

UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
MAESTRÍA EN EDUCACIÓN MUSICAL



TEMA:

Sistematización del conocimiento tradicional sobre la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador para su aplicación en la educación musical.

Tesis previa a la obtención del título de:

Magíster en Educación Musical.

Autor: Luis Arturo Castro Miranda.

C.I. 0909118044

Directora: Máster Belkis Hudson Vizcaíno

C.I. 0930976592

CUENCA-ECUADOR

20/03/2019



RESUMEN

El objetivo de este trabajo es la sistematización del conocimiento tradicional sobre la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador para su aplicación en la Educación musical, en el ámbito de las Instituciones que utilizan la malla del Bachillerato Artístico como son los Conservatorios y Colegios de arte y música, que están regidos por el Ministerio de Educación del Ecuador. El trabajo permite tener una visión clara del origen del arpa a nivel mundial y de su llegada al Ecuador desde tiempos de la conquista y la colonia, más su desarrollo en el contexto cultural indígena y mestizo, además de aportar con la información de destacados intérpretes aún vigentes y otros ya desaparecidos. La metodología utilizada a través de un enfoque cualitativo, el método fenomenológico y como herramienta la entrevista a diferentes arpistas permitió conocer varios aspectos en cuanto a su ejecución y metodología de enseñanza. Estos conocimientos conjuntamente con el soporte teórico del modelo constructivista fueron útiles para la elaboración de una propuesta de sistematización con las dificultades técnicas a trabajar en los diferentes niveles: básicos elemental, básico medio, básico superior y bachillerato dentro del proceso de enseñanza aprendizaje del arpa diatónica en el Bachillerato Artístico. Partiendo de estas dificultades se realizaron arreglos y adaptaciones de melodías de géneros de la música nacional para este instrumento. La propuesta constituye un primer acercamiento al tema y un elemento base para la elaboración de nuevas metodologías, disponible para los docentes, investigadores e interesados en el tema.

Palabras clave: SISTEMATIZACIÓN, EJECUCIÓN, ARPA, ARPA DIATÓNICA, ENSEÑANZA, APRENDIZAJE.



ABSTRACT

The purpose of this work is the systematization of traditional knowledge about the execution of diatonic harp in Ecuador for its application in Music Education, in the field of the Institutions that use the syllabus of Artistic Baccalaureate such as Music Conservatories and Art & Music Schools, which are guided by the Ministry of Education of Ecuador. This work shows a clear vision of the origins of diatonic harp worldwide and its arrival in Ecuador since Spanish conquest and colony times, as well as its development in a native and mestizo cultural context, besides contributing with the information of remarkable artists, some still in the spotlight. The methodology used through a qualitative approach, a phenomenological method, and with the interviews to different harpists as a tool, allowed to know different aspects about the execution. This knowledge in conjunction with the theoretical support of the constructivist model were useful for the elaboration of a systematization proposal with its respective technical difficulties on its different levels: elementary school, middle high school and high school within the teaching-learning process of diatonic harp with an Artistic Baccalaureate degree. On the basis of these difficulties, arrangements and adaptations of melodies from national music genres were made for this instrument. The proposal represents an initial approach to the issue, being the first basic element for the creation of new methodologies, available for teachers, researchers and any individual interested in this subject matter.

Key words: SYSTEMATIZATION, EXECUTION, HARP, DIATONIC HARP, TEACHING, LEARNING.



ÍNDICE GENERAL

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
ÍNDICE GENERAL	4
ÍNDICE DE TABLAS	6
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	7
DEDICATORIA.....	10
AGRADECIMIENTOS.....	11
INTRODUCCIÓN.....	12
Antecedentes	12
Problema	12
Objetivos.	13
Metodología por emplear.	14
CAPITULO I.....	19
EL ARPA	19
1.1.- Antecedentes y origen.....	19
1.2.- Clasificación organológica y tipos de arpa.	22
1.2.1.- De concierto. Con llaves para subir medios tonos y diatónica. Clasificación por tamaños.	30
1.3.- Países de América en donde se ejecuta el arpa diatónica. Particularidades y repertorio. Formatos en los que se incluye al arpa, exponentes y géneros musicales en estos países.	32
1.4.- Formas de afinación.....	42
1.5.- Notación musical del arpa diatónica.	45
CAPITULO II.....	47
2.1.-El arpa diatónica: sus orígenes en el Ecuador.....	47
2.2.-Exponentes destacados. Biografías.	59
2.3.-Formatos, grupos o artistas ecuatorianos que han incluido e incluyen al arpa en sus interpretaciones y registros sonoros.	68
Autor: Luis Arturo Castro Miranda	4



2.4.-Utilización del arpa diatónica en el Ecuador.	71
2.4.1.-En la etnomúsica.	75
2.4.2.-En la música popular.	77
CAPITULO III	80
3.1.- Utilización del arpa diatónica en la música académica.....	80
3.2 Métodos didácticos para Arpa.....	84
3.3.-Particularidades en cuanto a posición y digitación.	86
3.4 Fundamentación Pedagógica	94
3.4.1 Educación musical.....	97
CAPITULO IV	100
Propuesta de sistematización del conocimiento tradicional sobre la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador.....	100
4.1.- Valoración de la sistematización del conocimiento tradicional del arpa diatónica en el Ecuador.	100
4.2.- Propuesta para la aplicación de los resultados de la sistematización en el proceso de enseñanza aprendizaje del arpa diatónica, en el Bachillerato Artístico.....	102
4.2.1 Justificación:.....	102
4.2.2 Factibilidad:.....	102
4.2.3 Objetivos:	102
4.2.4 Proceso de enseñanza y aprendizaje:.....	103
4.2.5 Recursos didácticos:	103
4.2.6 Contenidos:.....	104
4.2.6.1 Nivel básico elemental.....	104
4.2.6.2 Nivel básico medio	106
4.2.6.3 Nivel básico superior.	110
4.2.6.4 Nivel Bachillerato.	115
4.2.7 Criterio de evaluación.	121
CONCLUSIONES	122
RECOMENDACIONES	123
BIBLIOGRAFÍA	124
ANEXO	129



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Clasificación organológica del arpa.	23
Tabla 2. Clasificación organológica del arpa.	24
Tabla 3. Subclasificación organológica del arpa.	25
Tabla 4. Subclasificación organológica del arpa.	27
Tabla 5. Clasificación organológica del arpa diatónica.....	28
Tabla 6. Clasificación organológica del arpa diatónica.....	29
Tabla 7. El arpa en México.....	33
Tabla 8. El arpa en Venezuela.....	35
Tabla 9. El arpa en Colombia.	37
Tabla 10. El arpa en Paraguay.....	38
Tabla 11. El arpa en Perú.....	40
Tabla 12. El arpa en Ecuador.	41
Tabla 13. Composiciones del arpista Gonzalo Castro.....	60
Tabla 14. Composiciones del arpista Juan Castro.	62
Tabla 15. Formatos de acompañamiento que han incluido el arpa.	69
Tabla 16. Utilización del arpa en el ámbito popular.....	77
Tabla 17. Nivel básico elemental.	104
Tabla 18. Nivel básico medio.....	106
Tabla 19. Nivel Básico superior.	110
Tabla 20. Nivel Bachillerato.....	115



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Afinación del arpista Efraín.	43
Ilustración 2. Afinación del arpista Juan Miguel.....	43
Ilustración 3. Afinación del arpista Gonzalo Castro.	44
Ilustración 4. Afinación del arpista Carlos Saquisela.....	45
Ilustración 5. Digitación en el arpa.....	87
Ilustración 6. Primera posición.....	89
Ilustración 7. Primera posición.....	89
Ilustración 8. Segunda posición.....	90
Ilustración 9. Segunda posición.....	90
Ilustración 10. Tercera posición.	90
Ilustración 11. Tercera posición.	90
Ilustración 12. Cuarta posición.....	91
Ilustración 13. Cuarta posición.....	91
Ilustración 14. Quinta posición.....	91
Ilustración 15. Quinta posición.....	92
Ilustración 16. Sexta posición.....	92
Ilustración 17. Sexta posición.....	92
Ilustración 18. Séptima posición.	93
Ilustración 19. Séptima posición.	93
Ilustración 20. Octava posición.	93
Ilustración 21. Octava posición.	93

Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Luis Arturo Castro Miranda, en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "SISTEMATIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO TRADICIONAL SOBRE LA EJECUCIÓN DEL ARPA DIATÓNICA EN EL ECUADOR PARA SU APLICACIÓN EN LA EDUCACIÓN MUSICAL", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 20 de Marzo de 2019



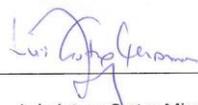
Luis Arturo Castro Miranda

C.I.: 0909118044

Cláusula de Propiedad Intelectual

Luis Arturo Castro Miranda autor/a del trabajo de titulación "SISTEMATIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO TRADICIONAL SOBRE LA EJECUCIÓN DEL ARPA DIATÓNICA EN EL ECUADOR PARA SU APLICACIÓN EN LA EDUCACIÓN MUSICAL", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 20 de Marzo de 2019



Luis Arturo Castro Miranda

C.I.: 0909118044



DEDICATORIA

Al maestro Gonzalo Castro Rodríguez, máximo representante del arpa diatónica del Ecuador.

Al grupo instrumental “Los Hermanos Castro” (José, Juan, Gonzalo y Segundo) por su gran aporte a la música ecuatoriana.

Al arpista Segundo Manuel Castro Rivera, gran exponente de la música ecuatoriana.



AGRADECIMIENTOS

A mi esposa Nelly y mi hija Astrid, por ser mi apoyo constante.

A mi madre Beatriz Miranda de Castro, mi primera maestra de música y de vida.

A mi maestra y directora de este trabajo Msc. Belkis Hudson Vizcaino, por su profesionalismo y excelente dirección, siempre en búsqueda de la superación de sus alumnos.

A los distinguidos profesores del Conservatorio Superior de Quito, maestra Cecilia Garcés Garcés y Lic. Gorki Rolando Campuzano, por sus valiosas sugerencias y contribuciones para el desarrollo de esta investigación.

A los destacados arpistas Alexandra Naranjo, Víctor Sisa, Fernando Navarrete, Carlos Saquisela, Olivo Naranjo, Jimmy Córdova, Fabián Guerra, Jaime Cárdenas, Timoteo Chasi, Carlos Nuela, Alfredo Muquinche, Carlos Aranda, por su amable predisposición a las entrevistas.

A los importantes investigadores y docentes Dr. Carlos Freire, Lic. Carlos Córdova, Mario Godoy, Dr. Antonio Corona, Dra. Arleti Molerio, Dr. Rolando Portela, Dra. Graciela Urías, Dr. Ricardo Pino, Mst. Angelica Sánchez, Mst. Diego Pacheco, por su inapreciable apoyo al desarrollo de esta investigación.

A mis queridos hermanos Iván y Manolo, mis compañeros de arte.

A mis amigos de maestría, por esos lazos de amistad sincera.



INTRODUCCIÓN

Antecedentes

El arpa es uno de los instrumentos más antiguos que llegó a América por los conquistadores españoles, quienes interpretaban melodías evocadoras de recuerdos de su país de origen, ello llamo la atención de muchos nativos que vieron en el instrumento, un medio para expresar sus sentimientos. Poco a poco el instrumento se fue introduciendo entre los aborígenes americanos quienes comenzaron a aprender su ejecución con mucha habilidad, así como su construcción de manera artesanal, tomando como referencia los modelos que venían de Europa (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002).

En el Ecuador, el arpa diatónica va tomando, a través de la historia, sus propias características en relación con su forma de ejecutar, repertorio y construcción.

Sus antecedentes históricos vienen desde la época colonial ya que con la conquista española llegaron personas entendidas en el manejo de la cítara, el salterio, el arpa, la guitarra, instrumentos musicales que, según el Profesor Segundo Luis Moreno, “hallaron aquí un ambiente propicio” (Moreno, 1996, pág. 48) .

Problema

La inexistencia de una escuela para enseñar el arpa dio lugar a que los músicos interesados en el instrumento aprendiesen sin una metodología, solo guiándose por la observación, la imitación, la motivación, la oralidad, llevado todo esto en un sentido muy práctico, y tomándolo como su sistema de aprendizaje en la ejecución.

La falta de una metodología para la enseñanza aprendizaje del arpa diatónica ha dado lugar a un vacío dentro del campo de la enseñanza del instrumento y, por lo tanto, es importante para las nuevas generaciones contar con estos saberes para evitar su desaparición.



El arpa diatónica aparece en los programas de Bachillerato Artístico del Ministerio de Educación, para los Conservatorios y Colegios de Música del país. Los niveles de estudio están divididos en el básico elemental, básico medio, básico superior y bachillerato. El estudio del instrumento se inicia en el nivel de 2do básico elemental, para continuar en tres niveles del básico medio, tres niveles de básico superior y tres niveles de bachillerato.

La enseñanza aprendizaje de este instrumento necesita nutrirse de todas las propuestas planteadas por sus exponentes más destacados, por lo que es indispensable sistematizar los conocimientos tradicionales del instrumento. Por consiguiente, el presente trabajo recoge criterios importantes relacionados con el aprendizaje del arpa, base para estructurar nuevas metodologías sustentadas en la experiencia ecuatoriana y que, a futuro, estarán disponibles para su aplicación.

Objetivos.

Por lo anteriormente expuesto este trabajo tiene los siguientes objetivos:

Objetivo general:

Sistematizar el conocimiento tradicional sobre la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador para su comprensión y aplicación al proceso de enseñanza-aprendizaje de la Enseñanza musical especializada.

Objetivos específicos:

1. Caracterizar el arpa como instrumento musical a partir de sus antecedentes de origen y su clasificación.
2. Identificar los antecedentes históricos y contextuales sobre la ejecución del arpa diatónica en América Latina.



3. Caracterizar el arpa diatónica en el contexto ecuatoriano y su enseñanza y ejecución en los diferentes géneros musicales.
4. Realizar una propuesta de sistematización para la enseñanza del arpa en los niveles básico elemental, básico medio, básico superior y bachillerato del instrumento.

En el trabajo se hace necesario definir la concepción de la sistematización. En cuanto a este término existen muchas definiciones en correspondencia con su aplicación. Según Van de Velde (2008) la sistematización es concebida de dos maneras: a) como sistematización de datos e información, b) como sistematización de experiencias (Van de Velde, 2008). En el contexto de la investigación y por ser un primer estudio sobre la enseñanza del arpa diatónica en el Ecuador nos acogemos a la primera opción, o sea, se hará “referencia al ordenamiento y clasificación de datos e informaciones, estructurando de manera precisa categorías, relaciones, posibilitando la constitución de bases de datos organizados” (Van de Velde, 2008). En el caso específico de la enseñanza de este instrumento que parte de un conocimiento empírico se realiza la sistematización de los contenidos como proceso de recuperación y ordenamiento de la información brindada por reconocidos arpistas a partir de su experiencia como intérpretes y profesor. El interés es contribuir al mejoramiento de la práctica educativa, al establecimiento desde el punto de vista metodológico de una lógica dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje que podrá ser aplicada en los diferentes Conservatorios o Colegios de música del país en la búsqueda de un aprendizaje afectivo.

Metodología por emplear.

La metodología de la investigación se corresponde con el procedimiento y diseño que dé respuesta a los objetivos. En tal sentido, la elección del método debe responder a la naturaleza del objeto de estudio. En este orden de ideas, (Sánchez Gamboa, 2012) expone



que:

“En cada enfoque epistemológico se tiene una manera especial de concebir los procesos lógicos necesarios para construir el objeto del conocimiento. Es decir, en cada enfoque se definen formas de delimitar los campos de observación, de tratar información, de elaborar secuencias lógicas y de construir una interpretación sobre la realidad observada”. (p.74).

Desde esta perspectiva, Martínez (2014) expresa que “La mente construye la percepción, o el objeto conocido, informando o modelando la materia que le proporcionan los sentidos (...) de aquí la necesidad de recoger los datos ubicados siempre en su contexto” (p.p.21-22). Desde esta línea argumentativa esta investigación, se considera fundamentada en el enfoque cualitativo.

A este particular, Hernández, Fernández y Baptista (2014), señala que el enfoque cualitativo:

“Se basa en un esquema inductivo, es expansivo y por lo común no busca generar preguntas de investigación de antemano ni probar hipótesis preconcebidas, sino que éstas surgen durante el desarrollo del estudio. Es individual, no mide numéricamente los fenómenos menos estudiados ni tampoco tiene como finalidad generalizar los resultados de su investigación; no lleva a cabo análisis estadístico; su método de análisis es interpretativo, contextual y etnográfico. Asimismo, se preocupa por capturar experiencias en el lenguaje de los propios individuos y estudia ambientes naturales”.

A tal efecto, se comprende que, el enfoque cualitativo es el propicio para realizar estudios referidos a las ciencias sociales ya que permite la interacción, cercanía e involucración del investigador con el objeto de estudio. A este particular, Martínez (2004) al hacer referencia a las ciencias humanas, plantea que “...estas están rodeadas de una



realidad muy compleja para tratar de explicarlo de manera analítica-mecanicista” (p.76).

Ahora bien, dado que este estudio parte de la concepción del proceso enseñanza y aprendizaje del arpa, se consideró pertinente partir de la experiencia de los sujetos que, desde su devenir y experiencia, han sido los representantes vivenciales de mantener la cultura ecuatoriana a través de este instrumento, que hasta ahora no contaba con un procedimiento claro y sistemático. Por lo que, atendiendo a las ideas antes expuestas, el método considerado como el idóneo para el desarrollo de esta investigación es el fenomenológico, debido a que este método permite dibujar la realidad tal como ocurren, partiendo para esto desde la experiencia. En consecuencia, el método fenomenológico, fenomenología o fenomenalismo y *vertehen* (comprensión) se interesa en comprender la conducta humana desde el propio marco de referencia de quien actúa, es decir es el estudio de los fenómenos “Tal como son experimentados, vividos y percibidos como son en sí, por lo cual se permite que éstas se manifiesten por sí mismas sin constreñir su estructura desde fuera, sino respetándola en su totalidad” (Martínez J. , 2004) .

Este autor ratifica esta concepción al mencionar que el énfasis primario de la fenomenología está ubicado en el fenómeno mismo, es decir, en lo que se presenta y revela a la propia conciencia y del modo como lo hace; con toda la concreción y particularidad; y esto no solo tiene su estructura y regularidad sino una lógica que es anterior a cualquier otra lógica.

Sujetos Significativos

En la presente investigación fueron considerados como informantes clave dos (02) docentes relacionados con el proceso de investigación: Profesor Gorki Rolando Campuzano



Nieto, docente de arpa diatónica y semicromática del Instituto Tecnológico Superior del Conservatorio Nacional de Quito y la Profesora Cecilia Garcés Garcés, docente de arpa del Conservatorio Superior Nacional de Quito.

En relación con la técnica fue utilizada la entrevista, que en palabras de Hurtado de Barrera (2001), "... se centra fundamentalmente en la obtención de información por parte del investigador". (p. 461). Es importante señalar que se aplicó el tipo de entrevista a profundidad.

La metodología a utilizarse es de tipo cualitativa, puesto que se recopilan datos y valoraciones, se realizará entrevistas en profundidad a los pocos arpistas del medio, observaciones en el campo, todo ello con el fin de obtener información relacionada con la ejecución del instrumento.

La investigación es de tipo exploratorio. Es documental dado que se utilizan fuentes bibliográficas confiables, información on line a través de la internet y en el propio campo de investigación donde se utilizó la entrevista en profundidad. Por otro lado, la utilización de los métodos histórico – lógico, inductivo-deductivo y analítico-sintético, permitirá procesar la información recopilada en las entrevistas o grabaciones de audio, y transcribirlas de manera tal que se acerquen a la realidad de la ejecución del arpa diatónica.

La variable por dimensionar es la ejecución, el trabajo no busca probar una hipótesis ni una comprobación de resultados. La dimensión de la variable abarca elementos relacionados a la posición del instrumento, posición de las manos, afinación, articulaciones (legato, stacato), adornos (apoyatura).

El trabajo se estructuró en cuatro capítulos.



En el primer capítulo se abordó al arpa en cuanto a sus antecedentes y origen; clasificación organológica y tipos de arpa; países de América en donde se ejecuta el arpa diatónica, particularidades y repertorio, formatos en los que se incluye al arpa, exponentes y géneros musicales en estos países; formas de afinación; notación musical del arpa diatónica.

En el segundo capítulo se explicó de los orígenes del arpa diatónica en el Ecuador; exponentes destacados, biografías; formatos, grupos o artistas ecuatorianos que han incluido e incluyen al arpa en sus interpretaciones y registros sonoros; utilización del arpa diatónica en el Ecuador tanto en la etnomúsica, como en la música popular

En el tercer capítulo se trató a la utilización del arpa diatónica en la música académica; los métodos didácticos para arpa; sus particularidades en cuanto a posición y digitación; la fundamentación pedagógica.

En el capítulo cuarto se desarrolla la propuesta de sistematización del conocimiento tradicional sobre la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador en donde se hizo una propuesta para la aplicación de los resultados de la sistematización en el proceso de enseñanza aprendizaje del instrumento en los niveles básico elemental, básico medio, básico superior y bachillerato, de acuerdo con la malla del Ministerio de Educación.



CAPITULO I

EL ARPA

1.1.- Antecedentes y origen.

Los antecedentes del arpa se encuentran en África y Asia desde hace varios siglos (Coba, 1992). Al respecto, afirma Varela (1986) que existen dos tipos de arpas: las que pertenecen a civilizaciones orientales antiguas y modernas, así como las Occidentales. La primera de tipo arqueado donde la caja armónica se prolonga en un cuello en forma de arco mientras que, en las occidentales, la caja y el cuello forman ángulo. Además, las arpas occidentales son diatónicas o cromáticas.

Varela (1986) expresa que en la Mesopotamia antigua la variedad de arpas es tal que es complicado clasificarlas. Sus formas son arqueadas y angulares, con cuerdas colocadas de manera vertical u horizontal, que se ejecutan con púa o dedos. (Varela de Vega, 1986). Coba (1992) hace referencia a un tipo de arpa rústica africana hecha con material de calabaza, con brazo de bambú o similar y cuerdas de tripas de animales o fibras vegetales (Coba, 1992). Por su parte Varela (1986) describe arpas de otros lugares de África como Congo, Gabón, Liberia, Sudán, Zaire, Nigeria, Chad, Guinea, Costa de Marfil, Camerún, que tiene formas arqueadas y una cabeza esculpida que representa a un antepasado o genio protector, elemento que las asemeja a las egipcias. (Varela de Vega, 1986)

Según Burkholder (2008) en excavaciones realizadas en el territorio que corresponde a la antigua Mesopotamia, los arqueólogos encontraron en las tumbas reales de la antigua ciudad sumeria de Ur, instrumentos musicales de cuerda punteada como liras y arpas, además



de pinturas donde se aprecia la manera en que eran tocados. Estos hallazgos tienen una antigüedad de 2500 a. C. (Burkholder, Grout, & Palisca, 2008).

De acuerdo con Coba (1992) el arpa apareció en Egipto y Sumeria, según figuras en frescos y bajo relieves (Coba, 1992). En el trabajo de Carralero (2016) se describe el hallazgo de cinco arpas angulares sumerias en excavación realizada en el cementerio real de Ur las cuales están consideradas como los instrumentos más antiguos y datan del año 2400 a.c. Poseen sus propias características, las mismas que fueron restauradas por los conservadores del British Museum. Se destacan el arpa dorada o arpa del toro, el arpa de la reina, el arpa en forma de barco, el arpa con cabeza de toro de oro y el arpa con caja acústica en forma de embarcación, rematada por una cabeza de buey, con dos brazos en ángulo unidos por un travesaño. (Carralero Conde, 2015)

Respecto a las arpas que aparecen en el pueblo hebreo, Coba (1992) hace referencia a un texto de los cantos sagrados judíos que data de aproximadamente 1000 a.c. que describe a instrumentos de cuerda que eran utilizados para la alabanza como son las bocinas, arpas, flautas, cuerdas y organo. (Coba, 1992). Carralero (2015) sostiene que el pueblo hebreo utilizó un tipo de arpa más pequeña denominada nebel, posiblemente tomada de los fenicios y que, de acuerdo al criterio de C. Sach, se trata de un modelo vertical angular. Su forma es como de una embarcación (nabla, asor) con una caja de resonancia oblicua y con doce cuerdas. (Carralero Conde, 2015)

Para el pueblo egipcio, el arpa era un instrumento de supremacía. Se lo encuentra en muchos relieves arquitectónicos de los hallazgos arqueológicos, y no se puede determinar si fue de Sumeria a Egipto o viceversa. Su formas son variadas y poseen sus propias características. Una de ellas es la de tipo vertical arqueada, con el palo o coello hacia el



ejecutante, que permanece arrodillado. Otra es la de mayor tamaño, con 19 cuerdas y su ejecutante permanecía de pie, y otras de dos metros de altura, fueron halladas en la tumba de Ramses III (1200 a.c.) que tenían decoraciones con pinturas y mosaicos polícromos. El arpa vertical arqueada también tenía un menor tamaño y el ejecutante la tocaba sentado, con un pie inclinado sobre el que descansaba el instrumento mientras la otra parte descansaba sobre la rodilla. El pie se unía a la caja a través de una barra que llevaba tallado los símbolos de Osiris o Isis. Su nombre de acuerdo al idioma egipcio era bin't que comparado con el bin de indonesia y el vina sánscrito era quizás de igual significado para los instrumentos de la India (Varela de Vega, 1986). Al respecto Carralero (2015) concluye que el arpa egipcia tenía al inicio forma de arco la que se convirtió luego en arpa de hombro, de pie, de mano, gigante o angular. Esta última llegó a su mayor desarrollo en la época de Tutankamón, por el 1.250 a.C. y tenía una altura de seis o más pies y diez a doce cuerdas. (Carralero Conde, 2015).

Las arpas arqueadas también se vieron en la antigua India y fueron trasladadas junto con el budismo a Myanmar (Birmania), Indochina e Indonesia mientras que las arpas de ángulo si bien aparecieron en Mesopotamia hacia 1900 a. C. se usaron en la fase helenística extendiéndose más tarde por los caminos del islam y el budismo al este y centro de África. En China decayó su popularidad hacia el siglo XII al igual que en el sur y sureste asiático, Persia y Turquía allá por el siglo XVII. (Latham, 2008)

El tipo de arpa que apareció en Grecia es la angular y vertical parecida a la que surgió en Mesopotamia por el 3000 a.C. pero siempre fue considerada un instrumento extranjero. Se la conocía como mágadis, pektis, sambyke, trígonom y psaltêrion. En Roma, de igual manera, el arpa por ser un instrumento extranjero, tenía menor importancia frente a la lira y la cítara. (Carralero Conde, 2015)



En cuanto a su origen, Coba (1992) plantea que ya desde el antiguo Egipto existían dos tipos de arpa, una portátil y otra en forma de arco encontradas en tumbas de faraones. En su investigación afirma que este instrumento no es de origen europeo, aunque se han encontrado evidencias de su utilización en Irlanda desde los siglos VIII y IX. Se presume que hizo su aparición a través del comercio con países de Oriente, y de esta manera se dio a conocer en todo el Continente a través de los trovadores que recorrían los diferentes territorios europeos. Según el autor la paternidad del arpa está en disputa por varias culturas. Al respecto sostiene que esta paternidad puede darse entre las culturas Africana, Egipcia, Asiática, Sumeria y posiblemente la Irlandesa, sin descartar la cultura Judía y otras. Pero lo que si está claro es que su llegada a América fue por los conquistadores, a través de las culturas africanas (Coba, 1992).

1.2.- Clasificación organológica y tipos de arpa.

El arpa, según Coba (1992), tiene la particularidad de ser un cordófono compuesto porque tiene una caja de resonancia y forma un marco con el mástil y la consola que es la que soporta las cuerdas. (Coba, 1992)

El objetivo principal de los sistemas de clasificación, de acuerdo con Pérez (2013) ha sido la búsqueda de organización de los elementos que rodean al ser humano. Estos sistemas los encontramos en la naturaleza al conocer la clasificación de las especies naturales o en los objetos hechos por el hombre como en el caso de los instrumentos musicales. (Pérez de Arce, 2013)

A lo largo de la historia han existido varios sistemas de clasificación, pero el presente trabajo, toma como referente la propuesta de Erich Moritz von Hornbostel, y Curt Sach. Ellos



incorporaron el conocimiento de la gran gama de nuevos instrumentos que aportó el auge de la etnografía y el nacimiento de la musicología comparada. (Pérez de Arce, 2013)

Sach y Hornbostel, de acuerdo con Pérez (2013), adoptaron el sistema de numeración de Dewey, el que permite ampliar infinitamente las subdivisiones de clasificación. Para aplicarlo enumeraron inicialmente las cuatro divisiones principales: (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos y luego continuaron con las subdivisiones. (Pérez de Arce, 2013). En el caso del arpa, se encuentra en la categoría de los cordófonos y se describe en la tabla 1:

Tabla 1. Clasificación organológica del arpa.

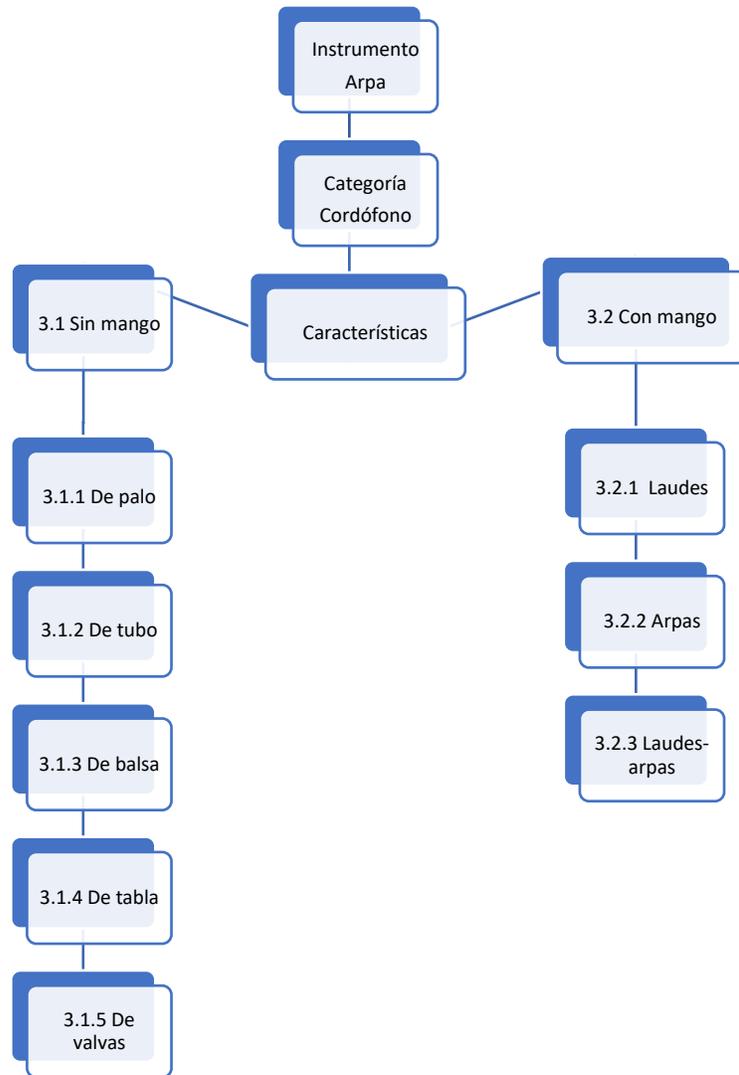
Instrumento	Categoría	Características
Arpa	Cordófono	(31) sin mango (311) de palo (312) de tubo (313) de balsa (314) de tabla (315) de valvas
Arpa	Cordófono	(32) con mango (321) laudes (322) arpas (323) laúdes - arpas

Elaboración: el autor

Fuente: Sach - Hornbostel



Tabla 2. Clasificación organológica del arpa.



Elaboración: el autor

Fuente: Sach - Hornbostel



Siguiendo con la subclasificación tenemos:

(322) Arpa.

El plano de las cuerdas es vertical respecto a la tapa y la línea en que se sujetan las puntas inferiores de las cuerdas corre en dirección al cuello.

En las tablas 3 y 4 se describe la subclasificación organológica del arpa.

Tabla 3. Subclasificación organológica del arpa.

Clasificación	Tipo de arpa	Descripción
(322) Arpa	(322.1) Arpa abierta o de mástil.	El arpa no tiene estaca anterior.
	(322.11) Arpa de arco.	De cuello flexible. (Birmania, Africa). El plano de las cuerdas es vertical respecto a la tapa y la línea en que se sujetan las puntas inferiores de las cuerdas corre en dirección al cuello.
	(322.12) Arpa de ángulo.	El cuello rígido está en ángulo respecto del cuerpo (Europa Sur, África, Asia sudoriental).
	(322.2) Arpa de marco. (322.21) Arpa de marco de afinación fija.	El arpa tiene una estaca anterior. Todas las arpas de la Edad Media.
	(322.211) Arpa de marco diatónica.	(Europa, Andes, Paraguay).

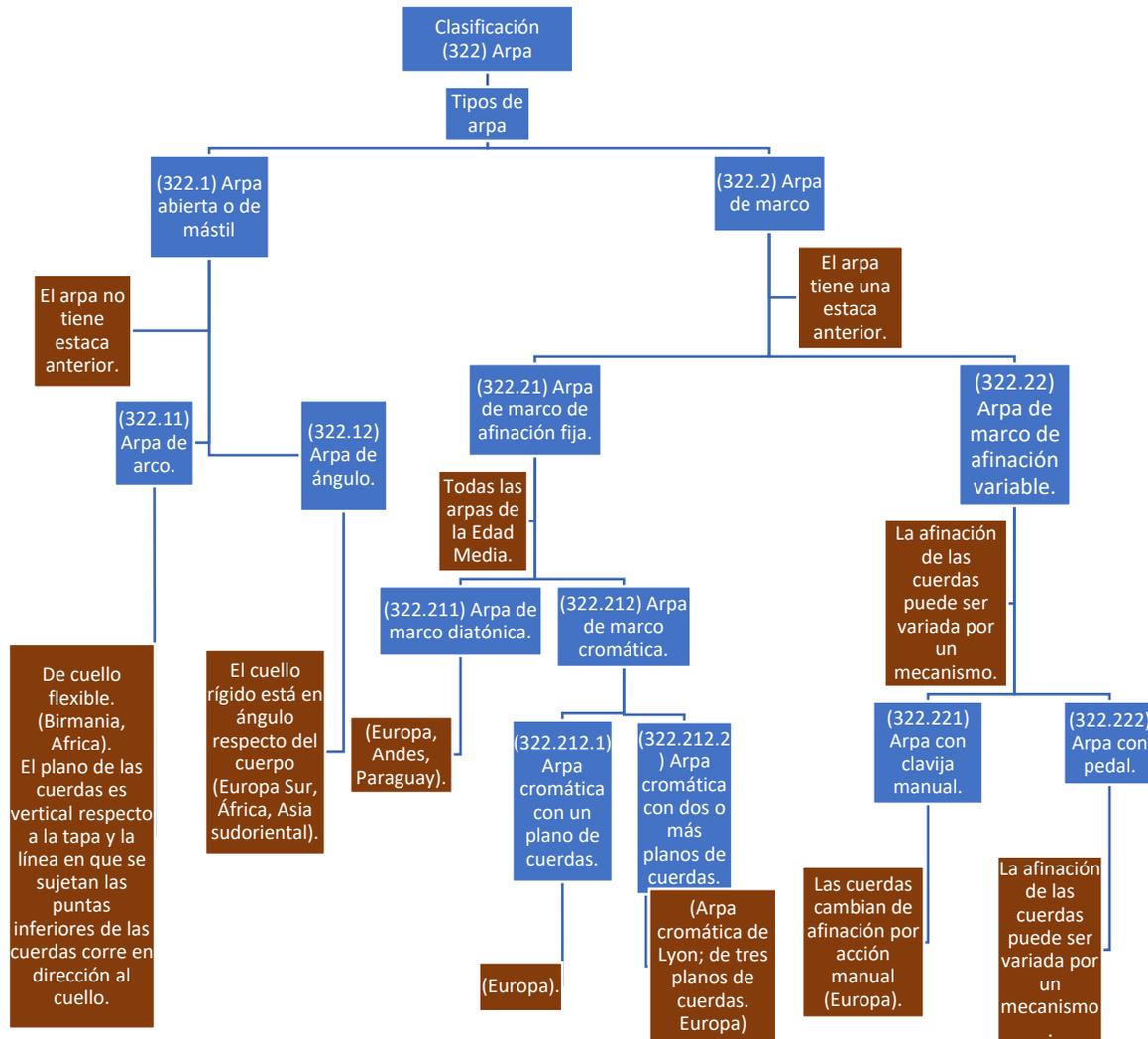


	(322.212) Arpa de marco	
	(322.212.1) Arpa cromática con un plano de cuerdas.	(Europa).
	(322.212.2) Arpa cromática con dos o más planos de cuerdas.	(Arpa cromática de Lyon; de tres planos de cuerdas. Europa)
	(322.22) Arpa de marco de afinación variable.	La afinación de las cuerdas puede ser variada por un
	(322.221) Arpa con clavija manual.	Las cuerdas cambian de afinación por acción manual (Europa).
	(322.222) Arpa con pedal.	La afinación de las cuerdas puede ser variada por un mecanismo.

Elaboración: el autor

Fuente: Sach – Hornbostel

Tabla 4. Subclasificación organológica del arpa.



Elaboración: el autor

Fuente: Sach – Hornbostel



Por otra parte, Coba (1992) en su investigación a la clasificación del arpa diatónica, y tomando la referencia de división de Sach- Hornbostel, establece la siguiente clasificación (Coba, 1992) .

Las tablas 5 y 6 se refieren a la clasificación organológica del arpa diatónica.

Tabla 5. Clasificación organológica del arpa diatónica.

Clasificación	Tipo	Instrumento	Características
(3) Cordófono	(3.2) Compuesto	(322) Arpas	(322.2) De marco
			(322.21) Sin aparato para modificar el sonido
			(322.211) A mano
			División común final -5 Ejecución digital

Elaboración: el autor

Fuente: (Coba, 1992)



Tabla 6. Clasificación organológica del arpa diatónica.



Elaboración: el autor

Fuente: (Coba, 1992)

Finalmente, la clasificación organológica del arpa, de acuerdo con el sistema de Sachs – Hornbostel nos da una clara categorización del instrumento, su diferenciación entre los tipos de arpa, su clasificación y subdivisión concerniente al instrumento arpa diatónica, objeto de estudio de este trabajo.



1.2.1.- De concierto. Con llaves para subir medios tonos y diatónica. Clasificación por tamaños.

Según lo establecido en el Diccionario Enciclopédico de la Música de Latham (2008), el arpa de pedal de doble acción es el instrumento utilizado en el concierto hasta hoy. Su construcción se atribuye a Sebastián Érard en 1810, y su afinación es en do bemol. Cada cuerda tiene dos fourchetes o tenedores, es decir un disco con dos pernos minúsculos que al girar halan a cada cuerda. Tiene pedales en la parte inferior y al ser empujados tienen dos posiciones. En la primera posición se mueve el fourchette superior que hace elevar un semitono a la cuerda. En la segunda posición gira el fourchette inferior y la cuerda se eleva otro semitono más. El número de pedales con que cuenta es de siete y permite que en cada cuerda se pueda lograr el bemol, natural y sostenido. El número de cuerdas está entre 46 o 47 que abarcan un rango de seis octavas y media. (Latham, 2008)

El Atlas de música 1 de Ulrich (1992) especifica que las cuerdas de fa bemol tienen el color azul, y las de do bemol tienen el rojo, a fin de que el ejecutante se pueda guiar mejor. (Ulrich, 1992)

El anexo 1 se refiere al sistema completo de un arpa de concierto, sus partes y funcionamiento.

En el anexo 2 se puede apreciar el arpa de edición especial, modelo Prince of Wales de la marca Salvi (Salvi Harps, s.f.) .

En cuanto al arpa de llaves, según la información de la marca Rees Harps Inc., son dispositivos que elevan la afinación de la cuerda en medio tono de tal manera que el arpista puede afinar rápidamente a una tonalidad determinada o utilizar semitonos en algún pasaje de la obra. Al ser accionadas acortan la longitud de vibración de la cuerda, como si se



añadiere un traste pero que, a diferencia de la guitarra, resulta en un traste que se mueve de lugar. (Rees Harps Inc., s.f.).

En el anexo 3 se pueden apreciar los lever o llaves colocados en el brazo del arpa, mientras que en el anexo 4 se aprecia el arpa de la marca Camac, modelo Hermine con sus llaves de semitonos. (ver anexo 3 y 4)

Bernal, en su libro 1 del método de arpa paraguaya, atribuye al arpista Mariano Gonzáles Ramírez la incorporación las llaves o palancas de medio tono en el arpa paraguaya, lo que brinda mayores posibilidades de repertorio para los ejecutantes. (Bernal, 2011).

En el anexo 5 se aprecia un arpa paraguaya con llaves de semitonos. (ver anexo 5)

Finalmente, en lo concerniente al arpa denominada diatónica, se la describe como un instrumento de tipo cordófono compuesto que tiene marco, caja de resonancia, sin aparato para modificar su afinación y que se ejecuta con los dedos. (Coba (1992); Guerrero (2002))

En el anexo 6 se muestra un arpa diatónica sin llaves. (ver anexo 6)

En lo relacionado a su clasificación por tamaños este trabajo concluye que el arpa de concierto es más grande en tamaño en comparación con otros tipos de construcción como en el caso de la diatónica.

El tamaño estándar del arpa de concierto es de 188 cm, pero se encuentran variantes de acuerdo con el modelo, como en el caso de la serie Mademoiselle de la marca Camac, cuya altura es de 159 cm, con 40 cuerdas. (Arpas Camac, s.f.)

La investigación de Coba (1992) en lo relacionado al arpa diatónica hace referencia al trabajo del Instituto Otavaleño de Antropología donde constan datos de arpistas y sus instrumentos, que pertenecen a la Sierra norte de nuestro país y a la Provincia del



Tungurahua. Las arpas estudiadas pertenecen a Elías Imbaquingo y Gabriel Mejía y fueron construidas por un lutier de Atuntaqui, perteneciente a la Provincia de Imbabura. La primera tiene una altura de 96,8 cm mientras que la segunda tiene 90,1 cm. (Coba, 1992).

1.3.- Países de América en donde se ejecuta el arpa diatónica. Particularidades y repertorio. Formatos en los que se incluye al arpa, exponentes y géneros musicales en estos países.

La conquista española trajo a sacerdotes y músicos que enseñaron a tocar y construir el arpa diatónica a los indígenas. Estas formas tomaron características propias en los países de América, además de un repertorio que se convirtió en el identificativo de cada región. (Ortíz, 2002). Entre los lugares donde se introdujo y desarrolló el instrumento constan: México, Venezuela, Colombia, Paraguay, Perú, Ecuador, Chile. Vale destacar que el arpa paraguaya ha influenciado mucho en los actuales países como Chile, Argentina, Bolivia, Uruguay, el sur de Brasil y otras ciudades de Latinoamérica (Rensch (1998); Ortíz (2002)).

En México el arpa de Veracruz es la de mayor influencia en el resto del país y se destacan zonas donde su presencia es notable como el Oeste Central de México (desde el estado de Michoacán hasta el de Jalisco, el sur de Veracruz (sobre el Golfo de México), la parte alta de Chiapas en el Sur (utilizada por los indios Chamula) y el Noroeste del estado de Zacatecas y Durango. (Ortíz, 2002)

El trabajo de Varela de Vega, (1986) hace referencia a que el instrumento fue considerado, según el musicólogo español Otto Mayer-Serra, de importancia social junto al piano y se fue expandiendo a las clases rurales. Así, la música de baile del siglo XVI se la interpretaba con guitarra y arpa para que sea disfrutada por todos los estratos sociales. (Varela de Vega, 1986)

En la tabla 7 se expone lo relacionado al arpa an México.



Tabla 7. El arpa en México.

P a í s	Lugares donde se utiliza	Tipo de arpa	Formatos	Exponentes	Géneros
México	1) Chiapas 2) Tabasco 3) Veracruz 4) Michoacán 5) San Luis Potosí 6) Jalisco 7) Durango 8) Sonora 9) Nuevo León 10) D.F.	1) Arpa de veracruz o arpa jarocho. 2) Arpa india chamulla.	Mariachi	1) Jacinto Gatica. 2) Alberto de la Rosa 3) Rubén Vásquez 4) Juan Filobello. 5) Andrés Alfonso. 6) Juan Gonzáles y the barracadas brothers. 7) José, Mario y Carlos Among. 8) Artemio Posadas. 9) Javier Godinez. 10) Santiago Maldonado. 11) Melecio Martínez. 12) Entre otros.	1. Danzón 2. Bolero 3. Guracha 4. Danza 5. Son jarocho

Elaboración: el autor

Fuente: (Ortiz 2002; www.musiquedumonde.net)

En cuanto a Venezuela, según entrevista realizada por Hernandez (2009) al arpista y musicólogo Fernando Guerrero, el arpa venezolana viene de España, y es tal su similitud con las arpas antiguas españolas que el constructor Pedro Llopis Areni, luthier y reconstructor de instrumentos antiguos así lo confirma. (Hernández, 2009). En la entrevista Guerrero agrega además que el constructor Llopis Areni ha realizado investigaciones de los instrumentos antiguos en varios países latinoamericanos y encontró un arpa pequeña en el Paraguay, cuya



edad pertenece a la época de los jesuitas, con características propias muy similares a las arpas que se encuentran en las regiones de Elorza y San Cristobal, de tamaño pequeño, con treinta cuerdas, y fácil de transportar por los arpistas llaneros, que utilizaban a los burros como medio transporte para llegar a las Haciendas. (Hernández, 2009)

Por otra parte el arpa llanera venezolana, según el musicólogo Guerrero, tuvo un cambio en su tamaño, y fue el arpista Vicente Torrealba quien sugirió a su luthier construirle una arpa mas grande y con treinta y seis cuerdas, siendo este formato conocido como Banco Largo, refiriendose a la hacienda en donde creció Torrealba. Este tamaño de arpa es el que se conoce hasta ahora. (Hernández, 2009)

Las regiones donde se desarrolló se encuentran en las Llanuras de Venezuela y en el estado norte de Aragua y de Miranda. (Ortíz, 2002)

En la tabla 8 se expone lo relacionado al instrumento.



Tabla 8. El arpa en Venezuela.

P a r t e	Lugares donde se utiliza	Tipo de arpa	Formatos	Exponentes	Géneros
Venezuela	1) Llanos de Venezuela. 2) Estado norte de Aragua y Miranda.	1) Arpa llanera o criolla. 2) Arpa de Aragua.	Arpa, cuatro, maracas, guitarra, bajo.	1. Juan Vicente Torrealba 2. Hugo Blanco 3. Ernesto Torrealba 4. Miguelito Rodríguez 5. Henry Rubio 6. Indio Figueredo 7. Joseito Romero 8. Eudes Alvarez 9. Otros.	1. Joropo 2. Tonada lenta 3. Pasajes 4. Golpes

Elaboración: el autor

Fuente: (Ortíz, 2002) (Rensch, 1998) (Culturlib, 2009)

Por otra parte, el arpa en Colombia fue traída por los misioneros españoles que introdujeron los instrumentos europeos durante la colonización. El arpa llanera colombiana no tuvo acogida durante este período pero fue influenciada por el arpa llanera venezolana por los años 50, donde apareció fuertemente en los llanos colombianos. (Ortíz, 2002). Al respecto la investigación de Arbeláez (2016) se refiere al arpista Arturo Lamuño quien, por el año 1925 se desarrolló como profesor del mismo en la zona de los Llanos del Arauca y



contribuyó a que el instrumento se de a conocer nuevamente; más adelante, y a pesar de las limitadas grabaciones, el surgimiento de intérpretes como David Parales y René Devia por la década del 60 fue clave para su resurgimiento. (Arbeláez Doncel, 2016).

Según Ocampo (1976) el arpa forma parte del joropo, que se interpreta con canto, baile, arpa, maracas, cuatro y otros instrumentos de la región. (Ocampo López, 1976)

La investigación de Arbeláez (2016) señala que el joropo tiene diferentes tipos de golpes que se ejecutan sobre un determinado régimen de acento. Existen dos sistemas como son el corrío y el por derecho. Cada uno tiene que ver con un determinado tipo de acentuación en los tiempos, lo que marca su diferencia. (Arbeláez Doncel, 2016)

La tabla 9 señala lo relacionado al arpa en Colombia.



Tabla 9. El arpa en Colombia.

P a í s	Lugares donde se utiliza	Tipo de arpa	Formatos	Exponentes	Géneros
C o l o m b i a	1. Llanos colombo-venezolanos.	1. Arpa llanera	1. Arpa 2. Cuatro 3. Maracas 4. Bajo	1. David Parale 2. Carlos Rojas 3. René Devia 4. Fernando Lizarazo 5. Mario Tineo 6. Juan Bimba 7. Pedro Pablo Perez. 8. Otros.	1. Joropo. a. Golpes del Joropo. Sistema por corrió : pasaje, seis corrio, paloma o guacaba, guacharaca, nuevo callao, periquera, cari cari, merecure, gavilán, carnaval, San Rafaelito, kirpa, quitapesares. las tres damas, los diamantes, los mamonales, chipola.

Elaboración: el autor



Fuente: (Ortiz, 2002; Arbeláez Doncel, 2016)

En cambio, en Paraguay el arpa oficialmente es el instrumento nacional, y llegó a través de la misión de Trinidad por inicios del 1700s, Los instrumentos que se construyeron allí tuvieron mucha fama en la forma de arpas con dibujos de angeles tocando el instrumento y con el pasar del tiempo, tanto los modelos como su forma de construcción fue evolucionando hasta lograr el tipo de arpa que se conoce hoy. (Ortíz, 2002).

En la tabla 10 se describe lo relacionado al arpa en Paraguay.

Tabla 10. El arpa en Paraguay.

P a r a g u a y	Lugares donde se utiliza	Tipo de arpa	Formatos	Exponentes	Géneros
P a r a g u a y	1. Paraguay (es el instrumento nacional oficialmente declarado).	1. Arpa paraguaya diatónica. 2. Arpa paraguaya con llaves de semitonos .	Arpa, guitarra, requinto, cantante.	1. Trío Los Paraguayos 2. Feliz Pérez Cardoso 3. José del Rosario Iriarte 4. Santiago Cortesi 5. Alejandro Villamayor 6. Digno García 7. Luis Bordón 8. Enrique Samaniego 9. Nicolás Caballero	1. Polka 2. Galopa 3. Polka-Galopa 4. Kyre' 5. Guaranias



				10. Papi Basaldúa	
				11. Víctor Simón	
				12. Alberto Romero	
				13. Adolfo Bernal	
				14. Martín Portillo	
				15. Marcelo Rojas	
				16. Otros	

Elaboración: el autor

Fuente: (Rensch, 1998; Ortíz, 2002; Cardozo Ocampo, 1991; el autor)

Con respecto al arpa en el Perú, Ortiz (2002) afirma existen dos tipos de instrumentos. El primero tiene la denominación de arpa india, y el segundo es el arpa domingacha. La caja de sonido del arpa india es grande con huecos de escape por el lado de enfrente mientras que la domingacha, tiene una caja de resonancia con forma de cuerpo de media pera. Esta versión de arpa tiene relación con la denominada “cuca arpa”, pequeño instrumento con caja de resonancia hecha de una gran calabaza. (Ortíz, 2002).

Su origen se remonta al siglo XVI en donde las acuarelas del Obispo de Trujillo Baltasar Martínez de Compañón confirman la presencia del arpa en la música indígena, y además en las transcripciones de las obras de Martínez se describe una línea de bajo que al realizar las octavas se parece a la forma de realizar los bajos de los arpistas peruanos actuales. (Ferrier, 2003)

La tabla 11 describe al arpa peruana.



Tabla 11. El arpa en Perú.

País	Lugares donde se utiliza	Tipo de arpa	Formatos	Exponentes	Géneros
Perú	1. Cuzco 2. Lucanas (departamento de Ayacucho y partes de Apurímac, Ica y Huancavilca) 3. Huamanga (ciudad) 4. Centro (Junín, Huancavelica, provincia de Tayajaca) 5. Norte (Ancash,	1. Arpa india 2. Arpa dominga cha (cuerpo de mediape ra)	Arpa solista, violín y saxofón, quenas, sikus, charango y guitarra.	1. Justino Prudencio Arias 2. Leandro Apaza 3. Modesto Tomayro 4. Forencio Coronado 5. Bony Suaznavar 6. Angel Damazo 7. Aurelio Navarro 8. Antonio Sulca 9. Fausto Dolorier 10. Juan Evaristo 11. Reynaldo Aguilar (arpista ciego). 12. Lucio Pacheco 13. Otros.	1. Huayno 2. Marinera cuzqueña. 3. Yaraví 4. Huaylas

Elaboración: el autor

Fuente: (Ferrier, 2003; Ortíz, 2002)

En Ecuador, según los trabajos de Moreno (1996) y Shechter (1992) la llegada del arpa se remonta a tiempos de la Colonia, y hace referencia al primer obispo de Quito en 1550, Bachiller Don Garcí Díaz Arias, quien trajo músicos españoles como profesores de instrumentos como el violín, flauta, oboe, etc, y debido al prestigio ganado en la catedral, comenzaron a llegar otras personas conocedoras en el manejo de la cítara, salterio, arpa,



guitarra, y aunque la guitarra tuvo mas popularidad, el arpa se la utilizó en el contexto religioso, en lugar del organo o armonio. (Moreno, (1996) ; Schechter, (1992)).

Existen zonas donde se cultiva este arte. Estas son las provincias del Tungurahua e Imbabura. En la primera el estilo de música es más mestiza mientras que en la segunda es indígena. (Coba, (1992); Moreno, (1996)). Frente a esto Ferrier (2003) señala la existencia de arpistas en el sur de Ecuador, en la Provincia del Cañar y en el norte, en la provinvia de Imbabura. (Ferrier, 2003)

La tabla 12 se refiere al arpa en Ecuador.

Tabla 12. El arpa en Ecuador.

P a í s	Lugares donde se utiliza	Tipo de arpa	Formatos	Exponentes	Géneros
E c u a d o r	1. Provincia de Imbabura 2. Provincia del Tungurahua (cantón Píllaro, cantón Izamba, Ambato) 3. Provincia del Cañar	1. Arpa diatónica con diferentes formas.	Arpa guitarra requinto acordeón bajo	1. Gonzalo Castro 2. Juan Castro 3. César Muquinche 4. Alfredo Muquinche 5. Sergio Tenecota 6. Julio Poalasin 7. Víctor Sisa 8. Carlos Saquisela	1. Pasillo 2. Albazo 3. Tonada 4. Pasacalle 5. Sanjuanito 6. Danzante 7. Fox incaico 8. Yaraví 9. Repertorio para matrimonios, misas, entierros. Se los define como tonos.



					10. Otros.
--	--	--	--	--	------------

Elaboración: el autor

Fuente: (Ortiz, 2002; Ferrier, 2003; Coba, 1992)

1.4.- Formas de afinación.

Coba (1992) hace una diferencia entre la afinación de los arpistas de Imbabura y los de la Provincia del Tungurahua, tomando en consideración que el número de cuerdas también difiere entre ambas. La primera tiene de 18 a 27 cuerdas y la segunda está entre las 30 a 38 cuerdas, lo cual brinda más posibilidad para ejecutar otros géneros ecuatorianos, alcanzando inclusive estilos de música foránea. Esto significa que se utiliza una afinación que se presta para un repertorio determinado. Otro aspecto se refiere a la forma de afinar entre un arpista y otro, de las diferentes Provincias. En el caso de los arpistas de Imbabura, no utilizan un sonido referencial, no así en el caso de los arpistas de repertorio mestizo, como los de la Provincia del Tungurahua, que buscan acoplar la afinación con el resto de los instrumentos de algún formato instrumental. Además, y de manera conclusiva, se entiende que los arpistas de Imbabura tienen una afinación de tipo pentatónica y exagónica, frente a la de los arpistas de Ambato, cuya su afinación es diatónica. (Coba, 1992)

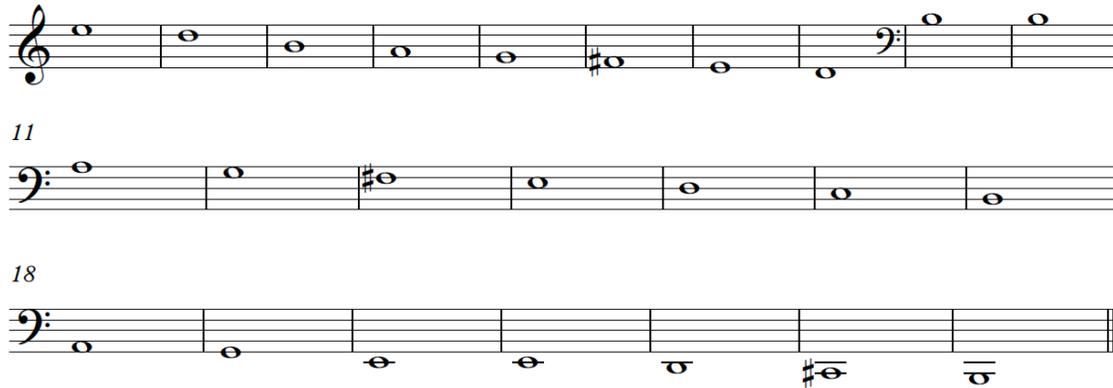
Así mismo, Schechter (1992) realiza un extenso análisis sobre la afinación del arpa, en el contexto de los arpistas de Imbabura en diferentes etapas temporarias. Una parte corresponde a las grabaciones del Archivo del Instituto Otavaleño de Antropología de Otavalo de los años 1972 a 1978 donde se describe a varios arpistas y el tipo de afinación más los tipos de cuerdas que utilizan para los diferentes rangos del arpa. Otra parte muestra el tipo y proceso de afinación de arpistas de 1979 a 1980. (Schechter, 1992)

En la ilustración 1 se muestra la afinación del arpista Efraín de la etapa 72 a 78.



Ilustración 1. Afinación del arpista Efraín.

Arpista: Efraín



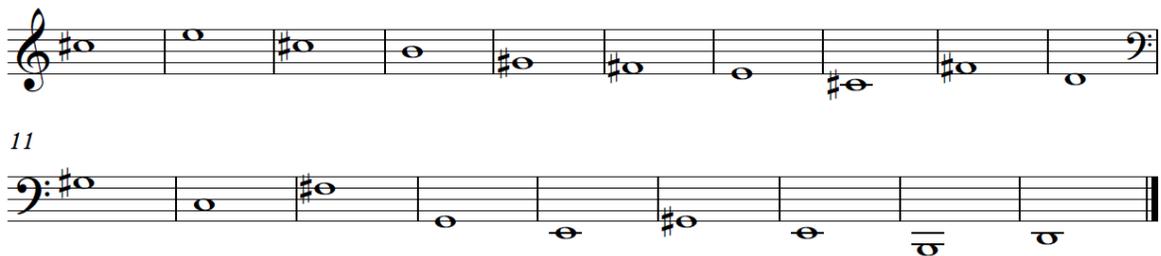
Elaboración: el autor

Fuente: (Schechter, 1992)

En la ilustración 2 se muestra la afinación del arpista Juan Miguel de la etapa 79 – 80.

Ilustración 2. Afinación del arpista Juan Miguel.

Arpista: Juan Miguel



Elaboración: el autor

Fuente: (Schechter, 1992)

En el trabajo de Schechter (1992) se describen tres tipos de afinación correspondiente a la etapa 72 – 78, y 23 tipos de afinación de la etapa 79 – 80. (Schechter, 1992)



Según el maestro Gonzalo Castro Rodríguez, con respecto al arpa mestiza, su forma de afinación se encuentra en relación al tema a ejecutar. Se citó el caso de un tema de repertorio ecuatoriano en tonalidad de mi menor. En esta tonalidad el arpa cuenta con cuatro octavas en escala de mi menor natural. La alteración del re sostenido en la segunda o tercera octava, de agudo a grave, se aplica por la diferente estructura armónica del tema escogido y la necesidad de utilizar el re sostenido en algún pasaje armónico. En este caso algunas octavas se encuentran en mi menor natural y otra (s) en mi menor armónica.¹

En la ilustración 3 se describe la afinación utilizada por el maestro Castro.

Ilustración 3. Afinación del arpista Gonzalo Castro.

Arpista: Gonzalo Castro

The illustration shows four staves of musical notation for an arpa. The first staff is a treble clef with notes on the first line (F4, G4, A4, B4, C5) and a sharp sign above the first measure. The second staff is a treble clef with notes on the first line (D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6) and a sharp sign above the first measure. The third staff is a treble clef with notes on the first line (D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6) and a sharp sign above the first measure. The fourth staff is a bass clef with notes on the first line (D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6) and a sharp sign above the first measure.

Elaboración: el autor

¹ Entrevista realizada al arpista ecuatoriano Gonzalo Castro Rodríguez en el año 2016



Fuente: el autor

Así mismo la afinación utilizada por el arpista Carlos Saquisela muestra la utilización de un semitono después del V grado de la escala de Mi ².

La ilustración 4 describe la afinación utilizada por este arpista.

Ilustración 4. Afinación del arpista Carlos Saquisela.

Arpista: Carlos Saquisela

Elaboración: el autor

Fuente: el autor

1.5.- Notación musical del arpa diatónica.

El arpa diatónica se escribe en clave de Sol para la mano derecha, y en clave de Fa para la mano izquierda.

² Entrevista realizada al arpista ecuatoriano Carlos Saquisela en el año 2016



En particular, existen partituras de transcripciones de obras que ubican las notas dependiendo del número de cuerdas del instrumento.

Según Bernal (2011) en su método de arpa #1 la afinación del arpa en Fa Mayor es muy usada entre los arpistas paraguayos, tal vez por la ubicación central de la nota Fa (número 18) y por el color rojo de la cuerda. Además, agrega que el arpa paraguaya sin medios tonos tiene 36 o 38 cuerdas, cuya nota más grave es la nota Si y la más aguda es también la nota Si. (Bernal, 2011). A continuación este trabajo muestra un ejemplo de partitura de arpa diatónica, tomada del método antes mencionado. (ver anexo 7)

En el anexo 8 se muestra otro ejemplo de partitura de un sanjuanito, con adaptación para el instrumento realizada por el Prof. Gorki Campuzano.



CAPITULO II

2.1.-El arpa diatónica: sus orígenes en el Ecuador.

Con respecto a la ubicación histórico-social el arpa tiene una influencia europea. No se conoce, a manera de preámbulo, que en las culturas prehispánicas haya existido un instrumento como este, lo que significa que la cultura europea trajo consigo muchas de sus costumbres, creencias, formas de pensar, y su bagaje musical durante el proceso evangelizador de la Iglesia, siendo estos factores de mucha influencia para nuestra población indígena. (Coba, (1992); Guerrero, Auz, & Sanchez, (2002)).

De acuerdo con el estudio realizado por la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Guerrero (2002) el origen del arpa diatónica se remonta a la época de colonización de América y era utilizada para las actividades religiosas en reemplazo del órgano, instrumento de gran tamaño y de difícil transporte. Su utilización fue en crecimiento de tal manera que se fue incorporando a las festividades indígenas, lo que dio lugar a una necesidad de mayor número de instrumentos y, por tanto, a un auge de constructores que aprendieron a realizar sus propios modelos tomando como referencia las arpas europeas. Nació y se desarrolló un tipo de arpa criolla que tiene variedad en su forma, estructura, número de cuerdas, caja resonadora, pero sin pedales de semitonos (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002).

Moreno (1996) hace referencia a que los españoles al inicio no se preocuparon por establecer una enseñanza formal de la música, sino que buscaban a los indígenas más hábiles para enseñarles los cantos religiosos de memoria, y dentro de este grupo había los que se desarrollaban rápidamente en el tañer de instrumentos como el arpa o el violín, que también se los fabricaba, pero de manera sencilla. Es decir que la falta de método al inicio no contribuyó a que la música se desarrolle profesionalmente (Moreno, 1996).



La postura de este trabajo en relación con la existencia del arpa diatónica, en lo que ahora es el Ecuador, es que aparece en varias investigaciones o publicaciones que dan fe de su existencia, pero no existe alguna metodología relacionada a su enseñanza-aprendizaje que haya sido encontrada, según lo investigado hasta ahora.

Para Schechter (1992) el origen del arpa diatónica en Ecuador toma como punto de partida la llegada de los misioneros Franciscanos al Ecuador, por el 1555, y su interés por enseñar a leer, escribir y ejecutar algún instrumento musical. Para este propósito fundaron el Colegio San Andrés en el convento de Quito y a su salida, en el año 1581, los Agustinos tomaron esta posta y cambiaron el nombre a Colegio de San Nicolás de Tolentino. Por el 1550 vino a Quito el primer obispo Garci Díaz Arias, quien consideraba importante contar con buena música para las misas, razón por la cual se creería que trajo de España a expertos en instrumentos como cítara, salterio, guitarra y arpa, para que instruyan a los jóvenes indígenas de la catedral de Quito (Schechter, 1992) .

Tanto Schechter (1992) como Moreno (1996) sostienen que el arpa, en tiempo de la Real Audiencia de Quito llegó a ser la predilecta entre otros instrumentos musicales y estaba presente principalmente en los grupos que tocaban en las iglesias, en lugar del órgano o armonio, llegando hasta finales del siglo XIX a tener un estatus social alto. (Schechter, (1992); Moreno, (1996)) .

La obra “La música en la época colonial en la Presidencia y Real Audiencia de Quito” de Godoy (2016) describe el desarrollo musical durante esta etapa del Ecuador, y la existencia de música sacra compuesta en el país. Aquí hay una recopilación de una docena de villancicos además de 44 copias de manuscritos extraídos del Archivo de la Diócesis de Ibarra de autores como Fray Manuel Blasco, Gonzalo Pillajo que es un cacique indígena y José Ortuño



descendiente de una familia de maestros de capilla, material que ha sido adaptado a la simbología actual. Entre las obras de Blasco se encuentran “La Chacona me piden” y “De uno en uno” en donde además de la parte de voces hay una línea para el arpa, que realiza un bajo continuo (ver anexo 9) (Godoy Aguirre, 2016) .

En el trabajo de Guerrero (2002), se hace referencia al caso de una probanza realizada por Alonso Atahualpa en lo que hoy es Quito (1559-1589) quien solicitaba al Rey de España una renta anual para poder vivir de acuerdo con su posición social y la de sus antepasados, y a quien Bartolomé Hernández de Soto testificaba como alguien que se preparaba al mismo nivel de los españoles en lo relacionado al canto, tañer vihuela, arpa y otros instrumentos (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002) .

El trabajo de los jesuitas en la zona del Río Marañón, entre el oriente peruano y ecuatoriano es referenciado por Schechter (1992) y Moreno (1996) tomando como fuente la obra del Padre José Chantre y Herrera quien describe la obra misionera en el período de 1637 a 1767. En él se recogen los aspectos de la dura labor de evangelización en estos pueblos y reducciones, hasta la expulsión de los jesuitas en 1767. Se refiere, al trabajo evangelizador a través de la música; como la del Padre Zurmillén en el pueblo de la Laguna, donde formó un coro de indígenas con un resultado artístico destacado ; la del Padre Wenceslao Brayer, quien preparó en el canto a media docena de niños y costó a un mozo andoa desde la misión para que se traslade a Quito a aprender a tocar el arpa; el padre Martín Iriarte, que fue misionero del pueblo de San Joaquín y en su traslado al pueblo de la Laguna, introdujo arpas y violines para el acompañamiento de los cantantes en la misa, haciendo énfasis en la lectura y escritura de la música de tal manera que al ser enviados dos jóvenes indígenas a estudiar a Lima, aprendieron en poco tiempo a tocar por nota el arpa y el violín y a su regreso fueron



admirados por sus coterráneos. Por esta razón otros niños de otras reducciones como Pevas, Napeanos y San Regis fueron enviados a San Joaquin donde aprendieron de los omaguas y sus tutores franciscanos (Moreno, (1996) ; Schechter, (1992)) .

En la reducción de San Pablo de Jameos, Napeanos, de acuerdo a Shechter (1992) y Moreno (1996) el Padre Vahamonde con la ayuda de un joven español, enseñó a cantar decentemente las misas a indígenas pequeños, habiéndose desarrollado positivamente su labor que, al momento de la expulsión jesuítica, contaban con un arpista y violinista para el acompañamiento de los cantantes en la misa. El mismo padre pudo lograr amansar a los habitantes de San Ignacio de Pevas y ya en 1768 se podían encontrar buenos cantantes y ejecutantes de arpa y violín para las actividades cristianas. Se lamenta la llegada de un buen arpista de Quito que al poco tiempo murió por la rigurosidad del clima (Schechter, (1992) ; Moreno, (1996)).

Shechter (1992) señala que las procesiones religiosas que se realizaban en determinadas fechas como Corpus Cristi, Sagrado Corazón de Jesús, o del Santo Patrón de la villa se las realizaba a lo grande, con acompañamiento de danzantes y músicos, con clarinetes, tambores, pífanos y bocinas, en esta forma de ensamble, pero en otros casos mientras la procesión avanzaba con sus acompañantes el sacerdote colocaba en cada capilla el santo y pedía que los arpistas y violinistas toquen mientras se cantaban algunas coplas, culminando con la bendición del padre (Schechter, 1992) .

Otra fuente importante de Shechter (1992), Guerrero (2002) y Godoy (2005) es la del jesuita Bernardo Recio, autor de la obra Compendiosa relación de la Cristiandad de Quito, en la cual en su título denominado De la música y otros medios para el culto divino en ese país, escrita en 1773, describe el desarrollo musical en Quito, y la predilección de los



indígenas por la práctica del arpa, a tal punto que si faltaba pan, vino o carne, no faltaba la presencia del arpista en las misas, bautismos, salve y otras funciones. Además, señala su complacencia al ver que antes de cada paso, en las procesiones, los indígenas tocaban en su arpa un verso muy tierno y en otros casos, tocaban juntos con una consonancia y ornato admirable (Schechter, (1992) ; Guerrero, (2002) ; Godoy (2005)) .

Coba (1992) señala que el arpa se difundió poco a poco entre mestizos, indígenas y las damas de la alta sociedad de Quito, Guayaquil, Cuenca, Ambato, Ibarra y otras, convirtiéndose de a poco en patrimonio colectivo y en la que se interpretaban nuevos ritmos adaptados al instrumento. Al respecto la investigación de Guerrero (2002) realiza una asociación de géneros hoy desconocidos como el fandango, costillar, el recumpe y el alza con el arpa, al referirse a ritmos muy ejecutados por los arpistas de la época o citados en textos como el de Juan León Mera y sus Cantares del pueblo ecuatoriano de 1892 (Coba, (1992) ; Guerrero, Auz, & Sanchez, (2002)) .

Guerrero (2002) se refiere a Jorge Carrera Andrade y su ensayo La tierra siempre verde, donde se dice que en la segunda mitad del siglo XVI el presidente de la Real Audiencia de Quito regalaba instrumentos musicales de origen español como tamboriles, arpas y otros instrumentos de música, que eran bien recibidos por los indígenas en la celebración de sus velorios y fiestas o cuando participaban como priostes de alguna celebración (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002) .

Por otra parte, tanto Coba (1992) como Schechter (1992) y Guerrero (2002) toman información importante de viajeros que puntualizaron la vida musical de Guayaquil y Quito, en el siglo XIX, como la obra de W.B. Stevenson en su obra Historical and Descriptive Narrative of Twenty Years' Residence in South America (1825). Al hablar de Guayaquil de



1808 relata las distracciones predilectas del pueblo como corridas de toros, paseos en balsa el baile y a la música que se entonaba con guitarra, violín y arpa en las noches. Puntualiza que los ritmos que se bailaban era la danza escocesa o reel, el vals y la contradanza; a este respecto Coba (1992) considera que Stevenson no compartió con las clases sociales bajas, que en ese momento ya disfrutaban de otros géneros como las rondallas, alzas, chilenas, costillar y sanjuanito, que con seguridad eran interpretados por los músicos, incluidos los arpistas. En Quito, en cambio, los jóvenes se reunían en el verano, en la colina del Panecillo y en las noches se escuchaba que tocaban pífanos, guitarras y arpas (Coba, (1992); Schechter, (1992); Guerrero, Auz, & Sanchez, (2002)) .

Schechter (1992) y Guerrero (2002) también toman la referencia del viajero Friederich Hassaurek (1831-1885) que describe la existencia de arpistas que van en las procesiones con su arpa que es llevada en la espalda de un niño, y mientras entonan el arpista va entonando el tema otro compañero va marcando los tiempos en la caja. Esto hace una clara referencia al golpeador o alentador, actividad que aún se ve en los arpistas indígenas de Imbabura y que guarda relación con los arpistas peruanos.

Schechter (1992) considera las evidencias visuales de cuadros de famosos pintores que reflejan la existencia del arpa diatónica en varios contextos sociales. Tal es el caso del cuadro denominado Velorio de Indios de artista Joaquín Pinto (1842-1906) perteneciente a la escuela de Quito. En el cuadro aparece el patio de una casa indígena y con invitados que bailan y otros están sentados mientras un arpista ameniza la fiesta. Otro cuadro del mismo autor es el denominado Paisaje. En el cuadro aparece un indígena tocando el violín y otro llevando a sus espaldas dos arpas es decir se trata de la combinación arpa – violín, establecida por los jesuitas en las procesiones y otros actos religiosos (Schechter, 1992) .



Moreno (1996) , Schechter (1992) y Coba (1992) hablan sobre el desarrollo del arpa mestiza de finales del siglo XIX. Se refieren a la primera escuela de música en Ecuador, fundada en Quito en 1810 por el Padre Tomás de Mideros y Mino, de la escuela de los Agustinos. De aquí destaca la figura de Manuel Checa, arpista. Además, se hace referencia a que en la Provincia del Tungurahua existe una mayor predilección por el arpa diatónica y la habilidad de sus ejecutantes, pero los más diestros han sido ciegos. Así también destaca que en la Provincia de Imbabura el arpa fue usada en las iglesias. Se menciona a Francisco de la Torre, compositor y ejecutante de arpa quien acompañaba los cantos religiosos en la iglesia Matriz de la villa de Ibarra. También se habla de José Vacas Plasencia, otro mestizo arpista que tocaba y cantaba en la Iglesia de San Felipe de Ibarra, que fue destruida por un terremoto en 1868 (Moreno, (1996) ; Schechter, (1992) ; Coba (1992)) .

Existen otros arpistas que han realizado su actividad entre mediados y finales del siglo XIX, como es Mercedes Páliz, quien aparecía en sus balcones para deleitar al público con sus melodías y quien acompañó en una delegación de honor al presidente Urbina, para quien interpretó sus temas, mientras paseaban en bote y conocían la Laguna de Cuicocha. Se refiere también a Pastora Chávez (1854-1893) de quien dice interpretaba melodías del repertorio sinfónico, a lo que conjetura Moreno respecto a que utilizaba un arpa de pedales o un arpa diatónica con gran número de cuerdas y afinación cromática. Finalmente se hace referencia a la habilidad para la música que poseen los indígenas de Imbabura, en especial los de los cantones de Otavalo y Cotacachi, que se destacan en instrumentos de viento como pingullos, flautas, rondadores y tamboriles y tocan el violín a doble cuerda, el arpa, la bandurria y la guitarra (Coba, (1992) ; Guerrero, Auz, & Sanchez, (2002) ; Schechter, (1992) ; Moreno, (1996)) .



Guerrero (2002) hace referencia a documentos que datan del año 1789, donde se conoce de una lista de músicos de la Catedral de Cuenca y entre ellos se habla de Carlos Espinosa, como arpista, con sueldo de 50 pesos anuales mientras que en el período colonial, en 1806, en la región litoral, se conoce de una solicitud de José Antonio Vallejo, Teniente de Gobernador Juez Real y Comandante Militar de Partido de la Puná y su jurisdicción, donde solicita se contrate a un músico para solemnizar las misas, fiestas y entierros, refiriéndose a Víctor de la Torre, como de formación más que regular para el canto, tañir el arpa y el violín. También hace referencia a una información del año 1886 de diario El Comercio de Quito, donde se lamenta de la muerte del arpista Manuel Tapia, ejecutante de gran originalidad y amplia creatividad (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002) .

El arpa en algún momento histórico fue considerada como instrumento de las clases acomodadas y entre los siglos XVIII y XIX muchas damas de la alta sociedad se dedicaron a su aprendizaje. Para apoyar esto Schechter (1992) cita la existencia del arpa que se encuentra en la casa del General Antonio José de Sucre en Quito, y que perteneció a su esposa, la Marquesa de Solanda. Sin embargo, a medida que fue aceptada y utilizada por los indígenas, se fue perdiendo su estatus social (Guerrero, Auz, & Sanchez, (2002) ; Schechter, (1992) .

Según Guerrero (2002) en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, los siguientes nombres de arpistas destacados han sido citados por los musicólogos y cronistas como Segundo Luis Moreno, Robert Stevenson, John Shechter.

Estos son:



Siglo XVIII

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

Siglo XIX

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



10. Garcés Cecilia, segunda mitad s.XIX, arpista clásica. León Asunción, Ibarra s XIX.
11. López José María, Otavalo, s XIX.
12. Mora Mercedes, Ibarra s XIX
13. Pinto Calisto, Izamba, Ambato s XIX.
14. Prado Rosa, Ibarra, s XIX.
15. Proaño Endara Mariano, Cotacachi, 1850-1923.
16. Rosero Mercedes, Ibarra, sXIX.
17. Rosero, Ibarra, sXIX. Sólo se conoce su apellido.
18. Samaniego Amalia, Loja sXIX
19. Saránsig Ramón, Otavalo s XIX
20. Shinataxi Antonio, Quisapincha, Tungurahua, s XIX.
21. Tapia Manuel, Latacunga, s XIX, diciembre 1886.
22. Vacas Placencia José, Ibarra, sXIX.
23. Vega Luz, Ibarra, sXIX.

Siglo XX

1. Muquinche César, Illampu, Tungurahua.1946
2. Noriega de Calderón Teresa, Quito 1902, se graduó como arpista en el Conservatorio y formó parte de su orquesta en 1938.
3. Campuzano Gorki, segunda mitad del siglo XX.
4. Castro Rodríguez Gonzalo, Píllaro, Prov. Tungurahua, 1931, compositor y arpista.
5. Gallardo Fausto, 1943, ejecutante y compositor
6. Uribe Ramiro, Quito 1960.

Este trabajo investigativo aporta con la información de otros arpistas como son:



1. Castro Rodríguez Juan María, nacido en Píllaro, Provincia del Tungurahua, en 1918 y fallecido en Miami- EE. UU., 2008. Fue integrante del Conjunto Los Hermanos Castro; arpista y compositor que se radicó en Guayaquil, y posteriormente en New York y Miami.
2. Poalásín Julio Atahualpa, nacido en Huachi Chico, parroquia urbana de Ambato, Provincia del Tungurahua. Estuvo radicado en EEUU y actualmente se encuentra en Guayaquil donde tiene un taller de fabricación y clases de arpa.
3. Sisa Cocha Víctor Eloy, nacido en Píllaro, Provincia del Tungurahua, radicado en este lugar donde realiza su actividad como arpista y luthier del instrumento.
4. Cocha Manobanda Angel María, nacido en Píllaro, Provincia del Tungurahua, ya fallecido.
5. Muquinche Zumbana Alfredo Temistocles, nacido en 1945 en Izamba, Provincia del Tungurahua. Radicado en este lugar. Ejecutante.
6. Nuela Puca Carlos Anibal, nacido 1945 en Izamba, Provincia del Tungurahua. Radicado en este lugar. Ejecutante.
7. Aranda López Carlos Enrique, nacido en abril de 1943 en Huachi Chico, Provincia del Tungurahua. Ejecutante.
8. Saquicela Carlos, nacido en Chordeleg, Provincia del Azuay, arpista y constructor aficionado del instrumento.
9. Cocha Toapanta Luis Danilo, nacido en Píllaro, Provincia del Tungurahua, el 11 de abril de 1968. Ejecutante.
10. Guerra Guerra Luis Fabian, nacido en Píllaro, Provincia del Tungurahua. Ejecutante.
11. Cárdenas Jaime, nacido en Totoras, Provincia del Tungurahua, 87 años. Ejecutante.



12. Chasi Tamay Segundo Timoteo, nacido en Píllaro, Provincia del Tungurahua, 64 años. Ejecutante y compositor.
13. Naranjo Olivo, principal fundador del Trío Los Alamas. Radicado en Quito. Ejecuta además de arpa diatónica, varios instrumentos.
14. Naranjo Alexandra, integrante del Trío Los Alamas. Su actividad artística con el Trío es dentro y fuera del país.
15. Garcés Garcés Cecilia, nacida en Quito, Provincia del Pichincha. Graduada como Concertista de arpa clásica del Conservatorio de Bruselas y actual profesora en el Conservatorio Nacional de Quito.
16. Córdova Jimmy, nacido en Ambato, Provincia del Tungurahua. Ejecutante. Reside en Quito y toca en los restaurants de la zona La Mariscal.
17. Navarrete Fernando, radicado en Quito. Ejecutante y constructor de varios instrumentos musicales.
18. Armando de la Cadena, radicado en Loja. Ejecutante. Además, ejecuta el requinto.
19. Quilligana César. Radicado en la parroquia de Pilahuín, Provincia del Tungurahua. Toca en matrimonios, bendiciones de casas o celebraciones ancestrales como el Inti Raymi. Está acompañado de Juan Quisintuña con el bombo.
20. Cachimuel Mariano o Taita Chavo, arpista indígena de la comunidad de Carabuela, cercana a Otavalo, Provincia de Imbabura. Su actividad artística se desarrolla para animar matrimonios, velorios y bendiciones de casas o tierras.
21. Lema Imbaquingo Ali, arpista indígena de Peguche, Provincia de Imbabura. Compositor. Ha producido varios discos en la línea de música ancestral indígena.



22. Terán Alejandro, arpista y compositor conocido como algodón mocho. Radicado en Otavalo, Provincia de Imbabura. Ejecuta su música en velorios y actividades relacionadas a las celebraciones indígenas.

2.2.-Exponentes destacados. Biografías.

Gonzalo Castro Rodríguez (ver anexo 10).

Nació el 31 de enero de 1931, en Píllaro provincia del Tungurahua. Hijo de Josefina Rodríguez y Manuel Castro. Arpista y compositor.

Desde niño se inicia en el mundo musical de la mano de su padre. A los 14 años comenzó a grabar discos en Quito acompañando a los célebres cantantes Benítez Valencia, Mendoza Suasti, Miño Naranjo, Olguita Guevara, entre otros. Formó parte del Conjunto de Los Hermanos Castro.

Muy joven se trasladó a Guayaquil para cumplir presentaciones artísticas en radios y teatros y donde fue contratado por prestigiosas disqueras de la época, para grabar como solista y como acompañante de artistas de la talla de las Hermanas Mendoza Sangurima, Julio Jaramillo, Pepe Jaramillo, Fausto Gortaire, Fresia Saavedra, Eduardo Brito, Liliam Suárez, entre los nacionales. Jesús Vásquez, los Embajadores Criollos, los Chamas, Lucho Barrios, entre los internacionales. Su exitosa carrera como solista se refleja en la amplia cantidad de discos grabados para muchos sellos discográficos, número que resulta actualmente difícil de determinar (ver anexos 22, 27, 28, 29, 30).

Realizó giras a Perú, Colombia, Venezuela, Estados Unidos, España, Alemania, con favorables críticas a su exquisito estilo de interpretación.



Ha sido acreedor a premios y condecoraciones obtenidos por parte de la Unión Nacional de Periodistas de Quito y Guayaquil, Departamento de Cultura del Guayas, discos de oro por ventas otorgado por la empresa Fediscos, y reconocimientos por parte de instituciones como Marina, Ejército y Aviación.

Su estilo ha servido de inspiración para otros arpistas y es considerado como el más representativo del Ecuador por lo que en el año 2002 el comité tripartito integrado por la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador, SAYCE, el Ministerio de Educación, Cultura, Deportes y Recreación y la Casa de la Cultura Benjamín Carrión, lo condecoró por su amplio aporte a la cultura musical y su exitosa trayectoria como compositor (Guerrero (2002) ; Diario El Telégrafo (2011); Diario El Universo (2009); el autor).

Tabla 13. Composiciones del arpista Gonzalo Castro.

<u>Composiciones</u>	<u>Género</u>	<u>Sello</u>
Angustia de Vivir	pasillo	Onix - s.f.
Dulce mirada	albazo	Granja - Sonolux – Orión - 1963
La noche que te besé	Aire ecuatoriano	Fadisa - s.f.
Mi destino	yaraví	Fadisa – Granja. s.f.- 1963
Te canta mi corazón	albazo	Fadisa - s.f.
La tumba de mi amada	pasillo	Fadisa – Ónix. s.f.- 1973
Pastores de Navidad	danzante	Onix - 1970
El indio le pega a la india	albazo	Onix - 1970
Rumiñahui	sanjuanito	Onix - 1973
Quejas del alma	pasillo	Onix - 1973
Canto de amor	albazo	Granja - 1963

Elaboración: el autor

Fuente: el autor



Juan María Castro Rodríguez (ver anexo 11).

Nació en Píllaro, Provincia del Tungurahua en 1918 y falleció en Miami Estados Unidos en el 2008. Arpista y compositor. Fue integrante del grupo de Los Hermanos Castro. Desde muy joven realizó acompañamientos para artistas como el dúo Mendoza Sangurima, Mendoza Suasti, Luis Alberto Sampedro y su guitarra hawaiana, Dúo Benítez Ortiz (ver anexo 21), Liliam Suarez.

En un certamen promovido en Ambato por la casa de discos Reed and Reed fue declarado ganador a la mejor ejecución de arpa.

Se presentó en varias radios como Radio Quito, Radio HCJV, Radio Universal, Radio Cristal. Realizó muchas giras a nivel nacional y hacia el exterior con el Grupo de los Hermanos Castro. En la feria de Manizales, Colombia, efectuó varios shows como solista.

En 1967 viajó a New York, Estados Unidos para cumplir con presentaciones en varios canales de televisión.

A inicios de la década del 70 participó en el evento en Homenaje a Eduardo Zurita, realizado en el Hotel Sheraton de esa ciudad con la presencia del Secretario General de la OEA Sr. Galo Plaza, el Embajador del Ecuador ante la ONU, Sr. Leopoldo Benítez Vinuesa, Sr. Herman Badillo, congresista de los Estados Unidos y los miembros de la Asociación de Cronistas de espectáculos de New York. El evento quedó plasmado en una grabación en el disco de sello Remo records y reproducido por el sello Ónix de Ecuador. El Lp titulado “Homenaje a Eduardo Zurita”, recoge una intervención de Juan con el pasillo “Al besar un pétalo” de Marco Tulio Idrobo, y el albazo “Dulce mirada” de Gonzalo Castro (Diario El Universo (1967) ; LP sello Ónix (1974); el autor).



Tabla 14. Composiciones del arpista Juan Castro.

<u>Composiciones</u>	<u>Género</u>	<u>Sello</u>
Tungurahua	Albazo	Granja - 1963
No atormentes más	Tonada	Granja - 1963
Reir llorando	Albazo	Ónix - 1970
Madrigal	Pasacalle	Sonolux – Orion - 1964

Elaboración: el autor

Fuente: el autor

Los Hermanos Castro (ver anexo 12).

Conjunto instrumental formado en Píllaro, Tungurahua en 1947 por José (Píllaro 1916, guitarra y violín), Juan (Píllaro 1918, arpista y compositor), Segundo (guitarra y violín), y Gonzalo (Píllaro 1931, arpista y compositor). En el grupo también participaba el padre de todos los miembros, don Segundo Manuel Castro.

Su actividad artística se desarrolla al inicio en Ambato. A la muerte de don Segundo Manuel en 1949 se radicaron en Quito y realizaron muchas presentaciones en radios como HCJB y Quito. Allí grabaron para los sellos Rondador, Granja y Caife. Por entonces los acompañaba Carlos “Pollo” Ortiz y Segundo Guaña en las guitarras.

Al ser contratados por Radios CRE y Cenit de Guayaquil deciden instalarse en el puerto principal, a excepción de Segundo quien resuelve regresar a Quito.

En 1967 al trío de Juan, José y Gonzalo se suma el guitarrista Pedro Chinga. Continuaron sus grabaciones para los sellos Onix, RCA, Orión, Victoria y Sonolux, estos dos últimos de Colombia. Grabaron como grupo instrumental y como acompañantes de artistas como Carlota Jaramillo, Mendoza Suasti, Liliam Suarez, etc. Realizaron giras por varios



países de Latinoamérica y en los Estados Unidos (Guerrero (2002) ; Diario El Universo (2016) ; Diario El Universo (2009); el autor). (Ver anexos 23, 24, 25, 26).

Julio Atahualpa Poalasin (ver anexo 13).

Según la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Guerrero (2002) y Diario El Universo, Atahualpa Poalasin nació en Huachi Chico, Provincia del Tungurahua, en 1932. Aprendió a ejecutar varios instrumentos pero fue en el arpa en que se especializó. A partir del año 1954 salió del país y se presentó en otras partes como Colombia, Perú, y más adelante en Tokio, Paris, EEUU, Grecia, Alemania. Está radicado en EEUU donde tiene una academia de enseñanza y venta del instrumento (Guerrero (2002) ; Poalasin (2008)).

Su actividad en New York tiene más de treinta años. En el Bronx instaló un taller para enseñar a tocar el arpa a niños latinos evangelistas. Produjo el DVD clases de arpa sin maestro y sin teoría. A su regreso, en el 2004 a Guayaquil, funda una academia con el objetivo de contribuir a que no desaparezca el arpa³.

Su discografía, según su página web, “Atahualpa Poalasin. Gran maestro del arpa andina” es amplia (Poalasin, 2015) .

Gorki Rolando Campuzano Nieto (ver anexo 14).

Nació el 27 de febrero de 1965 en Quito, Provincia del Pichincha. Sus estudios musicales los realizó en el Conservatorio Nacional de Música de Quito y en la Universidad Tecnológica Indoamérica de Ambato.

³ Entrevista realizada por Diario El Universo al arpista Julio Atahualpa Poalasin, en el año 2008



Con el Maestro Fausto Gallardo inició sus estudios de arpa diatónica entre 1984 a 1986, en el Conservatorio Nacional de Música de Quito; luego entre 1987 a 1990 su maestra de Arpa Clásica fue Cecilia Garcés, en la misma Institución.

Ejecuta varios instrumentos como arpa, bandolín y mandolina como miembro de la Orquesta de Instrumentos Andinos del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, desde junio de 1990 hasta la actualidad. Desde septiembre de 2003 a la actualidad es Profesor de Arpa diatónica y semicromática en el Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito.

Formó parte del Grupo Supay, el trío de Arturo Aguirre y actualmente es integrante de la estudiantina de Cámara Quintesencia.

Ha realizado giras internacionales a Colombia, Estados Unidos, Perú, Costa Rica, Chile, Rusia, Alemania, México, Brasil.

Su participación discográfica es amplia.⁴

Cecilia Garcés Garcés (ver anexo 15).

Nació el 4 de septiembre de 1960, en Quito, Provincia del Pichincha. Se inició desde temprana edad como pianista, primero desde casa y luego formó parte del grupo de estudiantes del Conservatorio Nacional de Música de Quito.

A los 28 años fue becada para estudiar arpa clásica en el Conservatorio real de Bruselas (1976 – 1980), en la Academia de Música de Scharbeck (1980 – 1983) y en el Conservatorio de Amberes (1983 – 1984). Luego de su período de graduación, regresó a impartir clases durante 10 años en el Conservatorio Nacional de Quito. Realizó varios cursos

⁴ Entrevista realizada al arpista y docente Gorki Rolando Campuzano en el año 2016



sobre enseñanza personalizada en instituciones como el Instituto Calazans de Ciencias de la Educación, Pontifica (Garces Garces, 2017) (Garces Garces, 2017) Universidad Católica del Ecuador, Ministerio de Educación y Cultura y Conservatorio Nacional de Quito.

Posteriormente se radica en Colombia donde fundó su academia de música para la formación de jóvenes talentos. Tras el fallecimiento de su esposo retornó al Conservatorio de Quito, donde actualmente es docente.

Es fundadora de Juventudes Musicales del Ecuador, miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, del Club Femenino de Cultura, del Instituto Ecuatoriano de Cultura Hispánica, miembro de la Fundación Cultural Patluk y miembro del Grupo Guasipungo (Conamu, (2018); Garcés Garcés (2017)).

Víctor Eloy Sisa Cocha (ver anexo 16).

Nació el 17 de septiembre de 1954 en Píllaro, Provincia del Tungurahua y está radicado en este lugar donde realiza su actividad como arpista y luthier del instrumento.

Se inició en el arpa desde niño, luego de salir de la escuela. Su primer maestro fue su tío Angel María Cocha Manobanda, quien fue alumno del maestro Gonzalo Castro.

A inicios de la década del 70 se integró al Grupo “Los Corazas”, de Quito y junto a ellos realizó presentaciones en varias partes del Ecuador. Más adelante formó parte del Grupo “Los Shyris”.



Por el año 1976 se interesa en la construcción de arpas, como resultado de la necesidad de contar con un mejor instrumento, labor que hasta la actualidad la desempeña con un prestigio ganado por la calidad de sonido y el acabado de los instrumentos⁵.

A su regreso de Quito se integra al Grupo “Los Nativos Pillareños”, por invitación del Sr. Fausto Lara, violinista. El guitarrista era el Sr. César Velasco. El grupo grabó varios discos. Actualmente continúan su actividad con nuevos integrantes (Sisa Cocha, 2016).

Fernando Lenin Navarrete Heredia (ver anexo 17).

Nació el 12 junio 1969 en Quito, Provincia del Pichincha, arpista y luthier de arpas, guitarras y requintos.

A los 15 años estudió música formalmente en la Sociedad de Autores y Compositores Sayce, de Quito, bajo la dirección del Sr. Nicolás Fiallos. Posteriormente fué becado para continuar sus estudios musicales en la academia del maestro Carlos Bonilla.

Formó parte de los tríos Tres Latinos y trío Equinoccial, como cantante y guitarrista, siendo en este último donde conoció al arpista Fausto Gallardo, con quien estudió el instrumento. Su actividad artística actual la desarrolla con su agrupación musical denominada Fernando Navarrete y su arpa, en diferentes lugares como hoteles y sitios privados.

Estuvo en Francia, Bélgica, Madrid y EE. UU. y a su regreso a Quito, en el año 2003 decidió instalar formalmente su primera fábrica de arpas desarmables.

⁵ Entrevista realizada al arpista y luthier Víctor Sisa en el año 2016.



Es formador de nuevos luthieres y ha logrado desarrollar un artefacto llamado “generador de sustentación”, que se lo aplica a todo instrumento de cuerda, instrumento que ha sido evaluado y aprobado técnicamente. Es distribuido por la casa musical Brasil.

Su producción discográfica la constituyen tres cds bajo el título “Dúo Hermanos Navarrete. Grandes éxitos en arpa”.⁶

Luis Ramiro Uribe Chacón (ver anexo 18).

Nació en Quito el 10 de Marzo de 1960. En su niñez se inició en el canto y en su juventud estudió contrabajo en el Conservatorio Nacional de Quito con el Prof. René Bonilla, y en el Centro de Difusión Musical de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Estudió algunos semestres de Musicología en el Ludwig Maximilian University de Munich.

Fue docente en Educación Musical y Lenguaje y Literatura en algunos Colegios de la ciudad.

Integró varios grupos como Nueva canción, Camino y Canto, Vuelo Libre y Nuevo Amanecer. Con los dos últimos grupos y luego en su etapa de solista se presentó en países como Colombia, Bolivia, Perú, Alemania, Bélgica, España, Francia, Liechestein, Luxenburgo y Suiza. Actualmente reside en Munich, Alemania.

Su iniciación en el arpa es autodidacta por lo que su estilo en el instrumento es original. Desarrolla su actividad artística como cantante y arpista.

⁶ Entrevista realizada al arpista Fernando Navarrete, en el año 2016.



En sus presentaciones se acompaña de un grupo formado por guitarra, bajo, violín o flauta travesa y percusión. Cuenta con varias composiciones a su haber (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002) .

María Alexandra Naranjo Garzón (ver anexo 19).

Nació en Quito, Provincia del Pichincha, el 19 de marzo de 1982.

Viene de familia de músicos. Su iniciación hacia el arpa es a los 15 años a través de su padre, el destacado arpista Olivo Naranjo, su único profesor.

En el año 2000 se integra al trío Los Alamas, y realizan una gira a eventos internacionales como la “Fiesta de los Contrastes”, en Suiza y el “Mes Cultural de las Artes” en Egipto en compañía del ballet ecuatoriano de Virginia Rosero.

Con el dúo de arpas que integra con su padre han realizado presentaciones en varias en festivales en Quito y Ambato y en El Salvador. Se presentaron en Venezuela, en el Festival Internacional de Arpa 2016, que se desarrolló en el Estado de Táchira.

Su producción discográfica se titula “De Ecuador para América” en cd ⁷

2.3.-Formatos, grupos o artistas ecuatorianos que han incluido e incluyen al arpa en sus interpretaciones y registros sonoros.

El arpa diatónica, a través de sus destacados intérpretes, ha formado y forma parte de varios formatos instrumentales.

Este trabajo toma como referencia la trayectoria del maestro Gonzalo Castro Rodríguez, poseedor de un amplio trabajo discográfico.

⁷ Entrevista realizada a la arpista Alexandra Naranjo en el año 2017



De acuerdo con lo anterior, y tomando como referencia algunas producciones discográficas, encontramos los siguientes formatos:

Tabla 15. Formatos de acompañamiento que han incluido el arpa.

Artistas	Formatos de acompañamiento
Benítez-Valencia - La canción de los Andes – Rondador - 1967	Arpa, guitarra marcadora, requinto, piano, voces.
Miño- Naranjo - Invernal - Ónix - 1971	Arpa, guitarras marcadoras, requinto, contrabajo.
Hermanos Castro - Espigas musicales - Ónix - 1970	Violín, arpas, guitarra marcadora, contrabajo.
Gonzalo Castro - Al ritmo del arpa de Gonzalo Castro - Ónix - 1970	Arpa, guitarras, contrabajo, saxofón, timbales
Julio Jaramillo - Música ecuatoriana para el Mundo - Ónix - 1980	Arpa, guitarras, requinto, contrabajo.
Gonzalo Castro con el conjunto Los Gatos - Ónix - 1973	Arpa, guitarra eléctrica, requinto, guitarra marcadora y contrabajo.
Mendoza - Suasti - Granja - 1967	Arpa y guitarras
Gonzalo Castro -Todos bailan con el arpa de Gonzalo Castro – Ónix - 1976	Arpa, guitarras, trompetas, bajo, percusión.
Grupo Equinoccial - Panorama musical ecuatoriano - Orión - 1968	Arpa, guitarra marcadora, guitarra hawaiana, contrabajo, órgano.
Juan y Gonzalo Castro - Arpa mágica internacional - Fénix - 1967	Arpa, guitarra marcadora, contrabajo timbal, conga, güiro.
Los Hermanos Castro - Los Hermanos Castro y sus arpas. Vol. 1 - Estelar - 1971	Arpa, requinto, guitarra marcadora, clarinete, saxo, contrabajo.
Raza de bronce - Los Corazas; Los Hermanos Castro y Bolívar Ortíz - Granja - 1963	Arpa, guitarra, requinto, silvo, pingullo.

Elaboración: el autor



De acuerdo con lo investigado en este trabajo, se describe a los artistas que han incluido el arpa en sus grabaciones:

1. Dúo Benítez Valencia.
2. Dúo Miño Naranjo.
3. Los Hermanos Castro y sus arpas.
4. Julio Jaramillo.
5. Dúo Benítez Ortíz.
6. Olguita Guevara.
7. Dúo Mendoza Suasti.
8. Dúo Mendoza Sangurima.
9. Los Embajadores.
10. Liliam Suarez.
11. Lucho Silva.
12. Carlos Regalado.
13. Pepe Jaramillo.
14. Los Embajadores Criollos del Perú.
15. Kike Vega.
16. Eduardo Brito.
17. Hermanas López Ron.
18. Bolívar "Pollo" Ortiz
19. Claudio Vallejo
20. Segundo Rosero
21. Roberto Zumba



22. Chugo Tovar
23. Antonio Santos
24. Los Gatos
25. Jesús Vásquez del Perú.
26. Los Príncipes del Paraguay.

Por otra parte, en el campo de la etnomúsica, encontramos el formato arpista – golpeador o alentador que tocan en los velorios o determinados compromisos sociales y que su labor cumple un rol indispensable para la comunidad (Coba, 1992).

2.4.-Utilización del arpa diatónica en el Ecuador.

Para entrar en materia del tema es importante conocer la definición de etnomusicología, materia relacionada con elementos que contienen mucha tradición como el caso del arpa diatónica, elemento clave en el desarrollo de este trabajo.

Para William Vergara, en entrevista realizada por Diario El Comercio (2012) la etnomusicología estudia nuestras raíces, etnia, restos musicológicos; música de tradición oral que no está registrada en el país y en ningún documento. (Diario El Comercio, 2012) .

Pedersen (2004) considera que “el etnomusicólogo es el investigador que estudia la música de diversos grupos o subgrupos culturales y sociales, y por lo tanto su área de investigación puede abarcar prácticamente todos los tipos de música en cualquier parte del mundo” (p. 5).

El campo de acción del etnomusicólogo, según Pedersen, (2004) es por lo general el de la música popular tradicional y aunque pudiera tener interés por lo mismos temas del musicólogo, su diferencia radica en que busca investigar la música viva, tener convivencia



con los músicos en su ambiente social en el cual se toca y se compone música, por tanto el trabajo de campo lo realiza de manera metódica, siendo ésta acción la que lo distingue del musicólogo. A esto agrega El Comercio (2012) que no solo abarca a la música indígena, como anteriormente se la presentaba, sino también a la música urbana que la encontramos en internet (Pedersen, (2004) ; Diario El Comercio (2012)).

El contexto en el que se desenvuelve el arpa diatónica, en concordancia con Pedersen y Vergara, es el que se ha encontrado en las comunidades indígenas (Provincia de Imbabura) y mestizas (Provincia del Tungurahua) del país, además de la presencia de pocos arpistas en áreas urbanas como Guayaquil, Quito, Cuenca o Loja (Coba, (1992) ; Guerrero (2002); Moreno (1996) ; Schechter (1992) ; el autor).

Dentro de los contextos donde se ha desarrollado el arpa diatónica, según lo investigado hasta hoy, no existen ni existieron escuelas ni métodos relacionados a su enseñanza – aprendizaje, en virtud de lo cual se habla de conocimientos tradicionales transmitidos a otras generaciones de manera oral. Con respecto a lo mencionado y según la página del Servicio Nacional de Derechos Intelectuales (2018), se entiende por conocimiento tradicional a:

“todos aquellos conocimientos colectivos, tales como prácticas, métodos, experiencias, capacidades, signos y símbolos propios de pueblos, nacionalidades y comunidades que forman parte de su acervo cultural y han sido desarrollados, actualizados y transmitidos de generación en generación. Son conocimientos tradicionales, entre otros, los saberes ancestrales y locales, el componente intangible asociado a los recursos genéticos y las expresiones culturales tradicionales”



Ahora bien, aquellos conocimientos tradicionales en cuanto a la ejecución abarcan repertorios que tienen que ver con lo tradicional y popular, términos que necesitan ser definidos para su mejor comprensión en el desarrollo de este trabajo.

De acuerdo al trabajo de Vega, el concepto de música tradicional “está ligado a los usos de las expresiones musicales en un contexto social, en un ambiente grupal, étnico, religioso, si se quiere ideológico y que por lo tanto no tiene que ver con términos comerciales, sino con un uso comunitario” (Vega , 2010, pág. 2). En concordancia con lo manifestado, este tipo de música se encuentra en las comunidades indígenas de la Provincia de Imbabura.

En cuanto a la música popular, para Flores Rodrigo (2008) este concepto al ser traducido al español “tiende a relacionarse a la música tradicional o música de tradición oral en unos casos, pero corresponde relacionarla más a otros términos como moderna, actual o urbana” (Flores Rodrigo, 2008). Frente a esto Guerrero (2002) considera que su contexto de desarrollo está en el área de la música mestiza, mientras que Toybee (2000) citado por Flores Rodrigo (2008) considera que la música popular es aquella que se ha desarrollado a través de los medios de comunicación a diferencia del folk o de la música clásica. En relación a las definiciones anteriores el contexto musical de la música popular con arpa se encuentra en la Provincia del Tungurahua.

Por otro lado es necesario definir el significado de géneros de la música nacional y la definición de música ecuatoriana, conceptos que permiten aclarar la presencia del arpa en otros ámbitos.

De acuerdo con EcuRed (2016) el concepto de género musical se lo utiliza para la clasificación de obras musicales y esta clasificación se realiza según criterios relacionados



con el ritmo, la instrumentación, tipo de armonía, o criterios no musicales como el contexto sociocultural, período histórico, región geográfica (EcuRed contributors, 2016).

Así mismo, Guerrero (2002) se refiere a que la terminología “generos musicales ecuatorianos” (géneros, forma y otros aspectos) tiene una definición confusa y distorsionada desde tiempos coloniales producto de la hibridación, de la diversidad musical a través de la historia y de la poca sistematización y documentación del material musical antiguo y moderno de las culturas musicales del país. Existen trabajos que confunden los nombres de los géneros, sin embargo a partir de los años 50 el compositor Guerardo Guevara utilizó la palabra “ritmo” (ritmo de pasillo, ritmo de albazo, etc) como un elemento clave que caracteriza a los géneros musicales siendo esta categorización la que persiste hasta ahora (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002). Respecto a esto Guerrero (2002) describe algunos géneros ecuatorianos como el aire típico, alza, albazo, amorfino, andarele, bomba, carnaval, cachullapi, danzante, fox incaico, pasillo, pasacalle, tonada, yaraví, entre otros.

Por lo que se refiere a la música ecuatoriana Wong (2013) hace una diferenciación entre lo que significa música nacional y música popular ecuatoriana.

El término “música nacional” está relacionado con el antecedente socioeconómico, étnico, racial y generacional de los individuos, y es la actitud de los ecuatorianos la que les da su propia visión de lo que significa esto. En este sentido y de acuerdo a los criterios de inclusión o exclusión de géneros musicales asociados con las razas del ecuatoriano se define el tipo de música nacional de las élites y el de música nacional de las clases populares. En este concepto se abarcan los géneros como el albazo, pasillo, pasacalle, etc (Wong Cruz, 2013).



Finalmente el término “música popular ecuatoriana” es equivalente al de “música nacional en general” siendo este uso muy común en la población ecuatoriana (Wong Cruz, 2013).

2.4.1.-En la etnomúsica.

Coba, (1992) describe al arpa como un instrumento que unifica y consolida a las comunidades, tanto en el quehacer cotidiano, social y religioso. Se la utiliza durante la celebración de matrimonios, bautizos, confirmaciones, así como en las fiestas de san juan y la última teja o huasifichay.

Guerrero (2002), se refiere a la existencia de una relación directa entre el arpa diatónica de la región de Imbabura con el matrimonio o el velorio, celebraciones donde no puede faltar el arpista con su golpeador o con el violinista tocando simultáneamente. En la ceremonia del “Guagua velorio” se realiza un ritual para los niños que han muerto y por su corta edad van al cielo de manera directa, ya que los creyentes dicen que no han cometido ningún pecado; para el ritual son contratados el arpista con su golpeador, quienes interpretan melodías durante el velatorio, la misa y el entierro, piezas que tienen la denominación de “tonos” como vacaciones, pareja y sanjuan (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002).

Al referirse al wawa velorio, Coba (1992) sostiene que es el “Achi taitico” quien paga al arpero y el golpeador, y su remuneración va de acuerdo al número de días de duración de la ceremonia. La comunidad asiste a esta celebración con regalos, bienes de consumo o dinero. El arpista cumple su labor de dar alegría al ritual, el que se lo realiza a la media noche. Cada comunidad tiene propios juegos. Una vez terminada la velación, despiden al difunto recorriendo los lugares por donde caminó y se dirigen al cementerio. Finalmente los padres e invitados continúan celebrando en la cantina y consumiendo licor. Durante toda la



celebración el arpista y su golpeador se encargaron de interpretar los “tonos” denominados “vacaciones” y otros tonos para acciones de juego y baile .

Shetchter (1992) describe que existen tres tipos de generos que son realizados durante el wawa velorio, cuya información fue extraida de los músicos de las comunidades de alrededor de Cotacachi, la misma que tuvo mucha coincidencia en su definición .

El primero es vacación y se refiere a un género y/o título con música y con una estructura asimétrica y sin texto cantado. La música tiene ciclos consecutivos de una melodía que desciende en los contornos. Es la primera pieza que toca el arpista desde muy temprano y tiene el efecto de expulsar al demonio que se encuentra debajo de la plataforma que sostiene al niño. Su ejecución no va acompañada del golpeador y no se baila (Schechter, 1992).

El segundo género es el sanjuan, el que se constituye en una letanía compleja y tiene un motivo que se repite de manera regular pero puede aparecer un segundo motivo que se inserta como un descanso. Aquí participa un golpeador que va marcando el golpe básico del pulso en la caja del arpa y ocasionalmente subdivide el pulso en dos. Este género tiene texto y el golpeador es el que generalmente lo canta. Es danzado y quien lo baila da un fuerte pisoton que coincide con el pulso del golpeador (Schechter, 1992).

El tercer género es pareja y su pulso es más rápido que el sanjuan. Es bailado en forma simple o en dupla y el golpeador utiliza sus dos manos para dar el golpe que se torna mas complejo que el sanjuan. No tiene texto y se lo ejecuta para las parejas que bailan, para los recién casados y para el amanecer (Schechter, 1992).

Tanto Coba (1992) como Schetcher (1992) resaltan a intérpretes involucrados en este tipo de celebraciones, que están ubicados en las comunidades aledañas a Cotacachi, Provincia



de Imbabura, como Pozuzo Chico, Tarataka y Toquepala, lugares donde se han realizado las investigaciones.

2.4.2.-En la música popular.

Según lo definido anteriormente la música popular se caracteriza por ser de tipo urbano, su objetivo es el entretenimiento y su contexto de desarrollo se encuentra en la población mestiza. Tiene un propósito netamente comercial y utiliza las nuevas tecnologías para su elaboración y difusión (Flores (2008); Guerrero (2002)).

Respecto a la presencia que hoy tiene la música popular hay que resaltar que los distintos estudios hacia ella por parte de otras ciencias, se constituyen en una fuerza tal que el campo musicológico está comprometido a construir y transmitir conocimientos lo suficientemente claros que interesen a la colectividad dentro del contexto de varias disciplinas de la academia, a través de los cuales se puedan llegar a nuevas conclusiones a beneficio de los seres humanos (González, 2011).

De acuerdo con estas definiciones, este trabajo toma como referencia las actividades de arpistas en el campo de las grabaciones publicadas por disqueras (sellos discográficos o producciones independientes), presentaciones en diferentes espacios, enseñanza y actividades de construcción (ver tabla 16).

Tabla 16. Utilización del arpa en el ámbito popular.

Arpista	Producciones discográficas	Presentaciones	Enseñanza	Construcción
Gonzalo Castro Rodríguez (1931)	X	X	-	X



Juan Castro Rodríguez (1918 – 2008)	X	X	-	-
Los Hermanos Castro (1947 – 1970)	X	X	-	-
Atahualpa Poalasin (1932)	X	X	X	X
Gorki Rolando Campuzano (1965)	X	X	X	-
Cecilia Garces (1960)	X	X	X	-
Víctor Sisa (1954)	X	X	-	X
Fernando Navarrete (1969)	X	X	-	X
Ramiro Uribe (1960)	X	X	-	-
Alexandra Naranjo (1982)	X	X	X	-
Alfredo Muquinche (1945)	-	X	-	-
Carlos Nuela (1945)	-	X	-	-
Carlos Aranda (1943)	-	X	-	-



Carlos Saquisela (1947)	X	X	-	X
Luis Cocha (1968)	X	X	-	-
Luis Guerra (1976)	-	X	-	-
Jaime Cárdenas (1932)	X	X	X	-
Timoteo Chasi (1952)	X	X	X	-
Olivo Naranjo (1954)	X	X	-	-
Jimmy Córdova (1931)	-	X	-	-
Armando de la Cadena (1967)	X	X	-	-

Elaboración: el autor

Fuente: el autor



CAPITULO III

3.1.- Utilización del arpa diatónica en la música académica.

Guerrero (2002) define a la música académica como aquella que proviene del proceso de enseñanza normado y gradual que se da en las instituciones educativas de música. Su funcionalidad es el goce estético, la proposición vanguardista, a través de un proceso técnico tanto en la composición como en la ejecución. Posee un espíritu de tipo urbano y tanto su registro como su ejecución se lo hace a través de partituras y notas de un pentagrama o con el empleo de otros sistemas creados para este objetivo. Las presentaciones y conciertos tanto de las orquestas sinfónicas, grupos de cámara y solistas, son los medios para conocerla y apreciarla (Guerrero, Auz, & Sanchez, 2002).

Un primer ámbito a especificar corresponde a las instituciones donde se utiliza el arpa para su enseñanza. En este caso corresponde señalar al Conservatorio Superior Nacional de Quito que es la única institución, en el campo académico, donde se enseña el instrumento. Su estudio se inicia desde el 2do básico elemental, a una edad de 7 años, seguido de tres niveles de básico medio, luego tres niveles de básico superior y concluye con tres niveles de bachillerato. El título que otorga es el de Bachiller en artes, especialidad arpa.

El Conservatorio Nacional está regido por el Ministerio de Educación, y el instrumento arpa diatónica consta dentro del Programa de Bachillerato Artístico desde el año 2014.

El objetivo principal del programa de arpa diatónica, según consta en la malla curricular es que los graduados puedan: “interpretar repertorios como solista y miembro de agrupaciones de música académica y popular, con dominio de la técnica instrumental, sentido



de identidad y pertenencia a su cultura, para insertarse en el mundo laboral y/o continuar sus estudios superiores” (Ministerio de Educación, 2014, pág. 128).

Las unidades didácticas están identificadas y ordenadas solo en el ámbito del nivel básico superior y el nivel Bachillerato. Para el primero se abarcan cuatro unidades que se refieren a la introducción del instrumento (10 horas pedagógicas), técnica instrumental (112 horas pedagógicas), repertorio (78 horas pedagógicas), improvisación y creación (28 horas pedagógicas); mientras que para el segundo se establecen tres unidades que se relacionan con la técnica instrumental (108 horas pedagógicas), repertorio (92 horas pedagógicas) y la improvisación (28 horas pedagógicas). El total de horas pedagógicas es de 456. Cada unidad didáctica tiene su objetivo, sus contenidos (procedimentales, conceptuales y actitudinales), sus actividades de enseñanza-aprendizaje y los criterios de evaluación (Ministerio de Educación, 2014).

Para Fingermann (2010) se entiende por contenidos procedimentales a las herramientas que debe reunir el alumno para recolectar los datos, descubrirlos, jerarquizarlos, relacionarlos, entenderlos, aplicarlos. Es decir, son las herramientas para usar en el proceso de enseñanza – aprendizaje. Los contenidos procedimentales dentro del programa están detallados para cada nivel, hacia aspectos como la posición adecuada del cuerpo con respecto al instrumento, ejercicios de posición de las manos y los brazos, interpretación de obras de los diversos géneros y estilos, ejercicios de independencia de los dedos, práctica de improvisación libre y básica sobre motivos melódicos y rítmicos.

Así también Fingermann (2010) establece que los contenidos conceptuales se relacionan al qué enseñar en referencia a la teoría y son conceptos y procedimientos que se integran a la estructura cognitiva del estudiante. De acuerdo con lo dicho, en el programa se



describe aspectos relacionados a la digitación, articulaciones, canciones e himnos, matices y reguladores (dinámicas), estudios progresivos, estilos musicales como clásico, moderno, contemporáneo, música popular, creación de motivos musicales mediante la improvisación.

Finalmente, los contenidos actitudinales, según Fingermann (2010) hacen referencia a la formación de acciones positivas de acuerdo con los valores sociales en que se desenvuelve, siendo estas acciones lo relacionado al respeto, valor, diálogo, cumplimiento, cooperación, etc. Dentro del programa se describen contenidos actitudinales como demostrar esfuerzo y responsabilidad en el estudio, denotar concentración esmerada para el aprendizaje, reconocer la importancia de la práctica constante de ejercicios de digitación, valorar el trabajo propio mostrando seguridad y confianza en sus posibilidades de ejecución, valorar la importancia de la improvisación y creación para expresar ideas musicales propias (Fingermann, 2010).

Otro aspecto de vital importancia que hace referencia el programa es la evaluación dentro del proceso de enseñanza – aprendizaje, se entiende que permite comprobar en el transcurso del proceso el cumplimiento de los objetivos propuestos y las modificaciones necesarias que se deben introducir para su cumplimiento (Pino Torrens, 2015).

Los criterios de evaluación del programa están centrados en aspectos como: mueve los dedos con facilidad, seguridad y dominio del espacio; muestra independencia y soltura en el movimiento de los dedos; interpreta con naturalidad y control las piezas propuestas; manipula adecuadamente tiempo, dinámicas, y otras herramientas expresivas al hacer variaciones; domina todas las escalas y tonalidades estudiadas; toca en público un programa adecuado a su nivel demostrando capacidad comunicativa y calidad artística.



Finalmente, el programa de Bachillerato artístico no tiene información respecto al nivel básico elemental ni básico medio, niveles que también incluyen los Conservatorios y Colegios de música del país. Su información es muy general ya que no se detalla todo el proceso de enseñanza del instrumento de acuerdo con las dificultades técnicas de cada nivel, por lo cual queda a criterio de cada profesor. Además, no especifica ningún tipo de métodos de arpa diatónica y con mayor razón una secuencia didáctica de obras ecuatorianas adaptadas al instrumento con una metodología propia, adaptada al contexto ecuatoriano. En el caso específico del arpa, que en el país su enseñanza ha sido empírica, se hace necesario una sistematización de cada uno de estos aspectos para lograr una unificación de criterios en cuanto a su proceso de enseñanza-aprendizaje.

Un segundo ámbito de utilización académica del arpa diatónica se encuentra en la Orquesta de Instrumentos Andinos (OIA) de la ciudad de Quito (ver anexo 20) .

De acuerdo a lo descrito en la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana de Guerrero (2002) fue creada en Quito por el Consejo Municipal en Mayo de 1990. Es dependiente del Municipio del Distrito Metropolitano de esta ciudad y utiliza instrumentos musicales andinos en formato de gran orquesta. Posee secciones de vientos, cuerdas a la que se incorpora el arpa y percusión.

Está integrada por 40 músicos y fue fundada por el compositor y cantante Patricio Mantilla.

Posee aproximadamente 60 obras creadas en base a ritmos y formas musicales ecuatorianas, y muchos trabajos discográficos (Haro , 2017).



Entre sus integrantes está el Prof. Gorki Rolando Campizano Nieto, quien es ejecutante de arpa diatónica y bandolin. Su actual director es el Lic. Wilson Haro.

Según Haro el arpa diatónica cumple una función de acompañante dentro de las obras y hasta ahora no se han creado arreglos para solista de arpa y orquesta ⁸.

En Guayaquil, dentro del Museo Julio Jaramillo, funciona la Escuela del pasillo, dirigida por la Historiadora Jenny Estrada, donde se imparte la enseñanza de instrumentos como requinto, guitarra marcadora, piano, canto, acordeón y arpa diatónica. La institución no se rige a los programas del Ministerio de Educación.

En lo relacionado al repertorio de géneros ecuatorianos adaptados al instrumento arpa diatónica, Campuzano (2017) considera que hay poco material de música latinoamericana y ecuatoriana, pero en mayor nivel el de repertorio ecuatoriano. “Realmente es poco lo que yo he hecho y se necesita de este material. El camino está virgen en este sentido” (Campuzano Nieto, 2017). Al respecto Garcés (2017) coincide que es poco el material para arpa celta y clásica en género ecuatoriano. Cita su composición del pasillo “Sin retorno” que se incluye en el nivel de Bachillerato, reafirmando la escasez de composiciones y obras ecuatorianas adaptadas al instrumento (Garcés Garcés, 2017).

3.2 Métodos didácticos para Arpa

Es importante describir los fundamentos metodológicos que utilizan los compendios de arpa de autores como Suzuki y María Grossi (arpa clásica), Adolfo Bernal y Dioniso Arzamendia (arpa paraguaya) y Gonzalo Scovino (arpa criolla venezolana).

⁸ Entrevista realizada al director de la Orquesta de instrumentos andinos, Wilson Haro, el 22 de febrero de 2017.



En el trabajo de Suzuki (1995) tiene como punto esencial su filosofía. Entre los aspectos más importantes está la fe profunda hacia la fuerza de una vida positiva y el respeto para todos los seres humanos. Para Suzuki los niños aprenden tan rápido como su idioma materno y su habilidad debe aprovecharse desde temprano. Ellos deben practicar con los de su misma edad manteniendo una actitud de cooperación y el profesor debe diseñar un plan que los lleve a un aprendizaje exitoso. La participación de los padres es esencial en el aprendizaje de los hijos (triángulo padres – maestro – alumnos tomando en cuenta que la música es el medio para educar a la persona (Suzuki, 1995).

El trabajo de Grossi (1946) inicia con una descripción del arpa de Erard (47 cuerdas) sus partes, las diferentes posiciones de las manos, la técnica a utilizar refiriéndose a la preparación de los dedos (el movimiento del pulgar, el movimiento de los dedos hacia adentro de la mano, la preparación y digitación). Considera que cada preparación de la mano debe tener una pausa para que el estudiante pueda colocar los dedos en la forma correcta además de buscar el relax del brazo y la mano a fin de lograr una claridad en la ejecución. Para vencer las diversas dificultades técnicas existen ejercicios progresivos con fórmulas simples además de otros ejercicios de Pozzoli, que están relacionados a las fórmulas anteriores y tienen por objeto romper la monotonía y hacer más divertido el estudio, todo bajo la guía del maestro.

Por otra parte, se conoce de otros tratados propiamente para arpa diatónica, que no son utilizados en las Instituciones de enseñanza musical en Ecuador.

En el tratado de Arzamendia (2003) se describen recomendaciones relacionadas a las acciones que debe tomar el profesor con respecto a la enseñanza de los estudiantes de acuerdo con el talento y ritmo de aprendizaje. Emplear recursos pedagógicos para descubrir su talento oculto. En los casos de alumnos con cualidades excepcionales la enseñanza de lecciones debe



comenzar con el estudio sistemático de una melodía y su acompañamiento al mismo tiempo, dejando de lado los ejercicios previos.

El tratado de arpa paraguaya de Bernal (2011) no describe aspectos metodológicos, pero si establece recomendaciones elementales basadas en la importancia de la lectura musical y la ejecución del instrumento más el compromiso del estudiante en cuanto a la práctica con disciplina, dedicación y paciencia. La confianza y obediencia a sus profesores también está señalada.

Finalmente, el método de Scovino (1997) para el aprendizaje del arpa criolla venezolana sin maestro y sin el conocimiento profundo de teoría musical se fundamenta en la constancia. El estudiante debe practicar diariamente durante los seis primeros meses y ayudarse escuchando música venezolana donde se destaque el arpa, empleando además la observación como método para aprender la técnica de los arpistas más avanzados a quienes oportunamente se les debe consultar. Finalmente recomienda la práctica acumulativa es decir que los ejercicios nuevos deben practicarse junto con los anteriores (Scovino, 1997).

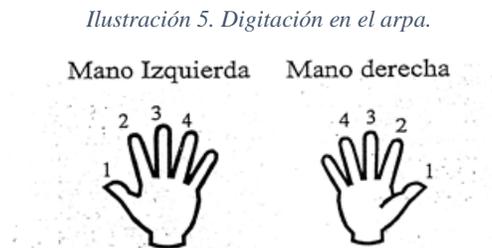
3.3.-Particularidades en cuanto a posición y digitación.

Para la explicación del tema este trabajo toma como referencia, los criterios de tres autores que han desarrollado sus métodos de arpa diatónica:

1. El maestro paraguayo Dionisio Arzamendia, con su Manual Didáctico del arpa sin pedales o diatónica;
2. El maestro paraguayo, Adolfo Bernal o Papi Galán, con su Método de Arpa paraguaya; y,
3. El Sr. José Santos Barrios de Venezuela, autor de videos denominados “La Escuela del Arpa”, publicados en la página YouTube.

Según Arzamendia (2003) la posición de los codos y los brazos debe ser ligeramente levantados sin apoyarlos en el arpa. Las palmas de las manos deben tener una figura inclinada con respecto a las cuerdas. Los dedos de las dos manos, al estar colocados sobre las cuerdas deben formar una figura media redonda para obtener fuerza en la pulsación. Para la pulsación se utiliza la yema de los dedos, la uña o ambas al mismo tiempo, dependiendo del sonido que se quiera lograr .

La digitación de ambas manos es la siguiente (ilustración 5):



Fuente: (Arzamendia Párriz, 2003)

En lo relacionado a las posiciones de las manos en diferentes acordes, Arzamendia (2003) establece que existen trece posiciones, sin explicación clara al respecto (Arzamendia Párriz, 2003) .

Bernal (2011) en su método #1, establece las recomendaciones para un arpista deben ser:

1. La forma de sentarse a media silla, sin recostar la espalda, con rodillas ligeramente abiertas para que el cuerpo del arpa esté entre las piernas, debiendo coincidir la punta final de la caja del arpa con la base del hombro.
2. Brazos caídos y relajados, con los codos hacia abajo, con el brazo izquierdo un poco más alto que el derecho, en especial cuando se realiza el acompañamiento con la mano izquierda.



3. Dedos colocados en forma de escalera, donde cada uno estará un poco debajo del otro para poder estirar las cuerdas sin que los dedos se molesten.
4. Tener claro que la colocación de los dedos en el arpa diatónica frente a la clásica es diferente.
5. Para lograr los medios tonos se debe utilizar una pieza de metal denominada “Anillo para medio tono”, que fue creado por el Prof. Adolfo Bernal o Papi Galán, en Madrid, España, en 1981.
6. Para el efecto de medios tonos también se puede utilizar el tipo de arpa con “Palancas” incorporadas en la parte inferior de la cabeza del instrumento. Este mecanismo se encuentra en las arpas célticas y fue el maestro Mariano Gonzáles Ramírez quien las aplicó a las arpas paraguayas.

En cuanto a las posiciones del arpa, Bernal (2011) sostiene que se relacionan con los acordes en triadas, de sexta, de séptima, de novena, y sus inversiones. La enseñanza de las posiciones va de acuerdo a los niveles de aprendizaje de los estudiantes (Bernal, 2011).

Por otra parte, Santos Barrios (2013) sostiene que para explicar las posiciones del arpa diatónica es necesario utilizar el octograma, que es un diagrama de ocho líneas verticales equidistantes que nos permite entender la postura de los dedos sobre las cuerdas.

La digitación para los dedos de ambas manos es la siguiente:

1. Pulgar tiene el número uno.
2. Índice tiene el número dos.
3. Medio tiene el número tres.
4. Anular tiene el número cuatro.

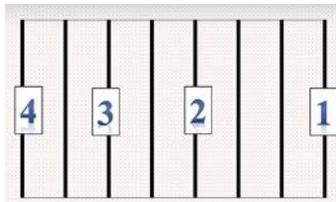


Las posiciones se basan en el tipo de acorde que se utilice, sean de tríadas, tetradas, y sus inversiones.

Para el caso de las tríadas, la primera posición se basa en un acorde de tres notas más la octava repetida. Por ejemplo, el acorde de Do mayor estaría conformado por la notas do, mi, sol y do.

Según la ilustración 6 y 7, en la primera posición existe una distancia de una cuarta entre el dedo 1 y 2 y entre los dedos 2, 3, y 3, 4, existe una distancia de tercera, es decir solo hay una cuerda de intermedio.

Ilustración 6. Primera posición.



Elaboración: el autor

Ilustración 7. Primera posición.

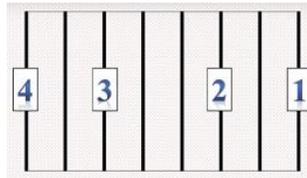


Fuente: María Astrid Castro

Según la ilustración 8 y 9, para el caso de la segunda posición, la distancia de cuarta se forma entre los dedos 2 y 3. En los otros dedos la distancia es de terceras, es decir con una cuerda de intermedio.

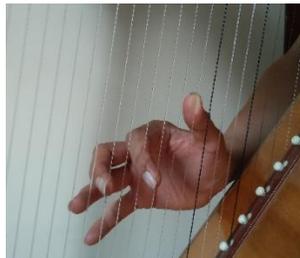


Ilustración 8. Segunda posición.



Elaboración: el autor

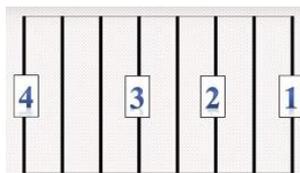
Ilustración 9. Segunda posición.



Fuente: María Astrid Castro

Según la ilustración 10 y 11, para el caso de la tercera posición, la distancia de cuarta se forma entre los dedos 3 y 4, mientras que en los otros dedos la distancia es de terceras, es decir con una cuerda de intermedio.

Ilustración 10. Tercera posición.



Elaboración: el autor

Ilustración 11. Tercera posición.

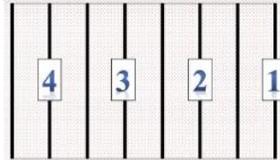




Fuente: María Astrid Castro

Según la ilustración 12 y 13 , para el caso de la cuarta posición en adelante, el tipo de acorde utilizado es de cuatro notas o tetrada, existiendo intervalos de tercera entre los dedos 1 - 2, 2 - 3, y 3 - 4, es decir hay una cuerda de intermedio entre los dedos.

Ilustración 12. Cuarta posición.



Elaboración: el autor

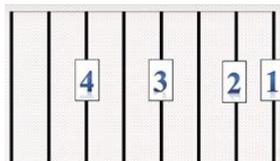
Ilustración 13. Cuarta posición.



Fuente: María Astrid Castro

Según la ilustración 14 y 15, para el caso de la quinta posición, en acorde de tetrada, se forma un intervalo de segunda entre los dedos 1 y 2, mientras que entre los dedos 2 - 3, y 3 - 4, se los intervalos son de terceras, es decir hay una cuerda de intermedio.

Ilustración 14. Quinta posición.



Elaboración: el autor

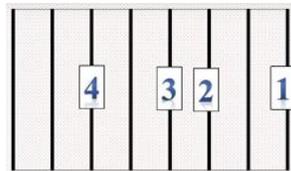
Ilustración 15. Quinta posición.



Fuente: María Astrid Castro

Según la ilustración 16 y 17 , para el caso de la sexta posición, en acorde de tetrada, se forma un intervalo de segunda entre los dedos 2 y 3, mientras que para los dedos 1 – 2, y 3 – 4, existen intervalos de terceras, es decir hay una cuerda de intermedio.

Ilustración 16. Sexta posición.



Elaboración: el autor

Ilustración 17. Sexta posición.

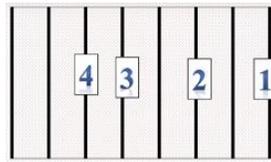


Fuente: María Astrid Castro

Según la ilustración 18 y 19, para el caso de la séptima posición, en acorde de tetrada, se forma un intervalo de segunda entre los dedos 3 y 4, mientras que para los dedos 1 – 2, y 2 – 3, existen intervalos de terceras, es decir hay una cuerda de intermedio.



Ilustración 18. Séptima posición.



Elaboración: el autor

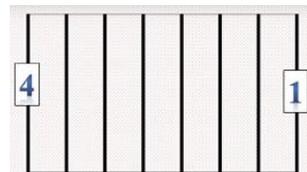
Ilustración 19. Séptima posición.



Fuente: María Astrid Castro

Finalmente, y según la ilustración 20 y 21, la posición de octava está formada por los dedos 1 y 4, en donde se forma un intervalo de octava, quedando seis cuerdas como intermedio entre los mencionados dedos.

Ilustración 20. Octava posición.



Elaboración: el autor

Ilustración 21. Octava posición.





3.4 Fundamentación Pedagógica.

La Pedagogía es una de las Ciencias de la Educación y su único objeto de estudio es el fenómeno educativo. Se limita al estudio de la educación conscientemente organizada y orientada a un fin social y político determinado, como el que se da en las instituciones escolares y por vía extraescolar así como a la que se organiza de otras maneras. Su vínculo es constante con otras agencias educadoras de la Sociedad. Para la Pedagogía, el campo de acción se encuentra en el proceso educativo del hombre (nivel micro); emplea métodos y técnicas ajustados a su interés educativo; los pedagogos y educadores especializados son los actores principales; tiene propósitos didácticos para el proceso de enseñanza-aprendizaje; tiene como objetivo de forma consciente y sistemática, estructurar, organizar y dirigir el marco teórico institucional, escolar, y extraescolar (Portela Falgeras, 2015).

Por otro lado Fátima Addine en su libro “Didáctica y optimización del proceso de enseñanza”, citada por Pino (2015), se refiere a ella como una ciencia, teoría, tecnología, arte, cuya finalidad es la formación instrucción, instrucción formativa, desarrollo de facultades y creación de cultura. Frente a esto Pino (2015) la define como “la rama de la Pedagogía que estudia la instrucción y la educación, estrechamente relacionados, e interactuando entre sí la enseñanza y el aprendizaje”.

El objeto de estudio de la Didáctica es el proceso enseñanza – aprendizaje siendo sus principales protagonistas el profesor y el alumno, como sus componentes personales, y lo relacionado a contenidos, objetivos, métodos, medios, formas de organización, y la evaluación, como sus componentes personalizados. Las características de practicidad y constructivas de la Didáctica dan lugar a que el proceso enseñanza – aprendizaje sea realizado



de manera intencional, con creación y planificación y al mismo tiempo se vaya construyendo, modelando, en base a normativas que orienten el proceso (Pino Torrens, 2015). La didáctica hace referencia al qué y cómo enseñamos, a las estrategias que debe adoptar el profesor para lograr un aprendizaje significativo en el estudiante.

En el campo educativo históricamente se han desarrollado varios modelos o paradigmas, definidos como “teoría o conjunto de teorías cuyo núcleo central se acepta sin cuestionar y que suministra la base y modelo para resolver problemas y avanzar en el conocimiento” (Diccionario de la Lengua Española, 2017). Para Fingermann (2010) un paradigma “filtra nuestras percepciones, organiza nuestros saberes en torno a un esquema; nos dice en definitiva cómo pensar, cómo enseñar, cómo aprender, cómo solucionar un problema”.

El paradigma constructivista establece que los conocimientos, los proyectos y productos intelectuales se construyen a partir de la actividad del sujeto, y donde la influencia de la colectividad tiene mucha importancia. En cuanto al aprendizaje, este debe tener significado y sentido para el que aprende mientras que la importancia de potencializar el desarrollo también es una parte esencial en este enfoque. Finalmente en muchas investigaciones constructivistas se acentúa la importancia de lo cognitivo mientras que a la sociedad se le otorga el papel de mediatizadora del desarrollo individual y no la responsable directa de este (Pino Torrens, 2015). El constructivismo se compone de varias tendencias de la investigación psicológica y educativa en donde encontramos a estudiosos como Piaget (1952), Vygotsky (1978), Ausubel (1963), Bruner (1960)

Este modelo sostiene que nada viene de la nada, es decir, de los conocimientos anteriores nacen nuevos conocimientos. Al respecto (Ortiz Granja, 2015) sustenta que cada



persona percibe, organiza y construye la realidad de manera propia en dependencia de sus capacidades físicas, de su estado emocional y de sus condiciones culturales y emocionales.

El aprendizaje es activo es decir que lo recientemente aprendido se lo incorpora a sus conocimientos previos y a sus propias estructuras mentales. Según (Tünnermann Bernheim, 2011) las teorías de Piaget parten bajo el argumento de que el aprendizaje es un proceso de construcción interno, activo e individual. Durante el proceso constructivista es el alumno quien ensambla, extiende, restaura e interpreta lo aprendido partiendo de lo ya conocido e integrando el nuevo conocimiento. Por tanto el constructivismo contribuye a que el estudiante pueda reacomodar y transformar la nueva información. Van surgiendo nuevas estructuras cognitivas que permiten afrontar con escenarios iguales o parecidos a la realidad. El profesor es un facilitador del conocimiento y el alumno el responsable de su propio aprendizaje convirtiéndose en la figura de mayor protagonismo al tener un papel activo y colaborativo quien al mismo tiempo buscará lograr la transferencia de lo teóricamente aprendido hacia contextos reales de la vida práctica.

Tanto David Ausubel con su teoría de los aprendizajes significativos, y Lev Vigotsky con su integración de los aspectos psicológicos y socioculturales, impactaron en gran medida en el campo de la psicología, pedagogía y educación contemporánea dándole un mayor lugar al constructivismo (Tünnermann Bernheim, 2011).

El aprendizaje significativo de Ausubel plantea que “el sujeto relaciona las ideas nuevas que recibe con las que tenía previamente de cuya combinación surge una significación única y personal”. En el proceso se combinan los aspectos lógicos, cognitivos y afectivos. En el aspecto lógico el material nuevo debe tener cierta coherencia interna que contribuya a que sea favorable para su aprendizaje. En el aspecto cognitivo, el desarrollo de habilidades de



pensamiento y de procesamiento de la información son los aspectos a desarrollar mientras que en el aspecto afectivo se toman en cuenta las condiciones emocionales, tanto del estudiante como del docente, que contribuyen o impiden el normal proceso formativo (Ortiz Granja, 2015).

En otro aspecto, la teoría del aprendizaje social de Vygotsky sostiene que la interacción del individuo con el medio en el que se desenvuelve le aporta un conocimiento que le permite desarrollar el pensamiento de manera cada vez más compleja. El conocimiento que puede aprender por sí mismo versus el que puede aprender con la ayuda de un experto en el tema da lugar al concepto de Zona de desarrollo próximo (distancia entre lo que puede aprender y lo que puede alcanzar a aprender). En este campo el sujeto aprende nuevas habilidades que las pondrá en práctica en varios contextos (Ortiz Granja, 2015).

Para Tünnermann (2011) el docente se constituye en tutor o guía, quien va a ser el facilitador del desarrollo de estructuras mentales en el alumno de tal forma que pueda construir aprendizajes cada vez más complejos. El profesor adquiere, por tanto, un protagonismo especial al constituirse en el agente clave para el éxito del proceso de desarrollo cognitivo mental.

Este trabajo se enmarca en el paradigma constructivista, actualmente aplicado en la educación del Ecuador, modelo que es congruente con la propuesta de los resultados de sistematización de la ejecución del arpa diatónica ecuatoriana.

3.4.1 Educación musical.

Jorquera (2010) expresa que los modelos didácticos son herramientas para analizar el quehacer docente y representan la realidad o parte de ella. Los docentes de educación musical utilizan esos modelos con el fin de comprender esa realidad y



mejorarla, constituyéndose además en instrumentos para analizar la actividad en el aula y como elementos de ayuda a la evolución del proceso enseñanza – aprendizaje.

Los modelos didácticos musicales se constituyen en una primera visión sistemática y crítica de la enseñanza musical de manera provisional y se definen en concordancia con los aspectos relacionados al: para qué enseñar, qué enseñar, cómo enseñar y cómo aprender, las ideas e intereses de los alumnos, curriculum, evaluación y las relaciones entre el sistema escolar y el sistema social. Estos modelos, según la escuela española, son el académico, práctico, comunicativo lúdico, complejo (Jorquera Jaramillo, 2010).

En relación con el principio pedagógico constructivista y estableciendo un pensamiento coherente con el modelo educativo de enseñanza musical, el modelo que se ajusta al desarrollo de este trabajo es el complejo, del cual es importante conocer su contenido. Este modelo define a la educación musical como “investigación sobre significados, contextos, funciones y estructuras de la música, en relación recíproca” (Jorquera Jaramillo, 2010, pág. 66).

La investigación es de tipo creativa y no solo sirve para adquirir conocimientos sino para que los estudiantes exploren, improvisen y compongan sus productos, de acuerdo a temáticas específicas, lo que les permite confrontar los problemas culturales actuales y poder comprender mejor la realidad. El proceso educativo musical contiene el elemento motivacional intrínseco además de dimensiones sociales y comunicativas.

El profesor se constituye en el guía del proceso investigativo y de creación que va a contribuir en la construcción del conocimiento musical. En el aprendizaje, los conocimientos iniciales de los estudiantes son el punto de partida para la construcción del conocimiento. La práctica no es mecanizada sino razonada y siempre esta relacionada con lo que se está



aprendiendo. Los educadores Freire (1970 y 1989) y Giroux (1990) son los principales referentes del modelo, quienes consideran que la educación debe ser crítica y transformadora. El rol activo y determinante de selección de contenidos (de géneros musicales variados) la tiene el profesor, información que obedece a las necesidades e intereses relevantes de los estudiantes con una metodología de tipo heurística. La música es un elemento activo para comprender la realidad y los estudiantes tienen una participación crítica dentro de ella (Jorquera Jaramillo, 2010).

La forma de evaluación se realiza utilizando diferentes instrumentos y se evalúa tanto el proceso como el resultado (Jorquera Jaramillo, 2010). En el caso específico de esta investigación aunque toma en consideración estos dos componentes de la evaluación se enfoca más en el proceso que en el resultado.

El contexto social y la sala de clases están directamente relacionados puesto que la música influye en los aspectos sociales y el aula es el resultado del contexto cultural en el que se desarrollan los estudiantes. El modelo busca que se conozca y comprenda el aspecto musical correspondiente al contexto de los estudiantes, es decir, tanto las expresiones culturales de la sociedad como las expresiones musicales se las enseña en forma conjunta y transversal (Jorquera Jaramillo, 2010). Este último aspecto está en total concordancia con el propósito de este trabajo que busca establecer una relación con el contexto sociocultural del estudiante a través de la incorporación de adaptaciones y arreglos de obras del repertorio nacional.



CAPITULO IV

Propuesta de sistematización del conocimiento tradicional sobre la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador.

4.1.- Valoración de la sistematización del conocimiento tradicional del arpa diatónica en el Ecuador.

En este trabajo de sistematización y a través del método investigativo fenomenológico, se han levantado la experiencia de reconocidos arpistas, en su mayoría con una formación empírica, en cuanto a formas de ejecución y enseñanza de este instrumento. El asesoramiento y revisión estuvo a cargo de los docentes, Lcdo. Gorki Campuzano y la Concertista Cecilia Garcés del Conservatorio de Quito, especialistas en el tema, quienes otorgaron el aval académico y científico a la propuesta. Especial mención merece el arpista Gonzalo Castro Rodríguez, cuya especial ejecución e interpretación es reconocida por la sociedad ecuatoriana constituyéndose en un referente para otros ejecutantes.

De sus diferentes formas de ejecutar el arpa diatónica se ha ido recogiendo y unificando criterios que han constituido el soporte para la elaboración desde el punto de vista metodológico de una secuencia lógica de dificultades técnicas en correspondencia con los niveles educativos de enseñanza. De igual modo, en la búsqueda de una contextualización de su enseñanza se realizó por parte del investigador el arreglo y adaptación de obras de diferentes géneros del repertorio nacional que aportan el vacío existente en el programa de estudio. Este repertorio de música ecuatoriana es aplicable a los diferentes niveles de estudio de arpa diatónica, en concordancia con la malla de Bachillerato Artístico de los Conservatorios y Colegios de Arte, como el básico elemental, el básico medio, básico superior y bachillerato. Los géneros ecuatorianos que se han utilizado son el albazo,



pasacalle, pasillo, fox incaico, corrido montubio, bomba del Chota, sanjuanito, tonada, pertenecientes a varias regiones de nuestra geografía. Como elemento de apoyo metodológico se incluye un CD de audio con las obras seleccionadas.

El criterio para la selección y clasificación del material por niveles de dificultad se enmarcó en el modelo educativo constructivista y el modelo complejo de educación musical. Por otra parte, la variable ejecución es el elemento utilizado en la sistematización y su dimensión abarca los aspectos como posición del instrumento, posición de las manos, afinación, articulaciones y adornos. El trabajo constituye un primer elemento base de sistematización para los futuros trabajos investigativos relacionados con el tema.

La propuesta se llevó a cabo en el Conservatorio Superior de Quito con estudiantes de los Niveles 2do Básico elemental y Básico Medio de la profesora Cecilia Garcés y se continuarán realizando sucesivamente en los próximos niveles. En este primer acercamiento se efectuaron los ejercicios y selección de repertorio en correspondencia con los contenidos propuestos para cada nivel. Para la estudiante de 3ro Básico Medio se seleccionó el arreglo de la obra “Mi lindo Carpuela”, también se escogió la obra “Imbabura de mi Vida” ejecutada por estudiantes de 2do Básico Elemental y 1ro Básico Medio. Los resultados obtenidos fueron satisfactorios, en el cual las estudiantes pudieron demostrar su desarrollo técnico e interpretativo, así como establecer un vínculo con géneros de carácter nacional. (ver anexo 52).



4.2.- Propuesta para la aplicación de los resultados de la sistematización en el proceso de enseñanza aprendizaje del arpa diatónica, en el Bachillerato Artístico.

4.2.1 Justificación:

La propuesta contribuye al desempeño idóneo de docentes del arpa diatónica en el Ecuador a través de una metodología para su enseñanza. De igual manera con partituras didácticas para la enseñanza de este instrumento a partir de la selección de obras del repertorio musical ecuatoriano adaptadas en concordancia con los niveles del programa de estudio de arpa diatónica de los Colegios de Música y Conservatorios del país.

4.2.2 Factibilidad:

La propuesta tiene factibilidad de ser realizada desde el punto de vista político y legal, por estar acorde a los principios que rige la Constitución, la ley de Cultura y la ley de Educación de Ecuador.

4.2.3 Objetivos:

- Elaborar una sistematización del conocimiento del arpa diatónica que contribuya a una unificación de criterios metodológicos en cuanto al proceso de enseñanza-aprendizaje de este instrumento.
- Seleccionar un repertorio de música nacional aplicable a los diferentes niveles de estudio de arpa diatónica, en concordancia con la malla de Bachillerato Artístico de los Conservatorios y Colegios de Arte, en el nivel básico elemental, básico medio, básico superior y bachillerato.



4.2.4 Proceso de enseñanza y aprendizaje:

La propuesta se enmarca en la teoría constructivista sostenida por Vigotsky y Piaget. Se parte del aprendizaje significativo el estudiante logra su desarrollo intelectual, construye su propio conocimiento a partir de su experiencia, en correspondencia con su etapa o nivel educativo. Desde el punto de vista musical se acoge al modelo complejo de la enseñanza musical de acuerdo con Jorquera, donde se parte de una enseñanza contextualizada, se toma en consideración los intereses del estudiante, así como se hace énfasis en la investigación, la improvisación y la creación.

La metodología es activa, el profesor ejerce como un dinamizador dentro del proceso, como guía despertando el interés y el amor hacia la música. El método intuitivo donde el aprendizaje se obtiene a través de los sentidos (vista, oído, tacto) y la observación como método para constatar la evolución sistemática en cuanto al aprovechamiento del estudiante, en aspectos como nivel de dominio del instrumento, interés y motivación.

Las clases de instrumento se desarrollan de manera individual, con dos frecuencias a la semana y una duración es de 40 minutos por sesión. El sistema curricular contiene un plan anual y de éste se derivan los planes de clase dentro de un año lectivo dividido en dos quimestres. En cada quimestre se trabajan tres planes de clase con duración de seis semanas cada uno.

4.2.5 Recursos didácticos:

Básicos: arpa, partituras, atril, banco de pie.



Tecnológicos: internet y programas de escritura musical. Archivos en formato midi utilizables para escuchar obras y modificar el tempo (velocidad) como apoyo para la práctica, la ejecución y el reconocimiento auditivo de la obra.

4.2.6 Contenidos:

4.2.6.1 Nivel básico elemental.

Tabla 17. Nivel básico elemental.

Nivel académico	Dificultades técnicas	Métodos	Repertorio
2do. Básico elemental	<ul style="list-style-type: none">a) Manejo de la postura de las manos.b) Manejo del pulgar. Se pliega encima del índice o dedo 2.c) El movimiento de los dedos 2, 3 y 4 es hacia la palma de la mano.	<ul style="list-style-type: none">a) Ivette Colignon.b) Grossi.c) Thompson.	<ul style="list-style-type: none">a) Melodías adaptadas del libro “Enseñando a tocar a los deditos” de Thompson. Se toca a manos separadas.b) Ejercicios de I.Colignon.c) Ejercicios de Grossi.d) Adaptaciones sencillas de obras de géneros nacionales.

Elaboración: el autor



Para este nivel se proponen temas en géneros ecuatorianos, que han sido elaborados por el investigador en versiones simplificadas y facilitadas para la lectura y ejecución.

- a) El albazo *Dolencias* (ver anexo 32) le sirve al profesor para su trabajo en la colocación de las manos, el movimiento del pulgar hacia adelante y el movimiento de los dedos 2, 3 y 4 hacia la palma de la mano. La obra se presenta en la tonalidad de mi menor que es una de las afinaciones sencillas a trabajar. Ayuda a la independencia de las manos.
- b) La tonada *Imbabura de mi vida* (ver anexo 33) tiene como dificultad la colocación de las manos, el movimiento del pulgar hacia adelante y el movimiento de los dedos 2, 3 y 4 hacia la palma de la mano. Los saltos que se presentan en los compases 10, 14 y 30 deben manejarse con mayor cuidado manteniendo la postura de la mano derecha y tomando al dedo 2 como dedo guía. Afinación en mi m natural.
- c) El pasillo *El montuvio* (ver anexo 34) donde se trabaja fundamentalmente la colocación de las manos, el movimiento del pulgar hacia adelante y el movimiento de los dedos 2, 3 y 4 hacia la palma de la mano. El salto que se produce en el compás 17 debe manejarse con cuidado tomando al dedo 2 como guía de la mano derecha. Afinación en mi m natural.
- d) La tonada *Casamiento de indios* (ver anexo 35) tiene dificultades como la colocación de las manos, el movimiento del pulgar hacia adelante y el movimiento de los dedos 2 y 3. En esta melodía el profesor puede trabajar el salto que se produce en los compases 10 y 11 teniendo en cuenta al dedo 2 como guía de la mano derecha lo que permite una colocación segura del dedo 1. Afinación en mi m natural.



4.2.6.2 Nivel básico medio.

Tabla 18. Nivel básico medio

Nivel académico	Dificultades técnicas	Métodos	Repertorio
1ero. Básico medio.	<p>a) Manejo de la postura de las manos.</p> <p>b) Manejo del pulgar. Se pliega encima del índice o dedo 2.</p> <p>c) El movimiento de los dedos 2, 3 y 4 es hacia la palma de la mano.</p> <p>d) Distancias de los dedos (unidos, en terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos.</p> <p>e) Manejo sencillo del Glissando.</p>	<p>a) Silvia Wood.</p> <p>b) María Grossi.</p> <p>c) Blude O Scotland.</p> <p>d) Alfredo Rolando Ortiz.</p> <p>e) Gorki Campuzano.</p>	<p>a) Ejercicios de Silvia Wood (1 al 11).</p> <p>b) Ejercicios y estudios de Grossi.</p> <p>c) Country Garden.</p> <p>d) Himno a la alegría (Beethoven)</p> <p>e) Los pollitos (adaptación de A. Ortíz)</p> <p>f) Adaptaciones sencillas de obras de géneros nacionales.</p>



<p>2do. Básico medio</p>	<p>a) Manejo de la postura de las manos.</p> <p>b) Manejo del pulgar. Se pliega encima del índice o dedo 2.</p> <p>c) El movimiento de los dedos 2, 3 y 4 es hacia la palma de la mano.</p> <p>d) Distancias de los dedos. (unidos, en terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos.</p> <p>e) Manejo sencillo del Glissando.</p>	<p>a) Gabriela Bossio.</p> <p>b) Maria Grossi.</p>	<p>a) Tema con variaciones de Estrellita (Arr. G. Bossio).</p> <p>b) Iniciación a las escalas a dos octavas de Grossi, en Do M, Re M, Sol M, y sus relativas menores.</p> <p>c) Adaptaciones sencillas de obras de géneros nacionales.</p>
------------------------------	---	--	--



<p>3ero.Básico medio</p>	<p>a) Manejo de la postura de las manos.</p> <p>b) El pulgar se pliega encima del índice (dedo 2).</p> <p>c) El movimiento de los dedos 2, 3 y 4 es hacia la palma de la mano.</p> <p>d) Distancias de los dedos (unidos, en terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos.</p> <p>e) Manejo sencillo del Glissando.</p>	<p>a) María Grossi.</p> <p>b) Suzuki 1.</p> <p>c) Gabriela Bossio.</p>	<p>a) Ejercicios y estudios de Grossi.</p> <p>b) Iniciación a las escalas y arpeggios de Grossi.</p> <p>c) Greensleves interpretado en arpa.</p> <p>d) Obras de Hyden interpretadas en arpa.</p> <p>e) 12 lecciones precedida de un preludio de G. Bossio (se escogen tres).</p> <p>f) Interpretación de las cinco primeras obras de Suzuki 1 para acompañar al violín.</p> <p>g) Adaptaciones sencillas de obras de géneros nacionales.</p>
------------------------------	---	--	--

Elaboración: el autor

Fuente: Prof. Cecilia Garcés.



Las figuras que se trabajan son la blanca, negra y corchea con sus respectivos silencios. Se propone las siguientes adaptaciones:

- a) El pasillo *Angustia de vivir* (ver anexo36) tiene como dificultad la colocación de las manos, el movimiento del pulgar hacia adelante y el movimiento de los dedos 2, 3 hacia la palma de la mano. En esta obra encontramos que el profesor puede trabajar con el alumno el salto que se produce en el compás 6, el mismo que debe manejarse con cuidado tomando al dedo 2 como guía de la mano derecha, y anticipando la colocación de esta, mientras la mano izquierda toca las notas a manera de preparación. La afinación del instrumento es en mi m natural.
- b) La bomba *Mi lindo Carpuela o Carpuela lindo*, en versión adaptada a las dificultades del nivel (ver anexo 37) donde, a más de mantener la colocación correcta de las manos y el movimiento del pulgar hacia adelante, el profesor puede trabajar la distancia de cuarta que se produce en el cuarto compas y otros, y las distancias de quinta y tercera en la mano izquierda. Además se encuentra la dificultad de sincronización de ambas manos ya que el acompañamiento de la izquierda contiene dos notas. La afinación se mantiene en mi m natural.
- c) En el albazo *Así se goza*, en versión facilitada en compas de 6/8 (ver anexo 38) se puede trabajar la colocación de las manos y el movimiento del pulgar hacia adelante, además de los saltos de tercera, cuarta y sexta en varias partes de la obra. El profesor lo puede utilizar para el trabajo de ubicación de la mano derecha teniendo como guía el dedo 2.
- d) En el tema *Alborada*, del folklore montubio (ver anexo 39) el docente puede trabajar las distancias de cuartas y terceras que se presentan en los primeros compases, el



<p>1ero. Básico superior.</p>	<p>a) Manejo de la postura de las manos. b) El pulgar se pliega encima del índice (dedo 2). c) Distancias de los dedos (unidos, en terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos. d) Interpretación de obras con matices. e) Manejo del Glissando.</p>	<p>a) Escuela del mecanismo (ecupei). b) Bosha. c) Suzuki 1.</p>	<p>a) Ejercicios y estudios de Grossi. b) Escalas, arpegios y estudios de Bosha. c) Cinco obras tomadas del Suzuki 1 (siguiendo el orden). d) Adaptaciones y composiciones de obras de géneros nacionales.</p>
<p>2do. Básico superior</p>	<p>a) Manejo de la postura de las manos. b) El pulgar se pliega encima del índice (dedo 2). c) Distancias de los dedos (unidos, en</p>	<p>a) F.Lecupey, serie 1. b) Boscha. c) Grossi. d) Suzuki 1.</p>	<p>a) 6 estudios de Lecupey. b) 3 estudios de Bosha. c) Ejercicios y estudios de Grossi (de acuerdo a la dificultad de</p>



	<p>terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos.</p> <p>d) Interpretación de obras con matices.</p> <p>e) Manejo del Glissando.</p>		<p>cada estudiante).</p> <p>d) Cinco siguientes obras del Suzuki 1.</p> <p>e) Adaptaciones y composiciones de obras de géneros nacionales.</p>
--	---	--	--



<p>3ero. Básico superior.</p>	<ul style="list-style-type: none">a) Manejo de la postura de las manos.b) El pulgar se pliega encima del índice (dedo 2).c) Distancias de los dedos (unidos, en terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos.d) Interpretación de obras con matices.e) Manejo del Glissando.	<ul style="list-style-type: none">a) Gorki Campuzano.b) Bosha.c) Grossi.d) Lecupeí.e) Suzuki 1.	<ul style="list-style-type: none">a) Ejercicios de arpeggios combinados del Prof. Gorki Rolando Campuzano.b) Ejercicios y estudios de Bosha.c) Ejercicios y estudios de Grossi.d) Ejercicios de Lecupeí.e) Ojos azules (Huayno). Tradicional peruano. Adaptación del Prof. Gorki Rolando Campuzano.f) Suzuki 1. Cuatro siguientes obras.g) Adaptaciones y composiciones de obras de géneros nacionales.
-------------------------------	--	---	---

Elaboración: el autor

Fuente: Prof. Cecilia Garcés.



Para este nivel se propone una obra en género ecuatoriano y ejercicios de preparación para la ejecución e interpretación del género pasillo que culmina con una composición en este género, en donde se resume lo anteriormente aprendido.

- a) En la tonada *Ojos azules* (ver anexo 40) se plantea el trabajo de acordes para la mano izquierda, utilizando notas cercanas. En la mano derecha el profesor puede trabajar las distancias de tercera, sexta y séptima. La tonalidad utilizada es mi menor.
- b) En el *Ejercicio de arpeggios* (ver anexo 41) el profesor tiene una estructura armónica del género pasillo sobre la cual el estudiante puede practicar arpeggios con la mano derecha utilizando la digitación 2,4,1 y que luego cambiar a 2,1,4. La mano izquierda contiene el patrón rítmico del acompañamiento del pasillo. La tonalidad utilizada es la m.
- c) En el *Ejercicio para la mano derecha* (ver anexo 42) el profesor puede trabajar acordes en intervalos de terceras, siguiendo una estructura armónica utilizada en el pasillo. La mano izquierda conserva, de igual manera, el patrón rítmico de acompañamiento. La tonalidad utilizada es la m.
- d) El pasillo *Guayaquil* (ver anexo 43) compuesto por el autor de este trabajo, sintetiza los elementos aprendidos anteriormente en lo relacionado a arpeggios y acordes de la mano derecha, y el patrón rítmico de acompañamiento para la mano izquierda. La estructura armónica está desarrollada en grados utilizados en el género pasillo. La tonalidad utilizada es Do M.
- e) En el sanjuanito *Pobre corazón* (ver anexo 44) el maestro tiene varios elementos a trabajar como son los matices, frases, el patrón de acompañamiento del sanjuanito



para la mano izquierda y adornos melódicos como apoyatura y trino, dejando estos últimos a potestad del profesor para su implementación.

- f) El albazo *Dulce mirada* (ver anexo 45) presenta elementos como síncopa, matices, adornos, fraseo, y el patrón de acompañamiento del género albazo, elementos que el maestro puede tomar para la enseñanza del género tomando en cuenta el nivel que el del estudiante.

Los elementos relacionados a los adornos y efectos tímbricos se los enfatiza propiamente en el siguiente nivel.

4.2.6.4 Nivel Bachillerato.

Tabla 20. Nivel Bachillerato.

Nivel académico	Dificultades técnicas	Métodos	Repertorio
1ero. Bachillerato.	<p>a) Manejo de la postura de las manos.</p> <p>b) El pulgar se pliega encima del índice (dedo 2).</p> <p>c) Distancias de los dedos (unidos, en terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos.</p>	<p>a) Grossi</p> <p>b) Suzuki 2.</p> <p>c) Bosha.</p> <p>d) Joseph Morlna.</p> <p>e) Carlos Salcedo.</p> <p>f) Jorge Salinas.</p>	<p>a) Ejercicios y estudios de Grossi.</p> <p>b) Cinco primeras obras del Suzuki 2 (voces e interpretación).</p> <p>c) Ejercicios y estudios de Bosha.</p> <p>d) Ejercicio 9.1 de J. Morlna para velocidad.</p> <p>e) Ejercicios acondicionados</p>



	<p>d) Ejercicios para un mayor desarrollo de la ejecución.</p> <p>e) Utilización de adornos (mordentes, trinos, apoyaturas, glissando) y efectos tímbricos (encima o debajo de la cuerda).</p> <p>f) Manejo de pedales del arpa clásica.</p> <p>g) Desarrollo del manejo de voces e interpretación.</p> <p>h) Desarrollo de velocidad.</p>		<p>de Carlos Salcedo.</p> <p>f) Soy del Carchi (pasacalle) de Jorge Salinas. Adaptación del Prof. Gorki Rolando Campuzano.</p> <p>g) Ya no puedo vidita. Popular argentino.</p> <p>h) Adaptaciones de obras de géneros nacionales.</p>
<p>2do. Bachillerato.</p>	<p>a) Manejo de la postura de las manos.</p> <p>b) El pulgar se pliega encima</p>	<p>a) J. Molnard.</p> <p>b) Suzuki 2.</p> <p>c) Grossi.</p> <p>d) Martenot.</p> <p>e) Bosha.</p>	<p>a) Ejercicio 109.9 de Molnard.</p> <p>b) Cinco obras siguientes de Suzuki 2.</p>



	<p>del índice (dedo 2).</p> <p>c) Distancias de los dedos (unidos, en terceras, en cuartas, en quintas). Se utilizan ambas manos.</p> <p>d) Ejercicios para un mayor desarrollo de la ejecución.</p> <p>e) Utilización de adornos (mordentes, trinos, apoyaturas, glissando) y efectos tímbricos (encima o debajo de la cuerda).</p> <p>f) Desarrollo del manejo de dos y tres voces e interpretación.</p> <p>g) Desarrollo de velocidad.</p>		<p>c) Escalas, arpeggios, ejercicios y estudios de Grossi.</p> <p>d) Sonatina de Martenot.</p> <p>e) Ejercicios y estudios de Bosha.</p> <p>f) Adaptaciones de obras de géneros nacionales.</p>
--	---	--	---



<p>3ero. Bachillerato.</p>	<p>a) Preparación del grado, tomando en cuenta las dificultades anteriores. Para el mismo se eligen tres obras clásicas, dos populares y una ecuatoriana.</p>	<p>Las obras escogidas pertenecen a compositores como:</p> <ul style="list-style-type: none">a) P.I. Tchaikovski.b) Haendel.c) Beethoven.d) Genaro Prieto.e) Digno García.f) Humberto Salgado.g) Enrique Espín Yépez.h) Gorki Campuzano.i) Cecilia Garcés.	<ul style="list-style-type: none">a) Concierto 1 de piano de Tchaikovski, adaptado al arpa.b) Aria con variación, de Haendel.c) Sonatina en sol mayor de Beethoven.d) Apure en un viaje de Genaro Prieto. Tema del folklore venezolano.e) Galopando. Autor desconocido. Folklore latinoamericano.f) Cascada. Galopa paraguaya de Digno García.g) Confesión. Pasillo de Espín Yépez.h) El pintoresco baile de las cintas de H. Salgado. Adaptación y
--------------------------------	---	--	--



			diatonización del Prof. Gorki Rolando Campuzano. i) Retorno. Pasillo Composición de la Prof. Cecilia Garcés. j) Adaptaciones de obras de géneros nacionales.
--	--	--	--

Elaboración: el autor

Fuente: Prof. Cecilia Garcés.

En este trabajo se proponen varias obras que el docente puede considerar, de acuerdo con el nivel de los estudiantes.

- a) El pasacalle *Ambato tierra de flores* (ver anexo 46) está elaborado de manera acordal para la mano derecha, además de contener fraseo, síncopa, matices y adornos. La afinación del arpa diatónica debe tener la primera octava en mi m. y la segunda octava en Mi M.
- b) En el albazo *Mi palomita* (ver anexo 47) el maestro tiene varios elementos a trabajar como son los acordes, el fraseo, síncopa, matices y adornos. El patrón de acompañamiento de la mano izquierda presenta una mayor variedad. La afinación se la realiza en mi m natural.
- c) En el albazo *Azogueñita* (ver anexo 48) el profesor puede trabajar con elementos como acordes, fraseo, síncopa, matices y adornos. El patrón de acompañamiento de



la mano izquierda tiene mayor complejidad. La afinación es en mi menor natural, en la 1era y 2da octava, mientras que en la tercera es mi m armónica.

- d) El fox incaico *El llanto del indio* (ver anexo 49) presenta dificultades a trabajar por como son acordes, fraseo, matices y adornos, que, en concordancia con el nivel, el alumno debe superarlos a mediano plazo. Los adornos se presentan con mayor regularidad. La tonalidad escrita es de mi m natural.
- e) El pasillo *El alma en los labios* (ver anexo 50), escrito para dúo de arpas, tiene elementos a trabajar como son las voces, fraseo, matices y adornos, aspectos que muestran una mayor complejidad de ejecución y, salvo el criterio del docente. La obra puede utilizarse como repertorio para final de grado.
- f) El aire ecuatoriano *La noche que te besé* (ver anexo 51) constituye una obra de complejidad donde el maestro puede encontrar arpegios, escalas, fraseos, matices, apoyaturas. Es una obra de virtuosismo. La afinación establecida es la de mi m. natural para 1era octava; mi m. armónica para la 2da y tercera octava.

En resumen:

Todas las dificultades relacionadas a la postura y movimiento de los dedos deben corregirse a lo largo de la carrera, a través de estudios y ejercicios.

Las melodías no deben presentar al inicio distancias muy grandes. La escritura debe ser sencilla.

Las figuraciones que se utilizan de acuerdo con el nivel son:

1. Blancas y negras durante el 2do. básico elemental.
2. Corcheas para el 1, 2 y 3 de Básico Medio.



3. Tresillos y semicorcheas para el 1, 2 y 3 de Básico superior.
4. Fórmulas rítmicas avanzadas para el 1, 2 y 3 de Bachillerato.

Tanto los efectos armónicos como los cambios de timbre (tocar cerca de la caja de resonancia; tocar encima de la cuerda) y adornos como el glissando, se los utiliza desde el básico medio.

Los mordentes, trinos y apoyaturas se utilizan desde el básico superior hasta el bachillerato.

4.2.7 Criterio de evaluación.

La propuesta se ajusta al sistema curricular regido por el Ministerio de Educación del Ecuador, el mismo que contiene un plan anual y de éste se derivan los planes de clase dentro de un año lectivo dividido en dos quimestres. En cada quimestre se realizan tres evaluaciones o parciales de clase con duración de seis semanas cada uno. Al final de cada quimestre hay un examen. La sumatoria de las calificaciones de los parciales equivale al 80% de la nota total mientras que el examen final equivale al 20% lo que significa que hay mayor énfasis en el procedimiento que en la nota final.

La evaluación contempla tanto el proceso como el resultado, pero establece más énfasis en proceso, por lo que la evaluación será clase a clase y se califican aspectos relacionados a la lectura, digitación de ambas manos, fraseo, respiración, dinámica (cambios de timbre, retardando). Cada parámetro se aplica de acuerdo con el nivel.



CONCLUSIONES

1. La investigación cumplió con los objetivos propuestos a través de la sistematización del conocimiento tradicional de la ejecución del arpa diatónica en el Ecuador para la enseñanza de este instrumento, a partir de la recuperación y ordenamiento metodológico de los contenidos, dificultades técnicas y repertorio dentro de niveles básico elemental, básico medio, básico superior y bachillerato de la malla del programa artístico.
2. La propuesta se llevó a cabo en el Conservatorio Superior de Quito con estudiantes de los Niveles 2do Básico elemental y Básico Medio. Los resultados obtenidos fueron satisfactorios, en el cual las estudiantes pudieron demostrar su desarrollo técnico interpretativo así como establecer un vínculo con géneros de carácter nacional.
3. En correspondencia con estos objetivos ofrece un panorama detallado del origen y desarrollo del arpa diatónica en el Ecuador, sus principales exponentes a través de la historia, así como especificidades de tratamiento del instrumento como afinación y formas de ejecución en este contexto, por lo que se puede convertir en un referente para estudios posteriores sobre el arpa diatónica.
4. La metodología utilizada permitió, a través de un enfoque de tipo cualitativo, el método fenomenológico y como instrumento la entrevista, nutrirse de la experiencia de los destacados arpistas que aportaron con sus conocimientos tanto desde el punto de vista de ejecución como metodológico al proceso de recuperación y ordenamiento de la información.
5. El modelo pedagógico constructivista como soporte contribuyó dentro de la sistematización a la conformación de una secuencia lógica en el proceso de enseñanza



aprendizaje del instrumento y al mejoramiento de la práctica educativa en los Conservatorios o Colegios de música del país.

6. La sistematización aportó con un amplio repertorio de arreglos y adaptaciones de obras nacionales realizados por el investigador que abarcan géneros de diferentes regiones del país, lo que contribuye al conocimiento, permanencia y difusión del acervo ecuatoriano, del mismo modo a la conservación del patrimonio musical e identidad.

RECOMENDACIONES

1. Se recomienda socializar la propuesta en las diferentes Conservatorios y Colegios de Música del país que ofrezcan dentro de su espacio educativo la enseñanza del arpa diatónica, en la búsqueda de un criterio de trabajo metodológico unificado de este instrumento que contribuya a un aprendizaje efectivo.
2. Tomando como referente esta investigación en la cual ya se establece un proceso de sistematización de la enseñanza del instrumento, se recomienda para futuras investigaciones trabajos que aborden estrategias didácticas para la enseñanza del arpa diatónica dentro del contexto ecuatoriano, lo cual constituiría un complemento para el desempeño idóneo de los docentes y desarrollo académico del arpa diatónica en el país.



BIBLIOGRAFÍA

- Arbeláez Doncel, D. (2016). *El arpa llanera y su tradición en el Torneo Internacional del Joropo*. Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana .
- Ariel, S. (30 de 9 de 2015). *Academia*. Obtenido de http://www.academia.edu/3863397/TEOR%C3%8DAS_DEL_APRENDIZAJE_Materia_Psicolog%C3%ADa_de_la_Educaci%C3%B3n
- Arpas Camac*. (s.f.). Obtenido de Arpas Camac Ibérica: <https://es.camac-harps.com/es/>
- Arzamendia Párriz, D. (2003). *Manual Didáctico del Arpa sin pedales o Diatónica*. Paraguay: Ñemmyby.
- Bernal, A. (2011). *Método de Arpa Paraguaya. Volúmen 1*. Paraguay.
- Burkholder, P., Grout, D., & Palisca, C. (2008). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Campuzano Nieto, G. R. (9 de Marzo de 2017). Entrevista al arpista y docente Gorki Campuzano. (L. A. Castro Miranda, Entrevistador)
- Carralero Conde, M. J. (2015). Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura (tesis doctoral). *Valoración patrimonial del arpa como instrumento y símbolo en la cultura* . España: Facultad de Humanidades y Documentación. Departamento de Humanidades .
- Castro Rodríguez, G. (8 de junio de 2016). Entrevista al arpista Gonzalo Castro. (L. A. Castro Miranda, Entrevistador)
- Coba, C. A. (1992). *Instrumentos Musicales Populares registrados en el Ecuador. II Tomo*. Quito: Banco Central del Ecuador- Instituto Otavaleño de Antropología.
- Conamu. (2018). *Conservatorio Nacional de Música*. Obtenido de <http://www.conamusi.edu.ec/SoyConservatorio/>
- Culturlib*. (11 de 2009). Recuperado el 8 de Enero de 2018, de <http://culturlib.blogspot.com/2009/11/el-arpa-venezolana.html>
- Diario El Comercio. (2 de Febrero de 2012). Cultura. *¿Y la etnomusicología con qué se come?*, pág. 1.
- Diario El Telégrafo. (11 de Diciembre de 2011). El Telégrafo. *La dinastía Castro empezó en Píllaro, a punta de arpa*.
- Diario El Universo. (4 de Abril de 1967). *El país unido por la música en un long play próximo a aparecer*.



Diario El Universo. (30 de Mayo de 2009). *Gonzalo Castro, una vida al ritmo de su arpa ecuatoriana*.

Diccionario de la Lengua Española. (2017). *Diccionario de la Lengua Española*. Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=RpXSRZJ>

EcuRed contributors. (7 de Agosto de 2016). *EcuRed contributors*. Obtenido de Género (música):
[https://www.ecured.cu/index.php?title=G%C3%A9nero_\(m%C3%BAsica\)&oldid=2684114](https://www.ecured.cu/index.php?title=G%C3%A9nero_(m%C3%BAsica)&oldid=2684114)

Ferrier, C. (2003). *El Arpa Peruana*. Lima, Perú: Fondo Editorial.

Fingermann, H. (julio de 2010). *La guía*. Obtenido de Educación:
<https://educacion.laguia2000.com/ensenanza/contenidos-procedimentales>

Flores Rodrigo, S. (2008). *Música y adolescencia. la música popular como herramienta en la educación musical*. España: Instituto de la Juventud.

Garces Garces, C. (11 de Diciembre de 2017). Entrevista a la arpista y docente Cecilia Garcés. (L. C. Miranda, Entrevistador)

Garcés Garcés, C. (6 de Agosto de 2017). Entrevista a la arpista y docente Cecilia Garcés. (L. C. Miranda, Entrevistador)

Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito: Editorial Ecuador.

Godoy Aguirre, M. (2016). *La música en la Presidencia y Real Audiencia de Quito: capillas de música, caciques, instituciones, personajes y monasterios*. Quito: Centro de Publicaciones de la PUCE.

González, J. P. (10 de junio de 2011). *Universidad Alberto Hurtado*. Obtenido de Universidad Alberto Hurtado - Facultad de Filosofía y Humanidades:
<http://filosofiahumanidades.uahurtado.cl/noticia/%C2%BFque-hay-de-popular-en-la-musica-popular-por-juan-pablo-gonzalez/>

Grossi, M. (1946). *Método para arpa con el agregado de 65 pequeños estudios fáciles y progresivos de Pozzoli*. Milano - Italia: Ricordi.

Guerrero, P., Auz, E., & Sanchez, J. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Corporación musicológica Ecuatoriana Conmúsica.

Haro, W. (22 de Febrero de 2017). Orquesta de Instrumentos Andinos. (L. C. Miranda, Entrevistador)



- Hernández, A. M. (14 de Octubre de 2009). *La guitarrista*. Obtenido de <http://guitarrista62.blogspot.com/2009/10/el-sonido-del-arpa.html>
- Hernández, Fernández y Baptista. (2014). *Metodología de la Investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Hurtado de Barrera, J. (2001). *El Proyecto de Investigación. Metodología de la Investigación Holística. 3era edición*. Caracas: Sypal.
- Jorquera Jaramillo, M. C. (2010). Modelos didácticos en la enseñanza musical : el caso de la escuela española. *Revista Musical Chilena* , 52 - 74.
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- LP sello Onix. (8 de septiembre de 1974). Homenaje a Eduardo Zurita. *Homenaje a Eduardo Zurita*. New York, EEUU: Gráficas Feraud.
- Martínez, J. (2004). *La Nueva educación para la Sociedad del Conocimiento*. Barcelona, España: Ariel.
- Martínez, M. (2014). *Arte y Ciencia de la Investigación Cualitativa*. México: Trillas.
- Ministerio de Educación. (2014). Desarrollo Curricular. *Instrumento principal y complementario*. Quito, Pichinca, Ecuador: Ministerio de Educación del Ecuador, 2014.
- Moreno, S. L. (1996). *Historia de la Música en Ecuador*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Ocampo López, J. (1976). *Música y Folclor de Colombia*. Bogotá: Editorial Presencia Ltda.
- Ortiz Granja, D. (2015). El constructivismo como teoría y método de enseñanza. *Sophía, Colección de Filosofía de la Educación*, 93 - 110.
- Ortíz, A. R. (2002). *Latin America Harps. History, Music and techniques for pedal and non-pedal Harps-third edition, second printing*. Corona- California: Aroy Music.
- Pedersen, M. J. (3 de Noviembre de 2004). *Danmark-México*. Recuperado el 22 de Febrero de 2017, de <http://www.mayaland.dk/dkxm/resources/pdf/publikationer/manualEtnomusica.pdf>
- Pérez de Arce, J. (2013). Clasificación Sach-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. *Revista Musical Chilena* , 42-80.



- Pino Torrens, R. (2015). *Didáctica general. Proceso de enseñanza-aprendizaje*. Cuenca.
- Poalasin, J. A. (28 de abril de 2008). El ambateño Julio Atahualpa Poalasin es el Mago del arpa andina en la urbe. (J. Martillo, Entrevistador)
- Poalasin, J. A. (2015). *Atahualpa Poalasin. Gran maestro del arpa andina*. Recuperado el 20 de Febrero de 2017, de poalasin.virtuonet.com
- Portela Falgeras, R. (2015). *Pedagogía general*. Cuenca.
- Rees Harps Inc. (s.f.). *Rees Harps Inc*. Obtenido de <https://reesharps.com/types-of-harp-sharping-levers/>
- Rensch, R. (1998). *Harps & Harpists*. Indiana: Indiana University Press.
- Salvi Harps. (s.f.). *Salvi Harps*. Obtenido de <https://www.salviharps.com/collections-harps/>
- Sánchez Gamboa, S. (2012). *Supuestos epistemológicos e investigación*. Caracas: Magisterio.
- Santos Barrios, J. (14 de Agosto de 2013). *La Escuela del Arpa*. Recuperado el 25 de Febrero de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=OZOnZZptejU>
- Schechter, J. M. (1992). *The indispensable Harp: Historical Developmen, Modern Roles, Configurations, and Perfomance Practices in Ecuador and Latin America*. Kent-Ohio: The Kent State Universitiy Press.
- Scovino, G. (1997). *Método práctico para aprender a tocar el arpa criolla venezolana sin maestro*. Venezuela: s.n.
- Servicio Nacional de Derechos Intelectuales. (21 de Diciembre de 2018). *Servicio Nacional de Derechos Intelectuales*. Obtenido de Unidad de Conocimientos Tradicionales: <https://www.propiedadintelectual.gob.ec/unidad-de-conocimientos-tradicionales/>
- Sisa Cocha, V. E. (23 de marzo de 2016). Entrevista al arpista y luthier Víctor Sisa. (L. A. Castro Miranda, Entrevistador)
- Suzuki, S. (1995). *Suzuki. Harp school*. USA: Summy-Birchard, Inc.
- Tünnermann Bernheim, C. (2011). El constructivismo y el aprendizaje de los estudiantes. *Unión de Universidades de América Latina y el Caribe*, 21-32.
- Ulrich, M. (1992). *Atlas de música I*. Madrid: Alianza Editorial.
- Valencia, É. (15 de Diciembre de 2018). *Universidad Luterana Salvadoreña. Centro Universitario Regional de Cabañas*. Obtenido de Cuál es la relación de la Pedagogía con la Educación?: <http://curc.uls.edu.sv/pagina.php?id=44>



Van de Velde, H. (2008). *Sistematización, texto de referencia y consulta*. Esteli, Nicaragua: CICAP.

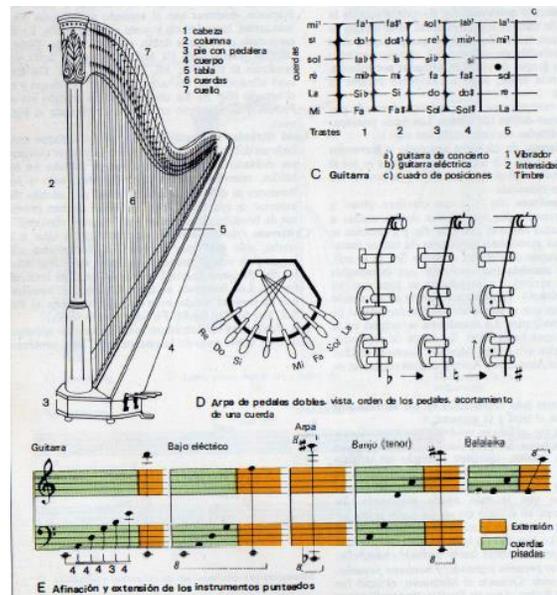
Varela de Vega, J. B. (1986). Anotaciones sobre el arpa. *Revista de Folklore*.

Vega, H. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folklore, la tradición y la world music. *HAOL # 23*, 155-169.

Wong Cruz, K. (2013). *La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ANEXO

Anexo 1 Sistema completo del arpa de concierto



Fuente: Atlas de música 1, p.44.

Anexo 2 Arpa de concierto



Fuente: Tomado de www.saviharps.com



Anexo 3 Llaves de semitono



Fuente: Tomado de página www.mikelharps.com

Anexo 4 Arpa con llaves de semitonos



Fuente: Tomado de <http://stores.atlantaharpcenter.com>



Anexo 5 Arpa paraguaya con llaves de semitonos



Fuente: Tomado de www.paraguayanharps.com

Anexo 6 Arpa diatónica sin llaves



Fuente: tomado de www.paraguavanharps.com



Anexo 7 Partitura de arpa diatónica

Pág. 10 - Video - Abril

MÉTODO DE ARPA PARAGUAYA
Libro I - Prof. Papi Galán - Introductorio I - 1o. año

Papi Galán

Antes de estudiar cada página, es bueno observar el video.

Se recomienda "levantar ligeramente la muñeca" de la mano izquierda apoyando los dedos sobre las cuerdas. Primero tocaremos con la mano izquierda en clave de Fa, luego las dos manos simultáneamente.

Apoyar los 4 dedos. Tocar la nota FA con el dedo 4, volver a apoyar en el silencio. El dedo 1 se apoya sobre el dedo Índice. El dedito debe acompañar el movimiento del dedo 4(anular)

Se recomienda no apoyar las uñas sobre las cuerdas

Apoyar en los silencios

Apoyar las notas FA - LA - DO, tocar los 3 dedos juntos, flexionando hacia la palma de la mano. No se olvide que el dedito debe acompañar el mismo movimiento del dedo anular (4)

Apoyar los 4 dedos, el dedo 1 debe estar un poco mas alto que los otros dedos. Ver foto o video. Después de tocar el dedo 1, debe apoyarse en la base del dedo 2, ligeramente doblada.

Si el Alumno ya puede leer las notas en clave de Fa, no habría inconveniente en tocar con las 2 manos. Utilizaremos la abreviatura "m.d." para la mano derecha y "m.i." para la mano izquierda.-

Papi Galán

Fuente: (Bernal, 2011)



PESHTE LONGUITA

- Sanjuanito -
(ECUADOR)

Manuel Maria Espin

Arpa Diatónica

The musical score is written for a diatonic harp in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef. A section marked with a double bar line and a '§' symbol occurs at measure 6. The second system begins at measure 9 and includes a first ending bracket at measure 12. The third system starts at measure 18 and also includes a first ending bracket at measure 21. The fourth system begins at measure 26 and includes a second ending bracket at measure 29. The piece concludes with a final chord. The text 'Al § y sigue' is placed above the final measure of the fourth system.

Adaptación para Arpa Diatónica: Gorki R. Campuzano N. - 2008

Fuente: Prof. Gorki Campuzano



Anexo 9: Partitura de la obra "La chacona me piden"

GIJ 05

La Chacona me piden

Fray Manuel Blasco
1628 - 1695

Recopilación de los manuscritos:
Mario Godoy Aguirre

A cuatro voces a la Navidad

Transcripción desde los
manuscritos originales por:
Lic. Miguel P. Juárez

Partitura musical for page 42, measures 1-6. Includes staves for Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, and Harpa. The lyrics are: "La Cha-co-na me pi-den va-ya, queha mil a-fios que".

Partitura musical for page 42, measures 7-11. Includes staves for Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, and Harpa. The lyrics are: "La Cha-co-na me Va-ya, no se can-ta, la Cha-co-na me pi-den La Cha-co-na me pi-den va-ya".

Partitura musical for page 42, measures 12-16. Includes staves for Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, and Harpa. The lyrics are: "pi-den va-ya, va-ya, va-ya, La Cha-co-na me pi-den va-ya, va-ya, la cha-co-na la cha-co-na me pi-den va-ya, la cha-co-na me pi-den va-ya".

GIJ 05

La Chacona me piden

Partitura musical for page 43, measures 17-21. Includes staves for Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, and Harpa. The lyrics are: "queha mil a-fios que no se can-ta, va-ya, va-ya, queha mil a-fios que ya, va-ya, queha mil a-fios queha mil".

Partitura musical for page 43, measures 22-26. Includes staves for Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, and Harpa. The lyrics are: "queha mil a-fios que no se can-ta, va-ya, queha mil a-fios que no se can-ta, va-ya, queha mil a-fios que no se can-ta, mil a-fios queha mil a-fios que no se can-ta".

Partitura musical for page 43, measures 27-31. Includes staves for Tiple 1°, Tiple 2°, Alto, Tenor, and Harpa. The lyrics are: "va-ya, va-ya, va-ya, no se can-ta va-ya va-ya va-ya, no se can-ta va-ya, va-ya, va-ya, va-ya, va-ya".

Fuente: (Godoy Aguirre, 2016)



Anexo 10. Gonzalo Castro Rodríguez



Fuente: el autor

Anexo 11. Juan Castro Rodríguez



Fuente: el autor



Anexo 12. Los Hermanos Castro



Fuente: el autor

Anexo 13. Julio Atahualpa Poalasin



Fuente: <https://www.facebook.com/Atahualpa-Poalasin>

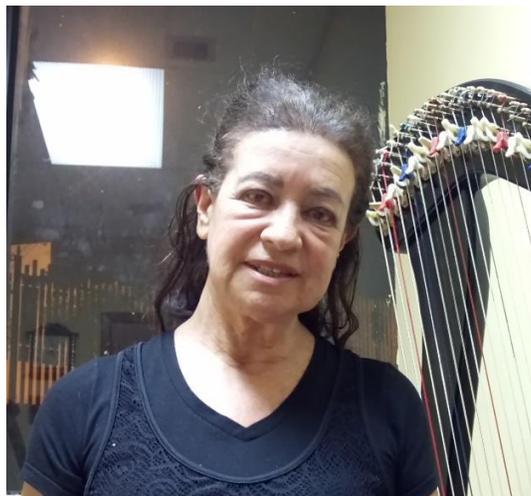


Anexo 14. Gorki Rolando Campuzano Nieto



Fuente: <https://www.facebook.com/search/top/?q=gorki%20rolando%20campuzano>

Anexo 15. Cecilia Garcés Garcés



Fuente: el autor



Anexo 16. Víctor Eloy Sisa Cocha



Fuente: el autor

Anexo 17. Fernando Lenin Navarrete Heredia



Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=1GJQPNYejJA>



Anexo 18. Luis Ramiro Uribe Chacón



Fuente: <https://www.facebook.com/ramirouribe.arpa>

Anexo 19. María Alexandra Naranjo Garzón



Fuente: <https://www.facebook.com/alexandra.naranjo.>



Anexo20. Orquesta de instrumentos andinos de Quito



Fuente: <https://es-la.facebook.com/Orquesta-de-Instrumentos-Andinos>

Anexo 21. Disco de pizarra dúo Benítez - Ortiz



Fuente: Guerrero (2002)

Anexo 22. Disco Pasillos en arpa



Fuente: el autor

Anexo 23. Disco Espigas musicales



Fuente: el autor

Anexo 24. Disco Así canta Ecuador



Fuente: el autor

Anexo 25. Disco Los Hermanos Castro y sus arpas



Fuente: Lic. Carlos Córdova

Anexo 26. Disco Bajo el cielo de Quito



Fuente: Lic. Carlos Córdova

Anexo 27. Disco Arpeggios del alma



Fuente: Lic. Carlos Córdova



Anexo 28. Disco Al Ritmo del Arpa de Gonzalo Castro



Fuente: Lic. Carlos Córdova

Anexo 29. Disco Dúo del Ecuador



Fuente: Musicoteca Ecuador



Anexo 30. Disco La magia del arpa



Fuente: al autor

Anexo 31. Validaciones de expertos.

Quito, mayo 21 de 2018

Maestrante

Luis Arturo Castro Miranda

Ciudad.

De mis consideraciones:

En respuesta a su solicitud para validar el trabajo "PROPUESTA PARA LA VALIDACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA SISTEMATIZACIÓN EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DEL ARPA DIATÓNICA, EN EL BACHILLERATO ARTÍSTICO, contenida en el trabajo de tesis de Maestría titulado "SISTEMATIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO TRADICIONAL SOBRE LA EJECUCIÓN DEL ARPA DIATÓNICA EN EL ECUADOR PARA SU APLICACIÓN EN LA EDUCACIÓN MUSICAL", previo a la obtención del grado de Magister en Educación Musical en la Universidad de Cuenca.

Considero que la propuesta reúne los requisitos necesarios y suficientes para ser considerada válida y factible, y por tanto apta para ser aplicada ya que existe la correlación entre el contenido de la propuesta y las necesidades detectadas.

Atentamente


Cecilia Garcés Garcés

Concertista de arpa clásica – Docente

Conservatorio Nacional de Música de Quito.



Quito, mayo 21 de 2018

Maestrante

Luis Arturo Castro Miranda

Ciudad.

De mis consideraciones:

En respuesta a su solicitud para validar el trabajo “PROPUESTA PARA LA VALIDACIÓN DE LOS RESULTADOS DE LA SISTEMATIZACIÓN EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE DEL ARPA DIATÓNICA, EN EL BACHILLERATO ARTÍSTICO, contenida en el trabajo de tesis de Maestría titulado “SISTEMATIZACIÓN DEL CONOCIMIENTO TRADICIONAL SOBRE LA EJECUCIÓN DEL ARPA DIATÓNICA EN EL ECUADOR PARA SU APLICACIÓN EN LA EDUCACIÓN MUSICAL” , previo a la obtención del grado de Magister en Educación Musical en la Universidad de Cuenca.

Considero que la propuesta reúne los requisitos necesarios y suficientes para ser considerada válida y factible, y por tanto apta para ser aplicada ya que existe la correlación entre el contenido de la propuesta y las necesidades detectadas.

Atentamente

Lic. Gorki Rolando Campuzano Nieto

Docente de arpa diatónica y semicromática.

Conservatorio Superior Nacional de Música de Quito.



Arreglos y adaptaciones que conforman la propuesta

Anexo 32

Dolencias (albazo)

Victor Valencia

Arpa

Arpa

9

Arpa

Arpa

17

Arpa

Arpa

24

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Imbabura de mi vida

(tonada)

Virgilio Chávez O.

Arpa

Arpa

The first system of the arpa accompaniment consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, and C6. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It begins with a whole rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3, then a half note D3, and continues with quarter notes E3, F#3, G3, A3, B3, and C4.

9

Arpa

Arpa

The second system of the arpa accompaniment consists of two staves. The upper staff continues from measure 9 with quarter notes D5, E5, F#5, G5, A5, B5, and C6. The lower staff continues with quarter notes D3, E3, F#3, G3, A3, B3, and C4.

17

Arpa

Arpa

The third system of the arpa accompaniment consists of two staves. The upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, and C6. The lower staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3, then a half note D3, and continues with quarter notes E3, F#3, G3, A3, B3, and C4.

25

Arpa

Arpa

The fourth system of the arpa accompaniment consists of two staves. The upper staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5, then a half note D5, and continues with quarter notes E5, F#5, G5, A5, B5, and C6. The lower staff begins with a whole rest, followed by quarter notes G2, A2, B2, and C3, then a half note D3, and continues with quarter notes E3, F#3, G3, A3, B3, and C4.

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



El montuvio (pasillo)

Celino Bastidas

Nicasio Safadi

Arpa

Arpa

9

Arpa

Arpa

17

Arpa

Arpa

25

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Casamiento de indios

(tonada)

Gonzalo Vera Santos

Arpa

Arpa

9

Arpa

Arpa

17

Arpa

Arpa

22

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Angustia de vivir (pasillo)

Gonzalo Castro

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Mi lindo Carpuela

(bomba del Chota)

Milton Tadeo

Arpa

Arpa

10

Arpa

Arpa

18

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Asi se goza (albazo)

Ricardo Mendoza

$\text{♩} = 125.000$

Arpa

Arpa

7

Arpa

Arpa

13

Arpa

Arpa

19

Arpa

Arpa

25

Arpa

Arpa

30

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Alborada

(amorfino guayaco)

Arreglo : Luis Castro

Virgilio Cornejo Falquez
Recop. Rodrigo Chavez Gonzáles

Arpa

Arpa

8

Arpa

Arpa

15

Arpa

Arpa

22

Arpa

Arpa

29

Arpa

Arpa

34

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Ojos azules (tonada)

Ruben Uquillas

$\text{♩} = 90.000$

Arpa

Arpa

7

Arpa

Arpa

13

Arpa

Arpa

19

Arpa

Arpa

25

Arpa

Arpa

31

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



2

37

Arpa

Arpa

42

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Ejercicio de arpeggios (pasillo)

Luis Castro Miranda

The musical score is for an arpeggio exercise on the harp, titled "Ejercicio de arpeggios (pasillo)" by Luis Castro Miranda. It is written for two staves, Treble and Bass clef, in 3/4 time. The piece consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) features a treble staff with eighth-note arpeggios and a bass staff with quarter-note accompaniment. The second system (measures 7-12) continues the pattern with a treble staff starting at measure 7 and a bass staff continuing from measure 7. The third system (measures 13-18) concludes the exercise, with the treble staff ending at measure 13 and the bass staff continuing to measure 18. The key signature has one sharp (F#).

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Ejercicio para la mano derecha (pasillo)

Luis Castro Miranda

Arpa

Arpa

6

Arpa

Arpa

11

Arpa

Arpa

15

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Guayaquil (pasillo)

Luis Castro Miranda

Luis Castro Miranda 2017



2

31

Arpa

Arpa

The image shows a musical score for a harp (Arpa) on two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures of chords and single notes. A measure number '31' is written above the first measure of the top staff. The score ends with a double bar line.

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Pobre corazón (sanjuanito)

Afinación en mi m natural

Guillermo Garzón

Arpa

Arpa

9

Arpa

Arpa

16

Arpa

Arpa

24

Arpa

Arpa

32

Arpa

Arpa

40

Arpa

Arpa

Em Em/G Em Em Em/G

Em G Em/G B D#°/E Em/B G

Em/G B D#°/E Em/B G Em/G G

Em/G Em Em/G Em Em

Em/G Em C Am/C C C

Am/C C C Em/B C/G Em/G Em/B Em/G G/D G E°/D G

f *f* *f* *f* *mf* *f*

Luis Castro Miranda 2017



2

48 Em/G B/F# C Em/B C/G Em/G Em/B Em/G G/D G E♭/D G

Arpa

Arpa

56 Em/G B/F# G Em/G

Arpa

Arpa

62 G Em/G Em

Arpa

Arpa

Elaboración: el autor



Dulce mirada

(albazo)

Intérprete : Juan Castro

Gonzalo Castro

♩ = 80.000

Arpa *mf*

Arpa

6

Arpa *f* *mf*

Arpa

11

Arpa *f* *mf*

Arpa

16

Arpa *espress.*

Arpa

20

Arpa *mf*

Arpa

25

Arpa *f*

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



2

30

Arpa

Arpa

f

35

Arpa

Arpa

mp

39

Arpa

Arpa

44

Arpa

Arpa

49

Arpa

Arpa

mf

54

Arpa

Arpa

f

Luis Castro Miranda 2017



58 3

Arpa

Arpa

f

63

Arpa

Arpa

mp

67

Arpa

Arpa

mp *mp*

72

Arpa

Arpa

75

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Ambato tierra de flores (pasacalle)

Afinación de 2da octava en Mi M
F#3, G#3, C#4

Carlos Rubira Infante

♩ = 125.000

Arpa

Arpa

8

Arpa

Arpa

15

Arpa

Arpa

23

Arpa

Arpa

31

Arpa

Arpa

39

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



2

46

Arpa

Arpa

53

Arpa

Arpa

60

Arpa

Arpa

68

Arpa

Arpa

75

Arpa

Arpa

82

Arpa

Arpa

f

f

f

f

f

mf

Luis Castro Miranda 2017



90 3

Arpa

Arpa

98

Arpa *mf*

Arpa

105

Arpa *p*

Arpa

112

Arpa *f*

Arpa

119

Arpa *f*

Arpa

127

Arpa *f*

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



4

134

Arpa

Arpa

f

140

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



2

30

Arpa

Arpa

mf

34

Arpa

Arpa

Em/G E⁵/D C/G Em/G E⁵/D G Em/G

G Em/G Em/B Em/G Em

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Afinación :
1era y 2da octava en mi
m. natural
3da. octava en mi m.
armónica.
D#3

Azogueñita (albazo)

A.Ochoa Carrasco

$\text{♩} = 140.000$

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 22017



2

34

Arpa

Arpa

mf

40

Arpa

Arpa

mp

45

Arpa

Arpa

mp

50

Arpa

Arpa

55

Arpa

Arpa

mf

61

Arpa

Arpa

mf

Luis Castro Miranda 22017



Musical score for Arpa (Harp) in G major, 3/4 time. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The piece begins at measure 64. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef and a key signature of one sharp. The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. A fermata is placed over the first measure of the first staff. The score ends with a double bar line and a final measure number of 3.

Luis Castro Miranda 22017

Elaboración: el autor



El llanto del indio (fox incaico)

Afinación en mi menor natural.

D.R.A.

♩ = 60

Arpa

Arpa

7

Arpa

Arpa

14

Arpa

Arpa

20

Arpa

Arpa

26

Arpa

Arpa

32

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



2

38

Arpa

Arpa

43

Arpa

Arpa

48

Arpa

Arpa

53

Arpa

Arpa

58

Arpa

Arpa

63

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



70 3

Arpa

76

Arpa

82

Arpa

87

Arpa

91 *rall.*

Arpa

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Afinación :
1era. octava mi m
natural.
2da.octava mi m
arm.
3era.octava mi m arm.
4ta.octava mi m
natural
Agregar fa 6 natural
D#3, D#4, F#5

El alma en los labios

Intérpretes: Los Hermanos Castro y sus arpas

M.A.Silva

N.Safadi

The musical score is arranged for four arpas, with two staves per instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) features a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 5-8) features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The third system (measures 9-12) also features a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines with slurs and accents.

Luis Castro Miranda 2017



4

35

Arpa

mf

Arpa

Arpa

f

Arpa

39

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

44

Arpa

mp

Arpa

Arpa

mp

Luis Castro Miranda 2017



49 5

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

53

Arpa *mf*

Arpa

Arpa *mf*

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

57

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



6

61

Arpa

mf

Arpa

Arpa

f

Arpa

65

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

70

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



74 7

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

77

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

The musical score is for an arpa (harp) and consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 74-76) features a melody in the treble staff with triplets and a dynamic marking of *mp*. The bass staff provides a simple accompaniment. The second system (measures 77-78) continues the melody and accompaniment, ending with a dynamic marking of *p*. The notation includes various articulations such as slurs and accents.

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Afinación:
1era octava en mi m. natural.
2da y 3era. octava en mi m. armónica
D#3, D#4

La noche que te besé

(aire ecuatoriano)

Gonzalo Castro

The musical score is arranged for two arpas (lute-like instruments) in a 6/8 time signature. It consists of 18 measures, with the notation alternating between treble and bass clefs for each instrument. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system (measures 1-3) features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system (measures 4-6) continues the melody and bass line. The third system (measures 7-9) introduces a more complex texture with chords in the treble clef. The fourth system (measures 10-18) maintains the complex texture with chords and melodic lines in both clefs. The key signature is one sharp (F#).

Luis Castro Miranda 2017



2

21

Arpa

Arpa

23

Arpa

Arpa

25

Arpa

Arpa

28

Arpa

Arpa

31

Arpa

Arpa

35

Arpa

Arpa

Luis Castro Miranda 2017



38

Arpa

Arpa

40

Arpa

Arpa

42

Arpa

Arpa

45

Arpa

Arpa

48

1.

2.

Luis Castro Miranda 2017

Elaboración: el autor



Anexo 52. Alumnas de la Prof. Cecilia Garcés.

Niveles 2do. básico elemental y básico medio.



Arpa 1. Eliana Intriago. 1ero básico medio. Tema "Imbabura de mi vida"



Arpa 2. Romina Villacís. 2do. básico elemental Tema "Imbabura de mi vida"



María Paz Andrade. 3ero. básico medio.

Tema "Mi lindo Carpuela"



ENTREVISTAS

Entrevista realizada al Prof. Gorki Rolando Campuzano Nieto, docente de arpa diatónica y semicromática del Instituto Tecnológico Superior del Conservatorio Nacional de Quito.

L.C.- Gracias por esta entrevista maestro. ¿Cómo está organizado el Tecnológico?

G.C.- Tiene cinco semestres.

L.C.- ¿Existe algún requisito en lo relacionado a conocimientos previos del instrumento, para el ingreso a este nivel?

G.C.- El arpa semicromática es el instrumento que se estudia en este nivel, mientras que el arpa diatónica es lo que se estudia en el Conservatorio, en la cátedra de la maestra Cecilia Garcés. Sin embargo, yo analizo en qué condiciones de ejecución se encuentra el nuevo estudiante. Por lo general no se reciben alumnos con conocimiento cero, y si así fuera tocaría implementar un programa para este caso. En general y para todos los niveles no se ha podido implementar un pre-universitario porque no se ha podido lograr la aprobación de la Senescyt.

Por otro lado, existe un convenio entre el Conservatorio y la Orquesta Sinfónica, y es a través de este convenio que los estudiantes reciben clase de Arpa clásica con el profesor Stephan Cuni y la parte semicromática conmigo.

Ahora, la estudiante que recibe clases conmigo fue graduada del Conservatorio Superior en arpa diatónica. Respecto a esto, cuando yo daba clases en el Conservatorio se estaban elaborando las mallas, y me solicitaron elaborar la malla de arpa, puesto que los señores del Ministerio no conocían a otra persona encargada de esta cátedra en los Conservatorios, por lo que realicé la malla de arpa diatónica y no clásica, y es así como ha quedado implementada en el programa de Bachillerato Artístico del Ministerio de Educación.

L.C.- ¿Se está aplicando actualmente el programa de arpa diatónica en el Conservatorio Superior?

G.C.- La maestra Cecilia Garcés, que fue mi profesora hace años, y que está al frente de esta cátedra en el Conservatorio está trabajando con este programa y también enseña arpa clásica, aunque se tiene la limitación de no contar con un instrumento adecuado porque es muy antiguo y es el único. Es decir que la maestra ha tenido que adaptar mucho material al arpa diatónica. Entiendo que trabaja con el método de arpa Suzuki y otros materiales que yo le facilité cuando daba clases en esta cátedra.

L.C.- ¿En el Conservatorio Superior ingresan los estudiantes desde que nivel y hasta dónde abarca?

G.C.- Los estudiantes ingresan desde inicial y llegan hasta el bachillerato.



L.C.- Luego de esto ¿cuál es el procedimiento para el ingreso al Tecnológico Superior?

Bien. Los estudiantes graduados en otras Instituciones de Música, sean, por ejemplo, el Conservatorio, el Colegio de artes de Cotacachi, el Colegio de música de Latacunga, pueden ingresar previo un examen general. Hay un capítulo especial dentro de la ley que se refiere a los graduados de un Conservatorio Superior. Ellos tienen seguro el cupo mientras que los otros dependen de la evaluación. También se toma examen de acuerdo al tipo de instrumento que está optando el estudiante. En el caso de la alumna que tengo actualmente, ella era graduada del Conservatorio y por tanto su cupo estaba seguro. Su evaluación fue más de tipo diagnóstica. Es decir, ya conocía más o menos cómo estaba su nivel porque cuando trabajaba en el Superior dejé establecido ciertas obras que la actual maestra ha seguido utilizando en su mayoría, para poder graduarse y que contienen un desarrollo técnico que demuestra su nivel avanzado.

L.C.- ¿El material es creado por Ud., o es una compilación de otros métodos?

G.C.- Es una compilación de obras de varios autores. Para la graduación entraban, a mi criterio solo obras y no estudios porque considero que para esto no es conveniente tocar estudios, y cuando propuse esto, si fue aceptado. Conozco que se siguen utilizando la mayoría de ellas.

L.C.- ¿Recuerda alguno de ellos?

G.C.- Si. Air and variations de Haendel, arregladas por Deborah Friou; una adaptación de una obra de Luis Humberto Salgado llamada “El mitoico baile de las cintas”, de la cual hice una adaptación para arpa, además de que fue diatonizada. Son obras para graduación por su dificultad de ejecución.

L.C.- ¿Qué material utilizaba para el nivel inicial, medio y superior cuando trabajaba en el Conservatorio?

G.C.- Utilizaba una compilación de varios métodos y en cuanto a repertorio utilizaba obras latinoamericanas y ecuatorianas, dependiendo de las condiciones técnicas del alumno, es decir si se trabajaba más la mano derecha o la izquierda. Con algunas obras se practicaban adornos, acciacaturas, trinos. Para el caso de arpeggios escribí algunos estudios sencillos que no eran nada del otro mundo y ciertos ejercicios inventados. Pero más utilicé lo de otros métodos, seleccionando lo que me podía servir. Los parámetros de trabajo para los exámenes estaban entre lo que es un estudio, una obra barroca, clásica, romántica, latinoamericana y ecuatoriana, parámetros que se utilizan en muchos Conservatorios aún, y a los que tenía que ceñirme.

L.C.- ¿Cuál es el material que utiliza para el nivel Tecnológico Superior?

Bueno. Inicialmente mi plan fue que manejen el arpa con llaves, de una manera solvente. Luego que puedan dominar lo mejor posible, los estilos de música latinoamericana que existen para el instrumento, y finalmente la música académica. Este plan no fue bien visto



por la directora de Carrera de instrumento. El criterio de ellos es que el estudiante debe ejecutar música académica a pesar de que el instrumento es popular. Por esta situación no es fácil encontrar material que pueda ir desarrollando el rango de dificultad en el instrumento, por sus características diatónicas. En la mayoría de libro que tengo casi todos los arreglos son hechos para que las obras sean sencillas y puedan ser ejecutados por cualquier arpista y se pueda vender, porque si es difícil sería complicada su comercialización. Es un material que me puede servir como repertorio, pero no para desarrollar técnicamente. Esto lo he explicado, pero no ha sido comprendido. Inclusive, en el caso del uso de las palancas, no se puede utilizar todas desde un primer momento. En esta situación no existen obras de dificultad técnica, que en este caso sería la utilización progresiva de las palancas. Por esta situación me ha tocado modificar el programa y poner música académica. Como el material es escaso busco partituras para piano y realizo la adaptación para el arpa de llaves. Por experiencia he podido ver si me van a servir o no, porque al cambiar puede ser que la modificación no quede bien. Es un trabajo muy largo y a veces es en vano. En cada semestre estoy realizando este trabajo. Entonces lo que he hecho es parte de lo que tenía como programación original. Este semestre y el siguiente quería mantener el repertorio de música ecuatoriana en base a las formas musicales de acá porque... no es que los estudiantes sepan tocar mucho de esta música...no...entonces lo que me ha tocado es hacer algo mixto en la programación, es decir parte de música ecuatoriana y parte de música académica con más ejercicios, que es lo que me han pedido para lo que he estado utilizando el libro de Mueslar o el de Deborah Friou, y de esta forma salir adelante en este semestre. Bueno... la verdad es que muchas veces me pasa esto. Cuando sucedía esta situación esto redundaba en que los alumnos no salían con un buen nivel técnico, pero cuando me daban libertad implementaba otro repertorio que ayudaba muchísimo a elevar el nivel. Es decir, podía adaptar de acuerdo al nivel de dificultad que yo necesitaba que tenga la obra o estudio, sin importar que sea académico o popular. O ¿será que en ese tiempo tenía mejores alumnos? jeje, entre ellos mi hija, Jennifer Fonseca, su hermano y el primo de ellos que se fue hace años a México. De los chicos que están ahora, tienen un nivel aceptable pero no todos porque, por ceñirse a esos parámetros no se podía ver lo necesario para que ellos vayan avanzando en cuanto al grado de dificultad que necesitaban. Tocó mediar en ese asunto, pero no me gustó el resultado.

L.C.- ¿Cuántos estudiantes tiene actualmente?

G.C.- Solo tengo una alumna en el primer semestre, que es la graduada del Conservatorio Superior. Los alumnos antiguos que tuve, cuando acabaron el Bachillerato, decidieron seguir otras carreras, o en el caso de una estudiante de hace cuatro años de graduada, ella decidió seguir la carrera de composición musical en la Universidad de Los Hemisferios.

Tengo otros estudiantes que aprobaron anteriormente el instrumento pero que no han aprobado otras materias.

L.C.- ¿Significa que no ha habida una secuencia de los estudiantes?



G.C.- No, por lo menos para que sigan el instrumento como carrera. En algunos casos hay quienes se han graduado y ya no tocan el arpa porque se han dedicado a otras cosas.

L.C.- ¿Cuánto tiempo tiene el Tecnológico Superior?

G.C.- Tiene muchos años y funcionaba unido al Conservatorio. En el año 2014 se separó del Conservatorio Superior.

L.C.- ¿Hace falta un material que aporte al programa de Bachillerato Artístico y al Tecnológico superior?

G.C.- Se necesita material en cuanto a música latinoamericana y ecuatoriana, en cuanto a repertorio, estudio, ejercicios, que pienso, es parte de su trabajo de graduación de su maestría. Realmente es poco lo que yo he hecho y se necesita de este material. El camino está virgen en este sentido y espero, algún rato, sentarme a trabajar.

L.C.- Actualmente hay pocos estudiantes de arpa diatónica?

G.C.- Si, solo tengo a la alumna graduada del Superior. Conozco que a partir de septiembre del 2017 este Instituto va a ser una sede de la Universidad de Las Artes, por lo que se va a tomar un examen para saber quiénes pueden pasar a la Licenciatura. El Tecnológico va a subsistir solo hasta que haya estudiantes que quieran ser tecnólogos. Esto significa que debo hacer una programación pensando en el nivel licenciatura en arpa, pero no sé si va a ser como una carrera independiente o parte del arpa clásica. Existe un panorama que no es claro aún. Entiendo que, a través nuestro, la Universidad va a ofrecer otros itinerarios. Uno es canto, instrumento y composición. El otro itinerario sería música popular, y aquí entraría al arpa diatónica y semicromática con llaves.

L.C.- Se vive un momento de cambios actualmente.

G.C.- Si. Además, entiendo que se va a abrir otra carrera de Música en la Universidad Central de Quito, y conozco que se va a hacer mucho énfasis en la música popular. Esto significa otra necesidad de material para el instrumento.

L.C.- Bien. Muchas gracias maestro por haberme permitido entrevistarle.

G.C.- De nada, gracias a Ud.



Entrevista realizada a la concertista de arpa, Prof. Cecilia Garcés Garcés, docente de arpa diatónica y clásica del Conservatorio Nacional de Quito (6 agosto de 2017).

L.C.- Gracias por su apertura a esta entrevista. ¿Desde qué año se estudia el arpa en el Conservatorio Nacional de Quito, de acuerdo con la malla del Bachillerato artístico?

C.G.- Se inicia desde el 2do básico elemental, a la edad de 7 años. Luego continúa el nivel 1ero básico medio, 2do básico medio, 3ero básico medio. Luego el nivel de 1ero básico superior, 2do básico superior y 3ero básico superior. Finalmente, el nivel de 1ero bachillerato, 2do bachillerato y 3ero bachillerato.

L.C.- ¿Cuál es el tipo de arpa que estudian?

C.G.- Debido a su contextura física, puesto que sus dedos son muy débiles y pequeños, se comienza con el arpa popular, sin llaves de semitonos. Ahora, el Conservatorio tiene un arpa clásica, pero en malas condiciones, así que en adelante, mientras avanzan en su estudio les voy enseñando en el arpa celta que si tiene llaves de semitonos. También les voy iniciando en el manejo de los 7 pedales del arpa clásica.

L.C.- ¿Cuáles son las dificultades que se trabajan para cada nivel?

C.G.- Para comenzar es el mantenimiento de la postura, del cuerpo, sobre todo el mantenimiento de los brazos, que no es igual que en el arpa popular; los brazos tienen que ser subidos no bajados, a manera de que tienen que estar rectos con las manos, entonces es el mantenimiento de los brazos y el pliege de las manos también porque tienen que doblar las manos. Eso es una dificultad que hay que tratarla a través del tiempo en que ellos ensayan o están practicando. Ahora, también el problema es que tienen que digitar hacia la palma de la mano, que no lo hacen en el arpa popular, cada dedo digita hacia la palma de la mano. Son dificultades que se van venciendo a través del tiempo en que ellos tocan.

L.C.- ¿Cuáles son las obras que ud. utiliza para los diferentes niveles?

C.G.- Para principiar los alumnos tienen unos ejercicios de Ivette Colignon y los estudios de la misma autora. Es una obra que se utiliza para cualquier tipo de arpa puesto que no tiene ninguna alteración. Después abordamos obras de distintas fuentes. Luego abordamos el método Suzuki. Progresivamente va tocando de acuerdo con el nivel que va avanzando y tenemos el método 1 y 2. También abordamos pequeñas obras latinoamericanas como Cascada de Digno García, el pasillo Confesión, obras de Alfredo Rolando Ortíz como el pasillo Ecuador, Atardecer, Un vals para soñar, luego otros arreglos pertenecientes a otros compositores como el huayno Ojos Azules, la obra El parrandero, que es un joropo tradicional. También hay un pasacalle denominado Soy del Carchi, de Juan Ortíz. Hay dúos de arpa de Alfredo Rolando Ortíz y otros como Le petit poisson; Habanera Gris para trio de arpas de Alfredo Rolando Ortíz. Estas obras latinoamericanas se abordan a partir del superior. También tenemos un ejercicio de arpeggios combinados del Maestro Gorki Campuzano. También yo les he adaptado unos ejercicios que son de piano para arpa. También tenemos los ejercicios de Carlos Salcedo y los ejercicios 9.1 de Josef Molnar.



También se realiza prácticas de duos de violín y arpa tomados del método Suzuki para piano y violín y adaptado para arpa. Todo esto se puede hacer en el arpa popular. Para principiantes hay obras sueltas como Greensleves, Labanderry blue, los pollitos, adaptado por Alfredo Rolando Ortíz, la obra Blue bells of Scotland, Joy of the World, Country garden, Ode to the Joy o Himno a la Alegría.

Por otro lado la digitación siempre se les escribe y ellos la tienen que respetar. Hay que trabajar mucho y permanente el dedo pulgar que debe caer siempre encima del segundo dedo o dedo índice. Siempre cae doblando el pulgar hacia el segundo dedo.

L.C.- ¿A su criterio hace falta métodos o repertorio para arpa utilizando géneros de la música ecuatoriana?

C.G.- Si. Mucho. Claro. Porque no tenemos partituras. Y esto para todos los niveles. Para principiantes especialmente porque para los de nivel superior se puede adaptar de las obras de piano. Pero, de todas maneras, en el arpa popular no se puede tocar mucho repertorio ecuatoriano porque siempre intervienen alteraciones y todo eso y es necesario hacer adaptaciones.

Por otro lado dentro de lo clásico se debe empezar a estudiar desde los 9 años con el arpa clásica pero porque es muy fuerte, muy dura y todo lo demás pero como hay que adaptarse a la malla y hay que adaptarse al instrumento que se tenga, el instrumento que más se tiene es el arpa popular que es lo más suave para los niños y lo más adecuado a esa edad.

L.C.- ¿El arpa que se utiliza para los niños es más pequeña en tamaño?

C.G.- El tamaño del arpa popular está bien, solo que se utiliza un banquito para que el niño apoye los pies y pueda mantener el cuerpo recto y siempre les ensayo sentados porque el arpa clásica se toca sentados.

L.C.- ¿Para que nivel utiliza el método Suzuki?

C.G.- Lo utilizo para los de primero de bachillerato. También hay un método de Sylvia Wood que utilizo para los de iniciales. También hay otro de Gabriela Boshio que se adapta muy bien porque todo está escrito en do mayor. Hay otro método de una chilena pero que no me gusta mucho porque utiliza muchas distancias muy grandes y lo importante es mantener las manos cercanas. Yo utilizo con los niños el método de piano de Thompson “Enseñando a tocar a los deditos”, adaptándolo para el arpa y lo utilizo desde el principio. Trabaja desde el do central para la derecha y do central para la izquierda y me gusta mucho porque desde el comienzo se utilizan las dos manos y entonces después que termino los ejercicios con Ivette Colignon le pongo el Thomson y todo el libro les hago hacer.

L.C.- ¿Cuál es la forma en que desarrolla su clase?

C.G.- Les hago un estudio, y una obra o un ejercicio y una obra. Al principio les corrijo los dedos pero en adelante trato de que ellos mismos lean la partitura y después utilizo el cuaderno en donde les anoto todas las dificultades de cada obra y lo que tienen que ensayar.



Entonces a la otra clase les tomo y si esta muy bien pues entonces les voy calificando y a los mas chiquitos les pongo las caritas felices lo que permite que al final ya tengo la calificación del parcial porque eso de calificar al ojo nomas no creo que esta bien.

L.C.- ¿Cuántos estudiantes tiene en total?

C.G.- Terminé el año con 15 y gradué a 5.

L.C.- ¿Cuál es el título que obtienen los estudiantes?

C.G.- Bachillerato en artes, especialidad arpa. Los bachilleres que han salido no han alcanzado a estudiar el arpa clásica porque eran alumnos del Prof. Gorki Campuzano y ellos han venido trabajando el arpa popular. Yo he aportado algo, pero no he hecho mayores cambios. Ellos se han graduado en el arpa popular. Después los alumnos que han llegado y que yo los he cogido ya están con la técnica puramente clásica. De los otros alumnos he respetado la técnica que llevaron.

L.C.- Una vez que se gradúan tienen la opción de estudiar el instrumento a nivel de tecnólogo superior?

C.G.- Si. Una vez que terminan tienen la opción de tecnología superior. De esto está encargado el Prof. Gorki Campuzano, y funciona dentro del mismo Conservatorio.

L.C.- ¿Dónde realizó sus estudios de arpa clásica?

C.G.- En Bélgica y mi título es de concertista de arpa clásica. Aparte estudié piano y acordeón y también tengo estudiantes en estas especialidades.

L.C.- Muchas gracias maestra por su tiempo.

C.G.- Gracias a Ud.