



ESCUELA DE MÚSICA

EL GRAN MÉTODO DE QUENA: DESARROLLO DE UN MÉTODO DE
APRENDIZAJE DE QUENA BASADO EN LA TÉCNICA DE TROMPETA,
APLICADO EN UN RECITAL FINAL.

Trabajo de Titulación presentado en conformidad a los requisitos
establecidos para optar por el título de:

Licenciado en Música

Profesor Guía

César Santos

Autor

Alexis David Zapata Esquivel

Año

2017

DECLARACIÓN DEL PROFESOR GUÍA

“Declaro haber dirigido este trabajo a través de reuniones periódicas con el estudiante, orientando sus conocimientos para un adecuado desarrollo del tema escogido, y dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación.”

César Santos

C.C: 0601901093

DECLARACIÓN DEL PROFESOR CORRECTOR

“Declaro haber revisado este trabajo, dando cumplimiento a todas las disposiciones vigentes que regulan los Trabajos de Titulación”.

Leonardo Eras

C.C: 1104488281

DECLARACIÓN DE AUTORÍA DEL ESTUDIANTE

“Declaro que este trabajo es original, de mi autoría, que se han citado las fuentes correspondientes y que en su ejecución se respetaron las disposiciones legales que protegen los derechos de autor vigentes.”

Alexis David Zapata Esquivel

C.C: 0201860731

AGRADECIMIENTO

Agradezco a mi madre y mi padre, y a toda mi familia por haberme apoyado en este sueño.

DEDICATORIA

A todas las personas amantes de la quena que deseen estudiar y entender profundamente este instrumento para llevarlo al próximo nivel.

RESUMEN

El presente proyecto es el desarrollo del primer nivel de un método de aprendizaje de quena que basa su contenido en el *Gran Método de Trompeta* Arban (1819). El método Arban para trompeta constituye en la actualidad uno de los más utilizados alrededor de todo el mundo debido a que en él se desarrollan los elementos necesarios para adquirir total dominio de este instrumento.

Se adaptó el método de trompeta, realizando un análisis minucioso de los ejercicios que contiene. Se buscó al hacerlo que sea eficaz su ejecución en quena y que no se pierdan los principios de cada ejercicio del método. El método fue evaluado en un periodo de seis meses con el Taller de Vientos Andinos de la Universidad de la Américas (UDLA). Los resultados fueron positivos logrando ofrecer varios recitales de alto nivel con instrumentistas que estaban empezando con la quena.

ABSTRACT

The present project is the development of the first level of a learning method of quena that bases its content on the Great Trumpet Method of Arban (1819). Arban's method for trumpet is now one of the most used around the world because it develops the necessary elements to acquire full control of this instrument.

The trumpet method was adapted, performing a detailed analysis of the exercises it contains. It was sought in doing so that its execution in quena is effective and that the principles of each exercise of the method are not lost. The method was evaluated with the workshop of *Vientos Andinos* at Universidad de las Américas (UDLA) in a period of six months. The results were overwhelming since various high level recitals were offered, with performers who were just beginning with the quena.

Índice

1. Introducción	1
1.1. Antecedentes	1
1.2. Justificación	3
1.3. Objetivos	4
1.3.1. Objetivo general	4
1.3.2. Objetivos específicos	4
2. Capítulo I. La quena	5
2.1. Definición de la quena.....	5
2.2. Breve historia de la quena.....	6
2.3. Desarrollo en la actualidad.....	8
3. Capítulo II. El Gran Método de Arban	12
3.1. Definición de la trompeta	12
3.2. Breve historia de la trompeta	13
3.3. El gran método de Arban	16
4. Capítulo III. El gran método de quena.....	18
4.1. Proceso de adaptación y composición de ejercicios	18
4.2. Primera parte: Aire, respiración y embocadura	19
4.3. Segunda parte: Notas largas y ejercicios con figuración musicales básicas (redondas, blancas y negras).....	20
4.4. Tercera parte: Ejercicios avanzados de ejecución con figuraciones musicales de corcheas y semicorcheas, se añade el compás de 6/8.....	26
4.5. Repertorio	27

5. Conclusiones y recomendaciones	29
5.1. Conclusiones.....	29
5.2. Recomendaciones	29
6. Referencias.....	31
7. Anexos	34

1. Introducción

1.1. Antecedentes

La quena es un instrumento muy característico e importante en la cultura andina sudamericana. Debido a su sonido tan peculiar y tan arraigado a las culturas indígenas sudamericanas ha podido trascender fronteras y ser escuchado en diversas partes de todo el mundo. A pesar de esto el aprendizaje del instrumento generalmente se ha realizado por tradición oral (Díaz, 2015, párr. 3), lo que de cierta manera ha provocado que se haya investigado poco en métodos y vías de aprendizaje de instrumento. Debido a esta evidente carencia de información es difícil conocer y entender el funcionamiento de la quena lo que hace que disminuya el interés de las personas en perfeccionar su ejecución, o incluso en empezar a ejecutar el instrumento.

Uno de los métodos más notorios para la quena es el método creado por Raymond Thevenot (1942-2005). Thevenot utilizó sus conocimientos en la técnica de flauta transversa, ya que él fue flautista desde los 8 años de edad para crear su propio método de quena, instrumento que empezaría aprender mucho después de la flauta (Thevenot, s.f., pág. 3).

En su libro que consta de dos tomos, habla desde los aspectos más básicos del instrumento, hasta llegar a proponer un repertorio amplio para adquirir el mejor dominio del instrumento. Su método ha sido considerablemente utilizado y se difunde ampliamente por internet.

Otro método que se ha realizado para este instrumento es el método en audio y video de Mariano Llanos (2009). Según el autor, que ha trabajado en varias publicaciones sobre la quena, su método busca ayudar a los músicos que han aprendido a interpretar la quena por sí mismos y que no tienen conocimiento alguno de teoría musical mediante la utilización de videos que pueden ayudar al estudiante a entender y ejecutar de mejor manera, y en los cuales a más de ejecutar el repertorio propone consejos para resolver las partes más difíciles de las obras (Llanos, 2009, p. 1).

Como el autor lo refiere en la presentación de su libro, su obra está dedicada a los músicos aficionados, para quienes en su mayoría ha realizado sus publicaciones, y a quienes ha dedicado gran parte de su trabajo, en la búsqueda de un fácil acceso al arte y a la música dentro de la sociedad. Su método abarca conocimientos generales sobre música y el instrumento, también nos habla de nomenclatura, teoría de la música y finalmente nos ofrece un cancionero con temas en tablatura, partitura, octavas y dúos (Llanos, 2009, p. 1).

También podemos hablar de otros dos métodos que se han desarrollado y son destacables, el primero es el manual básico de quena de Morad musical, un libro que habla de aspectos técnicos y propone ejercicios para la correcta ejecución. Trata esencialmente sobre ejercicios de digitación y conocimientos básicos sobre embocadura y las posiciones de los dedos sobre la quena para poder ejecutar cada sonido.

Además podemos citar el *enfoque técnico y actual* de Carlos Mamami, el cual propone una malla curricular para el aprendizaje de quena en siete cursos de duración de un año cada uno. Este es un método amplio que comenta el estudio a nivel profesional de la quena, pero que lamentablemente ha sido poco difundido y menos aún se conoce de sus resultados. Según Félix y Milton Castañeda, reconocidos quenistas y músicos por más de 15 años de la Orquesta de Instrumentos Andinos del Ecuador, en este país (lugar de donde proviene esta investigación) hasta el momento no se ha escrito un método de quena a pesar que este instrumento es muy utilizado en su música por numerosos artistas nacionales e internacionales como Alex Alvear, Paulina Aguirre, los 4 del altiplano, Pueblo Nuevo, Ñanda Mañachi, Sisay, Yarina, entre otros (Castañeda, 2016). Además, Félix afirma que el gran quenista ecuatoriano Ernesto Guerrero, había hecho algunos apuntes sobre la quena, pero que nunca llegó a publicarlos (Castañeda, 2016).

Como se puede inferir, el método es el *método de quena de Raymond Thevenot* ha sido el más utilizado ya que utiliza información desarrollada hace ya cientos de años, en la evolución de la técnica de la flauta travesa, y usa estos recursos para compilarlos en su libro. Un punto en común que tiene con

el Gran método de quena, es que de igual forma se tomó el camino de usar bibliografía perteneciente a otro instrumento para crear un trabajo holístico de aprendizaje. En este caso se elaboró en base a la técnica de trompeta.

1.2. Justificación

La presente investigación constituye un aporte para el músico andino y para cualquier persona que desee entender la belleza de la música de esta región del planeta a partir de un instrumento tan representativo y que guarda milenariamente el gran legado de la música andina, la quena. Además, se busca contribuir a la creación de métodos de aprendizaje para instrumentos autóctonos, siendo accesible a su aprendizaje. Estos son los grandes motivos que impulsan a su la creación, a partir de bibliografía anteriormente existente, discutida, experimentada, como lo es el caso del método de trompeta Arban, libro que busca encaminar al músico hacia el éxito en la ejecución.

Cada ejercicio del método de trompeta Arban ha sido analizado y adaptado a la quena procurando con gran atención que los principios que Arban quería desarrollar no se pierdan al momento de crear el método para quena. Se escogió el método Arban en primer lugar por su gran influencia en la escuela de trompeta a nivel mundial, lo que demuestra que el mismo es realmente eficiente para este instrumento, y como consecuencia de esto, su metodología, organización y demás características son eficientes, y pueden aplicarse, tomándolas con gran detalle y conocimiento.

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo general

Desarrollar un método de aprendizaje de quena basado en la técnica de trompeta, aplicado en un recital final.

1.3.2. Objetivos específicos

- Primer objetivo específico: Establecer un marco teórico mediante la recolección de información obtenida del *Gran método de trompeta de Jean Baptiste Arban*, y otros métodos de este instrumento.
- Segundo objetivo específico: Sistematizar la información obtenida mediante el desglose de qué elementos pueden tomarse desde la bibliografía anterior y adaptarlos a la quena.
- Tercer objetivo específico: Aplicar lo analizado en el diseño del primer nivel del Gran método de quena, y presentarlo en un concierto didáctico.

2. Capítulo I. La quena

2.1. La quena

La quena es un instrumento musical de viento, que consiste en una caña que generalmente posee siete agujeros, seis frontales y uno en la parte posterior. Un instrumento milenario, ya que se han encontrado vestigios que demuestran que estuvo presente en Sudamérica mucho antes de la llegada de los españoles (Guerrero, 2002, p. 1154).



Figura 1. La quena

Tomado de: Oportunidades Tarraco.com, 2016, párr. 3.

La quena está muy presente en la tradición folclórica de los países atravesados por la cordillera de los Andes. Según Edy Lima (2008), la quena nació con la humanidad, nunca se podrá precisar su edad y nunca desaparecerá (citado en Mamami, 2008, p. 4). Para ejecutar el sonido, la parte superior del instrumento es abierta y el instrumentista la tapa apoyando su barbilla sobre su borde superior. La quena posee un bisel, que es un corte semicircular en la parte superior, por donde sopla y origina el sonido. El ejecutante coloca sus dedos en los orificios, y los tapa y destapa para obtener los diferentes tonos musicales (Mamami, 2008, p. 13).

Existe una amplia variedad de quenás que difieren mucho según el lugar en el que se ejecuten o elaboren, la familia de las ellas es muy extensa y va desde instrumentos con tamaño de 15cms hasta 120cms. La quena que mayormente se utiliza en la actualidad y para la cual se desarrollará este método es la afinada en sol mayor, que mide generalmente 40 centímetros. Debido a su

tamaño, ergonomía, desarrollo, tonalidad de afinación, rango y otras características, esta resulta propicia para ejecutar cualquier estilo de música (Civallero-Plaza, 2010, párr. 3-4).

Actualmente, es muy utilizada en la música popular folclórica de los Andes de América del Sur. Las comunidades ancestrales que aún están presentes en algunos países como Ecuador y Colombia, la utilizan para acompañar sus rituales y festividades (Molina, 2013 p. 63). Las agrupaciones de proyección folclórica han popularizado a la quena mundialmente, llevando las canciones propias de los andes a todos los continentes (Música de los Andes, 2009, párr. 3). Se pueden mencionar agrupaciones como Inti Illimani, Illapu, Los Kjarkas que han difundido la música andina y la belleza de la quena en lejanas latitudes de América del Sur.

2.2. Breve historia de la quena

La quena es un instrumento musical de origen preincaico, sus evidencias más antiguas se han encontrado en las ruinas de varias culturas aborígenes de los Andes de América del Sur. Se cree, según varias investigaciones que los instrumentos antepasados de la quena poseían desde tres agujeros hasta ocho, el museo de instrumentos musicales de La Paz presenta al menos veintiún tipos diferentes de quenass tradicionales (Morante, 2013, párr. 1). Estas quenass tradicionales eran construidas de varios materiales como cerámica, caña, hueso (tibia o costilla de llama; hueso de ciervo o de jaguar), la de cóndor o de pelícano, calabaza, arcilla, metal o piedra, y generalmente poseían cinco orificios, correspondientes a las cinco notas de la escala pentatónica (Hojarasca, 2013, párr. 3-7).

En las culturas antiguas, anteriores a la llegada de los Incas, según los vestigios encontrados y analizados se ha podido comprender que las quenass utilizadas por culturas como Nazca, ejecutaban semitonos e incluso intervalos menores a estos, dando a denotar el avance en la música y en la construcción de estos instrumentos desde épocas tempranas (Pauta, 2007, pág. 2). Con la expansión del imperio inca, la escala que se cree fue primordial estuvo impuesta, la escala pentatónica, y este recurso es el que perduraría hasta nuestros días.

Además, el número cinco era muy importante en estas culturas y esto se puede ver reflejado en varias estatuas de oro y piedra del arte incaico que hacen referencia a Pachacamac, el principal dios de los Incas (Pauta, 2007, pág. 6).

En sus inicios la quena era utilizada como parte de los rituales diarios de las comunidades ancestrales (Cevallos, s.f., párr.1). Uno de los usos que ejemplifica esto y que se ha conservado hasta nuestros días es el uso de la quena por parte de pastores que junto a su rebaño recorren largas distancias. Los pastores aguardan en cada claro, y mientras su rebaño se alimenta o sacia su sed, aprovechan para ejecutar hermosas melodías que generalmente son muy repetitivas (Porrás, 1999, pág.411). Las quenás antiguas tenían varios nombres, dependiendo del lugar que provenían, de su función, de su tamaño o material, como: shilo, pingollo, kenali, lawata, mahala, quena, pinkillo, chayna, quenacho, choquela, kenapusi, mama quena, clarín, kenakena, phusipia, phalawata, flauta chaqallo, ph'alaata, pulipuli, pusippiataica, flauta de sandía, mollo, hilawata, pink'ollo.

Tiempo después y con la llegada de los españoles es que se empezaría a llamar a los diversos tipos de flautas que tocaban los indígenas, quena. El nombre de la quena proviene de un dialecto que utilizaban los indígenas, que significa flauta de hueso (Pauta, 2007, pág. 10). Con la conquista española es que empezarían a aparecer las primeras quenás diatónicas, y además se trataría de temperar la quena, afinar los sonidos a una altura estándar para que puedan ejecutarse con otros instrumentos (Miranda, 2015, pág. 45).

Esto sucedió a pesar de que uno de los anhelos más grandes de los conquistadores españoles era sobreponer su cultura por encima de la nuestra, y esto se demuestra en varios registros históricos de acciones que ellos realizaron para lograr estos objetivos, por ejemplo la construcción de las iglesias sobre templos de cultos y adoración a dioses indígenas (Miranda, 2015, pág. 53). Por estas razones había pasado desapercibida en épocas coloniales y aunque pudo haber desaparecido en estos tiempos oscuros para las culturas nativas de los Andes, no lo hizo debido a que su ejecución estaba muy arraigada con la vida misma del indígena, y el tocarla era para ellos una manera de desahogar su dolor (Richards, 1999, pág. 48). Todos estos detalles son grandemente importantes

en los apuntes históricos de este instrumento que por su legado y antigüedad guarda lo más puro de la tradición de la música ancestral de los Andes. A su vez estos hechos han forjado lo que en la actualidad es y representa este instrumento y son necesarios para entender más a fondo el porqué de este proyecto de investigación.

2.3. Desarrollo en la actualidad

La quena en estos últimos años ha sido ampliamente utilizada a nivel mundial dentro de un gran número de variados estilos de música provenientes de otros países. La belleza del sonido del instrumento, además de su amplia tesitura y el estudio del cromatismo han aportado para que la quena esté presente en estilos como el *pop*, el *rock*, el *jazz*, el *latin jazz*, entre otros, demostrado su versatilidad y, aportando para crear tendencias nacionalistas con estos géneros, ya que siempre guardará en su sonido la tradición milenaria de los Andes (Molina, 2013, p. 68).

Entre los principales sucesos en los que ha tenido presencia notable la quena están:

- *La nueva canción latinoamericana:*

Uno de los acontecimientos más importantes que la llevó a ser conocida en todo el mundo fue el llamado movimiento masivo de renovación folclórica, la Nueva Canción Chilena, donde la música tradicional folclórica se nutrió de innovaciones musicales. Tras el golpe de Estado de 1973 en Chile, siguió desarrollándose en el extranjero debido al exilio de muchos de sus intérpretes. Esto hizo que nacieran muchas producciones de la más alta calidad con instrumentos nativos de América del Sur, haciendo por lo tanto que tanto su música como sus instrumentos se difundan masivamente.

Las agrupaciones más importantes que lideraron este movimiento usaban en su instrumentación la quena, y además le otorgaban papeles muy importantes dentro de sus composiciones, por ejemplo se pueden citar los casos de las agrupaciones Inti Illimani, Illapu, Quilapayún, Altiplano de Chile en sus

canciones longuita (1973), pájaro campana (1972), bailecito (1967) y quena enamorada (1978) respectivamente, verdaderos clásicos que estas agrupaciones popularizaron alrededor del mundo y fueron un referente para conocer la magia de este instrumento.

En Ecuador, el movimiento de la Nueva Canción Chilena también influyó en artistas denominándola, la Nueva Canción Latinoamericana, y sus principales exponentes provenían desde las aulas colegiales o universitarias. Por ejemplo, Los 4 del Altiplano (1979), Jatari (1970) y Pueblo Nuevo (1975), existentes hasta hoy, y tal hecho hizo igualmente, que los sonidos de la quena se escuchen aún con más fuerza, ya que recibiendo gran influencia de grupos chilenos comenzarían a darle una importancia inusual hasta el momento.

- *Los Kjarkas de Bolivia*

Otra de las agrupaciones que sentó las bases de lo que hoy es la quena moderna y traspasó fronteras con su música, con especial fervor en Japón fueron los Kjarkas de Bolivia. Desde sus inicios utilizaron de gran manera los vientos andinos en perfecta armonía con la demás instrumentación de su conjunto. Al realizar varias giras a nivel mundial llevando su música andina gran protagonismo e influencia mediática a la quena, abriendo así las puertas para que en otros lugares del mundo se encuentre un gran interés por este instrumento. De tal manera, el gran impacto que causaría la música de esta agrupación a nivel mundial se abrieron escuelas de música para aprender instrumentos autóctonos y ritmos folclóricos bolivianos en muchas partes del mundo, como Japón o Ecuador, contribuyendo de esta manera que se progrese en la ejecución de este instrumento y el mismo esté presente mayormente en música de todo el mundo.

- *Ernesto Guerrero*

En el Ecuador, la quena moderna ha sido fuertemente influenciada por el gran ejecutante Ernesto Guerrero (1952-1993), quien fue también constructor y su forma de interpretar quedaría grabada en la cultura musical del Ecuador hasta nuestros tiempos. Ernesto, según su hijo Alejandro Guerrero estaba siempre dispuesto a dar clases a cualquiera o aconsejar sobre cómo mejorar la

ejecución, debido al gran anhelo que él tenía para que este instrumento pueda ser más importante dentro de la cultura ecuatoriana. (Guerrero, 2016, entrevista). Ernesto interpretó la quena en algunas agrupaciones musicales como Kayapuka y su manera de ejecutar es aún muy recordada por quenistas actuales quienes miran en él, el principal referente de la ejecución de este instrumento en el Ecuador, y que buscan continuar con su legado, según comenta Alejandro Guerrero (Guerrero, 2016, entrevista).

- *Grandes quenistas peruanos*

En la actualidad, el nivel interpretativo y la expansión de este instrumento hacia otros estilos son características muy importantes para el músico ejecutante de este tiempo. Lucho Quequezana (1974) quenista peruano, afirma que es un instrumento universal y que además este puede ser solista dentro de cualquier orquesta del mundo. Lucho ha hecho grandes avances para la quena moderna al introducirla en varios formatos poco comunes y al tocarla con músicos instrumentistas de muchas partes del mundo, lo que incluso lo ha llevado a ser nominado al *Latin Grammy* en 2014. Además, de él, Segio Checho Cuadros (1979), también quenista peruano, ha dejado en claro la gran versatilidad del instrumento con su proyecto *Inka Latin Jazz*, en el cual interpreta melodías virtuosas de otros géneros, como el tradicional *jazz estándar*, *Donna Lee*. Sergio, ha elaborado grandes versiones de canciones del flautista de *latin jazz* Nestor Torres, lo que llevó a tocar con el mismo en 2015 mientras él hacía una gira por Perú. Estos son tan solo pocos ejemplos del nivel de versatilidad que ha llegado a tener en estos últimos tiempos y de los nuevos desafíos a los que debe enfrentarse el quenista actual.

- *Producciones transnacionales*

La quena también ha llegado a formar parte de las más importantes producciones musicales de los últimos tiempos, acompañando a grandes artistas que encuentran en su sonido un gran referente para realzar su música. Como ejemplo se puede citar a Simon&Garfunkel, un dúo de folk rock compuesto por Paul Simon y Arthur "Art" Garfunkel que en 1970 graban para el sello CBS el álbum *Bridge Over Troubled Water*, donde se incluye "El Cóndor

Pasa" tema popular andino, música del peruano Daniel Alomía Robles y con el acompañamiento en la quena de Uña Ramos. Después, de la gran acogida de este tema, deciden para la canción "Duncan" en 1972 volver a utilizar los sonidos andinos. Además de este caso, la productora *Sony Entertainment*, usó la quena en la producción del álbum "Amar sin mentiras" (2004) de Marc Anthony, donde se incluye una versión andina del gran éxito de este intérprete "Tu amor me hace bien", que contiene la grabación de un dúo hecho por el quenista peruano Arturo Flores Miranda (1973-2008).

3. Capítulo II. El Gran Método de Arban

3.1. Definición de la trompeta

La trompeta es un instrumento de viento metal, que ha tenido un desarrollo intenso desde hace ya cientos años. Las primeras trompetas que han existido fueron los cuernos de animales y las conchas grandes, a partir de estos instrumentos se desarrolló lo que se conoce hoy como trompeta moderna, ya que poseen el mismo principio de producción del sonido, la vibración de los labios. El avance fue muy acelerado, y en la actualidad se fabrica totalmente de metal, posee una boquilla que es insertada en el instrumento y tres pistones (Nuñez, 2001, p. 6).



Figura 2. La trompeta.

Tomado de mauripides.blogspot.com, 2012, párr. 5.

La trompeta es en la actualidad, uno de los instrumentos más ampliamente utilizados y difundidos a nivel mundial, ya que debido a su gran versatilidad, potencia y sonoridad puede estar presente en muchos estilos de música. Está presente en varios estilos de música popular en los cuales tiene un papel fundamental como la salsa, el mariachi, la cumbia, el *jazz*, el pop y muchos otros estilos que lo han hecho protagonista de la música de nuestro medio (Del Val, 2014, p. 43). La trompeta al igual que la quena, depende del uso correcto del sistema de aire del ejecutante para la producción correcta de los sonidos (Daniel Paulsen, s.f., p. 7). Este es un aspecto muy enfatizado en la técnica de instrumento y se han desarrollado varios métodos para su total entendimiento, como el *breathing gym* y el método de respiración aplicada. Este

principio de correcto uso del sistema de respiración no ha sido estudiado por la mayoría de ejecutantes de quena.

Las articulaciones, forma en que se ataca cada nota con la lengua, las dinámicas, intensidad con que se interpreta cada frase en una obra musical, y otros aspectos que la trompeta ha desarrollado durante siglos, han sido poco estudiadas por instrumentistas de quena. Esto ha hecho que muchos quenistas no desarrollen aspectos que podrían mejorar su interpretación y a su vez la música que generalmente ejecutan.

3.2. Breve historia de la trompeta

La trompeta surgió en épocas prehistóricas y su evolución fue hecha paralelamente a la evolución de la sociedad humana misma, se ha demostrado que este instrumento ha estado presente en muchas civilizaciones y pueblos antiguos, ya que siempre se ha podido encontrar en los vestigios de sus instrumentos o en pinturas rupestres en las cuales claramente se puede distinguir y notar su popularidad desde tiempos muy remotos. El ser humano, siempre trató de imitar los sonidos que la naturaleza podía otorgarle y para cumplir con este objetivo utilizó muchísimos materiales que le ayudaron y, que a su vez estuvieran a su alcance, como por ejemplo cañas, tubos vegetales ahuecados, caracolas marinas y cuernos de animales, entre otras cosas para cumplir este objetivo. Este es un punto en común de donde nacen los dos instrumentos musicales que son objeto principal de esta investigación, la diferencia entre ellos es que en algún lugar de la historia sus caminos se bifurcan. Y a pesar de que en épocas antiguas su uso era muy parecido, fueron utilizados para transmitir señales, llamar al combate a los guerreros, acompañar rituales o convocar a los espíritus, a lo largo de la historia, la quena, no modifica mayormente su composición, mientras la trompeta sí.

Las conchas de mar, caracolas, bocinas y todos los instrumentos parecidos fueron apenas meros esbozos rudimentarios de la trompeta, ya que con el descubrimiento del uso de los metales en el cuarto milenio antes de Cristo empieza una nueva etapa importante para la evolución de los instrumentos de viento de origen europeo. En especial, al tratar de reproducir la sensación y

sonido de estos antepasados mediante el uso del metal y al descubrir que el bronce es el material adecuado para su construcción, se pudo otorgar gran brillantez y potencia a estos instrumentos. Para poder entender de mejor manera la evolución de la trompeta hasta nuestros días, a continuación se hablará de sus más importantes períodos:

- La trompeta natural

La trompeta ha tenido varias formas a lo largo de la historia hasta poder evolucionar a lo que es hoy. La primera de gran importancia, que fue la primera para la que se le escribió música específicamente, fue conocida como trompeta natural, y nació en el Renacimiento (siglos XV y XVI). Esta tuvo un gran apogeo durante todo el período Barroco (siglos XVII y XVIII), ya que en esta época se desarrolló una técnica denominada clarino, que consistía en tocar el registro agudo de la trompeta natural, debido a que en este registro es donde posee más armónicos la trompeta.

Esta trompeta no podía tocar cromatismos (todos los sonidos de la escala musical) y además se tocaba solamente en una tonalidad, por lo que era un instrumento un poco limitado debido a estos aspectos. Pero a pesar de esto, pudo adquirir por primera vez el carácter de solista, de esta manera equiparándose con otros instrumentos musicales como el violín. Los más grandes compositores de este período, como Bach, escribieron abundante literatura para la trompeta.

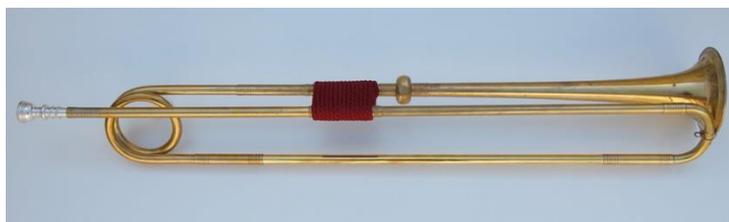


Figura 3. Trompeta natural

Tomado de: miguelmorateorganologia.wordpress.com, 2016, párr. 5

- La trompeta de llaves

En la época de la historia de la música conocida como clasicismo que empezó a finales del siglo XVIII, la trompeta no fue tan popular como en el período anterior, conocido como Barroco, debido a varias tendencias culturales y otros aspectos sociales, el estilo de tocar en el registro agudo que se conocía como clarino, dejó de ser usado, debido a que solo podía producir armónicos naturales en una tonalidad, dejando de ser tomada en cuenta por los compositores como un instrumento importante dentro de sus obras.

Se innovó en un nuevo sistema que pueda otorgar cromatismo y que pueda volver su importancia. Así pues, en Viena para el año 1873 se comenzó a construir una trompeta que utilizara llaves que agrandarían o acortarían el conducto principal permitiendo que se cambie la altura de los sonidos y que pueda ejecutar muchas más notas en el registro medio. A pesar de esta gran innovación, el invento no sería muy bien aceptado debido a que no se llegaría a perfeccionarlo prontamente, lo que hizo que cayera en desuso al poco tiempo y que su repertorio sea solamente de contadas obras.



Figura 4. Trompeta de llaves.

Tomado de: <http://www.trumpetland.com>, 2016, párr. 1

- La trompeta moderna

Con todos estos desarrollos en el siglo XIX se pudieron obtener varias soluciones para el problema al que se enfrentaba la trompeta, y es por eso que hoy en día existen principalmente dos tipos de sistemas para el funcionamiento de la misma. Estos dos tipos son las llamadas de válvulas y de pistones.

Arban, construyó su método pensando en el uso de los pistones, ya que él usaba ese tipo de sistema y es importante aclarar que estos dos tipos de sistemas aunque sean parecidos en la actualidad se ha consentido que el estudio de cada una es distinto. El pistón como herramienta para perfeccionarla fue inventado y patentado en el año de 1839 por François Périnet. En la actualidad, generalmente son las más usadas, por muchas razones, como por ejemplo su menor costo y menos fragilidad en relación a la trompeta de válvulas. La válvula fue patentada en 1835 por Josef Kail. Estas trompetas conocidas como trompetas de cilindros, son muy comunes en Alemania, Austria y algunos lugares de Europa del Este por eso también se las conocen como trompetas alemanas.

Estos son los principales hechos que han llevado a la trompeta a ser lo que es hoy, conocer lo que ha forjado su evolución y sus cambios nos permiten entender mejor el enfoque de este método. A lo largo de la historia tuvo que enfrentarse a diversos cambios para poder evolucionar dentro de la música y ser eficiente para cada período. Al fin esto permitió que sea un instrumento utilizado para muchos géneros de música alrededor de todo el mundo. El mismo método Arban fue creado pocos años después de la invención del pistón (1864), y hasta hoy sigue siendo un referente para el trompetista moderno.

3.3. El gran método de Arban

El método completo de trompeta (en francés *Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn par Arban*) es un manual pedagógico creado para estudiantes del instrumento primeramente, y en la actualidad también se ha desarrollado para otros instrumentos de viento metal como el trombón. Jean-Baptiste Arban (1825-1889) publicó su método en 1864 el mismo contiene cientos de ejercicios que gradualmente van incrementado su dificultad. Empieza con lecciones muy básicas, por ejemplo, ejercicios de redondas a tiempos lentos y va desarrollándose hasta el punto de llegar a obras muy avanzadas, como el arreglo de la obra el “Carnaval de Venecia” en forma de tema con variaciones, que hoy en día representa un gran reto para los mejores ejecutantes.

El *Arban* incluye 150 canciones dentro de la sección "El arte de la frase", 68 *Etudes*, 14 estudios característicos, estudios avanzados, solos de trompeta, numerosos ejercicios para practicar la ligadura, escalas, ornamentos y posiciones de la lengua. El libro es uno de los métodos más notables que se ha desarrollado para la ejecución de la trompeta, a pesar de que fue creado hace más de un siglo es el más utilizado a nivel mundial. Se utiliza en la mayoría de conservatorios de música y se ha reconocido ampliamente su eficacia incluso a nivel universitario. En el Conservatorio Nacional de Música de Quito, en Ecuador, Arban es el principal libro para el aprendizaje del instrumento. De tal manera que la malla curricular del Conservatorio lo utiliza en los diferentes niveles para el beneficio del estudiante.

Arban fue un trompetista, director de orquesta y gran educador francés que influenciado por la técnica de Niccolò Paganini con el violín, quiso crear un método para que la trompeta que contenga el mismo papel de instrumento solista y virtuoso. Fue profesor en el Conservatorio de París, primero de Corneta (1869 a 1874) y después de Trompeta (1880 a 1889, año de su muerte). (Biblioteca Pérez Cruz, 2015, pàrr. 1).

El gran método de Arban posee las herramientas necesarias para que el instrumentista puede llegar al virtuosismo; el mismo ofrece principios básicos que pueden fácilmente aplicarse a otros instrumentos de viento. El correcto uso del aire, el estudio de articulaciones y dinámicas son abundantemente tratados, nos presenta interesantes ejercicios para mejorar estos aspectos. Dichos ejercicios se muestran en secuencia, y su adaptación ha sido realizada a otros instrumentos afines, como el trombón o la tuba con resultados muy alentadores.

4. Capítulo III. El gran método de quena

4.1. Proceso de adaptación y composición de ejercicios

“La música es la combinación de sonidos en una manera agradable al oído”, estas son las primera palabras que Arban escribe en su método y se cumplen fielmente en las páginas que lo conforman (Arban, 1879, pág. 1). Por esta razón la adaptación de este método a un instrumento que representa tanto la cultura sudamericana es un compromiso que trasciende al quenista o a quién le interese aprender quena. El método Arban de trompeta otorga un avance progresivo al músico mediante los variados ejercicios que ofrece y que además van siendo más complejos según se avanza en el mismo. El libro es muy específico y da muchos detalles para la correcta ejecución de la música, además de las indicaciones que proporciona en el inicio de cada sección. Se puede observar el tempo, las dinámicas y la articulación en cada ejercicio, para que según estos detalles puedan ser ejecutados, de tal manera que el estudiante pueda sacar el máximo provecho a cada nota que ejecuta y aportar a su musicalidad y avance técnico.

Analizando cualquier ejercicio de este método, podemos encontrar varias vías para adaptarlo a la quena en cumplimiento al objetivo de la creación de este trabajo, articulaciones, dinámicas y tempos deben ser respetados, debido a que muestran la esencia del método. El presente trabajo realiza un estudio sobre la melodía, donde revisando la tesitura se crean ejercicios basados en la música tradicional latinoamericana y no europea como se encuentra en el método Arban.

En la técnica de quena está casi todo por hacerse, hay muy poco material y poco estudio sobre el mismo, y es una desventaja para la música que no se ha elaborado más bibliografía para este instrumento, ya que posee una riqueza expresiva como ninguno (Díaz, 2015, p. 3). Esto es lo que define al método de quena, un estudio que abordará la técnica de la quena de manera plena, basándose en un instrumento con cientos de años de desarrollo bibliográfico.

4.2. Primera parte: Aire, respiración y embocadura

La quena es un instrumento de viento, por lo que es muy importante entender que el correcto uso del aire en la ejecución es un factor primordial que garantizará el éxito en la ejecución y permitirá que el progreso sea lo más eficiente posible. Según Jay Byron, docente en música por más de 30 años, en los instrumentos de viento la técnica es como una pirámide, en la cual el correcto uso del aire se ubica en la base y es lo que permitirá desarrollar los demás aspectos técnicos que todo músico requiere, tales como una correcta articulación o un apropiado registro (Byron, 2016, entrevista). Debido a la gran importancia que tiene la respiración para el músico de viento es que se han desarrollado los primeros ejercicios en la ejecución de notas largas, ya que este tipo de ejercicios es el acercamiento más apropiado para que el músico empiece a usar su aparato respiratorio.

La respiración siempre debe ser relajada, pero de ninguna manera esto debe llevar a que la misma sea perezosa. Se debe procurar que el aire llegue hasta el fondo de nuestro vientre, lo que se conoce como respiración diafragmática, y que al hacerlo nuestra garganta esté abierta para así poder inhalar la máxima cantidad de aire. La respiración diafragmática consiste en el uso del músculo del diafragma en el proceso respiratorio, es algo que generalmente ocurre inconscientemente, pero que el músico de viento debe examinar, para así poder perfeccionarlo. Todos los ejercicios del método de quena indican dónde el estudiante debe respirar, esta es una de las estrategias para que pueda interiorizar y perfeccionar su sistema respiratorio al momento de ejecutar, ya que el estudiante no podrá respirar cuando le plazca, obligando a mejorar su técnica y adquirir control sobre su sistema respiratorio, quizás de una manera inconsciente. Una regla fundamental es no pasar al ejercicio próximo, si no se ha perfeccionado el anterior. Otro aspecto importante que se trata en estos estudios preliminares es el fortalecimiento de la embocadura.

Por embocadura entendemos a todos los músculos de la cara y los labios que trabajan cuando embocamos el instrumento, al momento de nuestra interpretación. Por lo general, estos músculos están habituados a otras actividades muy distintas a la de tocar un instrumento, por lo que es muy

importante fortalecer nuestra embocadura diariamente, y eso también es uno de los objetivos de los estudios preliminares, ya que la recomendación es realizar estos estudios diariamente como un calentamiento básico.

El primer ejercicio de esta sección utiliza cuatro notas de la escala pentatónica de mi menor, que es la escala central de la quena y al momento de ejecutarlo el estudiante no debe separar la quena de sus labios, esto es para cada día el estudiante pueda fortalecer su embocadura hasta el punto de poder interpretar la quena por largos períodos de tiempo sin tener que separar la quena de sus labios, ya que este es un signo de una embocadura fortalecida.

Los estudios preliminares pretenden dar un acercamiento ideal al estudiante hacia cualquier otra sección del método, primordiales para la ejecución, ayudan a todos los ámbitos que son esenciales al momento de tocar, por ejemplo a mejorar la columna de aire, ya que si es débil y sin velocidad producirá un sonido pequeño y sin dirección, pero una columna de aire con apoyo y velocidad producirá un sonido grande, redondo y con sentido de dirección; un sonido ideal. En sí, los estudios preliminares son tratados sobre el sonido y la columna de aire, y aunque esto puede ser un trabajo algo abstracto y difícil de palpar, la serie de ejercicios propuesto y que se debe hacer diariamente, ayudarán a mejorar los recursos.

4.3. Segunda parte: Notas largas y ejercicios con figuración musicales básicas (redondas, blancas y negras)

Esta parte del método se enfoca en que el instrumentista pueda adquirir un claro golpe de lengua mediante una serie de ejercicios progresivos, que vuelven más dificultoso el instrumento, que buscan claridad en el sonido y pueda articular de la manera correcta las notas. El poder tocar las dos primeras lecciones durante un tiempo prolongado contribuirá a la resistencia necesaria y el fortalecimiento de todo el sistema de aire. En todas las lecciones que vienen en esta sección, es necesario medir constantemente cada sonido y dar a cada nota su verdadero valor.

Se deberá respetar el tiempo marcado y estudiar los ejercicios siempre con metrónomo, para así poder desarrollar un tiempo interno correcto. En la

música popular el ritmo es primordial, para hacer más eficiente el trabajo y otorgarle direccionalidad, se usa en el registro grave, debido a que en esta sección se utiliza una embocadura más relajada, al ir subiendo de registro, se necesita mucho control muscular de los labios y comisura de los mismos para mantener el control de la apertura de la embocadura manteniendo la relajación de la cavidad bucal, garganta y labios.

La mayoría de los ejercicios melódicos de este aparatado están basados en la escala pentatónica, o de cinco notas, que es muy utilizada en la música andina de América del Sur, y se ha decidido realizar el método explotando mucho este recurso, debido a que la quena está estrechamente ligada a la música de esta región andina y además a que este instrumento musical preserva y desarrolla una rica herencia de la cultura musical incaica.

Los ejercicios de este aparatado abordan los siguientes conceptos de ejecución musical:

- Figuraciones

Las figuraciones son símbolos que se usan para representar los valores en el tiempo, el valor de estos símbolos depende del compás y son los siguientes:

Redonda, la figura de más duración, ocupa 4 tiempos.

Blanca, vale la mitad de la anterior, 2 tiempos.

Negra, un tiempo.

Corchea, un medio de tiempo.

Semicorchea, un cuarto de tiempo.

Fusa, un octavo de tiempo.

Semifusa, 1 dieciseisavo de tiempo.

En la figura 5, se pueden apreciar los símbolos de cada una de estas figuras y la relación con las demás, el primer símbolo es la redonda, y después siguen el mismo orden en el que fueron descritas anteriormente.



Figura 5. Figuraciones musicales.

Tomado de <http://musicalteoria.blogspot.com>, 2016, párr. 3

En este apartado se utilizan figuraciones musicales desde redondas hasta corcheas.

- Metro

Como metro se conoce a la organización de las figuras musicales dentro de compases, de tal manera que mediante esto se puede entender el pulso de la música y cuál es la acentuación natural de la misma (Wikipedia, 2015, párr. 1).

El compás es la entidad métrica musical compuesta por varias unidades de tiempo (figuras musicales) que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y no acentuadas (Wikipedia, 2015, párr. 1).

En este apartado del método se utilizan los siguientes compases:

4/4, en el compás de 4/4, la porción de tiempo queda dividida en cuatro partes. El numerador cuatro indica esos cuatro tiempos en los que se divide y el denominador cuatro indica que en cada una de las partes entra una negra. Una negra ocupará cada parte y una redonda el compás entero. También ocuparían todo el compás ocho corcheas, dieciséis semicorcheas y así sucesivamente.

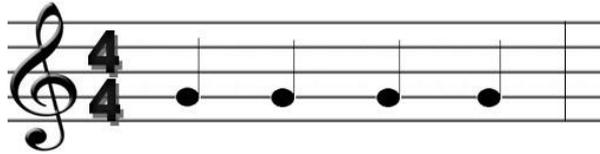


Figura 6. El compás de 4/4.

Tomado de: *lenguajemusicalpunto*, (s.f.), párr. 1.

2/4, en el compás de 2/4, la porción de tiempo queda dividida en dos partes. Una negra ocupará cada parte y una blanca el compás entero. El numerador dos indica que se divide en dos partes y el denominador cuatro indica que en cada parte hay una negra.



Figura 7. El compás de 2/4.

Tomado de: *lenguajemusicalpunto*, (s.f.), párr. 1.

También ocuparían todo el compás cuatro corcheas, ocho semicorcheas, dieciséis fusas o treinta y dos semifusas.

3/4, en el compás de 3/4, la porción de tiempo queda dividida en tres partes. Una negra ocupará cada parte y una blanca con puntillo el compás entero. También ocuparían todo el compás seis corcheas, doce semicorcheas y así sucesivamente.



Figura 8. El compás de 3/4.

Tomado de: *lenguajemusicalpunto*, (s.f.), párr. 1.

6/8, este es un compás compuesto, se debe pensar en dos pulsos (como un compás de dos cuartos), pero en cada pulso entran 3 corcheas.



Figura 9. El compás de 6/8.

Tomado de: *lenguajemusicalpunto*, (s.f.), párr. 1.

- *Tempo*

El *tempo* hace referencia a la velocidad con que debe ejecutarse una pieza musical o en este caso cada ejercicio del método. Para medir correctamente el tempo en el estudio de este método se recomienda fervientemente el uso del metrónomo. La mayoría de ejercicios poseen dos tempos, uno lento, y otro rápido, para mejor dominio y beneficio de cada melodía propuesta. En la figura 10 se puede ver un ejemplo de tempo, el cual significa que cada golpe del metrónomo será a 60 pulsos por minuto, y que en cada pulso entra una unidad de tiempo, en este caso una negra por cada pulso.

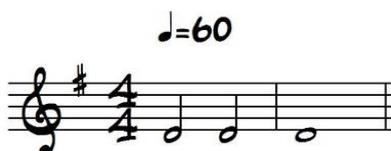


Figura 10. Tempo

- Tonalidades

La tonalidad implica una determinada organización jerárquica de las notas y acordes de una obra musical en función de la consonancia sonora. Entender la tonalidad como instrumentistas ayuda directamente a saber que escala o escalas usar para ejecutar cualquier obra o pasaje. La quena, debido a su dificultad para generar semitonos, ha establecido que puede ejecutar escalas de 6 tonalidades a más de la tonalidad central. La tonalidad central de la quena es Sol mayor por lo se utilizara mucho esta escala, pero también las tonalidades de Re mayor, Do mayor y Fa mayor, las cuales se exploran ampliamente en esta sección.

- Dinámica

La dinámica es la intensidad musical mediante la cual se diferencia un sonido suave de un sonido fuerte. Depende de la fuerza con la que el cuerpo sonoro sea ejecutado y de la distancia del receptor de la fuente sonora. En la figura 11, podemos ver las dinámicas utilizadas en el método con su explicación.

pianissimo	<i>pp</i>	muy suave
piano	<i>p</i>	suave
mezzo piano	<i>mp</i>	medio suave
mezzo forte	<i>mf</i>	medio fuerte
forte	<i>f</i>	fuerte
fortissimo	<i>ff</i>	muy fuerte
crescendo		creciendo en intensidad
diminuendo		disminuyendo en intensidad

Figura 11. Dinámicas musicales

Tomado de: strinidadvillalba.com/musica-secundaria, (s.f.), párr. 4.

- Articulaciones

Es la forma en que se produce la transición de un sonido a otro o bien sobre la misma nota. Se trata del conjunto de elementos que definen las diferentes posibilidades en las que se pueden conectar entre sí las notas que conforman una melodía. Para el quenista la articulación depende del uso o no

uso de la lengua, a lo largo del método tenemos variados ejercicios para entrenar las diferentes articulaciones que se muestran en la figura 9.

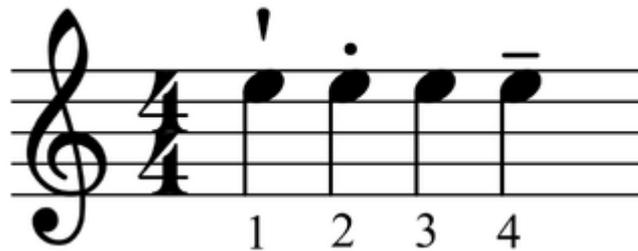


Figura 9. Articulaciones musicales.

Tomado de: <https://es.wikipedia.org> (2015). Párr. 1.

Acento, nota acentuada y corta (por lo general se reduce a la mitad de su valor).

Staccato o picado, nota corta (por lo general se reduce a la mitad de su valor).

Sin articulación, duración total de la nota.

Legato o de taché, se ejecuta con la mínima articulación conservando todo el valor de las notas.

Estos son los aspectos de ejecución musical que se tratarán en los primeros estudios y cada uno de los ejercicios aporta gradualmente al dominio de los mismos.

4.4. Tercera parte: Ejercicios avanzados de ejecución con figuraciones musicales de corcheas y semicorcheas, se añade el compás de 6/8

Las semicorcheas son figuras musicales muy comunes dentro de la música popular, éstas tienen una duración de un cuarto (1/4) de tiempo, es decir la cuarta parte de una negra, lo que significa que cuatro semicorcheas entran en un solo tiempo. Los presentes estudios de semicorcheas pretenden que el estudiante domine la ejecución de éstas figuras musicales y algunas de sus más importantes células rítmicas como el saltillo, la galopa, la galopa invertida para que sean herramientas fácilmente utilizadas en su quehacer musical. Se deben

ejecutar muy claramente los acentos marcados y se debe respirar obligatoriamente en las comas de respiración, para así lograr disciplina en el uso correcto de la columna de aire. Las figuras musicales deben ser cuidadosamente ejecutadas en su ritmo, ya que generalmente la misma célula rítmica se repite en todo el ejercicio, por lo que se debe procurar que sea exactamente ejecutada. Esta sección en el método termina con la ejecución avanzada de escalas progresivas, que son los ejercicios más retadores, en donde se pone a prueba lo antes expuesto y que otorgan al intérprete gran agilidad y definen su técnica totalmente para el progreso hacia el siguiente nivel.

4.5. Repertorio

Composiciones para quena

Primera composición:

Delirio (pasillo ecuatoriano, anexo 1)

En esta obra se exploran totalmente todos los ámbitos desarrollados en el primer nivel del método, la articulación es clara y debe ejecutarse según lo escrito, las dinámicas son abundantes y requieren gran concepto interpretativo. Una obra que está en las tonalidades de Re menor y Re mayor para poder afianzar las mismas, debido a su tempo, permite que el ejecutante ponga gran atención a estos detalles.

La partitura de esta obra se puede observar en los anexos así como todas las composiciones para quena en el mismo orden en el que son presentadas en esta sección.

Segunda composición:

Ojos de capulí (sanjuanito, anexo 2)

El presente San Juanito, usa la pentafonía como tema principal de que se estudiaron en el método, además incluye los demás ámbitos estudiados, es un tema simple, pero que requiere gran atención los detalles.

Tercera composición:

Si regresas junto a mi (danzante, anexo 3)

Esta es una obra lenta que permite afianzar el conocimiento adquirido en los primeros estudios y que requiere musicalidad del intérprete. Las dinámicas y articulaciones deben ser claramente ejecutadas para corresponder al estudio del método anteriormente realizada hasta llegar a esta parte.

Cuarta composición:

Amanecer de invierno (sanjuanito, anexo 4)

En esta obra se estudia mucho la articulación y las dinámicas, las mismas están claramente marcadas en el método para poder poner en práctica todos los apartados estudiados en el método.

Quinta composición

Débil rama verde (yaraví-yumbo, anexo 5)

Esta última obra incluye la mayoría de elementos estudiados en el método, así pues el estudio de la misma permite a más de ponerlos en práctica mejorar la digitación y afinación debido a los cambios de tempo y las escalas usadas, respectivamente.

El Gran método de quena se adjunta como anexo número seis a este trabajo.

5. Conclusiones y recomendaciones

Esta sección presenta las conclusiones y recomendaciones concebidas durante todo el proceso del trabajo. Siendo el último mencionado un aporte para poder dar continuidad al proyecto y resaltar los beneficios obtenidos.

5.1. Conclusiones

El Gran método de quena tiene implicaciones que trascienden el ámbito educativo. Ha influenciado a los estudiantes de este instrumento al conocimiento de estilos tradicionales propios de América del Sur, así como a entender un poco más de la cultura de esta región. Aporta un cambio en la manera de aprender a ejecutar, que por lo general se hace por tradición oral, y sus resultados han sido alentadores dentro del Taller de Vientos Andinos de la Universidad de las Américas.

La forma que se aplicó es estudiar de manera grupal, contribuyendo a su éxito, mediante el estudio colaborativo y dirigido hacia un progreso de grupo a más de personal. Otro factor importante es la el libro físico que se ha desarrollado, ya que al hacerlo se espera que pueda expandirse, ser utilizado y cuestionado por muchas personas para su mejoramiento. Además, al ser tan explícito en cada una de sus páginas cualquier quenista podrá adentrarse en su estudio. Además de esto, los profesores que se dediquen a la enseñanza de este instrumento podrán tener otra fuente bibliográfica que pueda ayudar al mejoramiento en la ejecución de sus estudiantes.

5.2. Recomendaciones

Asociarse con una comisión de profesores de quena y de educación musical que se encargue de producir, evaluar, asesorar y divulgar de manera constante, información acerca de los adelantos propuesto en el Gran método de quena, y en especial, las que contribuyan al desarrollo de la música tradicional de los Andes de Américas del Sur y al estudio de los instrumentos autóctonos de esta región.

Extender la investigación para poder ofrecer los tres niveles de ejecución de quena y tener una publicación completa para que el quenista pueda obtener los mismos resultados que obtendría un trompetista al estudiar todo el método de Arban. Incentivar y crear mecanismos para que el Gran método de quena pueda ser usado en instituciones musicales que permitan su total aprovechamiento para la educación y para mejorar el nivel interpretativo de este instrumento.

6. Referencias

- Arban, J. (1879). *Method for the Trumpet*. Philadelphia: J.W. Pepper.
- Biblioteca Pérez Cruz. (2016). ARBAN, J. - *Gran método para Trompeta*. Recuperado de: <http://bibliotecaperezacruz.blogspot.com/2015/11/arban-j-gran-metodo-para-trompeta.html>
- Byron, J. (comunicación personal, 3 de octubre, 2016).
- Casteñeda F. (comunicación personal, 3 de noviembre, 2016).
- Casteñeda M. (comunicación personal, 3 de noviembre, 2016).
- Cevallos, G. (s.f.) *La quena*. Recuperado de: <http://www.kaypacha.com.ar/instrumentos/quena/quena.htm>
- Civallero, E. Plaza, S. (2010). *La quena*. Recuperado de: <http://tierradevientos.blogspot.com/2010/07/la-quena.html>
- Del Val, M. (2014). *Trompeta Digital: Nuevas Tecnologías En El Mundo Clásico*. Évora: manuscrito enviado para su publicación.
- Díaz, P. (2015). *LA QUENA-investigación y método*. Buenos Aires: Melos, ediciones musicales.
- García, Alejandro. (2011). *La figuración musical*. Tomado de: <http://musicalteoria.blogspot.com/2011/12/la-figuracion-musical.html>
- Guerrero, A. (comunicación personal, 20 de noviembre, 2016).
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la música ecuatoriana*. Quito: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.
- Hojarasca (2013). *Aerófonos Andinos*. Hojarasca. Recuperado de: <https://hojarascamusicandina.wordpress.com/instrumentos/aerofonos/>
- Lenguaje Musical Punto. (s.f) *El compás de 2/4*. Tomado de: <https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>
- Lenguaje Musical Punto. (s.f) *El compás de 3/4*. Tomado de: <https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

- Lenguaje Musical Punto. (s.f) *El compás de 4/4*. Tomado de:
<https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>
- Lenguaje Musical Punto. (s.f) *El compás de 6/8*. Tomado de:
<https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>
- Llanos M. (2009). *Método en audio y video para aprender quena*. La Paz: Ediciones viva la música.
- Mamani, J. (2008). *La quena, un enfoque técnico actual*. La Paz: manuscrito enviado para su publicación.
- Mauripides. (sin fecha). *Historia y Evolución de la trompeta*. Recuperado de:
<http://mauripides.blogspot.com/2011/01/historia-y-evolucion-de-la-trompeta.html>
- Miranda, Y. (2015). Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.
- Molina, O. (2013). *La Quena, expresión artística en la música colombiana*. Música Cultura y Pensamiento, Vol. 5, N° 5. p: 63-84
- Mora, Miguel. (2016). *La trompeta natural*. Tomado de:
<http://miguelmorateorganologia.wordpress.com/trompeta>
- Morad Musical. (2014). *Antes de empezar*. En Manual básico de quena (3-6). Lima: Ediciones musicales.
- Morante, M. (2010). *Música pre incaica, instrumentos musicales*. Blog de Manuel Morante. Recuperado de:
<http://manuelangelmorante.blogspot.com/2010/11/musica-pre-incaica-instrumentos.html>
- Música de los Andes. (2009). *La quena*. Recuperado de: <http://musica-de-losandes.blogspot.es/>
- Música de secundaria. (s.f.) *Intensidad*. Tomado de:
<https://sites.google.com/a/strinidadvillalba.com/musica->

secundaria/teoria-musical/sonido/representacion-grafica-de-las-cualidades-del-sonido/intensidad

- Núñez, J. (2001). *Guía de iniciación a la trompeta*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Oportunidades Tarraco. (s.f.). *La quena*. Recuperada de: <http://oportunidades-tarraco.blogspot.com/2011/02/instrumento-musical-quena-viento.html>
- Paulsen, D. (sin fecha). *BrassToneBusters. Houston: American Band College at Sam Houston StateUniversity*.
- Pauta, D. (2007). *Expresión cultural a través de la Música Andina en la Sierra Ecuatoriana*. (Tesis de maestría). Universidad del Azuay.
- Porras, R. (1999). *El legado quechua: indagaciones peruanas*. Lima, Perú Universidad Nacional de San Marcos, Fondo editorial.
- Richards, K. (1999). *Lo imaginario mestizo*. La Paz, Bolivia: Plural: ediciones.
- Thevenot, R. (sin fecha). *Método de quena*. Lima: Ed. GráficaPacificPress S.A.
- Trumpetland.(2015). *Jean BaptisteArban*. Recuperado de: <http://www.trumpetland.com/index.php?section=musicians&cmd=trumpeters-details&id=81>
- Trumpetland. (2016). *Partes de la trompeta de llaves*. Tomado de: <http://www.trumpetland.com/index.php?page=449>
- Wikipedia. (2015). *Articulación (música)*. Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_(m%C3%BAsica)).
- Wikipedia. (2015). *Pulso (música)*. Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_(m%C3%BAsica))

ANEXOS

Anexo 1

PASILLO

SCORE

DELIRIO

ALEXIS ZAPATA
ARRANGER

Musical score for the first system of 'Delirio'. The score is in 3/4 time and B-flat major. It includes staves for Alto, Trumpet in B-flat 1, Trumpet in B-flat 2, Classical Guitar, Electric Bass, Percussion, and Clarinet in B-flat. The Alto and Clarinet in B-flat parts are mostly rests. The Trumpet parts feature melodic lines with 'HARMON' markings. The guitar and bass parts provide harmonic support with chords like D-flat, F7, and B-flat major. The percussion part is marked 'PLAY PASILLO' and features a rhythmic pattern. Dynamics range from *f* to *p*.

Musical score for the second system of 'Delirio', labeled 'A2'. It continues the arrangement for B-flat Trumpet 1, B-flat Trumpet 2, Classical Guitar, Electric Bass, Percussion, and B-flat Clarinet. The trumpet parts have dynamic markings of *mp*, *p*, *mf*, and *mp*. The guitar and bass parts have complex chord progressions including F7, B-flat major, B-flat major/D-flat, E-flat major/D-flat, E-flat major/D-flat, F7, B-flat major, B-flat major 7, and D-flat major 7(9). The percussion part continues with dynamic markings of *p*, *mf*, *pp*, *ff*, and *mf*. The B-flat Clarinet part is mostly rests.

DELIRIO

3

A

A NO RA QUE TENHA

B^b Trp. 1

B^b Trp. 2

Cl. Gr.

E.B.

Perc.

B^b Cl.

14

4

DELIRIO

B

A

I DO _____ SIN DES PE DIR TE COM PREN DO QUE TO DO TUA MOR _____ E RA SIN

B^b Trp. 1

B^b Trp. 2

Cl. Gr.

E.B.

Perc.

B^b Cl.

22

A

B^bMi B^{b7} E^bMi B^bMi

CE RO A HO RA QUEHAS MU I DO DE MI CA RI NO

B^b Trp. 1

B^b Trp. 2

Cl. Grt.

B^bMi B^{b7} D^{b7}(9) G^bMAJ⁷ B^bMAJ⁷ B^bMi

mf f mf

E.B.

B^bMi B^{b7} D^{b7}(9) G^bMAJ⁷ B^bMAJ⁷ B^bMi

mf f mf

PERC.

mf f mf

B^b Cl.

22

6

DELIRIO

A

D^b F⁷ B^bMi B^b

HE CON PREH DI DO DO LON PER DER TE CUM TO VO TE A ME ME

B^b Trp. 1

B^b Trp. 2

Cl. Grt.

B^bMi D^b F⁷ B^bMi B^b

p f

E.B.

B^bMi D^b F⁷ B^bMi B^b

p f

PERC.

PLAY PASILLO

B^b Cl.

23

DELIRIO

C

A *B^bMAJ⁷⁽⁹⁾* *CMI⁷* *D⁷* *E^b* *E^bDI⁷* *F⁷* *CMI⁷* *F⁷* *B^bMAJ⁷⁽⁹⁾*

HOY ME PRE GUN TO ZI AL MAR CHAR TE MAS PRO CE DI DO ZIN PENSAR EN MI

B^b Trp. 1

B^b Trp. 2

Cl. Gtr. *B^bMAJ⁷⁽⁹⁾* *CMI⁷* *D⁷* *E^b* *E^bDI⁷* *F⁷* *CMI⁷* *F⁷* *B^bMAJ⁷⁽⁹⁾*

E.B. *B^bMAJ⁷⁽⁹⁾* *CMI⁷* *D⁷* *E^b* *E^bDI⁷* *F⁷* *CMI⁷* *F⁷* *B^bMAJ⁷⁽⁹⁾*

Perc. *mf*

B^b Cl. *CMAJ⁷⁽⁹⁾* *DMI⁷* *E⁷* *F* *F^bDI⁷* *G⁷* *DMI⁷* *G⁷* *CMAJ⁷⁽⁹⁾*

36

S

DELIRIO

To CODA

A *B^b7* *C⁷⁽¹³⁾* *BMAJ⁷* *B^b* *F⁷* *B^b*

HOY ME PRE GUN TO ZI DES CU BRIS TE QUEEN CA DA BE DO MI VI DA TEEN TRE GUE

B^b Trp. 1

B^b Trp. 2

Cl. Gtr. *B^b7* *G^{b7(13)}* *BMAJ⁷* *B^b* *F⁷* *B^b*

E.B. *B^b7* *G^{b7(13)}* *BMAJ⁷* *B^b* *F⁷* *B^b*

Perc. *mf* *p*

B^b Cl. *C⁷* *D⁷⁽¹³⁾* *D^bMAJ⁷* *C* *G⁷* *C*

46

DELIRIO

D.S. al CODA

A *E^b D^b F⁷ [D]*
 EN CA DA HO CHE A MI LA DO TE PEN SE

B^b Trp. 1 *C^{MAJ7} D^{Mi7} E^{Mi7} A^{Mi7}*
 B^b Trp. 2 *C^{MAJ7} D^{Mi7} E^{Mi7} A^{Mi7}*

Cl. Gr. *E^b D^b F⁷ B^bMAJ⁷ C^{Mi7} D^{Mi7} G^{Mi7}*
 E.B. *E^b D^b F⁷ B^bMAJ⁷ C^{Mi7} D^{Mi7} G^{Mi7}*

Perc. *f*

B^b Cl. *F E^b G⁷*
 56

10

DELIRIO

E Rit. 

A

B^b Trp. 1

B^b Trp. 2 *F E^b G⁷*

Cl. Gr. *E^b D^b F⁷ C^{Mi}*
f

E.B. *E^b D^b F⁷ C^{Mi}*
f

Perc. *f*

B^b Cl. *F E^b G⁷*
 61

Anexo 2

ÓJOS DE CAPULI

ALEXIS ZAPATA

SCORE

016.2 Oboes 1&2
Zampognas 1&2
Tuba

016.2 Oboes 1&2
Zampognas 1&2
Tuba

016.2 Oboes 1&2
Zampognas 1&2
Tuba

2 ÓJOS DE CAPULI D.C. AL FINE

016.2 Oboes 1&2
Zampognas 1&2
Tuba

25

SI REGRESAS JUNTO A MI (DANZANTE DEL VIENTO)

SOPRANO

DANZANTE

ALEJOS ZAPATA
ALEJOS ZAPATA

♩ = 65

Acú

Tronpet m B♭ 1

Tronpet m B♭ 2

TOPO - GUBERNADO

SECCION RITMICA

f EMI CMAJ⁷⁽⁹⁾ Bm⁷ CMAJ^{7(9,11)} G⁴DM A^m7 DMAJ⁷ Bm⁷ B⁷

f SOLO CONTRABAJO Y BOMBO

2

SI REGRESAS JUNTO A MI (DANZANTE DEL VIENTO)

A

B♭ Tr. 1

B♭ Tr. 2

1 2

1^o

2^o

A^m7 Cx(9) E^m7 GMAJ⁷ Bm⁷ DMAJ⁷ EMI EMI⁷ EMI

mp ENTRADA DUBITA DE BAJA

A

A

21

f ANI QUEEL TIEM PO YA BOO HA LO CEA DO SE PA BAO

B♭ Tr. 1

B♭ Tr. 2

1^o

21

E^m CMAJ⁷⁽⁹⁾ Bm⁷ CMAJ^{7(9,11)} G⁴DM A^m7 DMAJ⁷ Bm⁷ B⁷

Anexo 3

Cotopaxi
San Juanito

Alexis Zapata

Q1&2

Zampoñas 1&2

Toyo

Susurro

p

mf

Q1&2

Z1&2

T

Susurro

p

2

17

Cotopaxi

Q1&2

Z1&2

T

f

mf

25

Q1&2

Z1&2

T

p

f

DESIL RAMA VERDE

ALEXIS LAPATA

SCORE

YARAVI-YUMBO

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is written in 3/8 time and G major. The Violin I part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Violin II part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The Viola and Cello parts play a steady eighth-note accompaniment.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. This system continues the piece with similar rhythmic patterns. The Violin I part has a more active melodic line with some sixteenth-note runs.

Musical score for Violin I, Violin II, Viola, and Cello. This system features a more complex melodic line for Violin I, including sixteenth-note runs and triplets. The other instruments continue with their accompaniment. A watermark is visible in the lower right of this system: "Activar Windows. Ir a Configuración de PC para activar Windows."

2

VLN. I
VLN. II
VLA.
Vc.

VLN. I
VLN. II
VLA.
Vc.

$\text{♩} = 150$

VLN. I
VLN. II
VLA.
Vc.

Picc. *Alleg.*

Activar Windows

Anexo 5

Amanecer de invierno

Sanjuanito

Obra para piano (Rhodes+Grand piano)

Music by Alexis Zapata

Moderate ♩ = 100

A

dulcemente...

Em7 Gmaj7 C(9) D6

Grand

Rhodes

p

su

Em7 Gmaj7 C(9) D(6)

Grand

Rhodes

mf

let ring

B

Em7 Gmaj7 C(9) D6

Grand

Rhodes

festivo...

su

Em7 Gmaj7 C(9) D6

Grand

Rhodes

ff

A'

Em7 Gmaj7 C(9) D(6)

Grand

Rhodes

mf
let ring

B''

Grand

Rhodes

ff

Grand

Rhodes

ff

A'''

Grand

Rhodes

mf
let ring

C

C D Em Bm7

Grand

Rhodes

f
Sua
let ring

let ring

let ring

let ring

C

Grand

Rhodes

p

Grand

Rhodes

Activar Windows
Ir a Configuración de PC para activar l

let ring -----

Grand 27

Rhodes 27

let ring ----- 4

Grand 28

Rhodes 28

let ring -----

Grand 30

Em 7 B' C

Rhodes 30

let ring ----- 4 let ring -- 4 let ring -- 4

ff

Sw let ring

Grand 30

D Em Bm 7 C (fade out) D

Rhodes 30

let ring -----

Chord progression: Em, Bm7, C, D, Em

Grand staff: 21

Rhodes staff: 21, *let ring*

Detailed description: This block contains the first five measures of a musical score. The top staff is labeled 'Grand' and the bottom staff is labeled 'Rhodes'. Above the staves, the chord progression is indicated as Em, Bm7, C, D, Em. The Grand staff begins with a '21' fingering. The Rhodes staff begins with a '21' fingering and includes the instruction 'let ring' with a dashed line above the notes. The music consists of chords and single notes in a sequence that follows the chord progression.

Chord: Bm7

Grand staff: 21

Rhodes staff: 21, *let ring*

Detailed description: This block contains the final two measures of the musical score. The top staff is labeled 'Grand' and the bottom staff is labeled 'Rhodes'. Above the staves, the chord 'Bm7' is indicated. The Grand staff begins with a '21' fingering. The Rhodes staff begins with a '21' fingering and includes the instruction 'let ring' with a dashed line above the notes. The music concludes with a double bar line in both staves.

Anexo 6

ESCUELA
DE MÚSICA



El gran método de quena

ALEXIS ZAPATA

Quito, 2017

Como citar este manual:

Zapata, A. (2017) El gran método de quena. Universidad de las Américas: Quito, Ecuador.

El gran método de quena

Alexis Zapata

Ilustraciones: Varios autores

Levantamiento de partituras: Alexis Zapata

Quito, Ecuador

2017

Contenido

PRESENTACIÓN	5
El método:	6
- Figuraciones.....	6
- Metro	7
- <i>Tempo</i>	8
- Tonalidades	9
- Dinámica	9
- Articulaciones.....	10
La quena	11
Embocadura: descripción física	11
Digitación: diagrama de posiciones	11
Emisión del sonido: colocación de la quena, sujeción	13
Respiración	14
ESTUDIOS PRELIMINARES	14
PRIMEROS ESTUDIOS	18
ESTUDIOS DE SEMICORCHEAS	31
LIGADURAS	39
EJECUCIÓN AVANZADA DE ESCALAS PROGRESIVAS	42
REPERTORIO	47
BIBLIOGRAFÍA	54

PRESENTACIÓN

MÉTODO INICIAL DE APRENDIZAJE DE QUENA

El presente método constituye un aporte para el músico andino y para cualquier persona que desee entender la belleza de la música de esta región del planeta a partir de este instrumento que es tan representativo y que guarda milenariamente el gran legado de la música andina, la quena. Además se busca contribuir a la creación de más métodos de aprendizaje para instrumentos autóctonos para que de esta manera se puedan resguardar los conocimientos de los mismos para el futuro y que su aprendizaje sea más accesible.

El método:

El método es básicamente un manual para el quenista que inicia o que quiere perfeccionar las bases de su ejecución. Se trata de un método que contiene más de 100 ejercicios que se van presentando gradualmente con el objetivo de perfeccionar la ejecución de quien lo estudia.

El método ha sido completamente escrito en partituras, por lo que antes de empezar a estudiarlo, es importante aclarar los siguientes términos.

- Figuraciones

Las figuraciones son símbolos que se usan para representar los valores en el tiempo, el valor de estos símbolos depende del compás y son los siguientes:

-Redonda. La figura de más duración, ocupa 4 tiempos.

-Blanca. Vale la mitad de la anterior. 2 tiempos.

-Negra. 1 tiempo.

-Corchea. 1/2 de tiempo.

-Semicorchea. 1/4 de tiempo.

-Fusa. 1/8 de tiempo.

-Semifusa. 1/16 de tiempo.

En la figura 1, se pueden apreciar los símbolos de cada una de estas figuras y la relación con las demás, el primer símbolo es la redonda, y después siguen el mismo orden en el que fueron descritas anteriormente.

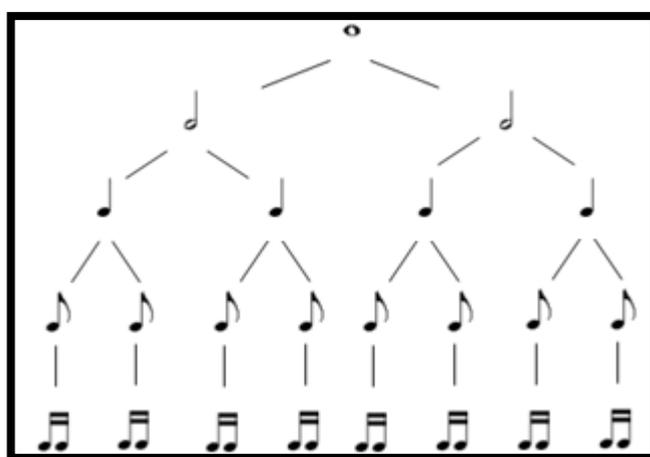


Figura 1. Figuraciones musicales, tomado de <http://musicalteoria.blogspot.com/2011/12/la-figuracion-musical.html>

En este método utilizaremos figuraciones musicales desde redondas hasta semicorcheas.

- Metro

Como metro se conoce a la organización de las figuras musicales dentro de compases, de tal manera que mediante esto se puede entender el pulso de la música y cuál es la acentuación natural de la misma.

El compás es la entidad métrica musical compuesta por varias unidades de tiempo (figuras musicales) que se organizan en grupos, en los que se da una contraposición entre partes acentuadas y no acentuadas.

En este método utilizaremos los siguientes compases:

4/4: En el compás de 4/4, la porción de tiempo queda dividida en cuatro partes. El numerador 4 indica esos cuatro tiempos en los que se divide, y el denominador 4 indica que en cada una de las partes entra una negra. Una negra ocupará cada parte y una redonda el compás entero. También ocuparían todo el compás 8 corcheas, 16 semicorcheas y así sucesivamente.

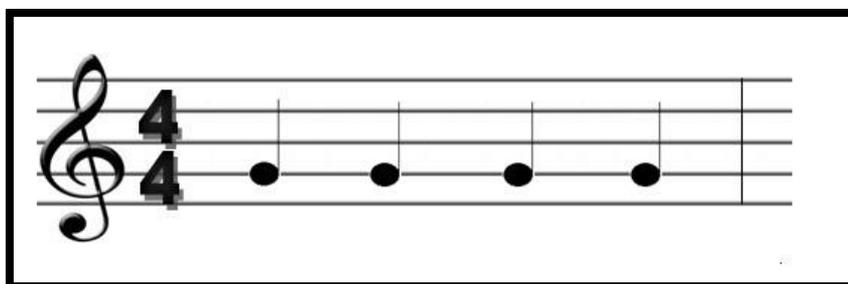


Figura 2. El compás de 4/4. Tomado de:

<https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

2/4: En el compás de 2/4, la porción de tiempo queda dividida en dos partes. Una negra ocupará cada parte y una blanca el compás entero. El numerador 2 indica que se divide en dos partes y el denominador 4 indica que en cada parte hay una negra.

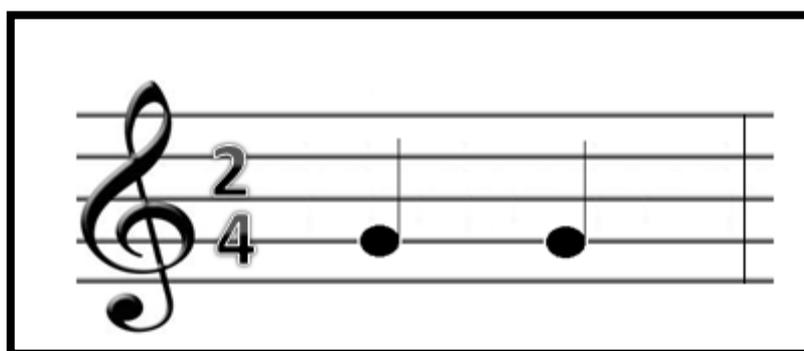


Figura 3. El compás de 2/4. Tomado de:
<https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

También ocuparían todo el compás 4 corcheas, 8 semicorcheas, 16 fusas o 32 semifusas.

3/4: En el compás de 3/4, la porción de tiempo queda dividida en tres partes. Una negra ocupará cada parte y una blanca con puntillo el compás entero. También ocuparían todo el compás 6 corcheas, 12 semicorcheas y así sucesivamente.

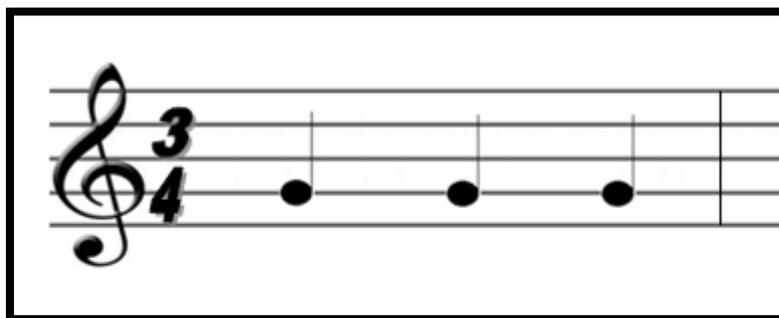


Figura 4. El compás de 3/4. Tomado de:
<https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

6/8: este es un compás compuesto, se debe pensar en dos pulsos (como un compás de 2/4), pero en cada pulso entran 3 corcheas.

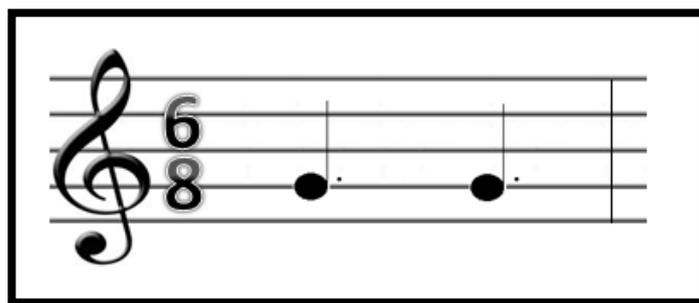


Figura 5. El compás de 6/8. Tomado de:
<https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

- *Tempo*

El *tempo* hace referencia a la velocidad con que debe ejecutarse una pieza musical, o en este caso cada ejercicio del método. Para medir correctamente el tempo en el estudio de este manual se recomienda fervientemente el uso del metrónomo. La mayoría de ejercicios poseen dos tempos, uno lento, y otro rápido, para mejor dominio y beneficio de cada melodía propuesta. En la figura 6 se puede ver un

ejemplo de tempo, el cual significa que cada golpe del metrónomo será a 60 pulsos por minuto, y que en cada pulso entra una unidad de tiempo, en este caso una negra por cada pulso.

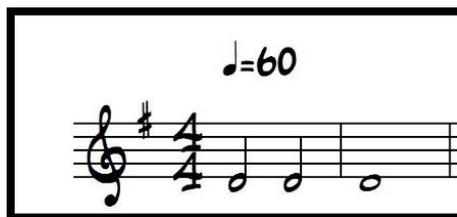


Figura 7. Tempo

- Tonalidades

La tonalidad es el centro implica una determinada organización jerárquica de las relaciones entre las diferentes alturas del sonido en función de la consonancia sonora con respecto al centro tonal o tónica, que es una nota, su acorde y su escalase basa en escalas, es decir, en un orden determinado de sucesión de intervalos.

Entender la tonalidad como instrumentistas de vientos nos ayuda directamente a saber que escala usaremos para ejecutar cualquier obra.

La quena, debido a su dificultad para generar semitonos, ha establecido que puede ejecutar escalas de 6 tonalidades a más de la tonalidad central.

La tonalidad central de nuestra quena es Sol mayor por lo que es este método utilizaremos mucho esta escala, pero también usaremos las tonalidades de Re mayor, Do mayor y Fa mayor.

- Dinámica

La dinámica es la intensidad musical mediante la cual se diferencia un sonido suave de un sonido fuerte. Depende de la fuerza con la que el cuerpo sonoro sea ejecutado y de la distancia del receptor de la fuente sonora.

En la figura 8, podemos ver las dinámicas utilizadas en el método con su explicación.

	TÉRMINO	SÍMBOLO	SIGNIFICADO
DINÁMICAS	pianissimo	<i>pp</i>	muy suave
	piano	<i>p</i>	suave
	mezzo piano	<i>mp</i>	medio suave
	mezzo forte	<i>mf</i>	medio fuerte
	forte	<i>f</i>	fuerte
	fortissimo	<i>ff</i>	muy fuerte
REGULADORES	crescendo		creciendo en intensidad
	diminuendo		disminuyendo en intensidad

Figura 8. Dinámicas musicales, tomado de:
<https://sites.google.com/a/strinidadvillalba.com/musica-secundaria/teoria-musical/sonido/representacion-grafica-de-las-cualidades-del-sonido/intensidad>

- Articulaciones

Es la forma en que se produce la transición de un sonido a otro o bien sobre la misma nota. Se trata del conjunto de elementos que definen las diferentes posibilidades en las que se pueden conectar entre sí las notas que conforman una melodía.

Para el quenista la articulación depende del uso o no uso de la lengua, a lo largo del método tenemos variados ejercicios para entrenar las diferentes articulaciones que se muestran en la figura 9.

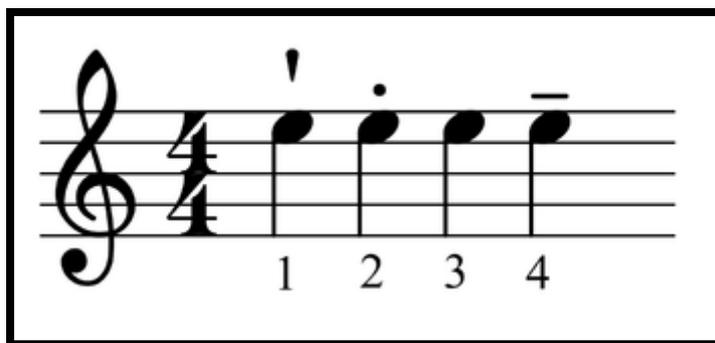


Figura 9. Articulaciones musicales. Tomado de:
[https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_(m%C3%BAsica))

1. Acento: Nota acentuada y corta (por lo general se reduce a la mitad de su valor).
2. *Staccato* o picado: Nota corta (por lo general se reduce a la mitad de su valor).
3. Sin articulación: duración total de la nota.

4. Legato: se ejecuta con la mínima articulación conservando todo el valor de las notas.

La quena

- Características:

La quena es un instrumento musical de viento, que consiste en una caña que posee generalmente siete agujeros, seis frontales y uno en la parte posterior. Es un instrumento milenario, ya que se han encontrado vestigios que demuestran que estuvo presente en Sudamérica mucho antes de la llegada de los españoles

La quena está muy presente en la tradición folclórica de los países atravesados por la cordillera de los Andes. Según Edy Lima (2008), la quena nació con la humanidad, nunca se podrá precisar su edad y nunca desaparecerá

Existe una amplia variedad de quenás que difieren mucho según el lugar en el que se ejecuten o elaboren, la familia de las quenás es muy extensa y va desde instrumentos con tamaño de 15cms hasta 120cms. La quena que mayormente se utiliza en la actualidad y para la cual se desarrolló este método es la afinada en sol mayor, que mide generalmente 40 centímetros. Debido a su tamaño, ergonomía, desarrollo, tonalidad de afinación, rango y otras características, esta quena resulta propicia para ejecutar cualquier estilo de música.

Embocadura: descripción física

Es muy importante entender el concepto de embocadura, ya que generalmente se cree que la embocadura solamente trata de la posición de los labios al momento de ejecutar la quena. La embocadura en realidad debe entenderse como un correcto sistema de correcto uso del aire para ejecutar la quena y el eficiente uso de todos los músculos que trabajan cuando el instrumentista emboca la quena. De esta manera el concepto es más amplio y representa todo lo que el instrumentista necesita trabajar para una correcta ejecución.

La embocadura (correcto sistema de aire + eficacia en la utilización de los músculos que intervienen al momento de interpretar), debe ser completamente relajada y natural para que nos permita obtener el mejor sonido de nuestra quena, este es el primer principio para que el presente método pueda ser realizado con éxito, cada ejecutante deberá indagar en sí mismo mediante la realización de estos ejercicios para encontrar los detalles correctos de su propia ejecución.

Digitación: diagrama de posiciones

Los sonidos de la primera y segunda octava se obtienen destapando cada agujero completo para obtener los sonidos pertenecientes a la escala de sol mayor, o destapando el 60% -80% de cada agujero (el instrumentista deberá inferir que porción de agujero destapar según la afinación) para obtener los respectivos semitonos faltantes para completar la escala cromática.

En la tercera octava y cuarta deberán realizarse digitaciones cruzadas para obtener los respectivos sonidos, debido a la existencia de muchísimos modelos de quenas, las posiciones pueden ser variadas de una queña a la otra y por lo tanto esta también es una búsqueda del instrumentista. Para ayudar en esto a continuación se adjuntan un diagrama de posiciones, mediante el cual el ejecutante puede ir probando hasta encontrar la posición que sea más cómoda de usar y que represente la afinación correcta.

Es muy importante comenzar a ejecutar la tercera octava solamente cuando la primera y segunda estén completamente dominadas, lo que significa que, sea claro el sonido de cada nota, que sea afinado y que tengamos la facilidad de ejecutar cualquier tipo de articulación en cualquier nota de estas octavas con claridad y calidad.

En este primer nivel del método aún no se ejecutan ejercicios de la tercera octava, ya que en este nivel se procura el total dominio de la primera y segunda octava.

La figura 1, es la tabla de pociones creada por el gran quenista peruano Sergio Cuadros.

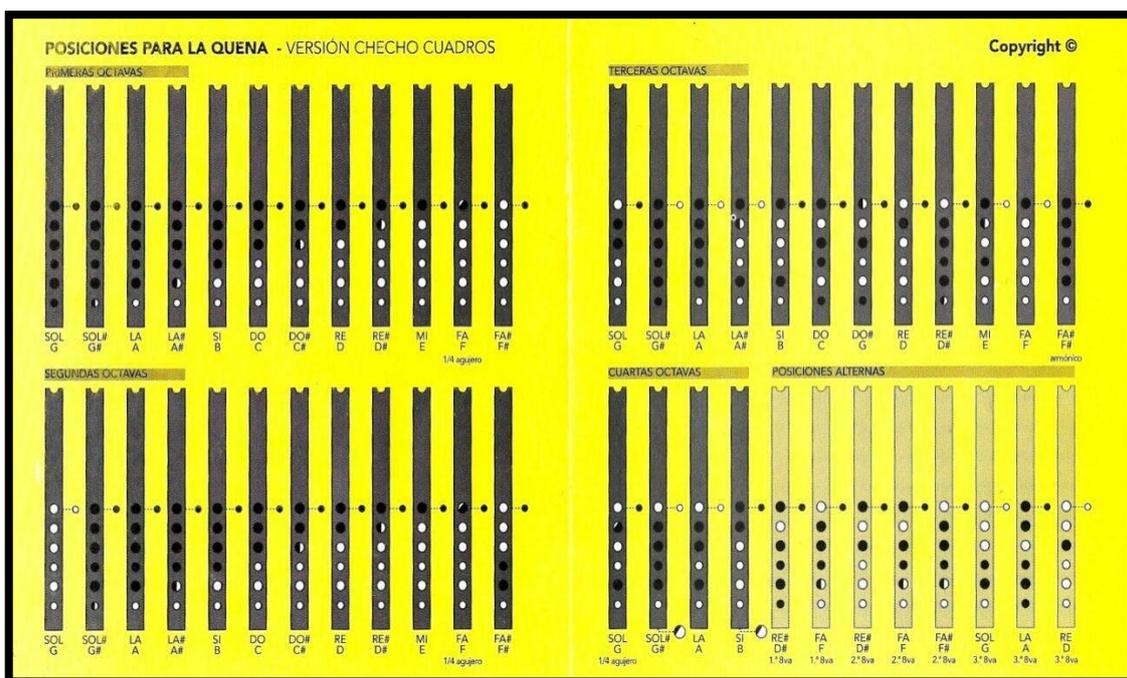


Figura 10. Diagrama de posiciones, versión de Sergio Cuadros. Tomado de Sergio Cuadros.com

Emisión del sonido: colocación de la quena, sujeción

Para ejecutar el sonido, la parte superior del instrumento es abierta, y el instrumentista la tapa apoyando su barbilla sobre su borde superior. La quena posee un bisel, que es un corte semicircular en la parte superior, por donde sopla y origina el sonido. El ejecutante coloca sus dedos en los orificios, y los tapa y destapa para obtener los diferentes tonos musicales.

En la figura 11 se pueden ver la forma correcta de colocar la quena sobre los labios.



Figura 11. Colocación de la quena sobre los labios. Tomado de:
<http://instrumundo.blogspot.com/2012/04/quena-qina-kena.html>

En la figura 12 se puede ver como normalmente y para mayor eficacia se deben colocar los dedos sobre los orificios de la quena, siempre con las falanges tapando los orificios ya que esta es la técnica que mayor eficacia nos genera.

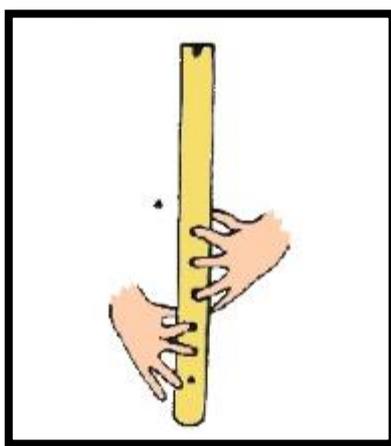


Figura 12. Manera correcta de sujetar la quena con los dedos. Tomado de:
<http://es.slideshare.net/jonnathantigre/modulo-quena>

Respiración

- Respiración costo diafragmática

Para la correcta ejecución de la quena, se usa la respiración costo - diafragmática - abdominal. En ella se debe buscar que al momento de inhalar el aire llegue hasta la parte baja de nuestros pulmones, y debido a esto el músculo del diafragma se contrae y desciende empujando a los órganos que se alojan bajo él. Las costillas ascienden permitiendo que mayor cantidad de aire ingrese a nuestro sistema pulmonar. El respirar de esta manera permitirá:

*Ventilación completa de la capacidad pulmonar.

*Aprovechar los recursos mecánicos de los músculos abdominales para mantener la adecuada presión del aire, muy necesaria para subir de registro dentro de la quena.

*Esta respiración nos permite no elevar las clavículas y el pecho, lo que hace que no se generen tensiones que afectan negativamente nuestra interpretación.

Hay que tener claro que al momento de iniciar con nuestra práctica musical, nuestro sistema no estará preparada para realizar esta respiración de manera correcta en primera instancia, con el paso del tiempo y la práctica de los ejercicios que ponemos a continuación se podrá obtener el mayor progreso de nuestro sistema de aire mediante la respiración.

- Ejercicios

A continuación se proponen 3 ejercicios claves para fortalecer nuestra respiración costo - diafragmática - abdominal. Estos ejercicios deben practicarse con metrónomo a 60 pulsos por minuto.

Se debe procurar estar en un estado de relajación, y siempre tratar de abrir la garganta al momento de realizarlos. Se debe procurar hacer esfuerzo al momento de hacerlos en orden de mejorar nuestro sistema.

1. Se inhalan 4 tiempos, y se exhalan 4 tiempos. Repetir el ejercicio 4 veces.
2. Se inhalan 4 tiempos, y se exhalan 12 tiempos. Repetir el ejercicio 4 veces.
3. Se inhalan 4 tiempos, y se exhala en 8 corcheas (4 tiempos mismo) pronunciando la sílaba tú. Repetir el ejercicio 4 veces.

ESTUDIOS PRELIMINARES

El presente grupo de ejercicios constituye una rutina de calentamiento que se deberá realizar diariamente mientras se avanza en este método. Estos primeros ejercicios están enfocados en el correcto calentamiento de los músculos de la embocadura, así como en la optimización del uso de sistema de aire de cada ejecutante. Para esto se han escrito estos ejercicios usando

notas largas, que son las que proporcionan al estudiante grandes avances en el fortalecimiento y centro de su embocadura, así como en su calidad de sonido. Al momento de hacer notas largas el ejecutante debe procurar mantener gran calidad en el sonido durante toda la duración de la nota, no tambalear la nota, ni modificar su afinación. No se debe usar vibrato.

Se deberá respetar el tiempo marcado y se deberán estudiar los ejercicios con metrónomo siempre, para así poder desarrollar un tiempo interno correcto, ya que en la música popular el ritmo es primordial.

Tabla de recursos:

Compases	4/4	En el compás de 4/4, la porción de tiempo queda dividida en cuatro partes. El numerador 4 indica esos cuatro tiempos en los que se divide, y el denominador 4 indica que en cada una de las partes entra una negra. Una negra ocupará cada parte y una redonda el compás entero.
Tonalidades	Em/G	Tonalidad central de la quena, no se una ninguna alteración. Consiste en la escala mayor de sol, y contiene las notas sol, la, si, do, re, mi, fa sostenido y sol. Su armadura de clave contiene 1 sostenido. Su tonalidad relativa es mi menor
Articulaciones	Ligado ~	Para cumplir con lo anteriormente mencionado se utilizarán ligaduras de expresión, La ligadura de expresión o ligadura de articulación agrupa varias notas que no tienen que estar necesariamente a la misma altura indicando que se interpretan "ligados". Esto quiere decir que sólo se usa golpe de lengua en la primera nota de la ligadura.
	Staccato (.)	Indica que determinada nota ha de sonar acortada, de manera que quede claramente separada de la siguiente, generalmente con la mitad de su valor real.

Digitación para los estudios preliminares

1ª Octava 2ª Octava

Los estudios preliminares son 3 ejercicios que nos ayudarán en el calentamiento de todo el sistema que usaremos para ejecutar la quena. Se recomienda realizar estos ejercicios cada día para poder centrar nuestro sonido y avanzar de mejor manera en la ejecución de este método.

ESTUDIOS PRELIMINARES

♩ = 60

1A

1B

1C

The image shows a musical score for five staves, all in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The notation is as follows:

- Staff 1:** Treble clef. Measures 1-4: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measures 5-8: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter.
- Staff 2:** Treble clef. Measures 1-4: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measures 5-8: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter.
- Staff 3:** Treble clef. Measures 1-4: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measures 5-8: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter.
- Staff 4:** Treble clef. Measures 1-4: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measures 5-8: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter.
- Staff 5:** Treble clef. Measures 1-4: D4 quarter, E4 quarter, F#4 quarter, G4 quarter. Measures 5-8: A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, D5 quarter.

PRIMEROS ESTUDIOS

Los primeros estudios se enfocan en que el instrumentista pueda adquirir un claro golpe de lengua mediante una serie de ejercicios que progresivamente se vuelven más dificultosos y buscan concluir en que el estudiante adquiera claridad en su sonido y pueda articular de la manera más correcta las notas. Es menester pues tocar las dos primeras lecciones durante bastante tiempo para lograr la resistencia necesaria y el fortalecimiento de todo el sistema de aire que permite concluir con agrado esta sección. En todas las lecciones que vienen en esta sección, es necesario medir constantemente cada sonido y dar a cada nota su verdadero valor.

Se deberá respetar el tiempo marcado y se deberán estudiar los ejercicios con metrónomo siempre, para así poder desarrollar un tiempo interno correcto, ya que en la música popular el ritmo es primordial.

Tabla de recursos:

Compases	4/4	En el compás de 4/4, la porción de tiempo queda dividida en cuatro partes. El numerador 4 indica esos cuatro tiempos en los que se divide, y el denominador 4 indica que en cada una de las partes entra una negra. Una negra ocupará cada parte y una redonda el compás entero.
Tonalidades	Em/G	Tonalidad central de la quena, no se una ninguna alteración. Consiste en la escala mayor de sol, y contiene las notas sol, la, si, do, re, mi, fa sostenido y sol. Su armadura de clave contiene 1 sostenido. Su tonalidad relativa es mi menor
Articulaciones	Ligado	La ligadura expresiones un signo con forma de una línea curva que conecta las cabezas de dos notas consecutivas de la misma altura, aunque no necesariamente del mismo valor. Indica que la segunda nota deberá ejecutarse sin ataque de lengua.
	Staccato (.)	Indica que determinada nota ha de sonar acortada, de manera que quede claramente separada de la siguiente, generalmente con la mitad de su valor real.

Digitación para los estudios preliminares

En el siguiente grupo los ejercicios se deben ejecutar en dos *tempos*, se recomienda empezar en *tempo* más lento y después aumentarlo con el metrónomo hasta llegar al segundo *tempo*.

Los reguladores deben ser ejecutados muy claramente, procurando dar mucha musicalidad a cada ejercicio. Se debe respirar donde está indicado y otorgar a cada figura musical su valor.

♩=68 -108

The image displays a musical score for a quena, consisting of six systems of two staves each. The music is written in a 4/4 time signature and the key of D major (one sharp). The tempo is indicated as $\text{♩} = 76 - 132$. The score features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, often beamed together. The first system shows a steady eighth-note pattern in the upper staff and a similar pattern in the lower staff. The second system introduces a more varied rhythmic structure with some notes marked with accents. The third system continues with a similar pattern, using slurs to group notes. The fourth system features a more intricate rhythmic pattern with many beamed notes and accents. The fifth system continues with a similar pattern, using slurs and accents. The sixth system concludes with a final rhythmic pattern, ending with a double bar line.

The image displays a musical score for a quena, organized into ten systems. Each system consists of two staves. The first system is in G major (one sharp) and 4/4 time. The second system is in D major (two sharps) and 4/4 time. The third system is in C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The fourth system is in F major (one flat) and 4/4 time. The fifth system is in G major (one sharp) and 4/4 time. The sixth system is in D major (two sharps) and 4/4 time. The seventh system is in C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The eighth system is in G major (one sharp) and 4/4 time. The ninth system is in D major (two sharps) and 4/4 time. The tenth system is in C major (no sharps or flats) and 4/4 time. The notation includes treble clefs, quarter and eighth notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'v' (forte). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of each system.

The image shows four systems of musical notation for quena. The first system consists of two staves in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The second system consists of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth systems each consist of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents.

Estudios de corcheas:

En los siguientes ejercicios se debe respetar cada articulación marcada en cada nota, las corcheas debe dividir en dos partes exactamente iguales a cada tiempo. Como anteriormente se venía estudiando, los ejercicios presentan dos tiempos, y los sitios de respiración.

$\text{♩} = 68 - 120$

The image shows four systems of musical notation for quena in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is indicated as 68-120. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and accents.

System 1: Four staves of music in 4/4 time, key of D major. The first staff features a melodic line with eighth-note patterns. The second and third staves provide harmonic accompaniment with chords and eighth-note accompaniment. The fourth staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

System 2: Four staves of music in 4/4 time, key of D major. The first staff continues the melodic line. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The fourth staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

System 3: Four staves of music in 4/4 time, key of D major. The first staff continues the melodic line. The second and third staves provide harmonic accompaniment. The fourth staff continues the accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and key of D major. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment with eighth notes, some beamed together, and occasional rests. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and key of D major. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody continues from the first system. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment with eighth notes, some beamed together, and occasional rests. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and key of D major. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody continues from the previous systems. The second staff continues the melody. The third and fourth staves provide a harmonic accompaniment with eighth notes, some beamed together, and occasional rests. The system concludes with a double bar line.

Escalas en corcheas:

Los ejercicios de este apartado, muestran el uso de las escalas mediante diversas aproximaciones utilizando corcheas. Deberán ejecutarse estos ejercicios respetando la articulación de picado, las corcheas deben sonar muy cortas, pero se debe procurar que esto no reste musicalidad al ejercicio.

♩=64 - 100

The musical score consists of six systems of exercises, each with two staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked as ♩=64 - 100. The exercises are as follows:

- System 1:** Ascending eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Descending eighth-note scale: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- System 2:** Ascending eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Descending eighth-note scale: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- System 3:** Ascending eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Descending eighth-note scale: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- System 4:** Ascending eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Descending eighth-note scale: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- System 5:** Ascending eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Descending eighth-note scale: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.
- System 6:** Ascending eighth-note scale: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Descending eighth-note scale: G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4.

♩=60-116

Musical score for the first piece, tempo 60-116. It consists of four staves of music in 2/4 time, key of D major. The melody is simple and rhythmic, featuring eighth and quarter notes with accents.

♩=84-140

Musical score for the second piece, tempo 84-140. It consists of six staves of music in 4/4 time, key of D major. The melody is more complex, featuring eighth and sixteenth notes with accents. A "Rit." marking is present above the fifth staff.

ESTUDIOS DE LAS SÍNCOPA

La síncopa es un efecto rítmico que se produce cuando una nota suena en un tiempo o parte débil y se alarga como mínimo hasta el siguiente pulso (también podemos entender que se escucha en un tiempo o parte de tiempo débil y se prolonga sobre otro de mayor importancia). Los presentes estudios deberán realizarse procurando que las notas que estén articuladas en tiempos débiles sean muy claramente ejecutadas.

$\text{♩} = 84 - 116$

$\text{♩} = 88 - 112$

First system of musical notation, consisting of two pairs of staves. The first pair is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second pair is in 3/4 time with the same key signature. The music features eighth and quarter notes with various articulations.

J=96 - 124

Second system of musical notation, consisting of two pairs of staves. The time signature is 4/4 with a key signature of one sharp (F#). The music features quarter and eighth notes with accents.

J=116

Third system of musical notation, consisting of two pairs of staves. The time signature is 4/4 with a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with various articulations.

♩=96 - 105

The first system of music consists of six staves. The first two staves are identical and feature a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The third and fourth staves are also identical and feature a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The fifth and sixth staves are identical and feature a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

The second system of music consists of five staves. The first two staves are identical and feature a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The third and fourth staves are identical and feature a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The fifth staff is identical and features a rhythmic pattern of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5.

ESTUDIOS DE SEMICORCHEAS

Las semicorcheas son figuras musicales muy comunes dentro de la música popular, éstas tienen una duración de un cuarto (1/4) del tiempo, es decir la cuarta parte de una negra, lo que significa que cuatro semicorcheas entran en un solo tiempo.

Los presentes estudios pretenden que el estudiante domine la ejecución de éstas figuras musicales y algunas de sus mas importantes células rítmicas como el saltillo, la galopa, la galopa invertida para que sean herramientas fácilmente utilizadas en su quehacer musical.

Se deben ejecutar muy claramente los acentos marcados y se debe respirar obligatoriamente en las comas de respiración, para así lograr disciplina en el uso correcto de la columna de aire.

Las figuras musicales deben ser cuidadosamente ejecutadas en su ritmo, ya que generalmente la misma célula rítmica se repite en todo el ejercicio, por lo que se debe procurar que cada célula sea exactamente ejecutada.

$\text{♩} = 92-128$

TÚ TU TU TU TU TU TU TU SIMILE

♩=88-124

Musical score for the first exercise, numbered 88-124. It consists of four staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

♩=96-140

Musical score for the second exercise, numbered 96-140. It consists of six staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs.

♩=96-140

A musical score for a six-staff exercise in 2/4 time. The tempo is marked as ♩=96-140. The music is written in treble clef and consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The second staff continues the melody. The third staff introduces a new melodic line. The fourth staff continues the melody. The fifth staff continues the melody. The sixth staff concludes the exercise with a double bar line.

♩=68-116

A musical score for a five-staff exercise in 2/4 time. The tempo is marked as ♩=68-116. The music is written in treble clef and consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs and accents. The second staff continues the melody. The third staff continues the melody. The fourth staff continues the melody. The fifth staff concludes the exercise with a double bar line.

♩=96-140

Musical score for the first piece, tempo 96-140. It consists of eight staves of music in 2/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various accidentals (sharps, naturals) and dynamic markings (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line.

♩=72-120

Musical score for the second piece, tempo 72-120. It consists of four staves of music in 2/4 time. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various accidentals (sharps, naturals) and dynamic markings (accents, slurs). The piece concludes with a double bar line.

♩=68-120

The first system consists of four staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes, creating a dense texture. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff continues the melodic line with some rests. The third staff shows a change in the bass line with a flat sign (Bb) appearing. The fourth staff concludes the system with a double bar line.

The second system consists of ten staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation is more rhythmic and repetitive, featuring many beamed eighth and sixteenth notes. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The third staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The ninth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The tenth staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The system concludes with a double bar line.

$\text{♩} = 68-120$

Musical score for the first piece, marked with a tempo of 68-120. It consists of four staves of music in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#) and a melody with eighth and sixteenth notes.

$\text{♩} = 64-108$

Musical score for the second piece, marked with a tempo of 64-108. It consists of eight staves of music in 6/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#) and a melody with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mp* and *mf*.

♩=72-120

Musical score for the first piece, numbered 72-120. It consists of five staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

♩=64-112

Musical score for the second piece, numbered 64-112. It consists of eight staves of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 7/8 time signature. The music is primarily composed of eighth notes, with some quarter notes and rests. A "mp" (mezzo-piano) dynamic marking is present at the beginning. The piece concludes with a double bar line.

♩.=60-116

mp

First system of musical notation, consisting of two staves in 4/4 time with a C major key signature. The melody features eighth and quarter notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves in 4/4 time with a D major key signature. The melody features eighth and quarter notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

♩=116

Third system of musical notation, consisting of two staves in 4/4 time with a B-flat major key signature. The melody features eighth and quarter notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves in 4/4 time with a D major key signature. The melody features eighth and quarter notes with slurs, and the bass line consists of quarter notes.

First system of musical notation, consisting of two staves in 4/4 time. The first staff contains a sequence of eighth notes with slurs, and the second staff contains a sequence of quarter notes with slurs.

Second system of musical notation, consisting of two staves in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth notes with slurs, and the second staff contains a sequence of quarter notes with slurs.

♩=110

Third system of musical notation, consisting of six staves in 4/4 time. The first staff has a tempo marking of quarter note = 110. The system contains six staves of musical notation, each with a sequence of notes and slurs.

EJECUCIÓN AVANZADA DE ESCALAS PROGRESIVAS

El estudio de las escalas progresivas en la quena es un paso muy importante en el desarrollo de todo músico, tanto en el aspecto técnico como en los aspectos teóricos y auditivos. Los beneficios del estudio de las escalas son muchos, algunos de los cuales son: desarrollo de una buena técnica de ejecución del instrumento, desarrollo del oído musical y mejor entendimiento teórico de la música. Eso sin contar que las escalas son una base importante a la hora de improvisar.

Los presentes ejercicios buscan perfeccionar la digitación y el registro en la quena, además de aportar al dominio de las escalas al ejecutante, factor esencial para que todo músico.

$\text{♩} = 100-116$

The musical score consists of six systems, each with two staves. The first system is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The second system is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The third system is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth system is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The fifth system is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The sixth system is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Each system contains a sequence of notes with slurs and accents, representing a progressive scale exercise.

First system of musical notation, consisting of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations such as slurs and accents.

♩ = 116

Second system of musical notation, consisting of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked as quarter note = 116. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations such as slurs and accents.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features eighth and sixteenth notes with various articulations such as slurs and accents.

The first system of music consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

♩.=88-116

The second system of music consists of four staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second, third, and fourth staves continue the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

The third system of music consists of four staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The music is written in a single melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The second, third, and fourth staves continue the melody with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

♩ = 80-100

The image displays a musical score for a piece in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of continuous eighth-note patterns, often beamed in pairs. The second staff continues the melodic line, featuring some sixteenth-note runs and ending with a whole note. The third staff continues the eighth-note patterns. The fourth staff concludes the piece with a final whole note and a double bar line.

REPERTORIO

- Si regresas junto a mi (danzante)
- Delirio (pasillo ecuatoriano)
- Ojos de capulí (sanjuanito)
- Cotopaxi (sanjuanito)
- Hojas caídas (yaraví-yumbo)

SI REGRESAS JUNTO A MI

ALEXIS ZAPATA

DANZANTE

♩=85

1

5

9 *mp*

13 *f*

17 *ff*

21 *F-F-pp-F* x4

29 *f*

33

37 *mp*

41 *f*

45 *ff*

DELIRIO

ALEXIS ZAPATA

PASILLO ECUATORIANO

$\text{♩} = 76$

5 *p* *mp* *p*

9 *mf*

13 *f*

17 *pp* *f*

21 *p* *p* *mf*

25 *pp* *ff* *mf*

29 *f* *mp*

33 *f* *mp*

37 *mp*

41

2

Musical staff 45-48. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 45: quarter note G4, quarter rest. Measure 46: quarter note A4, quarter note B4. Measure 47: quarter note C5, quarter note B4. Measure 48: quarter note A4, quarter note G4. Dynamics: *mf*.

Musical staff 49-52. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 49: quarter note G4, quarter note A4. Measure 50: quarter note B4, quarter note C5. Measure 51: quarter note B4, quarter note A4. Measure 52: quarter note G4, quarter note F#4. Dynamics: *p*.

Musical staff 53-57. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 53: quarter note G4, quarter note A4. Measure 54: quarter note B4, quarter note C5. Measure 55: quarter note B4, quarter note A4. Measure 56: quarter note G4, quarter note F#4. Measure 57: quarter note E4, quarter note D4. Dynamics: *f*.

Musical staff 58-60. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 58: quarter note G4, quarter note A4. Measure 59: eighth notes G4-A4-B4-C5. Measure 60: eighth notes B4-A4-G4-F#4. Dynamics: *f*.

Musical staff 61-64. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 61: eighth notes G4-A4-B4-C5. Measure 62: eighth notes B4-A4-G4-F#4. Measure 63: eighth notes E4-D4-C4-B3. Measure 64: eighth notes A3-G3-F#3-E3. Dynamics: *f*.

Musical staff 65-68. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 65: eighth notes G4-A4-B4-C5. Measure 66: eighth notes B4-A4-G4-F#4. Measure 67: eighth notes E4-D4-C4-B3. Measure 68: eighth notes A3-G3-F#3-E3. Dynamics: *f*.

Musical staff 69-72. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 69: quarter note G4, quarter note A4. Measure 70: quarter note B4, quarter note C5. Measure 71: quarter note B4, quarter note A4. Measure 72: quarter note G4, quarter note F#4. Dynamics: *f*.

Musical staff 73-76. Treble clef, key signature of two sharps. Measure 73: quarter note G4, quarter note A4. Measure 74: quarter note B4, quarter note C5. Measure 75: quarter note B4, quarter note A4. Measure 76: quarter note G4, quarter note F#4. Dynamics: *f*, *Rit.*

OJOS DE CAPULI

SAN JUANITO

ALEXIS ZAPATA

♩=105

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a repeat sign and a first ending bracket. The second staff starts at measure 5 and includes chords EMI, G, B7, and EMI. The third staff starts at measure 9 and includes chords EMI, G, B7, and EMI, ending with the instruction 'TO CODA'. The fourth staff starts at measure 13 and includes the chord C, ending with the instruction 'D.S. AL CODA'. The fifth staff starts at measure 17 and includes the chord EMI. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

COTOPAXI

SAN JUANITO

ALEXIS ZAPATA

$\text{♩} = 105$

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p*. The second staff starts at measure 5 with a dynamic marking of *mf*. The third staff starts at measure 9. The fourth staff starts at measure 13 with a dynamic marking of *p*. The fifth staff starts at measure 17 with a dynamic marking of *f*. The sixth staff starts at measure 21 with a dynamic marking of *mf*. The seventh staff starts at measure 25. The eighth staff starts at measure 29 and ends with a dynamic marking of *f*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes rests and repeat signs.

©

HOJAS CAIDAS

YARAVI-YUMBO

ALEXIS ZAPATA

$\text{♩} = 60$

7

15

21

$\text{♩} = 150$

27

34

40

pizz.

Acco

pizz.

pizz.

pizz.

p

mf

f

ff

BIBLIOGRAFÍA

Biblioteca Pérez Cruz. (2016). ARBAN, J. - Gran método para Trompeta. Recuperado de: <http://bibliotecaperezacruz.blogspot.com/2015/11/arban-j-gran-metodo-para-trompeta.html>

Civallero, E. Plaza, S. (2010). La quena. Recuperado de: <http://tierradevientos.blogspot.com/2010/07/la-quena.html>

Del Val, M. (2014). Trompeta Digital: Nuevas Tecnologías En El Mundo Clásico. Évora: manuscrito enviado para su publicación.

Díaz, P. (2015). LA QUENA-investigación y método. Buenos Aires: Melos, ediciones musicales.

García, Alejandro. (2011). La figuración musical. Tomado de: <http://musicalteoria.blogspot.com/2011/12/la-figuracion-musical.html>

Guerrero, P. (2002). Enciclopedia de la música ecuatoriana. Quito: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana.

Lenguaje Musical Punto. (s.f) El compás de 2/4. Tomado de: <https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

Lenguaje Musical Punto. (s.f) El compás de 3/4. Tomado de: <https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

Lenguaje Musical Punto. (s.f) El compás de 4/4. Tomado de: <https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

Lenguaje Musical Punto. (s.f) El compás de 6/8. Tomado de: <https://sites.google.com/site/lenguajemusicalpunto/compases/compas-4-4>

Llanos M. (2009). Método en audio y video para aprender quena. La Paz: Ediciones viva la música.

Mamani, J. (2008). La quena, un enfoque técnico actual. La Paz: manuscrito enviado para su publicación.

Mauripides. (sin fecha). Historia y Evolución de la trompeta. Recuperado de: <http://mauripides.blogspot.com/2011/01/historia-y-evolucion-de-la-trompeta.html>

Molina, O. (2013). La Quena, expresión artística en la música colombiana. Música Cultura y Pensamiento, Vol. 5, N° 5. p: 63-84

Mora, Miguel. (2016). La trompeta natural. Tomado de: <http://miguelmorateorganologia.wordpress.com/trompeta>

Morad Musical. (2014). Antes de empezar. En Manual básico de quena (3-6). Lima: Ediciones musicales.

Música de los Andes. (2009). La quena. Recuperado de: <http://musica-de-losandes.blogspot.es/>

Música de secundaria. (s.f.) Intensidad. Tomado de: <https://sites.google.com/a/strinidadvillalba.com/musica-secundaria/teoria-musical/sonido/representacion-grafica-de-las-cualidades-del-sonido/intensidad>

Núñez, J. (2001). Guía de iniciación a la trompeta. Bogotá: Imprenta Nacional.

Oportunidades Tarraco. (s.f.). La quena. Recuperada de: <http://oportunidades-tarraco.blogspot.com/2011/02/instrumento-musical-quena-viento.html>

Paulsen, D. (sin fecha). Brass Tone Busters. Houston: American Band College at Sam Houston State University.

Thevenot, R. (sin fecha). Método de quena. Lima: Ed. Gráfica Pacific Press S.A.

Trumpetland. (2015). Jean Baptiste Arban. Recuperado de: <http://www.trumpetland.com/index.php?section=musicians&cmd=trumpeters-details&id=81>

Trumpetland. (2016). Partes de la trompeta de llaves. Tomado de: <http://www.trumpetland.com/index.php?page=449>

Wikipedia. (2015). Articulación (música). Tomado de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_\(m%C3%BAsica\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Articulaci%C3%B3n_(m%C3%BAsica))

Guerrero, A. (comunicación personal, 20 de noviembre, 2016).

Casteñeda M. (comunicación personal, 3 de noviembre, 2016).

Casteñeda F. (comunicación personal, 3 de noviembre, 2016).

Morante, M. (2010). Música pre incaica, instrumentos musicales. Blog de Manuel Morante. Recuperado de: <http://manuelangelmorante.blogspot.com/2010/11/musica-pre-incaica-instrumentos.html>

Hojarasca (2013). Aerófonos Andinos. Hojarasca. Recuperado de: <https://hojarascamusicandina.wordpress.com/instrumentos/aerofonos/>

Pauta, D. (2007). Expresión cultural a través de la Música Andina en la Sierra Ecuatoriana. (Tesis de maestría). Universidad del Azuay.

Miranda, Y. (2015). Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal (Tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana de Colombia.