



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

FACULTAD DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

TÍTULO

**LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA Y SU INCIDENCIA
EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE
CONJUNTO INSTRUMENTAL DE ESTUDIANTES DE GUITARRA
DEL NIVEL BÁSICO MEDIO DEL COLEGIO DE ARTES
“SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA,
AÑO LECTIVO 2018 – 2019.**

Tesis previa a la obtención del Grado
de Licenciado en Ciencias de la
Educación, mención Educación
Musical

AUTOR:

NELSON LEONARDO GONZÁLEZ BENÍTEZ

DIRECTOR:

MGS. DANIEL FLORES DÍAS

LOJA – ECUADOR

2019

CERTIFICACIÓN

LICENCIADO DANIEL FLORES DÍAS DOCENTE DE LA CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL DE LA FACULTAD DE LA EDUCACIÓN, EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA Y DIRECTOR DE TESIS

CERTIFICA

Haber asesorado y monitoreado con pertinencia y rigurosidad científica la ejecución del proyecto de tesis titulado “**LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA Y SU INCIDENCIA EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE CONJUNTO INSTRUMENTAL DE ESTUDIANTES DE GUITARRA DEL NIVEL BÁSICO MEDIO DEL COLEGIO DE ARTES SALVADOR BUSTAMANTE CELI DE LA CIUDAD DE LOJA, AÑO LECTIVO 2018 – 2019**”, del Señor: Nelson Leonardo González Benítez.

Por lo que se autoriza su presentación, defensa y demás trámites correspondientes a la obtención del grado de Licenciado en Ciencias de la Educación, Mención Educación Musical.

Loja, 01 – 08 – 2019



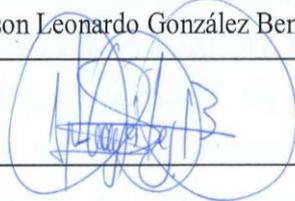
**Mgs. Daniel Flores Días
DIRECTOR DE TESIS**

AUTORIA

Yo, Nelson Leonardo González Benítez declaro ser autor del presente trabajo de tesis y eximo expresamente a la Universidad Nacional de Loja y a sus representantes jurídicos de posibles reclamos o acciones legales por el contenido de la misma.

Adicionalmente, acepto y autorizo a la Universidad Nacional de Loja la publicación de mi tesis en el Repositorio Institucional – Biblioteca Virtual.

Autor: Nelson Leonardo González Benítez

Firma: 

Cédula: 1105105678

Fecha: 2 de septiembre de 2019

CARTA DE AUTORIZACIÓN

CARTA DE AUTORIZACIÓN DE TESIS POR PARTE DEL AUTOR, PARA LA CONSULTA, REPRODUCCIÓN PARCIAL O TOTAL, Y PUBLICACIÓN ELECTRÓNICA DEL TEXTO COMPLETO.

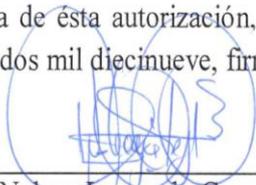
Yo, Nelson Leonardo González Benítez, declaro ser el autor de la tesis titulada “La música tradicional ecuatoriana y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de conjunto instrumental de estudiantes de guitarra del nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja, año lectivo 2018 – 2019”, como requisito para optar al grado de Licenciado en Ciencias de la Educación Mención Educación Musical, autorizo al Sistema Bibliotecario de la Universidad Nacional de Loja, para que con fines académicos, muestre al mundo la producción intelectual de la Universidad, a través de la visibilidad de su contenido de la siguiente manera en el Repositorio Institucional:

Los usuarios pueden consultar el contenido de éste trabajo en el RDI, en las redes de información del país y del exterior, con los cuales tenga convenio la Universidad.

La Universidad Nacional de Loja, no se responsabiliza por el plagio o copia de la tesis que realice un tercero.

Para constancia de ésta autorización, en la ciudad de Loja, a los 02 días del mes de septiembre del dos mil diecinueve, firma el autor.

Firma:



Autor: Nelson Leonardo González Benítez

Cédula: 1105105678 Correo electrónico: gonzalez.benitez.nelson@gmail.com

Dirección: San Cayetano Bajo, Leningrado 16-25 y Bucarest

Teléfono: 07-2611640 Celular: 0969650531

DATOS COMPLEMENTARIOS

Director de Tesis: Lic. Daniel Flores Días, Mg.Sc

Tribunal de grado: Lic. Fredy Bolívar Sarango Camacho, Mg.Sc

Lic. Marcos Fabián Cañar Ramos, Mg. Sc.

Lic. Miguel Antonio García Asitimbay, Mg. Sc.

AGRADECIMIENTO

Es mi deber expresar un sincero agradecimiento a:

La Universidad Nacional de Loja, en la Carrera de Educación Musical de la Facultad de Educación, el Arte y la Comunicación, donde forjé mis conocimientos, y a quienes les debo mi formación profesional.

Mgs. Daniel Flores Días, al compartir sus conocimientos, tiempo y ayuda desinteresada durante el transcurso de las tutorías, para dirigir mi proyecto de titulación.

Mgs. Lucía Figueroa Robles, rectora del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, al proveer las facilidades logísticas para la recolección de datos para el desarrollo de la investigación.

Ing. Pablo Medina, Mgs. Edgar Narváez, Docentes de Guitarra y Conjunto Instrumental del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, por su tiempo al proporcionarme la información necesaria, referente a la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje.

Mgs. Paola Hidalgo, por su acertado asesoramiento durante el transcurso del proyecto de investigación.

Los docentes, Mgs. Roque Pineda, Mgs. Fredy Sarango, Mgs. Verónica Pardo, Mgs. Marcos Cañar, Mgs. Felipe Huiracocha, Mgs. María Eugenia Rodríguez, Mgs. Eugenia Semionova, Mgs. Elvis Tapia, por compartir conmigo sus conocimientos en la cátedra universitaria.

Finalmente, a mis familiares y amigos, especialmente a mi esposa la Ing. Diana Morocho, por su incondicional apoyo y por mantenerse siempre al pendiente de mí.

El Autor.

DEDICATORIA

En éste momento importante de mi vida, quiero dedicar el presente trabajo de titulación a:

Dios, por concederme los dones para disfrutar de la vida a través del arte.

Mi esposa, la Ing. Diana Morocho por ser la fuente de inspiración para mi formación académica, siendo la mentalizadora de mi carrera profesional al mirar más allá de mi ser para identificar mis habilidades musicales y compartir conmigo cada día.

Mi hijo Pablo Andrés porque me ha enseñado a apreciar los pequeños detalles de la vida, y que la discapacidad solo es un término para definir la diversidad de la humanidad.

Mis padres, el Sr. Nelson González y la Sra. Beatriz Benítez por darme la vida y trasmitirme sus valores durante mi infancia y adolescencia.

Mis padres políticos, el Sr. Teófilo Morocho y la Sra. María Puchaicela, por su apoyo y cariño incondicional en todo momento.

MATRÍZ DE ÁMBITO GEOGRÁFICO

ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN											
BIBLIOTECA: FACULTAD DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN											
TIPO DE DOCUMENTO	AUTOR – TÍTULO DE LA TESIS	FUENTE	FECHA/AÑO	ÁMBITO GEOGRÁFICO						OTRAS DESAGREGACIONES	NOTAS /OBSERVACIONES
				NACIONAL	REGIONAL	PROVINCIAL	CANTÓN	PARROQUIA	BARRIO /COMUNIDAD		
TESIS	Nelson Leonardo González Benítez LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA Y SU INCIDENCIA EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE CONJUNTO INSTRUMENTAL DE ESTUDIANTES DE GUITARRA DEL NIVEL BÁSICO MEDIO DEL COLEGIO DE ARTES “SALVADOR BUSTAMANTE CELI” DE LA CIUDAD DE LOJA, AÑO LECTIVO 2018 – 2019	UNL	2019	ECUADOR	ZONA 7	LOJA	LOJA	EL VALLE	SAN CAYETANO	CD	Licenciado en Ciencias de la Educación, mención Educación Musical.

MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS

UBICACIÓN GEOGRÁFICA DE LA INVESTIGACIÓN



Figura 1. Mapa geográfico de la ciudad de Loja.
Fuente: J. Salaspaz, Wordpress.com

CROQUIS DEL ÁMBITO GEOGRÁFICO DE LA INVESTIGACIÓN

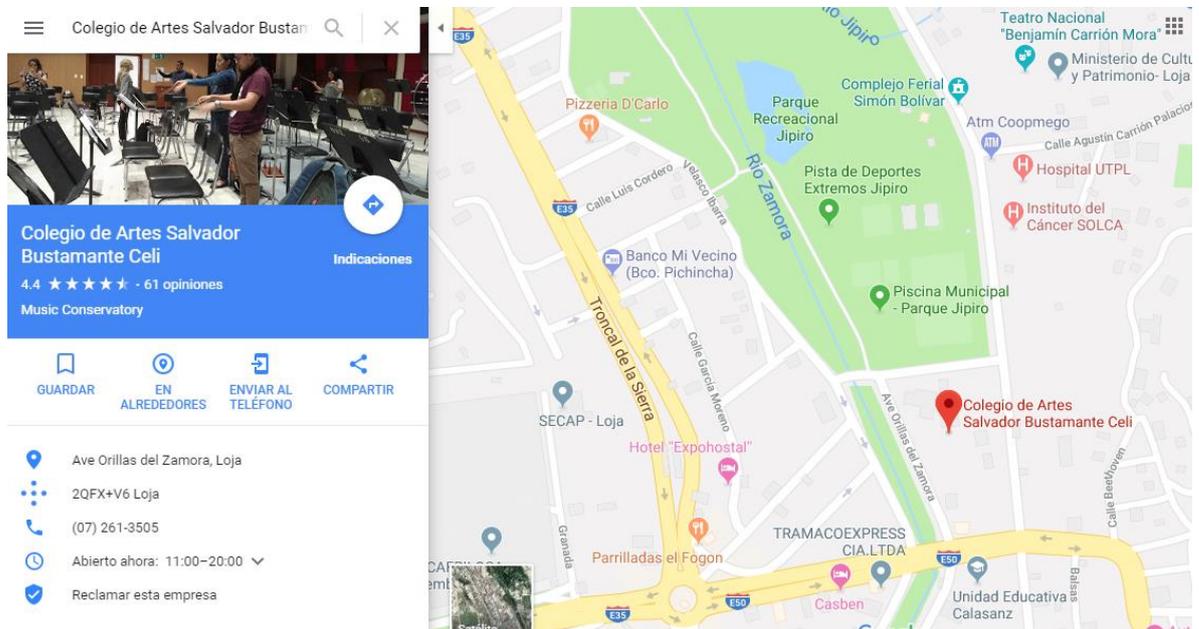


Figura 2. Mapa geográfico del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi
Fuente: Google Maps. Elaborado por: Nelson González

ESQUEMA DE TESIS

- i. PORTADA
 - ii. CERTIFICACIÓN
 - iii. AUTORÍA
 - iv. CARTA DE AUTORIZACIÓN
 - v. AGRADECIMIENTO
 - vi. DEDICATORIA
 - vii. MATRÌZ DE AMBITO GEOGRÁFICO
 - viii. MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS
 - ix. ESQUEMA DE TESIS
 - a. TÍTULO
 - b. RESUMEN
 - ABSTRACT
 - c. INTRODUCCIÓN
 - d. REVISIÓN DE LITERATURA
 - e. MATERIALES Y MÉTODOS
 - f. RESULTADOS
 - g. DISCUSIÓN
 - h. CONCLUSIONES
 - i. RECOMENDACIONES
 - PROPUESTA ALTERNATIVA
 - j. BIBLIOGRAFÍA
- ANEXOS
- PROYECTO DE TESIS
 - OTROS ANEXOS

a. TÍTULO

La música tradicional ecuatoriana y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de conjunto instrumental de estudiantes de guitarra del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, año lectivo 2018 – 2019.

b. RESUMEN

El presente documento refleja los lineamientos alternativos de una propuesta para incluir la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje de la Asignatura de Conjunto Instrumental de los estudiantes de guitarra del nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi. La propuesta contiene orientaciones metodológicas para el aprendizaje de guitarra basado en el enfoque constructivista.

Es así, que previo al planteamiento de las estrategias metodológicas, se realizó un estudio preliminar con recopilación de datos estadísticos, para determinar los factores de incidencia de la música tradicional ecuatoriana y cuál es su impacto en el aprendizaje de la guitarra.

Luego, para el planteamiento de la propuesta, se consideró los factores devenidos de la investigación estadística y los lineamientos emitidos por el Ministerio de Educación a través del Currículo de Bachillerato Complementario de Música para adaptar las actividades académicas de los estudiantes con repertorio de música tradicional ecuatoriana.

Finalmente, se realizó la socialización pública de los arreglos musicales, además de los resultados obtenidos frente a los objetivos planteados y definir con ello premisas a modo de conclusiones y recomendaciones.

ABSTRACT

This document reflects the alternative guidelines of a proposal to include traditional Ecuadorian music in the teaching-learning process of the Instrumental Ensemble Course of the guitar students of the Middle Basic level of the Salvador Bustamente Celi College of Arts. The proposal contains methodological guidelines for guitar learning based on the constructivist approach.

Thus, prior to the approach of the methodological strategies, a preliminary study was carried out with compilation of statistical data, to determine the incidence factors of traditional Ecuadorian music and what is its impact on the learning of the guitar.

Then, for the approach of the proposal, the factors derived from the statistical research and the guidelines issued by the Ministry of Education through the Supplementary Baccalaureate Music Curriculum were considered to adapt the academic activities of the students with a repertoire of traditional Ecuadorian music. .

Finally, the public socialization of the musical arrangements was carried out, in addition to the results obtained in relation to the objectives set and to define premises with them as conclusions and recommendations.

c. INTRODUCCIÓN

El Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, es la institución de educación musical, más emblemática del sur del país, dedicada a la formación académica de niños y jóvenes, basando su enseñanza en el desarrollo de las habilidades artísticas, por lo que requiere de múltiples estrategias procedimentales y pedagógicas para poner en ejecución sus objetivos institucionales.

Así, los estudiantes del Área de Guitarra que cursan los niveles: Elemental, Básico Medio, Básico Superior y Bachillerato, vienen desarrollando sus habilidades artísticas, gracias a las estrategias propuestas por los docentes de Guitarra y, que como parte de su labor docente, es proveer de repertorio actualizado de música clásica, contemporánea y pluricultural ecuatoriana para fortalecer los conocimientos sobre: técnica, estética, interpretación, desarrollo auditivo y, las capacidades: corporales, creativas y expresivas.

Por lo tanto, de la premisa anterior, y dando cumplimiento al objetivo principal de la investigación de éste proyecto, que propone determinar los factores de incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje de los estudiantes de Conjunto Instrumental de guitarra, se plantea: establecer una propuesta con lineamientos alternativos de arreglos musicales en el formato de ensamble de guitarras con diversos géneros de música tradicional ecuatoriana como mecanismo para generar el sentimiento en las interpretaciones y el orgullo de pertinencia al Ecuador.

La propuesta es una posible alternativa de solución al limitado recurso bibliográfico disponible para Conjunto Instrumental de Guitarra adaptado a las necesidades de aprendizaje de los estudiantes del Nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi y, de éste modo alcanzar el criterio de evaluación del proceso de aprendizaje.

d. REVISIÓN DE LITERATURA

1. LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA

Escuchar y hablar sobre la música hoy en día es sumamente cotidiano y una práctica común del diario vivir, de hecho, *“al poseer una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos”* (Eggbrecht, 2012); sin embargo, Carlos Alberto Ávila en su libro *¿Qué es la música?*, menciona que definir su significado, resulta examinar una manifestación artística misteriosa debido a que la música posee varias perspectivas de análisis, por ello, para definir la música, únicamente mencionaré dos conceptos que unidos no son excluyentes: *“Arte de combinar los sonidos”* (García-Pelayo y Gross, 709) y *“La música es una manifestación que se vale de los elementos melodía, armonía y ritmo”* (Gracia, 2015).

La música en el Ecuador, se originó varios milenios atrás, a la par coexistiendo con el hombre y, permanentemente ha evolucionado en el tiempo con la adopción de géneros y ritmos musicales ajenos a nuestra cultura tradicional. Visto desde el enfoque como patrimonio de la nación, Juan Mullo menciona que: *“En general, la música es vista como consumo cultural y de identidad. El enfoque socio-cultural se caracterizaría por estudios hechos desde una estética de las clases populares y su dinamización social, considerando el papel de la comunicación y el proceso del lenguaje artístico popular actual”* (Sandoval, 2009), ya considerando el estudio técnico, menciona que la música ecuatoriana yace en el pensamiento andino donde se han desarrollado conceptos de la cosmología andina, sobre la base de la lengua kichwa y los principios que influyen en el ordenamiento de su mundo: el tiempo y el espacio incluyendo las prácticas artísticas indigenistas-urbanas (música, danza, ritualidad, mitología, etc.).

La música nacional, llamada así por la cultura mestiza, se apropia de varios elementos culturales indígenas y del lenguaje musical andino, por lo que la música del siglo XIX es un medio expresivo para relatar un proceso en donde lo indígena siempre fue lo marginal. Mucha literatura musical ecuatoriana exalta factores como: la mujer, el sentimiento, la patria, la nación, el desarraigo, etc., mientras que la música indígena se rige por las

funciones rituales de los cantos y mitos, por ejemplo, la Pachamama¹, es decir, un pensamiento simbólico. Así, en la historia y para consolidar una urgente necesidad de identidad, el mestizo, cobijado bajo el proyecto ideológico de lo nacional que es promovido desde el Estado nacional, comienza a construir formas expresivas que, en lo musical, se plasman en un cancionero nacional, el mismo que ya lo identifica como sector cultural y, a veces, como clase social diferenciada.

Para la construcción de esta “identidad musical nacional mestiza”, se toman las estructuras indígenas, sobre todo, andinas, las cuales, junto a los textos románticos que promovían desde hace tiempo una especie de indigenismo, pretenden la defensa de lo indio contrariamente a través de su estigmatización. Se toma su marginalidad como símbolo de identidad, se tomará como ejemplo de ello un extracto de un albazo muy popular que versa así:

*Pobre Pilahuín cargando costal
sumido en dolor llorando tu mal tendrás que vivir...
Es que mi patrón a pobre mujer
anaquito dio y se la llevó con él a vivir.
Qué será de ti pobre Pilahuín con tu soledad,
sembrando maíz, también de peón tendrás que vivir...”.*

Albazo de Gerardo Arias y Arias

“En cambio, las culturas indígenas y negras del Ecuador tienen una percepción distinta evidenciada siempre a través de la ritualidad, de símbolos y mitologías. Su mundo sonoro, los cantos catárticos, los arrullos negros, el canto sagrado o Anent shuar, los yaravíes andinos, etc., son expresiones simbólicas en acción, es un regreso y mayor contacto con la naturaleza” (Sandoval, 2009)

¹ **Pachamama.** “Formado por los vocablos pacha que en quechua significa universo, mundo, tiempo, lugar. Es la diosa suprema de los pueblos aborígenes de Suramérica, los cerros” (Martínez 2001)

1.1.LA MÚSICA EN LAS REGIONES DEL ECUADOR

1.1.1. EN LA COSTA

“En la costa, se sabe poco de la música primitiva de ésta región, sin embargo, se han encontrado instrumentos autóctonos de barro, tetrafónicos, trifónicos ocarinas, quenás, zampoñas, etc., lo que deduce que la música tenía carácter alegre” (Alba Barreiro, 1997). Para la época del siglo XIX Segundo Luis Moreno (2009) comenta que: “cuando aparece el *Alza*, *alza que te han visto* comienza a criollizarse muchas danzas y géneros para permitir el apareamiento de ritmos propios con la misma métrica (pie dáctilo), generalmente en compás de 3/4 o 6/8, como el aire típico, el pasillo y algunas variantes del albazo. En este mismo momento, se constata, en cambio, la efervescencia de los ritmos de moda norteamericanos como el fox trot y el one step”. (pág. 31.). Este dato es muy importante, ya que, con ello, los nuevos ritmos que comenzaron a aparecer en el Ecuador, tal el caso del pasacalle, el one step y el fox incaico. “El alza y varias contradanzas republicanas curiosamente se difunden en las culturas campesinas de la Costa ecuatoriana, en las danzas montubias². Estas contradanzas europeas ya transformadas en *grupos folklóricos* perduran en la tradición oral de los sectores populares actuales” (Moreno, 2009, pág. 32).

1.1.2. EN LA SIERRA

En la sierra las expresiones musicales como sus instrumentos se han conservado prácticamente intactos. Los diversos pueblos han practicado un sistema musical basado en la escala musical pentafónica como imposición reducida del sistema musical europeo dentro de lo andino. Los instrumentos más usados son la bocina, ocarina, flauta travesa, rondador, pingullo, silbatos tamboriles, sonajeros y poseen su propio sistema de

² La cultura montubia, representada en grupos profesionales de danza folklórica que bailan géneros como la polca oreense, el alza rioense, la contradanza, el amorfino manabita, el galope guayaco. La cultura negra esmeraldeña baila la polca, el fabriciano o pasillo corrido y el andarele o pasodoble, que son reminiscencias de las danzas de salón europeas. (Sandoval, 2009)

afinación. “Los ritmos más importantes son: Sanjuanito, Yaraví, Albazo y Pasacalle”. (Mauricio, 2015)

1.1.3. EN EL ORIENTE

Al respecto de la música en las antiguas sociedades amazónicas, Jaime Idrovo anota:

“Las condiciones naturales que dominan en la selva amazónica o región oriental ecuatoriana, vuelven muy difícil, por no decir imposible, la conservación de materiales vegetales, e incluso de huesos, tanto humanos como animales. La continua humedad corrompe con facilidad los restos culturales dejados por pueblos que habitaron hace cientos o miles de años la zona, razón por la cual el arqueólogo Pedro Porras, que ha investigado la Amazonía desde hace mucho tiempo, señala no haber encontrado piezas arqueológicas de uso musical. Desconocemos por tanto la existencia de instrumentos musicales prehispánicos, lo cual no quiere decir que las culturas desarrolladas en el Oriente no conocieron la música o carecieron de un conjunto instrumental propio, producto de la evolución cultural y técnica que vivió el hombre en sus tierras, con presiones ambientales muy particulares” (J. Idrovo, 1987).

Como un ejemplo de las culturas musicales de la Amazonía, la cultura shuar es quizá la más representativa de las sociedades de selva tropical del Ecuador. Se la debe entender dentro de las categorías de su sistema de pensamiento musical con ciertos lineamientos metodológicos que nos permiten comprender en algo a sus culturas vecinas: 1) Música secular (nampet), 2) Música mítica y religiosa (anent). Existen géneros de danza y fiestas como el Pirish o Kuwink y el Amuntai (canto de amor), como parte de la música secular. En la música mítica y religiosa, Nunkui (canto mágico en relación a un ser mítico). Otra categoría guerrera ya en desuso es Ujaj, repertorio de cantos asociados a la reducción de cabezas. “El anent es quizá la más importante expresión del pueblo shuar; establece una especie de comunicación mitológica entre el hombre, el medio natural y sobrenatural que los rodea, pero además es la representación oral de su historia y cosmovisión.” (Sandoval, 2009)

1.2.RITMOS TRADICIONALES DEL ECUADOR

1.2.1. DANZAS CRIOLLAS: EL AIRE TÍPICO, ALBAZO, ALZA

Luis Humberto Salgado (2007) en su libro “Música tradicional popular del Ecuador” plantea que de la “fusión” del yumbo y el danzante, con sus elementos sincopados, aparece una “danza criolla de espíritu vivaz” (1952), denominada aire típico, al que emparentara con el albazo con compás de 3/4 y el alza.

- Yumbo + Danzante = Aire Típico, Albazo y Alza.

El albazo se caracteriza por tener un ritmo sesquiáltero (compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ alternados) y un rasgueo de guitarra que produce ritmos sincopados y acentos en diferentes tiempos. Es considerado un yaraví, tocado en tiempo rápido. Variaciones del albazo son conocidas con las palabras quichuas saltashpa, cachullapi, capishca.

1.2.2. EL DANZANTE

“Son considerados como danzas heliolátricas preincásicas, en compás binario compuesto (6/8)” (Salgado, 2009, pág.62). El yumbo con movimiento alegre, movido y el danzante de movimiento más tranquilo.

- a) Yumbo: trocaico.
- b) Danzante: yámbico.

Con respecto a estos géneros, Salgado propone, en 1952, una sistematicidad: “El corte binario simple es común a los aires vernaculares, y es muy raro encontrar en composiciones de este género la forma tripartita. Las armonías, aunque elementales y encuadradas dentro de estrecho marco, son subgéneros y presentan frecuentemente acordes bimodales en la dominante del tono fundamental” (Salgado, 1989). Sin embargo, en la música vernácula de Otavalo existen compases binarios, ternarios, compuestos (9/8, 16/8) y otros que no se pueden definir de la manera occidental.

1.2.3. EL SAN JUANITO

El ritmo musical San Juanito es “originario de la provincia de Imbabura” (Játiva, 2014) y, según el musicólogo Segundo Luis Moreno, la fiesta de San Juan celebrada por

los españoles el 24 de junio, coincidió con el Inti Raymi o Hatun Puncha que es una fiesta tradicional andina, bautizándola con el nombre de “San Juan” que era uno de los 8 diferentes ritmos que se ejecutaban en la fiesta. “Es un género alegre y bailable que se ejecuta en las festividades de la cultura mestiza e indígena de esta zona transnacional, muchos villancicos se han adaptado a su ritmo” (Játiva, 2014).

Luis Humberto Salgado, lo conceptúa como una danza de forma binaria simple, en compás de 2/4 y movimiento alegre moderado. Tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-B). Se ejecuta con repeticiones.

1.2.4. EL FOX INCAICO

El fox incaico combina el ritmo del foxtrot americano con melodías andinas. Muy popular como el baile en el Ecuador, en las primeras décadas del siglo XX, hacia la mitad del siglo se transformó en canción de tempo lento. “La bocina”, “Collar de lágrimas” y “La Canción de los Andes”, son muy conocidos en la antología de la música nacional. “El cambio de tempo que distingue al foxtrot de principios del siglo XX con el fox incaico ecuatoriano se observa en el cambio del compás, de 2/2 a 4/4” (Wong Cruz, 2013)

1.2.5. YARAVI

En el libro Música tradicional popular del Ecuador, se define al Yaraví como “una especie de balada indo-andina” (Salgado, pág. 62), un ritmo de carácter triste y movimientos largos, dividida en dos tipos:

- a) Yaraví indígena: de compás binario compuesto, 6/8. Pentafonía menor.
- b) Yaraví criollo: de compás ternario simple, 3/4. Escala melódica menor y cromática.

2. LA EDUCACIÓN MUSICAL

Tomando las premisas de Vilar Monmany (2004) en su artículo científico acerca de la educación musical, expresa que: “Teniendo en cuenta que la música ha sido -y es- un elemento expresivo y comunicativo común a todas las culturas humanas y en todas las épocas, si se consideran las implicaciones demostradas de los efectos de la educación musical en el desarrollo tanto de capacidades intelectuales como afectivas del ser humano, sin olvidar que vivimos en un contexto social y cultural donde el lenguaje musical se ha desarrollado paralelamente a otras manifestaciones de la cultura y se ha transformado en uno de sus componentes esenciales, es indispensable acercar, sin lugar a dudas, el hecho musical a todos los individuos.” (pág. 5), se puede afirmar entonces, que incluir a la música tradicional ecuatoriana como elemento educativo debería ser implementado en todos los sistemas de educación regular. Sin duda alguna, la educación musical es un proceso de enseñanza-aprendizaje para adquirir competencias artísticas.

2.1.EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE.

El “proceso de enseñanza-aprendizaje es el procedimiento mediante el cual se transmiten conocimientos especiales o generales sobre una materia, sus dimensiones en el fenómeno del rendimiento académico a partir de los factores que determinan su comportamiento” (Ausubel, Novak, & Hanesian, 2018)

En la Figura 3., se puede visualizar los elementos del proceso de enseñanza aprendizaje tomando en consideración el contexto para transmitir los contenidos entre el maestro y el alumno.

Elementos del Proceso de Enseñanza Aprendizaje

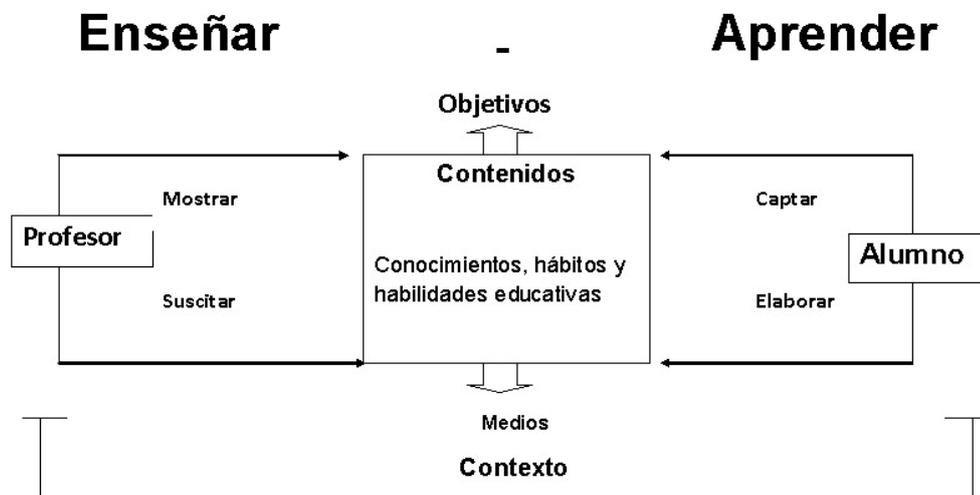


Figura 3. Elementos del proceso de enseñanza aprendizaje.
Fuente: Evelia Castillo. Diseño de procesos didácticos.

2.1.1. PROCESO DE ENSEÑANZA

En esta parte del proceso la tarea más importante del docente es acompañar el aprendizaje del estudiante. La enseñanza debe ser vista como el resultado de una relación personal del docente con el estudiante. El docente debe tomar en cuenta el contenido, la aplicación de técnicas y estrategias didácticas para enseñar a aprender y la formación de valores en el estudiante.

2.1.2. PROCESO DE APRENDIZAJE

De acuerdo a la teoría de Piaget (1969), “el pensamiento es la base en la que se asienta el aprendizaje, es la manera de manifestarse la inteligencia”.

La inteligencia desarrolla una estructura y un funcionamiento, ese mismo funcionamiento va modificando la estructura. La construcción se hace mediante la interacción del organismo con el medio ambiente. En este proceso de aprendizaje, las ideas principales que plantea esta teoría son:

- El encargado del aprendizaje es el estudiante, siendo el profesor un orientador y/o facilitador.
- El aprendizaje de cualquier asunto o tema requiere una continuidad o secuencia lógica y psicológica.

- Las diferencias individuales entre los estudiantes deben ser respetadas.

Como docentes, es necesario comprender que el aprendizaje es personal, centrado en objetivos y que necesita una continua y constante retroalimentación. Principalmente, el aprendizaje debe estar basado en una buena relación entre los elementos que participan en el proceso: docente, estudiante y compañeros.

El proceso de enseñanza-aprendizaje está compuesto por cuatro elementos: el profesor, el estudiante, el contenido y las variables ambientales (características de la escuela/aula). Cada uno de estos elementos influencia en mayor o menor grado, dependiendo de la forma que se relacionan en un determinado contexto.

2.2.LA EDUCACIÓN MUSICAL EN NIÑOS DE 9 A 11 AÑOS DE EDAD.

Múltiples son las razones para aplicar la educación musical en los niños a temprana edad, es una de las conclusiones del estudio sobre la educación musical y su impacto, en ésta publicación se puede encontrar una premisa importante para el desarrollo del presente estudio, y es que: “La evolución normal del desarrollo musical depende de la formación musical y ésta es esencial entre los 2 y los 10 años. De ella depende el florecimiento de aptitudes, enriquecimiento de vocabulario, una asimilación de una lengua musical más evolucionada, más moderna y un acceso a formas de expresión musical” (Reinoso, 2010).

Dentro de los principales beneficios de la educación musical a temprana edad están: la **seguridad emocional** durante el desarrollo de sus actividades cotidianas, el **aprendizaje** se ve estimulado especialmente en la etapa de alfabetización, la **concentración** que consecuentemente potencia la memoria y, la **expresión corporal** mediante el control rítmico del cuerpo; funciones que permiten a un futuro adulto la toma de decisiones más exitosas y estabilidad emocional. (Pearson, 2018)

2.3.IMPORTANCIA DE LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA.

La música tradicional ecuatoriana está determinada por el conjunto de ritmos musicales adoptados en el Ecuador en la época posterior al siglo XVI con la conquista española, posee rasgos de música indígena influenciada por ritmos externos y la cultura mestiza. Es importante destacar a la música tradicional ecuatoriana, como una orientación metodológica para el proceso de enseñanza aprendizaje, puesto que posee un alto valor rítmico, armónico y melódico que permite al alumno aprender competencias artísticas de manera lúdica, puesto que éstas ya están presentes culturalmente hablando durante el transcurso de la vida. (Aguirre, 2012)

2.4.LA GUITARRA

De acuerdo a la Real Academia de la Lengua (2017), el concepto de guitarra proviene “del árabe qīṭārah, este del arameo qipārā, y este del griego κithára kithára 'cítara” y lo define como: un “instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil largo con trastes, y cuerdas, generalmente seis, que se hacen sonar con los dedos”.

Leonel Molina Serna (2016), en su publicación de formación de postgrado de la Universidad de Antioquía, define las principales partes que componen la estructura de la guitarra: caja de resonancia, boca, puente, cejuela ó cejilla, brazo o mástil, diapasón, trastes, clavijero, clavija, cuerdas.



Figura 4. Partes de la guitarra.

Fuente: Molina Sierra Leonel. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/moodle/mod/page/view.php?id=105865>

2.4.1. EL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS

El término conjunto instrumental de guitarras, hace referencia a lo que comúnmente se refiere el término “ensamble”, que se usa para definir a una agrupación musical (sobre todo a cuartetos de guitarra); según el Diccionario Enciclopédico de la Música Lathan (2008), define a la palabra ensamble al “Grupo de instrumentistas o cantantes con un número variable de integrantes, desde dos hasta una orquesta completa, aunque el término se emplea con mayor frecuencia para un grupo de música de cámara o una pequeña orquesta de cámara” (pág. 524), por lo que ésta palabra es usada comúnmente por compositores para agrupaciones musicales de diferentes géneros, especialmente guitarra, es decir la palabra ensamble se refiere a conjuntos que pertenecen en su mayoría a un mismo instrumento o instrumentos de diferente familia.

El trabajo conjunto del ensamble está dividido por roles, así lo muestran varias composiciones para ensamble de guitarra, tal es el caso de obras que tienen primeras guitarras (1 y 2) tocan melodías principales de la obra y, las últimas guitarras (3 y 4) que solo acompañan o complementan la obra. En la siguiente imagen, se puede visualizar la estructura del ensamble de guitarras de la Universidad Veracruzana dirigido por Rafael Jiménez.



Figura 5. Ensamble de guitarras de la Universidad Veracruzana.

De izquierda a derecha. Guitarra 1: Rafael Jiménez, guitarra 2: Juan Miralda, guitarra 3: Robeto Aguirre, guitarra 4: Alfredo Sánchez. Fuente: Diario de Cultura Palabras Claras.

2.4.1.1. HISTORIA DEL ENSAMBLE DE GUITARRAS EN EL ECUADOR

Se tiene rasgos precisos de una técnica musical usada hasta los años cincuenta, sobre todo, guitarrística. Primero, el uso de la guitarra tradicional de la primera mitad del siglo XX; y, segundo, su confrontación con el requinto a partir de las décadas del cincuenta y el sesenta.

La estética del requinto irrumpe coincidentalmente con el proceso de modernización de la sociedad ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX y cobija una expresión popular-romántica.

Las interpretaciones bajo el formato de ensamble de guitarras pudieron codificar, en sus rasgados, los ritmos esenciales de las danzas, pasos que requerían a veces un ritual coreográfico o de improvisación. Ritmos sincopados, con acentos acordes al zapateo y a la intención del género, a veces reconocido por la acción que representa: toro rabón (como toreando al otro, e impidiéndose invadir su campo, Moreno, 1930: 224), zapateado (taconeo), galope guayaco, etc. Mientras estas danzas van perdiéndose a inicios del siglo XX, otras toman fuerza como el albazo, aire típico, chilena, danzante, fox incaico, pasillo, pasacalle, pasodoble, sanjuanito, tonada, vals, yaraví, yumbo, principalmente, géneros que perduran hasta la actualidad. Esto significa que casi todas las danzas y bailes de los siglos XIX y XX que eran acompañados por la guitarra se ajustaban a estos nuevos géneros musicales consolidados en las tres primeras décadas del siglo XX. Cuando aparece el requinto, esta función de los géneros de la música nacional cambia de manera radical: pasan de ser coreográficos a ser comúnmente cantados. El paso de las formas coreográficas (bailadas) a las formas canción (cantadas) define rotundamente la nueva orientación de la “música nacional”.

El estilo musical que representa el ensamble de guitarras es básicamente andino y se va consolidando desde la década del treinta. En 1934, se reúnen “Los Nativos Andinos”, quienes tenían como antecedente al grupo “Alma Nativa”, fundado por el otavaleño Guillermo Garzón (1902-1975), el cotacacheño Marco Tulio Hidrobo y los quiteños Bolívar Ortiz y Gonzalo de Veintimilla. Existen referencias de que Guillermo Garzón y Marco Tulio Hidrobo ejecutaban las dulzainas en su grupo. Las generaciones nacidas

después de la década del sesenta no pudieron escuchar la “música nacional” anterior, puesto que entre otros factores la guitarra tradicional fue desplazada por el requinto. La guitarra tradicional, como la quiteña, se quedó en manos de muy pocos cultores, principalmente: Segundo Guaña y Bolívar “el Pollo” Ortiz. Los ejecutantes que tomaron el requinto y su pertenencia estilística hacia lo romántico entregan una nueva versión a la música nacional, por ejemplo: Homero Hidrobo, Nelson Dueñas, Guillermo Rodríguez. (Academia Nacional de Historia, 2011)

e. MATERIALES Y MÉTODOS

La presente investigación se desarrolló epistemológicamente en el enfoque cualitativo, el cual permitió generar información, la misma que coadyuvó a la realización de cada uno de los objetivos propuestos, analizando los hechos e interpretando los fenómenos.

El proceso de investigación se enmarcó dentro del enfoque ya mencionado debido a que es de carácter interpretativo: se comprendió e interpretó la realidad de estudio. Sin embargo, se recolectaron datos cualitativos con mediciones de números como es en el caso de una investigación de carácter cuantitativo donde se trabajó con descripciones detalladas y minuciosas, por lo que se enmarcó en el enfoque mixto de investigación. La socialización de los resultados, se realizó mediante elaboración del cálculo de frecuencias, promedios, gráficos de barras o tortas, acompañados de su respectivo análisis y discusión.

El alcance, estuvo delimitado entre los recursos armónicos musicales y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes de conjunto instrumental del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”. Para los límites de esta investigación, se desglosaron los contenidos concernientes a las dos variables de estudio con el fin de profundizar el fenómeno a investigar hasta tener una medición clara de aporte de la variable causa con la variable efecto al proceso formativo de los estudiantes. Por lo tanto, la investigación efectuada tuvo un enfoque de tipo correlacional al que Sampieri (2014) la define como:

“Este tipo de estudios tiene como finalidad conocer la relación o grado de asociación que exista entre dos o más conceptos, categorías o variables en una muestra o contexto en particular. En ocasiones sólo se analiza la relación entre dos variables, pero con frecuencia se ubican en el estudio vínculos entre tres, cuatro o más variables”. (pág. 81)

Pero, si se mira más allá y concibiendo a la metodología como el camino, Pérez menciona que:

“Metodología es un vocablo generado a partir de tres palabras de origen griego: metà (“más allá”), odòs (“camino”) y logos (“estudio”). El concepto hace referencia al plan de investigación que permite cumplir ciertos objetivos en el marco de una ciencia.” (Pérez y Gardy, 2012)

Para la puesta en marcha de los métodos utilizados en la presente investigación, se procedió a través de la revisión de documentos y recolección de datos, que mediante de la aplicación de instrumentos sirvió para medir la realidad del estudio con la utilización de un conteo, en lo posterior se procedió con el análisis de datos el cual permitió comprobar eficazmente la viabilidad de la investigación; para facilitar la interpretación de estos datos se procedió con la discusión de resultados el cual fue realizado para facilitar la paráfrasis del lector. Posterior a la formulación de conclusiones y recomendaciones se procedió a realizar una propuesta alternativa para dar solución al planteamiento del problema y fue socializada verificando que es una solución viable para resolver el problema.

e.1. MÉTODOS

Durante la ejecución del proyecto, se utilizaron los siguientes métodos de investigación.

- **Método científico:** “Es un conjunto de pasos ordenados que se emplea principalmente para hallar nuevos conocimientos en las ciencias (...) debe basarse en lo empírico y en la medición, sujeto a los principios de las pruebas de razonamiento.” (Newton, 1999), éste método viabilizó el uso de la lógica humana por lo que se utilizó para realizar deducciones a partir de premisas simples, además, permitió aplicar los conocimientos adquiridos e ir modelando los resultados obtenidos del objeto de estudio y consecuentemente la corrección de errores en cada avance del proceso de investigación, así también, facilitó el desarrollo un trabajo planificado y sustentable.
- **Método analítico:** “El Método analítico es aquel método de investigación que consiste en la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos.” (Ruiz Limon, 2006),

éste método se aplicó en varios momentos durante la investigación: al categorizar las variables, en el diseño de instrumentos de recolección de información (descomponiendo el todo y fraccionarlo en preguntas específicas) y, durante la adaptación de arreglos para cada línea musical del ensamble de guitarras.

- **Método sintético:** “El método sintético es un proceso de razonamiento que tiende a reconstruir un todo, a partir de los elementos distinguidos por el análisis” (Ruiz Limon, 2006), éste método se consideró al finalizar el proyecto en el momento de presentar los resultados de la investigación, así como para la formulación de conclusiones y recomendaciones.
- **Método inductivo:** Método científico, cuyo estudio parte de lo particular a lo general y, se utilizó para la ejecución permanente de pruebas en la realización de los arreglos musicales, donde se parte de pequeñas ideas creativas y se construye el todo de la adaptación musical.
- **Método deductivo:** Método científico, cuyo estudio parte de lo general a lo particular, aportó en el análisis como proceso integrador del pensamiento, para comprender y desarrollar la propuesta alternativa, hasta llegar a particularizar su incidencia en el proceso de enseñanza aprendizaje musical.
- **Método estadístico:** “Consiste en una secuencia de procedimientos para el manejo de datos cualitativos y cuantitativos de la investigación” (Obregón, 2019), éste método permitió analizar los datos recopilados de la muestra para determinar los géneros musicales que se ejecutan actualmente, el nivel de incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje y sus necesidades de repertorio para las agrupaciones musicales de guitarra.

e.2. TÉCNICAS

El proceso de recolección de datos, fue de vital importancia, puesto que se debió diseñar instrumentos confiables, válidos y objetivos, éstos fueron de diferentes tipos: instrumentos cualitativos y cuantitativos.

Las técnicas utilizadas en ésta investigación fueron:

- **Encuesta:** “Se puede definir la encuesta como una técnica que utiliza un conjunto de procedimientos estandarizados de investigación mediante los cuales se recoge y analiza una serie de datos de una muestra de casos representativa de una población o universo más amplio, del que se pretende explorar, describir, predecir y/o explicar una serie de características” (Casas, Repullo, y Donato, 2003). Se seleccionó el uso de ésta técnica de investigación, como estrategia para recolectar la información de la población, que, para éste estudio, fueron los estudiantes integrantes del Conjunto Instrumental de guitarras del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja.
- **Entrevista:** “Una entrevista es un intercambio de ideas, opiniones mediante una conversación que se da entre una, dos o más personas donde un entrevistador es el designado para preguntar.” (Equipo de redacción de Concepto, 2018). Por su característica, ésta técnica permitió recolectar datos cualitativos más flexibles que los obtenidos en la encuesta. Se aplicó a las autoridades y docentes del Conjunto Instrumental de guitarra del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, con la finalidad de obtener información directa.

e.3. INSTRUMENTOS

- **El cuestionario:** “Es un conjunto de preguntas respecto de una o más variables que se medirán, previamente definidas y que tienen directa relación con el problema de investigación” (UTPL, 2018). La información fue recogida mediante un cuestionario estandarizado de preguntas abiertas y cerradas.
La intención del cuestionario fue obtener información relevante con respecto al uso de material musical disponible para su ejecución en la agrupación instrumental de guitarras y los ritmos musicales que se interpretan con más frecuencia, ésta información permitió contrastar y verificar la veracidad de los datos obtenidos en la entrevista, y así, dar cumplimiento al objetivo específico uno de determinar la importancia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de aprendizaje.
- **Guía de entrevista:** Éste instrumento fue de tipo semi estructurado, con la finalidad de que los entrevistados tengan la libertad de expresarse. Una serie de preguntas organizadas guiaron el curso de la entrevista.

La aplicación del instrumento permitió identificar el grado de importancia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza de la guitarra y considerar el criterio técnico de maestros y autoridades en la necesidad de disponer arreglos musicales para conjuntos de guitarra. Por lo tanto, la intención de la entrevista tiene como finalidad conseguir el objetivo específico uno, así como, triangular la información obtenida del cuestionario.

e.4. POBLACIÓN Y MUESTRA

La presente investigación basó su estudio en los datos proporcionados por la población, que son las personas que tienen relación directa con el Conjunto Instrumental de Guitarras del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, siendo una población de 32 personas entre los que están: estudiantes (29), docentes (2) y autoridades (1), a quienes se aplicaron las técnicas de investigación encuesta y entrevista respectivamente.

f. RESULTADOS

Para la recolección de datos, se utilizó como instrumento un cuestionario dirigido a los integrantes del conjunto instrumental de guitarras del nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja, cuyos resultados se muestran a continuación.

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LAS ENCUESTAS APLICADAS A LOS INTEGRANTES DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DEL NIVEL BÁSICO MEDIO DEL COLEGIO DE ARTES SALVADOR BUSTAMANTE CELI

PREGUNTA 1.

En el conjunto instrumental de guitarra al que usted pertenece, ¿se ejecuta música tradicional ecuatoriana?

() Si () No

- RESULTADOS



Figura 6. Representación gráfica, ejecución de música tradicional ecuatoriana.
Fuente: Encuesta aplicada. Elaborado por: Nelson González

En la Figura 6., del total de la población encuestada el 93,1% menciona que en su repertorio **Sí** ejecuta música tradicional ecuatoriana, mientras que el 6.9% restante **No**. Se puede observar que los integrantes del conjunto instrumental de guitarra del Nivel Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, en su repertorio ejecutan música tradicional ecuatoriana y, de acuerdo al currículo de Bachillerato Artístico especialidad

Música, publicado en el año 2014 por el Ministerio de Educación, donde establece una asignatura denominada “Conjunto instrumental, vocal o mixto”, que promueve como objetivo “Interpretar repertorios de música académica, clásica, contemporánea y pluricultural ecuatoriana, aplicando con sensibilidad artística las técnicas instrumentales, para desempeñarse en el campo profesional de la actividad musical-instrumental” (Ministerio de Educación, 2014), lo que implica que los estudiantes para la ejecución de su repertorio de estudio poseen determinado grado de formación de guitarra académica en el contexto nacional.

PREGUNTA 2.

De los siguientes ritmos³, seleccione aquellos que se interpretan con mayor frecuencia.

<input type="checkbox"/>	Pasillo	<input type="checkbox"/>	Yaraví	<input type="checkbox"/>	Vals
<input type="checkbox"/>	Yumbo	<input type="checkbox"/>	Bolero	<input type="checkbox"/>	Bomba
<input type="checkbox"/>	Capishca	<input type="checkbox"/>	Albazo	<input type="checkbox"/>	Balada
<input type="checkbox"/>	Bossa nova	<input type="checkbox"/>	Cumbia	<input type="checkbox"/>	Ninguno

• RESULTADOS

De los siguientes ritmos, seleccione aquellos que interpretan con mayor frecuencia

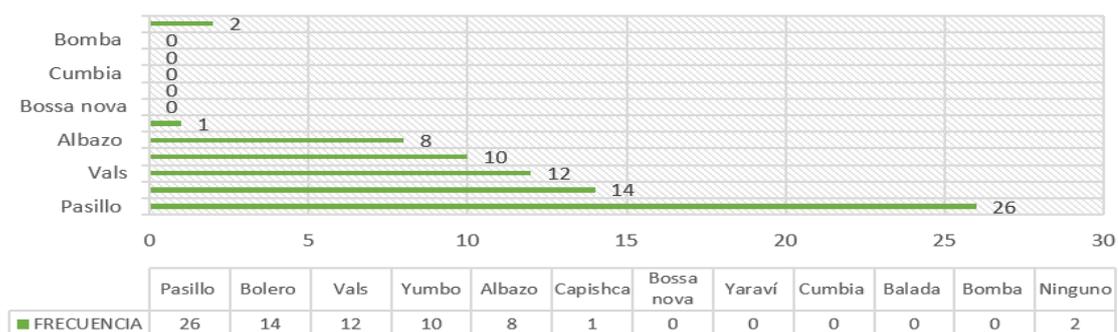


Figura 7. Representación gráfica de frecuencias, ritmos ejecutados

Fuente: Encuesta aplicada. Elaborado por: Nelson González

³ **Género musical.** Según López Cano, “está definido por una identidad rítmico armónica más o menos inalterable, sobre las que se desarrollan variaciones melódicas continuas”. Dicho de otra manera, Mario Godoy menciona al género musical como el “hecho sonoro” en sus niveles: melódico acórdico, armónico, rítmico, tímbrico, lingüístico. “Es evidente que el nivel **ritmo** es el que con mayor facilidad nos ayuda a entender, definir, diferenciar, un género musical de otro”. Fuente: Godoy Mario. Historia de la música. 2012. Disponible en: <https://archive.org/details/HistoriaDeLaMsicaDelEcuador2012>

En la Figura 7., el análisis de los resultados se determina mediante frecuencias, por lo que, 26 de 29 estudiantes, con una frecuencia del 89.7% mencionaron que el **Pasillo** es el de mayor repetición, a continuación, el **Bolero** con 48.3% y frecuencia 14, el **Vals** con 41.4% frecuencia 12, **Yumbo** 34.5% con frecuencia 10, **Albazo** 27.6% con frecuencia 8, **Capishca** 3.4% frecuencia 1, **Ningún** ritmo 6.9% frecuencia 2. Las opciones Yaraví, Bossa nova, Cumbia, Balada, Bomba no acreditaron ningún valor de frecuencia por lo tanto se representan con el 0%.

En el Artículo Complementario al Currículo para los estudiantes del Nivel Básico Medio, el Ministerio de Educación establece en la Unidad Didáctica 3, contenidos conceptuales en referencia a “Repertorio Orquestal”, donde menciona que se deben ejecutar “Obras de los grandes compositores, popular, nacional y latinoamericano, de mediana dificultad existentes o arregladas por el profesor de acuerdo al nivel de los estudiantes.” (pág. 72), en éste contexto y analizando los datos cuantitativos, se observa que los ritmos seleccionados por los encuestados presentan una tendencia con la ejecución de ritmos populares, en relación con los ritmos tradicionales ecuatorianos, sin embargo, en la Pregunta 1, los estudiantes mencionan que sí se ejecutan ritmos nacionales, pero en la selección de ritmos ocurre lo contrario, por lo tanto, se puede deducir que el Pasillo, Vals, Bolero está siendo considerado erróneamente un ritmo tradicional ecuatoriano por lo que consecuentemente el abordaje de las actividades de enseñanza aprendizaje de la Unidad Didáctica 3 está siendo ejecutada parcialmente.

PREGUNTA 3.

¿Considera usted importante la incidencia de música tradicional ecuatoriana en su formación académica?

() Si () No

- **RESULTADOS**

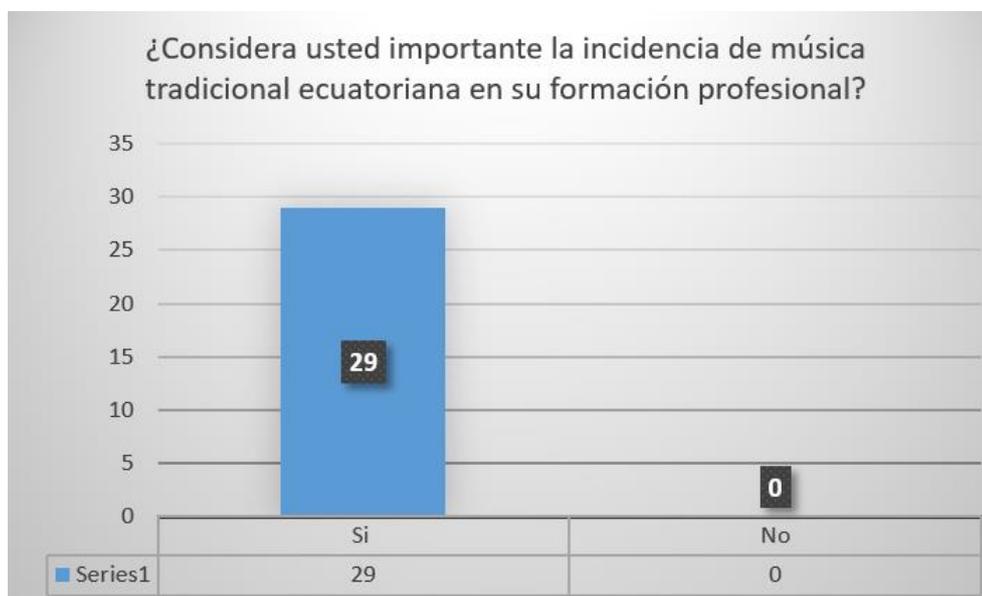


Figura 8. Representación gráfica, importancia de la música tradicional ecuatoriana
Fuente: Encuesta aplicada. Elaborado por: Nelson González

En la Figura 8., Del 100% de personas encuestadas, mencionó que la música tradicional ecuatoriana es importante en la formación académica, destacando entre las principales razones como opinión personal, están: “Porque nos hace valorar lo nuestro”, “Se toca música de otros países y debemos valorar lo nuestro”, “Me gusta”, “No conozco mucho”.

Pardo & Gualpa (2018), en una publicación realizada por la Universidad Nacional de Loja- Ecuador, sobre los géneros nacionales y específicamente del San Juanito, mencionan que: “Las canciones escritas para este ritmo tienen mucha repercusión en el sentimiento ecuatoriano” (pág. 3), al igual que las expresiones recopiladas del análisis cuantitativo, la música tradicional ecuatoriana tiene trascendental importancia en la formación académica de los estudiantes, así también lo menciona, repetidamente el Currículo General de Bachillerato Musical, como estrategia para motivar al estudiante a realizar su producción propia e identidad nacional. Por lo tanto, de los datos recopilados, se deduce que los estudiantes han sido concientizados del valor que aporta la música tradicional ecuatoriana en su formación académica.

PREGUNTA 4.

¿Con qué frecuencia se incluye en el repertorio del ensamble de guitarras la ejecución de ritmos ecuatorianos?

() Frecuentemente () Ocasionalmente () De vez en cuando () Rara vez

• RESULTADOS

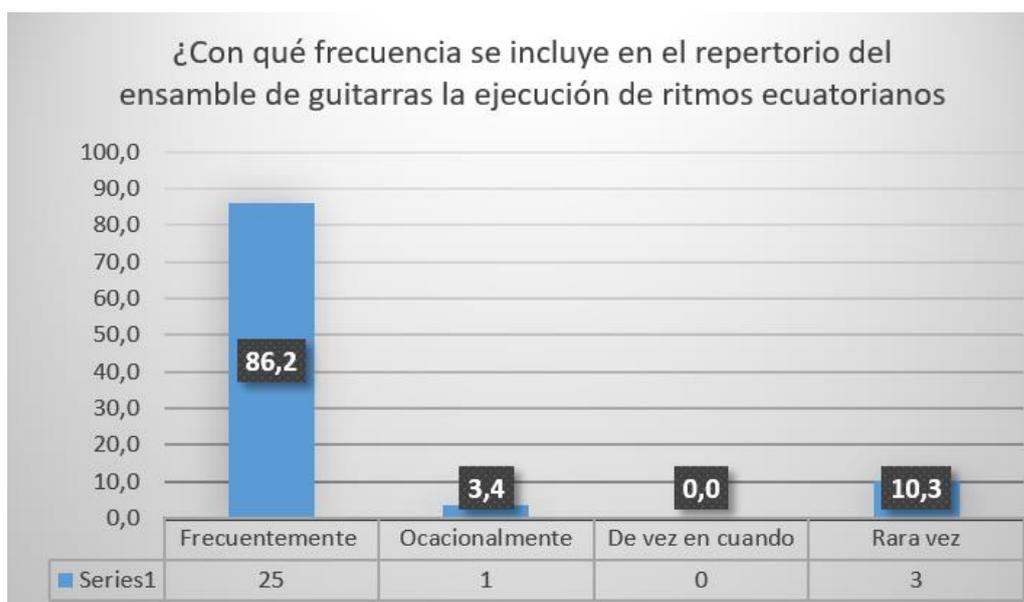


Figura 9. Representación gráfica, ejecución de ritmos ecuatorianos en el conjunto instrumental de guitarras.
Fuente: Encuesta aplicada. Elaborado por: Nelson González

Con relación a los datos obtenidos de la encuesta aplicada (Figura 9.): el 86.2% menciona que “Frecuentemente” se incluye en el repertorio del conjunto instrumental, 10,3% menciona que “Rara vez”, el 3.4% restante dijo “Ocasionalmente” y finalmente, la opción “De vez en cuando” no tuvo ninguna incidencia correspondiente al 0%.

De acuerdo al documento de Desarrollo Curricular de Instrumento Principal y Complementario, emitido por el Ministerio de Educación, para el Nivel Básico Medio Unidad Didáctica 2 (Repertorio Instrumental), uno de los contenidos procedimentales a considerar es que: “Se debe seleccionar obras del renacimiento, romanticismo, periodo contemporáneo, música latinoamericana y del Ecuador” (pág. 117), y de acuerdo a los datos obtenidos en el análisis cuantitativo, si se ejecutan pero con muy baja frecuencia, dando prioridad a otros ritmos.

PREGUNTA 5.

En el conjunto instrumental de guitarras al que pertenezco, se da prioridad a la ejecución de ritmos ecuatorianos

- Totalmente en desacuerdo ()
- En desacuerdo ()
- Ni de acuerdo ni en desacuerdo ()
- De acuerdo ()
- Totalmente de acuerdo ()

• RESULTADOS

En el conjunto instrumental de guitarras al que pertenece, se da prioridad a la ejecución de ritmos ecuatorianos

28 respuestas

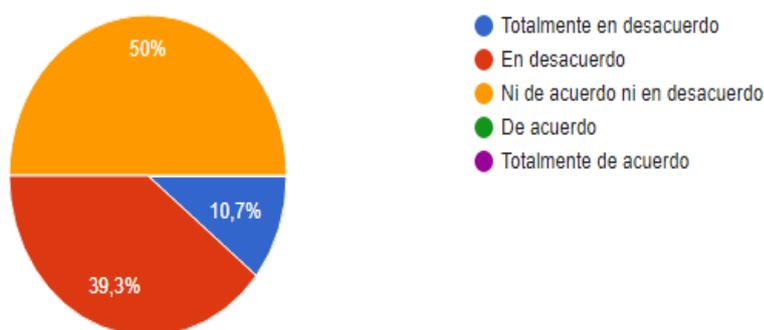


Figura 10. Representación gráfica, prioridad de ejecución de ritmos

Fuente: Encuesta aplicada. Elaborado por: Nelson González

De los datos recopilados, en la Figura 10., el 50% de encuestados manifestó que está: “Ni en acuerdo, ni en desacuerdo” en relación a que en su conjunto musical se da prioridad a la ejecución de ritmos ecuatorianos, el 39.3% dijo estar “En desacuerdo”, y el 10.7% “Totalmente de acuerdo”.

La intención de la pregunta 5, permitió verificar los datos obtenidos en la pregunta 4, sin embargo, y analizando el documento de Desarrollo Curricular para asignatura y módulos generales, respecto de la Unidad Didáctica 4 (Repertorio), donde establece que el objetivo a alcanzar es: “Interpretar repertorios de música académica, clásica, contemporánea, y pluricultural ecuatoriana” (pág. 82), por lo que, de los datos analizados cuantitativamente, se ejecutan otros ritmos con mayor prioridad al de la música tradicional ecuatoriana.

ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS DE LA APLICACIÓN DE LA ENTREVISTA A DOCENTES DE CONJUNTO INSTRUMENTAL Y AUTORIDADES DEL COLEGIO DE ARTES SALVADOR BUSTAMANTE CELI

La entrevista se aplicó a los actores directos del proceso de enseñanza de guitarra en el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi: Ing. Pablo David Medina (Docente), Mgs. Edgar Ramiro Narváez (Docente) y a la Mgs. Lucía Margarita Figueroa (Rectora) y que se pueden visualizar la intervención de cada uno en el Anexo 4, 5 y 6. A continuación, se presenta el proceso de análisis y síntesis de los resultados obtenidos.

PREGUNTA 1. ¿Considera importante la interpretación de música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje?

Contundentemente, los tres actores mencionan que es importante la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje, debido a que, les permite a los estudiantes situarse en el contexto histórico cultural en el que actualmente nos desenvolvemos, además de motivar a los jóvenes a sentirse fortalecidos en cuanto a la identidad nacional.

PREGUNTA 2. En el repertorio que usted dirige, ¿interpreta obras de música tradicional ecuatoriana?

Los docentes mencionan que sí, pero incluidos parcialmente. En el repertorio que actualmente dirigen, mencionan que se han ejecutado obras con los ritmos Albazo, Pasillo y San Juanito.

PREGUNTA 3. ¿Cómo obtiene las obras que ejecuta el conjunto instrumental de guitarra?

Los arreglos que interpreta el grupo musical de guitarras, es obtenido de manera física en un repositorio de la institución, creados en algunos casos por docentes de guitarra y, que ciertamente no son digitalizados, puesto que en su mayoría son de obras con ritmos populares.

PREGUNTA 4. ¿Considera importante, elaborar arreglos musicales para el conjunto musical de guitarra que dirige?

Los docentes concuerdan que crear arreglos de obras de música tradicional ecuatoriana es importante puesto que a los jóvenes se les proporcionaría herramientas no solo en cuanto a la formación técnica y académica sino también en música contemporánea que mantenga la tradición. Se analiza que, los docentes ven con gran expectativa, la creación de arreglos con los “nuevos jóvenes”, ya que, se puede obtener nuevas obras con tintes y estilos frescos. De hecho, la autoridad de la institución, menciona que estos arreglos que se produzcan deberían ser adaptados con grados de dificultad para trabajar desde temprana edad.

PREGUNTA 5. ¿Puede citar algunos compositores o arreglistas cuyo trabajo está orientado a la música ecuatoriana?

Entre los principales personajes a nivel nacional que se mencionan están: Gerardo Guevara, Salgado, Ricardo Montero, Terry Pasmíño, Cesar del Carmen. Y en el ámbito local: Angel Huiracocha, Angel Puglla, Marcos Cañar, Nelson González.

g. DISCUSIÓN

DISCUSIÓN DE LOS OBJETIVOS EN RELACIÓN AL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

Luego de analizar el contexto de la investigación y la información recolectada entre estudiantes, docentes y autoridades del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, se identificó que la música tradicional ecuatoriana si incide en el proceso de enseñanza aprendizaje en diferentes factores y, que han sido determinados durante la ejecución de los objetivos específicos. A continuación, se presenta la discusión de cada uno.

OBJETIVO ESPECÍFICO UNO

Determinar a través de la recolección de datos la importancia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes del conjunto instrumental de guitarras del nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi

DISCUSIÓN

Para cumplir con éste objetivo, se aplicó los métodos científico y estadístico con sus respectivas técnicas de investigación en la recolección de datos y recopilación bibliográfica de información, de ahí, se determinó los siguientes **factores de incidencia** de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza - aprendizaje:

- Al igual que los importantes métodos de estudio musical, es posible adquirir técnica de guitarra con música tradicional ecuatoriana, ya que ésta posee una gran variedad de fórmulas rítmicas gracias a los diferentes estilos y géneros musicales.
- Se obtiene el beneficio de un proceso de aprendizaje más rápido en las aptitudes musicales, al ser ritmos adquiridos intrínsecamente durante la etapa de crecimiento.
- El aprendizaje de la técnica musical de la guitarra con ritmos tradicionales ecuatorianos, también promueven la identidad nacional, gracias a que poseen un alto valor cultural.

Por lo tanto, se pudo estimar los factores de incidencia alcanzando el objetivo planteado, sin embargo, es necesario fortalecer el repertorio musical para conjunto instrumental de guitarras del Nivel Básico Medio con ritmos como Yaraví, Albazo, San Juanito, Aire Típico, Danzante, Yumbo y Bomba del Chota.⁴

OBJETIVO ESPECÍFICO DOS

Diseñar una propuesta alternativa que permita incluir la música tradicional ecuatoriana en proceso de enseñanza aprendizaje del conjunto instrumental de guitarra como estrategia para motivar la identidad nacional.

DISCUSIÓN

Para dar cumplimiento a éste objetivo, se toma como punto de partida los factores del proceso de enseñanza aprendizaje obtenidos en el objetivo específico uno, para diseñar una propuesta alternativa con siete arreglos académicos de música tradicional ecuatoriana, que faciliten el aprendizaje rápido de las aptitudes musicales y fórmulas rítmicas.

Además, la discriminación, valoración y escogencia del grado de dificultad, temas y géneros de la propuesta, se aplicó la observación como técnica de investigación científica, para identificar el material bibliográfico existente en el repositorio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi y consecuentemente discriminar aquellos géneros musicales con menor incidencia de ejecución.

Por lo tanto, la aplicación de los métodos analítico, deductivo e inductivo, viabilizaron alcanzar con éxito el objetivo planteado mediante la construcción del material musical de la propuesta alternativa.⁵

⁴ Para mayor detalle se puede acceder al **Apartado f. Resultados** de éste documento. Pág. 23.

⁵ Para mayor ampliación, ver el documento **Propuesta Alternativos** de éste documento. Pág. 36

OBJETIVO ESPECÍFICO TRES

Socializar los resultados devenidos de la investigación, mediante la presentación de un concierto con el conjunto instrumental de guitarra.

DISCUSIÓN

Para alcanzar éste objetivo, se tomó como insumo la Propuesta Alternativa del objetivo específico dos, el mismo que se socializó mediante convocatoria pública a un concierto de conjunto instrumental de guitarra, de aquí que se puso a consideración de las autoridades para su aplicación con la población de estudio.⁶

⁶ Para ampliar la información **Ver el Anexo 2** del documento. Pág. 221, 222, 223.

h. CONCLUSIONES

Luego del desarrollo del proceso de investigación y alcanzados los objetivos planteados, se concluye lo siguiente:

- Un limitado recurso bibliográfico en relación a arreglos para Conjunto Instrumental de Guitarra con música tradicional ecuatoriana, impide cumplir en totalidad los objetivos establecidos en el Desarrollo del Currículo para Bachillerato Complementario del Ministerio de Educación, donde establece que la formación integral de las habilidades musicales no solo se relaciona con música clásica, contemporánea sino también pluricultural ecuatoriana.
- De la recopilación de datos estadísticos se obtuvo tres factores que inciden directamente en el proceso de enseñanza aprendizaje de la guitarra, el primero determina que, es posible adquirir técnica de guitarra con música tradicional ecuatoriana gracias a los diferentes estilos y géneros musicales; el segundo, estimó que adquirir el aprendizaje es más rápido cuando se aplican ritmos adquiridos intrínsecamente durante la etapa de crecimiento; y el tercero, la música tradicional ecuatoriana, también promueven la identidad nacional.
- Los estudiantes desconocen en su mayoría los géneros de música tradicional ecuatoriana, confundiéndolos con los géneros populares adoptados en el Ecuador, puesto que en la asignatura de Conjunto Instrumental no existen orientaciones metodológicas fundamentadas en la música tradicional ecuatoriana y adaptadas a las necesidades educativas de los jóvenes del Nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi.

i. RECOMENDACIONES

- Proponer en el calendario académico del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, la socialización con niños y jóvenes, de los proyectos con música tradicional ecuatoriana, así como gestionar la adquisición de arreglos con éstos géneros como estrategia para promover la identidad cultural y sentido de pertenencia al Ecuador.
- Fomentar la ejecución de la música tradicional ecuatoriana para la formación académica de los estudiantes del nivel Educación Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, tomando como referente la propuesta alternativa de ésta investigación como una guía académica establecida con actividades programadas de acuerdo a lo que establece el currículo para bachillerato técnico.
- Concientizar sobre la importancia de la música tradicional ecuatoriana a la población profesional en el ámbito musical para motivar la creación de nuevas composiciones de arreglos musicales.
- Aplicar la propuesta alternativa denominada “Proceso de enseñanza-aprendizaje con repertorio de música tradicional ecuatoriana para Conjunto Instrumental de Guitarra, dirigido a los estudiantes del Nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi”, para desarrollar destrezas técnico-musicales con el objetivo fortalecer el proceso educativo que propone el Currículo para bachillerato técnico de especialidad música.

PROPUESTA ALTERNATIVA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

FACULTAD DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

LINEAMIENTOS ALTERNATIVOS

TÍTULO:

PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE CON REPERTORIO DE
MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA PARA CONJUNTO
INSTRUMENTAL DE GUITARRA, DIRIGIDO A LOS ESTUDIANTES
DEL NIVEL BÁSICO MEDIO DEL COLEGIO DE ARTES SALVADOR
BUSTAMANTE CELI

AUTOR:

NELSON LEONARDO GONZÁLEZ BENÍTEZ

DIRECTOR DE PROPUESTA:

MGS. DANIEL FLORES DÍAS

LOJA – ECUADOR

2019

1. TÍTULO

Proceso de enseñanza aprendizaje con repertorio de música tradicional ecuatoriana para conjunto instrumental de guitarra, dirigido a estudiantes del Nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi.

2. PRESENTACIÓN

El Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, es una institución académica musical, donde se forman profesionales de bachillerato técnico altamente capacitados.

En el Plan Curricular Institucional hace referencia al perfil de salida, donde se requiere de estudiantes dotados de habilidades artísticas para desenvolverse en el ámbito profesional de la música, por ello, la presente Propuesta Alternativa tiene como finalidad, proveer de estrategias metodológicas en el proceso de enseñanza aprendizaje de la Asignatura de “Conjunto Instrumental” que se imparte en el Nivel Básico Medio como parte del Programa Curricular emitido por el Ministerio de Educación y, que como objetivo de aprendizaje se plantea “Interpretar repertorios de música clásica, contemporánea y pluricultural ecuatoriana, aplicando con sensibilidad artística las técnicas instrumentales, para desempeñarse en el campo profesional de la actividad musical-instrumental” (Ministerio de Educación, 2014), haciendo énfasis al repertorio de música pluricultural ecuatoriana.

Por lo tanto, de la premisa anterior, a continuación, se presentan las orientaciones metodológicas de aprendizaje de la guitarra con repertorio de conjunto instrumental, detallando el aprendizaje significativo en tres momentos con el enfoque constructivista para el desarrollo la inteligencia musical, y con actividades para planificación de la clase en anticipación, construcción y consolidación del conocimiento.

3. JUSTIFICACIÓN

De los resultados devenidos de la investigación “La música tradicional ecuatoriana y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de conjunto instrumental de estudiantes de guitarra del nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja, año lectivo 2018 – 2019”, se determinaron tres factores que inciden en el proceso de enseñanza aprendizaje de la guitarra para conjunto instrumental, por lo tanto, la siguiente propuesta alternativa, se justifica desde los siguientes puntos de vista:

- La asignatura de Conjunto Instrumental, dispondrá de orientaciones metodológicas, para adquirir técnica de guitarra con música tradicional ecuatoriana, gracias a la gran variedad de fórmulas rítmicas, diferentes estilos y géneros musicales.
- El proceso de aprendizaje será más rápido en la obtención de las aptitudes musicales, al ser ritmos adquiridos intrínsecamente durante la etapa de crecimiento, además, los arreglos musicales con ritmos de música tradicional ecuatoriana están ajustados a las necesidades de los estudiantes, como el grado de dificultad, estrategias de digitación y tiempo de estudio.
- El aprendizaje de música académica con ritmos tradicionales ecuatorianos, también facilitarán promover la identidad nacional, gracias a que los temas poseen un alto valor cultural.

Además, la propuesta alternativa, permitirá alimentar el repositorio de material bibliográfico de la Biblioteca del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, con arreglos académicos re-armonizados, con estilo tradicional.

Finalmente, la ejecución en el aula de la presente propuesta, viabilizará las actividades de enseñanza aprendizaje, así como validar los criterios de evaluación.

4. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL

- Fortalecer el proceso de enseñanza aprendizaje de la Asignatura de Conjunto Instrumental de guitarra, mediante la ejecución de arreglos de música tradicional ecuatoriana.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Proporcionar orientaciones metodológicas para desarrollar los conocimientos básicos sobre técnica de interpretación de música tradicional ecuatoriana.
- Proveer de repertorio para conjunto instrumental de guitarra con arreglos de música tradicional ecuatoriana.
- Motivar al estudiante para adquirir el sentimiento de identidad nacional, mediante la socialización del contexto de la obra.

5. CONTENIDOS

- Música Tradicional Ecuatoriana
 - El albazo
 - Yaraví
 - San Juanito
 - Danzante
 - Yumbo
- Currículo de Bachillerato Complementario, especialidad Música
 - Asignatura de Conjunto Instrumental
 - Nivel Básico Medio
 - Unidad Didáctica 3: Técnica
 - Unidad Didáctica 4: Repertorio

6. SUSTENTO TEÓRICO

La música tradicional ecuatoriana, posee un rico valor cultural, por el contexto en el que se desarrolló, por ello es importante que en la formación académica del instrumento Guitarra se incluya para la Asignatura de Conjunto Instrumental. En los siguientes apartados, encontrará, los principales géneros musicales del Ecuador, así como, la propuesta del Desarrollo del Currículo de Bachillerato Complementario Artístico para la Asignatura de Conjunto Instrumental.

6.1. Música Tradicional Ecuatoriana

6.1.1. El albazo

“El albazo se interpretó con las quipas, payas y caracoles que anuncian la madrugada. Son el preámbulo del alba. Es compuesto en 6/8, marcado en 2 tiempos.”
(Pazmiño, 2012)

Estructura Rítmica: El Albazo

Modo de ejecución rítmica

P u l g a r rasgueo P u l g a r i m a P u l g a r i m a

Figura 11. Figura rítmica del Albazo

Fuente: El Capishca, El Saltashpa, El Cachullapi⁷, El Albazo. Elaborado por: N. González

6.1.2. Yaraví

“Ritmo ecuatoriano, con ritmo de 6/8, antiguamente junto al tamboril se usó con el método de palmoteo rítmico en las manos. Existen dos tipos: el Yaraví Mestizo y Yaraví Antiguo.” (Pazmiño, 2012)

El Yaraví Mestizo

i m a p p p p p i m a p p p p p i m a p p p p p

El Yaraví Antiguo

i m a p p p p i m a p p p p i m a p p p p

Figura 12. Acompañamiento del Yaraví.

Fuente: Cancionero de Quito. Elaborado por: N. González

⁷ Existen varias maneras rítmicas de ejecutar el albazo, la ejecución depende del intérprete.

6.1.3. Sanjuanito

“Antiguamente llamado “Chaqui”, que significa “paso o pie”, en la lengua ancestral del Quichua. (...) Ésta forma musical está escrita en compás binario (2/4) y contiene 8 semicorcheas, dos corcheas y una negra que se reproduce en dos compases, seguido de variaciones rítmicas. Existen dos grupos: Sanjuanito fiestero y Sanjuanito ritual.” (Pazmiño Trotta, 2012)

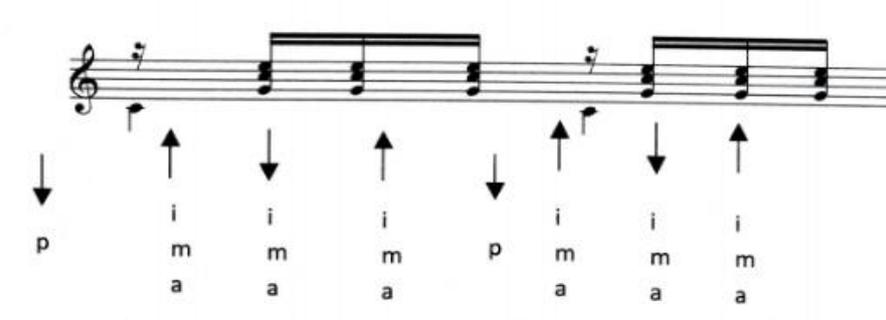


Figura 13. Estructura rítmica Sanjuanito fiestero

Fuente: Danzante, el Yumbo, El Sanjuanito, La Tonada. Elaborado por: N. González



Figura 14. Estructura rítmica Sanjuanito ritual

Fuente: Danzante, el Yumbo, El Sanjuanito, La Tonada. Elaborado por: N. González

6.1.4. Danzante

“Es un ritmo evocativo de carácter ritual y pomposo. Simboliza la danza ceremonial de nuestra cultura antigua. La forma musical del Danzante se fusiona con la Tonada como dos ritmos hermanos. Ambos se escriben en compás de 3/8 y pueden tocarse simultáneamente.” (Pazmiño Trotta, 2012)



Figura 15. Estructura rítmica de la Tonada y Danzante
 Fuente: El Danzante, El Yumbo, El Sanjuanito, La tonada. Elaborado por: N. González

6.1.5. Yumbo

“Éste ritmo contiene el círculo armónico pentafónico en modo menor y mayor. El menor con un intervalo de séptima y el mayor con una sexta.” (Pazmiño Trotta, 2012)

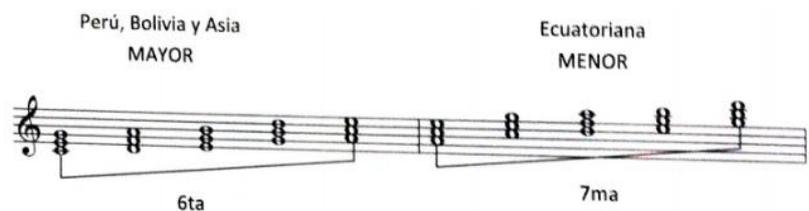


Figura 16. Estructura rítmica Yumbo
 Fuente: El Danzante, El Yumbo, El Sanjuanito, La tonada. Elaborado por: N. González

6.2. Currículo de Bachillerato Complementario, especialidad Música

Los contenidos del apartado 5.2., han sido tomados textualmente del Currículo de Bachillerato Complementario para especialidad música, cuyo objetivo es proporcionar las directrices para:

“Interpretar repertorios instrumentales (...), participar en proyectos de capacitación, elaboración de arreglos, composiciones y producciones artístico-musicales básicas, con calidad y eficiencia, para satisfacer las necesidades del entorno cultural de la sociedad con responsabilidad y ética, contribuyendo al

fortalecimiento de la identidad ecuatoriana, la interculturalidad y la difusión del arte del Ecuador y del mundo.” (Ministerio de Educación, 2014)

6.2.1. Asignatura de Conjunto Instrumental

La Asignatura de Conjunto Instrumental, vocal o Mixto, es impartida en los tres Niveles de Educación: Básico Medio, Básico Superior y Bachillerato

Tabla 1. Distribución de horas pedagógicas para la asignatura de Conjunto Instrumental.

ASIGNATURA DE CONJUNTO INSTRUMENTAL	
Objetivo: Interpretar repertorios de música clásica, contemporánea y pluricultural ecuatoriana, aplicando con sensibilidad artística las técnicas instrumentales, para desempeñarse en el campo profesional de la actividad musical-instrumental.	
Nivel Básico Medio UD 1: Ubicación del integrante (8 horas pedagógicas). UD 2: El director o líder (12 horas pedagógicas). UD 3: Técnica (60 horas pedagógicas). UD 4: Repertorio (120 horas pedagógicas). UD 5: Improvisación y creación (18 horas pedagógicas).	Total 218 horas pedagógicas
Nivel Básico Superior UD 1: Ubicación (8 horas pedagógicas). UD 2: Técnica (60 horas pedagógicas). UD 3: Repertorio (120 horas pedagógicas). UD 4: Improvisación y Creación (18 horas pedagógicas).	Total 206 horas pedagógicas
Nivel Bachillerato UD 1: Ubicación del Integrante (8 horas pedagógicas). UD 2: Técnica (60 horas pedagógicas). UD 3: Repertorio (180 horas pedagógicas). UD 4: Improvisación y creación (12 horas pedagógicas).	Total: 260 horas pedagógicas
TOTAL	684 horas pedagógicas

Fuente: Currículo para Bachillerato Complementario especialidad música (pág. 81). Elaborado por: N. González

6.2.1.1. Nivel Básico Medio

La Asignatura de Conjunto Instrumental para el Nivel Básico Medio, está conformada por cinco Unidades Didácticas, cada unidad posee objetivos, contenidos, actividades de enseñanza – aprendizaje, criterios de evaluación. A continuación, se puede observar su estructura.

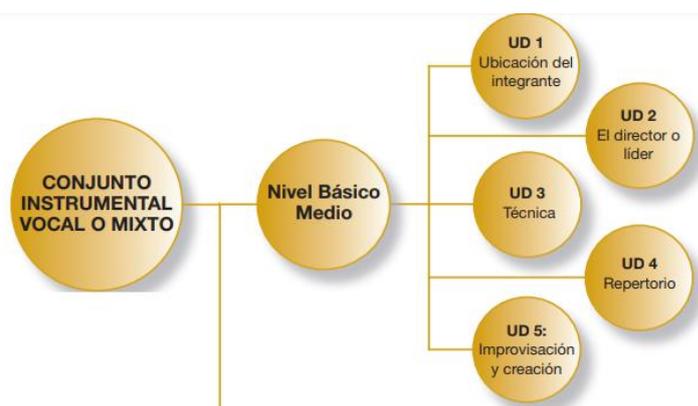


Ilustración 17. Asignatura de Conjunto Instrumental.

Fuente: Currículo para Bachillerato Complementario especialidad música (pág. 79).

6.2.1.2. Unidad Didáctica 3: Técnica

Tabla 2. Unidad Didáctica 3. Técnica

UNIDAD DIDÁCTICA 3: TÉCNICA	
Objetivo: Desarrollar conocimientos básicos sobre las técnicas de interpretación en una agrupación musical para aplicar con sensibilidad artística las destrezas adquiridas en el instrumento.	Tiempo estimado: 60 horas pedagógicas.
CONTENIDOS	
PROCEDIMENTALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Afinar los instrumentos con el sonido LA (oboe o piano) y con ayuda del profesor. • Realizar la lectura básica a primera vista para desarrollar los reflejos de ejecución inmediata del texto musical. • Relacionar la función de los gestos del director con el toque de inicio, matices, reguladores como más signos de expresión y preparación de finales. 	
CONCEPTUALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Afinación: individual, por cuerdas o áreas. • Lectura individual de particellas. • Ejercicios para seguimiento del Director (gestos, entrada, atención, silencio, matices, reguladores, y más signos de expresión, orden de toque y final). • Ensayos parciales (por atriles, arcos, ataques, respiraciones) y generales. - Ornamentación y articulación de las obras. 	
ACTITUDINALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Actuar de forma correcta ante las instrucciones del material propuesto. • Desarrollar la atención para el aprendizaje de los movimientos del Director. • Denotar sensibilidad al interpretar el repertorio. • Mejorar su percepción visual y auditiva. • Demostrar interés y dedicación en las prácticas y técnicas de montaje e interpretación de una obra. • Ser solidario con los compañeros en el trabajo en equipo. 	

<ul style="list-style-type: none"> • Mantener una actitud de concentración y disciplina en los ejercicios propuestos por el Director. • Ser limpio, responsable y perseverante en el trabajo individual y grupal. • Mantener empatía y respeto con el grupo de trabajo.
ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE
<ul style="list-style-type: none"> • Realizar ejercicios de afinación de los instrumentos con ayuda del sonido La (oboe o piano). • Realizar ejercicios de lectura a primera vista de la particella a practicar. • Indicar y realizar ejercicios del toque de inicio con los gestos faciales y movimientos corporales. • Ejercitar con notas largas matices, reguladores como más signos de expresión en seguimiento del Director o líder. • Indicar y realizar ejercicios de preparación y toque de finales.
CRITERIOS DE EVALUACIÓN
<ul style="list-style-type: none"> • Identifica correctamente el proceso de afinación del instrumento. • Logra buenos reflejos al momento de ejecutar un texto musical. • Sigue correctamente las órdenes gestuales y corporales del Director o líder. • Realiza efectivamente los ejercicios de lectura a primera vista.

Fuente: Currículo para Bachillerato Complementario especialidad música (pág. 81). Elaborado por: N. González

6.2.1.3. Unidad Didáctica 4: Repertorio

Tabla 3. Unidad Didáctica 4. Repertorio

UNIDAD DIDÁCTICA 4: REPERTORIO	
<p>Objetivo: Interpretar repertorios de música académica, clásica, contemporánea y pluricultural ecuatoriana aplicando con sensibilidad artística las técnicas y destrezas instrumentales óptimas, para desempeñarse en el campo profesional de la actividad musical-instrumental.</p>	<p>Tiempo estimado: 120 horas pedagógicas.</p>
CONTENIDOS	
PROCEDIMENTALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Interpretar con seguridad un repertorio establecido por el profesor. • Asociar su papel de intérprete con la agrupación a la que ahora pertenece. • Empezar a utilizar las áreas del espacio escénico en la interpretación. 	
CONCEPTUALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Obras de los grandes compositores, popular, nacional y latinoamericano, de mediana dificultad existentes o arregladas por el profesor, de acuerdo al nivel de los estudiantes. • El intérprete y la agrupación. • Espacio escénico 	
ACTITUDINALES	
<ul style="list-style-type: none"> • Manifestar las emociones con expresividad en la ejecución del instrumento. 	

- Transmitir con seguridad y entereza emociones y sensaciones en la ejecución de obras musicales.
- Interpretar el instrumento con conciencia, rigor y ética artística.
- Tener amor al trabajo, perseverancia y gusto por la actividad grupal.
- Demostrar interés por conocer diversos estilos, repertorios y otras manifestaciones musicales.
- Mantener perseverancia en el proceso de difusión y promoción del repertorio musical.

ACTIVIDADES DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

- Seleccionar un repertorio adecuado de acuerdo al nivel.
- Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios.
- Hacer ejercicios de memorización de ciertos pasajes melódicos complicados para facilitar su ejecución.
- Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.
- Interpretar las obras en escenarios para adquirir experiencia y desenvolvimiento escénico.

CRITERIOS DE EVALUACIÓN

- Demuestra espontaneidad y creatividad en la ejecución de la obra.
- Denota seguridad al momento de interpretar una obra o repertorio.
- Utiliza de manera adecuada las áreas del espacio escénico en la interpretación.

Fuente: Currículo para Bachillerato Complementario especialidad música (pág. 82). Elaborado por: N. González

7. ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

La aplicación de las siguientes orientaciones metodológicas está dividida en dos programas. El primero es de nivel de dificultad mediana, el segundo programa parcialmente avanzado, el criterio de selección del programa será de acuerdo a las necesidades y a las destrezas musicales adquiridas por los estudiantes.

7.1. PROGRAMA UNO

Tabla 4. Obra 1. Vuelta del Chagra

OBRA 1.	LA VUELTA DEL CHAGRA
Autor:	Gonzalo Benítez Gómez
Género:	Aire Típico Ecuatoriano
Tiempo estimado de aprendizaje:	28 horas pedagógicas
Nivel de dificultad:	Mediana

Elaborado por: Nelson González

- **ANTICIPACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 1. Contexto Cultural

La vuelta del chagra es una obra del género musical Aire Típico, del autor Gonzalo Benítez, que refleja el éxodo provinciano a Quito, la capital del Ecuador. El chagra, es un campesino pobre de la región andina.

Un estudio geográfico de “Migraciones de población en el Ecuador” del año 1975, menciona que:

- “los campesinos ecuatorianos enfrentaban un fenómeno de migración de la población por motivos de estudio o trabajo” (Portais, 1975),

La esencia de migración era convertirse en unos quiteños más, dejando el entorno de pobreza del campo. Así también, el autor de la obra lo manifiesta en un fragmento del verso:

*/Empeñando el sombrero, me voy volviendo/
A la capital yo vengo, por tu cariño
A la capital yo vengo, por tu querer*

*Por la luz de tus ojitos, yo vengo a Quito
 A cumplir una promesa, a mi amorcito
 /Porque chagra soy señores, y de los buenos
 Pero estando en estas tierras, quiteño soy/*

- **CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 2. Familiarización con el material de trabajo

Considere las siguientes indicaciones, previo al estudio de la obra.

Tabla 5. Familiarización con el material de trabajo. Vuelta del chagra

Característica	Descripción
Arreglo para:	Ensamble para 4 guitarras
Intención del arreglo:	El arreglo tiene una estructura para emular una banda de pueblo, así, por ejemplo, la guitarra percutida como innovación comienza con unos golpes suaves simulando un bombo, luego continúa con unas respuestas a manera de platillos, luego de redoblante y por último la simulación de los vientos.
Tonalidad:	Am
Ritmo:	Aire Típico Ecuatoriano
Tiempo de ejecución:	140 bpm
Compás:	3/4
Imagen:	 <p style="text-align: center;">Ilustración 18. Guitarra percutida. Vuelta del Chagra Elaborado por: Nelson González</p>

Elaborado por: Nelson González

Actividad 3. Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios

Un pasaje relevante que requiere de estudio para ensamble, se puede visualizar en la imagen de la Ilustración 9.

Ilustración 19. Pasaje meritorio. Vuelta del Chagra
Elaborado por: Nelson González

Actividad 4. Ensayos parciales

Se recomienda realizar ensayos parciales de acuerdo a los siguientes fragmentos:

Fragmento 1. Compás 1 al 56

Fragmento 2. Compás 57 al 72

Fragmento 3. Compás 73 al 88

Fragmento 4. Compás 92 al 159

- **CONSOLIDACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 5. Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.

Los estudiantes deberán estudiar y repasar el material, y para su posterior ensamble se podrá utilizar la fragmentación de la Actividad 4.

- **ARREGLO MUSICAL**

Score

LA VUELTA DEL CHAGRA

Aire típico ecuatoriano

Gonzalo Benítez Gómez.

Arreglo: Nelson González Benítez.

♩ = 140

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

mf

Golpe en el aro

mf

Golpe sobre puente.

5

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

9

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

Golpe sobre tapa armónica

© Nelson González Benítez.

2

LA VUELTA DEL CHAGRA

13

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. Gtr. 1 and Gtr. 2 have whole rests for the first three measures and a dotted quarter note followed by two eighth notes in the fourth measure. Gtr. 3 has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Gtr. 4 has a bass line with quarter notes and eighth notes, marked with asterisks.

17

pp

Golpe en el aro

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 17 through 20. Gtr. 1 has whole rests for the first three measures and a dotted quarter note followed by two eighth notes in the fourth measure. Gtr. 2 has a tremolo pattern of eighth notes marked *pp* and the instruction "Golpe en el aro" below the staff. Gtr. 3 has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Gtr. 4 has a bass line with quarter notes and eighth notes, marked with asterisks.

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 21 through 24. Gtr. 1 has whole rests for the first three measures and a dotted quarter note followed by two eighth notes in the fourth measure. Gtr. 2 has a tremolo pattern of eighth notes. Gtr. 3 has a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. Gtr. 4 has a bass line with quarter notes and eighth notes, marked with asterisks.

LA VUELTA DEL CHAGRA

3

25 *pizz.*

Gtr. 1

Gtr. 2 *pp*

Gtr. 3 *mp*

Gtr. 4 *mp*

29

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

33

Gtr. 1 *p*

Gtr. 2 *pizz.* *mp*

Gtr. 3

Gtr. 4

4

LA VUELTA DEL CHAGRA

37

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

41

Gtr. 1

mp

Gtr. 2

mp

Gtr. 3

pizz.

mp

Gtr. 4

45

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

LA VUELTA DEL CHAGRA

49

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

pizz.

mf

53

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

mf

mp

mf

57

Normal

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

Normal

mf

Normal

mp

Normal

f

61

Gtr. 1 *f*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *mp*

Gtr. 4 *f*

65

Gtr. 1 *f* *p*

Gtr. 2 *f* *p*

Gtr. 3 *f* *p*

Gtr. 4 *f* *p*

69

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4 *mf*

LA VUELTA DEL CHAGRA

7

The musical score is divided into three systems, each containing four guitar parts (Gtr. 1, 2, 3, and 4).
- **System 1 (Measures 73-76):** Gtr. 1 and 2 play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and increasing to forte (*f*). Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment of chords, also starting *p* and increasing to *f*. Gtr. 4 plays a bass line starting *p* and increasing to *f*.
- **System 2 (Measures 77-80):** Gtr. 1 and 2 play the same melodic line but with a forte (*f*) dynamic that decreases to piano (*p*). Gtr. 3 and 4 continue their respective parts with the same dynamics as in the first system.
- **System 3 (Measures 81-84):** All four guitar parts play with a mezzo-forte (*mf*) dynamic throughout.

8

LA VUELTA DEL CHAGRA

85

85 86 87 88

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 85 through 88. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line with eighth notes and quarter notes. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. Gtr. 4 plays a bass line with quarter notes. A fermata is placed over the first measure of measure 87.

89

89 90 91 92

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

D.S. al Coda

f *pp* *mf*

Detailed description: This system contains measures 89 through 92. A 'D.S. al Coda' instruction is present. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line starting in measure 90. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. Gtr. 4 plays a bass line with quarter notes. Dynamics include *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *mf* (mezzo-forte). A fermata is placed over the first measure of measure 89. Measure 92 ends with three asterisks (* * *) indicating a repeat or continuation.

93

93 94 95 96

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 93 through 96. Gtr. 1 has a fermata over the first measure of measure 93. Gtr. 2, Gtr. 3, and Gtr. 4 are mostly silent, with Gtr. 4 playing a bass line of quarter notes marked with asterisks (* * *) in measures 93-96. Measure 95 has two fermatas over the first and second measures.

LA VUELTA DEL CHAGRA

97

Score for measures 97-100. Gtr. 1 and 2 have rests. Gtr. 3 has a *mf* dynamic marking and plays a rhythmic pattern of eighth notes with stems. Gtr. 4 plays a bass line with eighth notes and stems.

101

Score for measures 101-104. Gtr. 1 and 2 have rests. Gtr. 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes with stems. Gtr. 4 plays a bass line with eighth notes and stems.

105

Score for measures 105-108. Gtr. 1 and 2 have rests. Gtr. 3 plays a rhythmic pattern of eighth notes with stems. Gtr. 4 plays a bass line with eighth notes and stems. Gtr. 2 has a *p* dynamic marking and plays a series of 'x' marks in the final measure.

10

LA VUELTA DEL CHAGRA

109

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 109 through 112. Gtr. 1 has rests in measures 109 and 110, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4 in measure 111, and a whole rest in measure 112. Gtr. 2 has quarter notes G4 and A4 in measure 109, followed by eighth-note chords in measures 110 and 111, and eighth-note chords in measure 112. Gtr. 3 has quarter notes G4 and A4 in measure 109, followed by eighth-note chords in measures 110 and 111, and eighth-note chords in measure 112. Gtr. 4 has quarter notes G4 and A4 in measure 109, followed by quarter notes G4 and A4 in measures 110 and 111, and quarter notes G4 and A4 in measure 112.

113

pizz.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 113 through 116. Gtr. 1 has rests in measures 113 and 114, followed by a quarter note G4 and a quarter note A4 in measure 115, and a quarter note G4 and a quarter note A4 in measure 116. Gtr. 2 has quarter notes G4 and A4 in measure 113, followed by eighth-note chords in measures 114 and 115, and eighth-note chords in measure 116. Gtr. 3 has quarter notes G4 and A4 in measure 113, followed by eighth-note chords in measures 114 and 115, and eighth-note chords in measure 116. Gtr. 4 has quarter notes G4 and A4 in measure 113, followed by quarter notes G4 and A4 in measures 114 and 115, and quarter notes G4 and A4 in measure 116. The word 'pizz.' is written above Gtr. 1 in measure 115.

117

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 117 through 120. Gtr. 1 has quarter notes G4 and A4 in measure 117, followed by quarter notes G4 and A4 in measures 118 and 119, and a quarter note G4 and a quarter note A4 in measure 120. Gtr. 2 has quarter notes G4 and A4 in measure 117, followed by eighth-note chords in measures 118 and 119, and eighth-note chords in measure 120. Gtr. 3 has quarter notes G4 and A4 in measure 117, followed by eighth-note chords in measures 118 and 119, and eighth-note chords in measure 120. Gtr. 4 has quarter notes G4 and A4 in measure 117, followed by quarter notes G4 and A4 in measures 118 and 119, and quarter notes G4 and A4 in measure 120.

12

LA VUELTA DEL CHAGRA

133

Four guitar staves (Gtr. 1-4) for measures 133-136. Gtr. 1 and 2 play a melodic line with eighth and quarter notes. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. Gtr. 4 plays a bass line with eighth notes and rests.

137

Four guitar staves (Gtr. 1-4) for measures 137-140. Similar to the previous system, but measure 140 includes a *pizz.* marking in Gtr. 4 and a *mf* dynamic marking below the staff.

141

Four guitar staves (Gtr. 1-4) for measures 141-144. Similar to the previous systems, but measure 144 includes a *mf* dynamic marking below the staff.

LA VUELTA DEL CHAGRA

145

Normal

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This system contains measures 145 through 148. It features four guitar staves (Gtr. 1-4). Gtr. 1 and 2 play a melodic line of quarter notes. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with chords. Gtr. 4 plays a bass line of quarter notes. A double bar line is placed after measure 147. At the start of measure 148, the word "Normal" is written above the staff, and the dynamic "pp" (pianissimo) is written below each of the four staves.

149

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This system contains measures 149 through 152. The notation continues from the previous system, with the same four guitar parts. The melodic lines in Gtr. 1 and 2, and the bass line in Gtr. 4, continue with quarter notes. Gtr. 3 continues with its eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line after measure 152.

153

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

This system contains measures 153 through 156. The notation continues from the previous system. The melodic lines in Gtr. 1 and 2, and the bass line in Gtr. 4, continue with quarter notes. Gtr. 3 continues with its eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line after measure 156.

157

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

ff

ff

f

ff

Fine

2

LA VUELTA DEL CHAGRA

Musical score for 'LA VUELTA DEL CHAGRA'. The score is written in treble clef and consists of ten staves of music. The first staff (measures 76-82) features a melodic line with dynamics *f* and *p*, and a *mf* dynamic. The second staff (measures 83-89) includes a *D.S. al Coda* instruction. The third staff (measures 90-102) contains triplet markings and dynamic markings *f* and *pp*. The fourth staff (measures 103-115) continues the triplet pattern. The fifth staff (measures 116-122) is marked *pizz.*. The sixth staff (measures 123-129) continues the melodic line. The seventh staff (measures 130-136) continues the melodic line. The eighth staff (measures 137-143) continues the melodic line. The ninth staff (measures 144-150) includes a *Normal* instruction and a *pp* dynamic. The tenth staff (measures 151-157) continues the melodic line. The final staff (measures 158-159) concludes with a *Fine* instruction and a *ff* dynamic.

Guitar 2

LA VUELTA DEL CHAGRA

Aire típico ecuatoriano

Gonzalo Benítez Gómez.

Arreglo: Nelson González Benítez.

$\text{♩} = 140$

16 *pp*

23 *pp*

30 *mp* pizz.

37 *mp*

44

51 *mf* Normal *mf*

58 *mf*

65 *f* *p* *mf*

72 *p* *f* *f* *p*

© Nelson González Benítez.

LA VUELTA DEL CHAGRA

79 *mf*

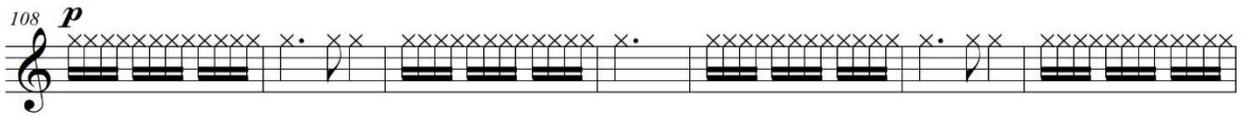


86 \emptyset *f* *pp* 16

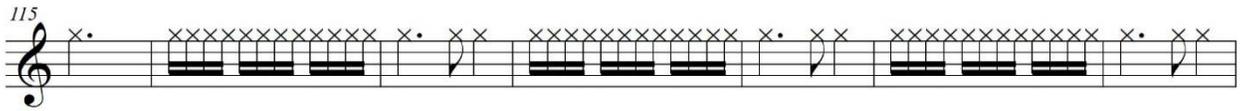
D.S. al Coda



108 *p*



115



122 *pizz.*



129



136



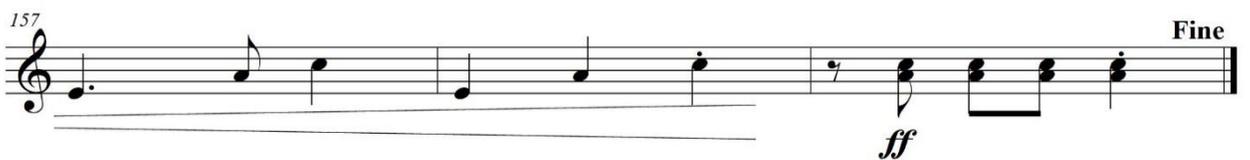
143 *pp*



150



157 *ff* Fine



Guitar 3

LA VUELTA DEL CHAGRA

Aire típico ecuatoriano

Gonzalo Benítez Gómez.

Arreglo: Nelson González Benítez.

♩ = 140

8 *mf*

Golpe sobre la tapa armónica

15

22

mp

29

36

mp pizz

43

50

mp

57

Normal

mp *mp*

64

f *p* *mf*

© Nelson González Benítez.

LA VUELTA DEL CHAGRA

71

p *f* *f* *p*

78

mf *f*

85

Θ Θ D.S. al Coda *f* *pp*

92

8 *mf* *f*

106

mf *f*

113

mf *f*

120

mf *f*

127

pizz. *mp* *f*

134

mf *f*

LA VUELTA DEL CHAGRA

3

141

Musical staff 141: Treble clef, 8 measures of music. The first measure has a quarter rest. The second measure has a quarter note chord. The third measure has a quarter note chord. The fourth measure has a quarter note chord. The fifth measure has a quarter note chord. The sixth measure has a quarter note chord. The seventh measure has a quarter note chord. The eighth measure has a quarter note chord.

148

Musical staff 148: Treble clef, 8 measures of music. The first measure has a quarter note chord. The second measure has a quarter note chord. The third measure has a quarter note chord. The fourth measure has a quarter note chord. The fifth measure has a quarter note chord. The sixth measure has a quarter note chord. The seventh measure has a quarter note chord. The eighth measure has a quarter note chord.

pp

155

Musical staff 155: Treble clef, 8 measures of music. The first measure has a quarter note chord. The second measure has a quarter note chord. The third measure has a quarter note chord. The fourth measure has a quarter note chord. The fifth measure has a quarter note chord. The sixth measure has a quarter note chord. The seventh measure has a quarter note chord. The eighth measure has a quarter note chord.

f

Fine

Tabla 6. Obra 2. Vasija de Barro

OBRA 2. VASIJA DE BARRO	
Autor:	Ulpiano Benítez
Género:	Danzante
Tiempo estimado de aprendizaje:	28 horas pedagógicas
Nivel de dificultad:	Mediana

Elaborado por: Nelson González

- **ANTICIPACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 1. Contexto Cultural

La canción Vasija de Barro, es muy probablemente la canción más conocida en el Ecuador, es un Danzante que se gestó en una noche de borrachera del 9 de septiembre de 1950, en la que el pintor Oswaldo Guayasamín terminaba recién fresca la pintura de un cuadro llamado “El Origen”, donde se observa una vasija de barro, en el interior está una mujer con el niño para representar que “del barro nacimos y allá llegamos”, cuadro al que le hicieron un poema.

En el texto, “Gonzalo Benítez, Tras una cortina de años” (2006), publicado por De la Torre & Guerrero, mencionan que Jorge Carrera Andrade, se quedó tan sorprendido por el cuadro, que escogió un libro de la biblioteca y en la contratapa del libro de Marcel Proust se realizó el apunte de unos versos donde decía:

*“yo quiero que a mí me entierren
como a mis antepasados
en el vientre oscuro y fresco
de una vasija de barro”*

Luego, Hugo Alemán, tomó el libro y escribió:

*“Cuando la vida se pierda
tras una cortina de años
vivirán a flor de tiempo
amores y desengaños”*

Jaime Valencia también escribió:

*“Arcilla cocida y dura
alma de verdes collados,
luz y sangre de mis hombres,
sol de mis antepasados...”*

Finalmente, Enrique Adoum puso la cuarta estrofa:

*“De ti nací y a ti vuelvo
arcilla vaso de barro
con mi muerte yazgo en ti
a tu polvo enamorado”.*

Los apuntes fueron realizados por personajes conocidos las artes del Ecuador, la canción es la mezcla de historia, pintura, música y poesía.

Estudios arqueológicos describieron en toda la zona Sur de América coincidía que entre los ritos funerales se utilizaba la vasija fúnebre, por lo que el mensaje de la composición y el sentimiento de la música, transporta al autoanálisis para trascender de la vida a la muerte como los ancestros incas.

- **CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 2. Familiarización con el material de trabajo

Considere las siguientes indicaciones, previo al estudio de la obra.

Tabla 7. Familiarización con el material de trabajo. Vasija de Barro

Característica	Descripción
Arreglo para:	Ensamble para 4 guitarras
Intención del arreglo:	Éste arreglo fue pensado para mantener la estructura del género Danzante, pero a la vez modernizarlo con acordes tensionados. Para la ejecución del arreglo considerar que el silencio también es música. Los matices de la obra deben expresar aire de dolor.
Tonalidad:	Am
Ritmo:	Danzante

Tiempo de ejecución:	60 bmp
Compás:	6/8
Imagen:	<p style="text-align: center;">Score</p> <p style="text-align: center;">Vasija de Barro</p> <p style="text-align: center;">Danzante</p> <p style="text-align: right;">Benítez - Valencia. Nelson González Benítez.</p> <p style="text-align: center;">Normal</p> <p style="text-align: center;">Ilustración 20. Vasija de barro Elaborado por: Nelson González</p>

Elaborado por: Nelson González

Actividad 3. Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios

Un pasaje relevante que requiere de estudio para ensamble, se puede visualizar en la imagen de la Ilustración 11.

Ilustración 21. Pasaje meritorio. Vasija de barro
Elaborado por: Nelson González

Actividad 4. Ensayos parciales

Se recomienda realizar ensayos parciales de acuerdo a los siguientes fragmentos:

Fragmento 1. Compás 1 al 15

Fragmento 2. Compás 16 al 23

Fragmento 3. Compás 24 al 31

Fragmento 4. Compás 32 al 39

Fragmento 5. Compás 40 al 55

Fragmento 6. Compás 56 al 63

- **CONSOLIDACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 5. Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.

Los estudiantes deberán estudiar y repasar el material, y para su posterior ensamble se podrá utilizar la fragmentación de la Actividad 4.

- **ARREGLO MUSICAL**

Score

Vasija de Barro

Danzante

Benítez - Valencia.

Nelson González Benítez.

Normal

Guitar 1
Guitar 2
Guitar 3
Guitar 4

p *ff* *ff* *ff*

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

mf *mp* *mf* *mf*

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

pizz. *pizz.*

Vasija de Barro

2
16

Gtr. 1

Gtr. 2 Pulsado

Gtr. 3 Pulsado

Gtr. 4

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf *f*

mf

mp

26

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf *f*

mf

mp

Vasija de Barro

31

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

mp

mf

mf

36

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf *f*

mp *f*

mf *f*

mf *f*

41

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Vasija de Barro

4
46

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

51

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

mf
mp
mf
mf

57

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

rit.

Guitar 1

Vasija de Barro

Danzante

Benítez - Valencia.
Nelson González Benítez.

3

p *ff* *mf*

Normal

8

13

18

23

mf *f* *mf*

28

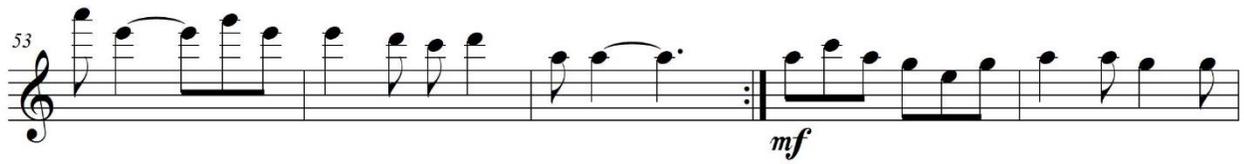
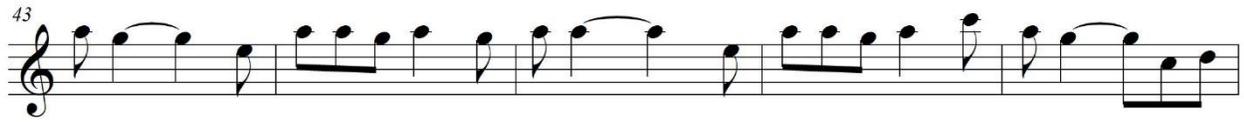
f *mf*

33

38

mf *f*

Vasija de Barro



Guitar 2

Vasija de Barro

Danzante

Benítez - Valencia.

Nelson González Benítez.

2

p *ff* *mp*

7

12 *pizz.* Pulsado

17

22 *mf*

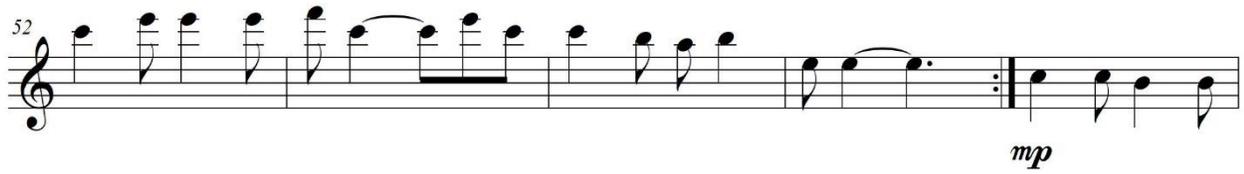
27 *mf*

32 *mp*

37 *mp* *f*

42

Vasija de Barro



Vasija de Barro

Danzante

Benítez - Valencia.
Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar in 6/8 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a measure of rest, followed by a melodic line starting at measure 2 with a *p* dynamic, reaching a *ff* dynamic by measure 5. The second staff (measures 6-10) continues the melody with a *mf* dynamic. The third staff (measures 11-15) features a chordal accompaniment with a *pizz.* marking at measure 14. The fourth staff (measures 16-20) is marked 'Pulsado' and contains a rapid sixteenth-note pattern. The fifth staff (measures 21-25) continues this pattern with a *mp* dynamic. The sixth staff (measures 26-30) shows a melodic line with a *mp* dynamic. The seventh staff (measures 31-35) includes a repeat sign and a *mf* dynamic. The eighth staff (measures 36-40) features a chordal accompaniment with a *mf* dynamic that increases to *f* by measure 39. The ninth staff (measures 41-45) concludes with a rapid sixteenth-note pattern.

2

Vasija de Barro

46



51



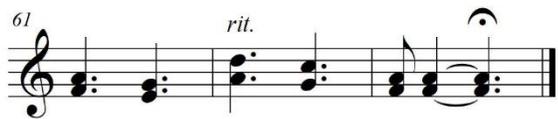
56

mf



61

rit.



Guitar 4

Vasija de Barro

Danzante

Benítez - Valencia.
Nelson González Benítez.

6

11

16

21

26

31

36

41

p *ff*

mf

mf

mf *f*

Vasija de Barro

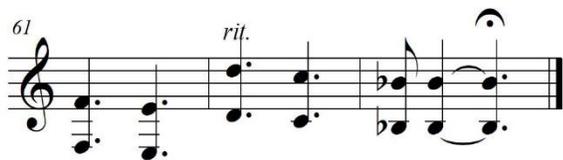
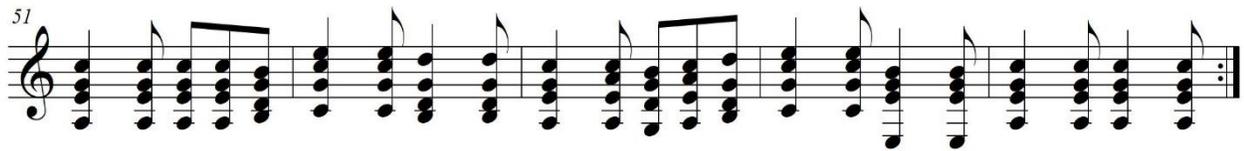
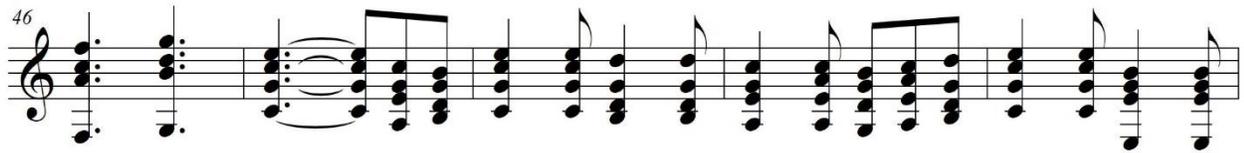


Tabla 8. Obra 3. Si tú me olvidas

OBRA 3. SI TÚ ME OLVIDAS	
Autor:	Jorge Araujo Chiriboga
Género:	Albazo
Tiempo estimado de aprendizaje:	28 horas pedagógicas
Nivel de dificultad:	Mediana

Elaborado por: Nelson González

- **ANTICIPACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 1. Contexto Cultural

“Es un albazo tradicional de Jorge Araujo Chiriboga, creado en el año de 1940 e inspirado en su esposa Doña Carlota Jaramillo la reina del pasillo ecuatoriano, en el trasfondo de la canción, existe un juicio ante el Alto Tribunal Francés por derechos de autor, siendo ganado a favor de Carlota Jaramillo, ya viuda.” (El Universo, 2019)

La canción inicialmente tenía unos versos que fueron nacionalizados por “Marco Vinicio Bedoya”, cuando trabajaba en la “La Voz de la Democracia”, un programa radial de Guayaquil. De la recopilación de información en sitios web multimedia se identifica que ésta canción ha sido interpretada por importantes personajes de la música ecuatoriana como: Carlota Jaramillo, Julio Jaramillo, Dúo Benítez y Valencia, Hermanos Miño Naranjo, Hermanos Nuñez, Paulina Tamayo, Damiano, Diego Zamora.

Versos originales

*/De terciopelo verde el Ecuador Cubre sus tierras/
/Tiene Hermosos Valles si señor Lindas praderas/
/Y en las praderas todas las tardes/
/Se oye tocar el indio el rondador sus melodías y
mientras suspira por su amor cuida el rebaño/*

*/Es una Patria Linda El Ecuador tiene de todo/
/Tiene montes y valles si señor y minas de oro/
/Y sus mujeres son muy hermosas que se parecen lirios y rosas
Y sus hombres son bravos, sí señor, y muy celosos/*

*/De terciopelo negro guambrita tengo cortinas/
/para endulzar mi pecho guambrita si tú me olvidas/*

*/si tú me olvidas linda azucena/
/si la azucena en blanca guambrita, tú eres morena/*

- **CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 2. Familiarización con el material de trabajo

Considere las siguientes indicaciones, previo al estudio de la obra.

Tabla 9. Familiarización con el material de trabajo. Si tú me olvidas

Característica	Descripción
Arreglo para:	Ensamble para 4 guitarras
Intención del arreglo:	La canción “Si tú me olvidas”, presenta un arreglo estilizado con música moderna, pero se mantiene el acompañamiento con estilo tradicional.
Tonalidad:	Am
Ritmo:	Albazo
Tiempo de ejecución:	105 bmp
Compás:	6/8
Imagen:	<p style="text-align: center;">Score</p> <p style="text-align: center;">Si tu me olvidas</p> <p style="text-align: center;">Albazo ecuatoriano</p> <p style="text-align: right;">Jorge Araujo Chiriboga. Nelson González Benítez.</p>  <p style="text-align: center;">Ilustración 22. Si tú me olvidas Elaborado por: Nelson González</p>

Elaborado por: Nelson González

Actividad 3. Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios

Un pasaje relevante que requiere de estudio para ensamble, se puede visualizar en la imagen de la Ilustración 13.

The image shows a musical score for a guitar ensemble, consisting of two systems of four staves each, labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The first system covers measures 21 to 25. Measure 21 is marked with a dynamic of *mf*. Measure 22 is marked with *mp*. The second system covers measures 26 to 28. The score includes various musical notations such as treble clefs, stems, beams, and dynamic markings.

Ilustración 23. Pasaje meritorio. Si tú me olvidas
Elaborado por: Nelson González

Actividad 4. Ensayos parciales

Se recomienda realizar ensayos parciales de acuerdo a los siguientes fragmentos:

Fragmento 1. Compás 1 al 20

Fragmento 4. Compás 49 al 56

Fragmento 2. Compás 21 al 26

Fragmento 5. Compás 57 al 76

Fragmento 3. Compás 29 al 48

Fragmento 6. Compás 77 al 96

- **CONSOLIDACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 5. Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.

Los estudiantes deberán estudiar y repasar el material, y para su posterior ensamble se podrá utilizar la fragmentación de la Actividad 4.

- **ARREGLO MUSICAL**

Si tu me olvidas

Albazo ecuatoriano

Jorge Araujo Chiriboga.
Nelson González Benítez.

The musical score is arranged for four guitars, labeled Guitar 1 through Guitar 4 in the first system, and Gtr. 1 through Gtr. 4 in the subsequent systems. The piece is in 6/8 time and features a variety of textures and dynamics. Guitar 1 starts with a forte (*f*) dynamic, while Guitars 2, 3, and 4 begin with mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, and *mf*. The piece is divided into measures, with measure numbers 6 and 11 indicated at the start of their respective systems. The notation includes treble clefs, stems, beams, and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The overall style is characteristic of traditional Ecuadorian folk music.

Si tu me olvidas

2
16

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mp

mf

f

mf

26

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Si tu me olvidas

3

31

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. Gtr. 1 has a melodic line with slurs and accents. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Gtr. 3 has a melodic line with slurs. Gtr. 4 provides a bass line with chords and single notes.

36

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. Gtr. 1 continues its melodic line. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment. Gtr. 3 has a melodic line with slurs. Gtr. 4 provides a bass line with chords and single notes.

41

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 41 through 45. Gtr. 1 has a melodic line with slurs. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment. Gtr. 3 has a melodic line with slurs. Gtr. 4 provides a bass line with chords and single notes.

4

Si tu me olvidas

46

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mp

mf

f

mf

51

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

56

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

Si tu me olvidas

5

61

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 61 through 65. Gtr. 1 has a melodic line with eighth and quarter notes. Gtr. 2 has a similar melodic line with some chromaticism. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with chords and single notes.

66

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 66 through 70. Gtr. 1 continues the melodic line. Gtr. 2 has a melodic line with some chromaticism. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with chords and single notes.

71

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 71 through 75. Gtr. 1 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 2 has a melodic line with some chromaticism. Gtr. 3 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 4 has a bass line with chords and single notes.

6

Si tu me olvidas

76

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

1485

1486

1487

1488

1489

1490

1491

1492

1493

1494

1495

1496

1497

1498

1499

1500

1501

1502

1503

1504

1505

1506

1507

1508

1509

1510

1511

1512

1513

1514

1515

1516

1517

1518

1519

1520

1521

1522

1523

1524

1525

1526

1527

1528

1529

1530

1531

1532

1533

1534

1535

1536

1537

1538

1539

1540

1541

Si tu me olvidas

7

91

The musical score consists of four staves, each labeled 'Gtr. 1' through 'Gtr. 4'. The notation is in treble clef. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment with chords and single notes. Gtr. 4 plays a bass line with chords and single notes, including a double bar line in the fifth measure. The score is enclosed in a large bracket on the right side.

Guitar 1

Si tu me olvidas

Albazo ecuatoriano

Jorge Araujo Chiriboga.
Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar 1 in a single system. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16. The fifth staff starts at measure 21 and includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The sixth staff starts at measure 26. The seventh staff starts at measure 31. The eighth staff starts at measure 36. The ninth staff starts at measure 41. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

© Nelson González Benítez.

2

Si tu me olvidas

46

mp

Musical staff 46-50: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 46-50 contain a melodic line with eighth and quarter notes, including a repeat sign at measure 49. A dynamic marking of *mp* is placed below measure 50.

51

Musical staff 51-55: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 51-55 continue the melodic line with quarter and eighth notes.

56

Musical staff 56-60: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 56-60 feature a more rhythmic melodic line with eighth notes and a repeat sign at measure 57.

61

Musical staff 61-65: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 61-65 continue the melodic line with quarter and eighth notes.

66

Musical staff 66-70: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 66-70 continue the melodic line with quarter and eighth notes.

71

Musical staff 71-75: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 71-75 continue the melodic line with quarter and eighth notes.

76

f

Musical staff 76-80: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 76-80 continue the melodic line with quarter and eighth notes. A dynamic marking of *f* is placed below measure 77.

81

Musical staff 81-85: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 81-85 continue the melodic line with quarter and eighth notes.

86

Musical staff 86-90: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 86-90 continue the melodic line with quarter and eighth notes.

91

Musical staff 91-95: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 91-95 continue the melodic line with quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

Guitar 2

Si tu me olvidas

Albazo ecuatoriano

Jorge Araujo Chiriboga.
Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar 2 in 6/8 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. The melody starts with a quarter rest followed by a quarter note F#, then continues with a series of eighth and quarter notes. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16 and features a double bar line. The fifth staff starts at measure 21 and includes a repeat sign and a dynamic marking of *mf*. The sixth staff starts at measure 26. The seventh staff starts at measure 31. The eighth staff starts at measure 36. The ninth staff starts at measure 41 and concludes with a whole rest.

© Nelson González Benítez.

2

Si tu me olvidas

46 *mf*

Musical staff 46-50: Treble clef, 4/4 time. Measure 46: eighth-note triplet (F#4, G4, A4) followed by eighth notes (B4, C5, B4, A4, G4, F#4). Measure 47: dotted half note (B4). Measure 48: quarter rest, quarter note (G4). Measure 49: quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 50: quarter note (A4), quarter note (B4). Dynamic *mf* is indicated below measure 50.

51 Musical staff 51-55: Treble clef, 4/4 time. Measure 51: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 52: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 53: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 54: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 55: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4).

56 Musical staff 56-60: Treble clef, 4/4 time. Measure 56: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 57: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 58: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 59: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 60: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4).

61 Musical staff 61-65: Treble clef, 4/4 time. Measure 61: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 62: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 63: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 64: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 65: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4).

66 Musical staff 66-70: Treble clef, 4/4 time. Measure 66: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 67: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 68: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 69: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 70: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4).

71 Musical staff 71-75: Treble clef, 4/4 time. Measure 71: dotted half note (B4). Measure 72: quarter rest, quarter note (G4). Measure 73: quarter rest, quarter note (F#4). Measure 74: quarter rest, quarter note (E4). Measure 75: eighth-note triplet (F#4, G4, A4) followed by eighth notes (B4, C5, B4, A4, G4, F#4).

76 *mp*

Musical staff 76-80: Treble clef, 4/4 time. Measure 76: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 77: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 78: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 79: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 80: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Dynamic *mp* is indicated below measure 77.

81 Musical staff 81-85: Treble clef, 4/4 time. Measure 81: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 82: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 83: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 84: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 85: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4).

86 Musical staff 86-90: Treble clef, 4/4 time. Measure 86: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 87: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 88: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 89: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 90: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4).

91 Musical staff 91-95: Treble clef, 4/4 time. Measure 91: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 92: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4). Measure 93: quarter note (D4), quarter note (E4), quarter note (F#4), quarter note (G4). Measure 94: quarter note (A4), quarter note (B4), quarter note (C5), quarter note (B4). Measure 95: quarter note (A4), quarter note (G4), quarter note (F#4), quarter note (E4).

Guitar 3

Si tu me olvidas

Albazo ecuatoriano

Jorge Araujo Chiriboga.
Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar 3 and consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The music features a mix of chords and eighth-note patterns. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11 and consists of a series of chords. The fourth staff starts at measure 16 and includes a double bar line. The fifth staff starts at measure 21 and begins with a forte (*f*) dynamic marking. The sixth staff starts at measure 26 and includes a repeat sign. The seventh staff starts at measure 31. The eighth staff starts at measure 36. The ninth staff starts at measure 41 and includes a sharp sign (#) on the staff.

© Nelson González Benítez.

2

Si tu me olvidas

46

f

Musical staff 46-50: Treble clef, 4/4 time. Measures 46-50. Measure 46 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 47 has a whole rest. Measure 48 has a half note G4. Measure 49 has a half note A4. Measure 50 has a half note B4. A repeat sign follows, with a dynamic marking of *f* (forte) below the staff.

51

Musical staff 51-55: Treble clef, 4/4 time. Measures 51-55. Measure 51 has a whole rest. Measure 52 has a half note G4. Measure 53 has a half note A4. Measure 54 has a half note B4. Measure 55 has a half note C5.

56

Musical staff 56-60: Treble clef, 4/4 time. Measures 56-60. Measure 56 has a whole rest. Measure 57 has a half note G4. Measure 58 has a half note A4. Measure 59 has a half note B4. Measure 60 has a half note C5.

61

Musical staff 61-65: Treble clef, 4/4 time. Measures 61-65. Measure 61 has a whole rest. Measure 62 has a half note G4. Measure 63 has a half note A4. Measure 64 has a half note B4. Measure 65 has a half note C5.

66

Musical staff 66-70: Treble clef, 4/4 time. Measures 66-70. Measure 66 has a whole rest. Measure 67 has a half note G4. Measure 68 has a half note A4. Measure 69 has a half note B4. Measure 70 has a half note C5.

71

Musical staff 71-75: Treble clef, 4/4 time. Measures 71-75. Measure 71 has a whole rest. Measure 72 has a half note G4. Measure 73 has a half note A4. Measure 74 has a half note B4. Measure 75 has a half note C5.

76

mf

Musical staff 76-80: Treble clef, 4/4 time. Measures 76-80. Measure 76 has a whole rest. Measure 77 has a half note G4. Measure 78 has a half note A4. Measure 79 has a half note B4. Measure 80 has a half note C5. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the staff.

81

Musical staff 81-85: Treble clef, 4/4 time. Measures 81-85. Measure 81 has a whole rest. Measure 82 has a half note G4. Measure 83 has a half note A4. Measure 84 has a half note B4. Measure 85 has a half note C5.

86

Musical staff 86-90: Treble clef, 4/4 time. Measures 86-90. Measure 86 has a whole rest. Measure 87 has a half note G4. Measure 88 has a half note A4. Measure 89 has a half note B4. Measure 90 has a half note C5.

91

Musical staff 91-95: Treble clef, 4/4 time. Measures 91-95. Measure 91 has a whole rest. Measure 92 has a half note G4. Measure 93 has a half note A4. Measure 94 has a half note B4. Measure 95 has a half note C5.

Guitar 4

Si tu me olvidas

Albazo ecuatoriano

Jorge Araujo Chiriboga.
Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar 4 and consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo/mood marking *mp* is placed below the first few notes. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests. The subsequent staves (6, 11, 16, 21, 26, 31, 36) are primarily accompaniment, featuring a consistent rhythmic pattern of eighth notes and chords. The dynamics marking *mf* appears at the beginning of the 21st staff. The score concludes with a double bar line at the end of the 36th staff.

© Nelson González Benítez.

41

Musical staff 41-45: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 41-45 contain chords and eighth notes. Measure 45 ends with a repeat sign.

46

Musical staff 46-50: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 46-50 contain chords and eighth notes. Measure 49 ends with a repeat sign. Dynamic marking *mf* is present below measure 49.

51

Musical staff 51-55: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 51-55 contain chords and eighth notes. Measure 55 ends with a repeat sign.

56

Musical staff 56-60: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 56-60 contain chords and eighth notes. Measure 60 ends with a repeat sign.

61

Musical staff 61-65: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 61-65 contain chords and eighth notes. Measure 65 ends with a repeat sign.

66

Musical staff 66-70: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 66-70 contain chords and eighth notes. Measure 70 ends with a repeat sign.

71

Musical staff 71-75: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 71-75 contain chords and eighth notes. Measure 75 ends with a repeat sign.

76

Musical staff 76-80: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 76-80 contain chords and eighth notes. Measure 76 ends with a repeat sign. Dynamic marking *mp* is present below measure 76.

81

86

91

Tabla 10. Obra 4. Esperanza

OBRA 4.		ESPERANZA	
Autor:	Gonzalo Moncayo		
Género:	Sanjuanito		
Tiempo estimado de aprendizaje:	20 horas pedagógicas		
Nivel de dificultad:	Mediana		

Elaborado por: Nelson González

- **ANTICIPACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 1. Contexto Cultural

En el libro “Historia de la música del Ecuador”, el autor Segundo Luis Moreno, señala que: “La iglesia Vaticano Romana fue la que bautizó este ritmo como San Juan en homenaje a San Juan Bautista, introduciéndole así al calendario católico. Actualmente, se lo canta e interpreta para fiestas del Inti Raymi como homenaje al dios sol en la Provincia de Imbabura y sierra ecuatoriana” (Luis, 1972). La canción Esperanza, en su letra, inspira el anhelo de un amor, y el deseo de compartir la vida. A continuación, los versos de la canción.

*Feliz he de sentirme
El día en que me digas
Te quiero con el alma,
Tuyo es mi corazón.*

*Anhelo que me ames
Y por doquier me sigas;
Quererte es mi delirio,
Amarte mi ilusión.*

*Y cuando la ventura
Me lleve hasta tu lado
Y pueda para siempre
Tenerte junto a mi*

*Bendeciré la suerte
Al ver que soy amado
Y pasare la vida
Dichoso junto a ti.*

- **CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 2. Familiarización con el material de trabajo

Considere las siguientes indicaciones, previo al estudio de la obra.

Tabla 11. Familiarización con el material de trabajo. Esperanza

Característica	Descripción
Arreglo para:	Ensamble para 4 guitarras
Intención del arreglo:	Éste arreglo mantiene su forma tradicional, pero se agregan pequeñas variaciones en el interludio.
Tonalidad:	Dm
Ritmo:	Sanjuanito
Tiempo de ejecución:	100 bmp
Compás:	6/8
Imagen:	<p>Score</p> <p style="text-align: center;">Esperanza Sanjuanito</p> <p style="text-align: right;">Gonzalo Moncayo Nelson González Benitez.</p>  <p style="text-align: center;">Ilustración 24. Esperanza Elaborado por: Nelson González</p>

Elaborado por: Nelson González

Actividad 3. Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios

Un pasaje relevante que requiere de estudio para ensamble, se puede visualizar en la imagen de la Ilustración 15, compás del 25 al 33.

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

26

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

31

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Esperanza

1.

2.

Ilustración 25. Pasaje meritorio. Esperanza
Elaborado por: Nelson González

Actividad 4. Ensayos parciales

Se recomienda realizar ensayos parciales de acuerdo a los siguientes fragmentos:

Fragmento 1. Compás 1 al 24

Fragmento 2. Compás 25 al 33

Fragmento 3. Compás 34 al 42

Fragmento 4. Compás 43 al 67

Fragmento 5. Compás 68 al 83

Fragmento 6. Compás 84 al 91

Fragmento 7. Compás 92 al 117

- **CONSOLIDACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 5. Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.

Los estudiantes deberán estudiar y repasar el material, y para su posterior ensamble se podrá utilizar la fragmentación de la Actividad 4.

- **ARREGLO MUSICAL**

Score

Esperanza

Sanjuanito

Gonzalo Moncayo

Nelson González Benítez.

The score is for a guitar quartet in 2/4 time, featuring four staves labeled Guitar 1, Guitar 2, Guitar 3, and Guitar 4. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) includes dynamic markings: *mf* for Gtr. 2, *p* for Gtr. 3, and *mp* for Gtr. 4. The second system (measures 6-10) is marked with a fermata over measure 6. The third system (measures 11-15) is marked with a fermata over measure 11. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with some notes marked with a '7' indicating a natural harmonium.

© Nelson González Benítez.

Esperanza

2
16

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

mf *p*
p *mp*

Detailed description: This system contains measures 16 through 20. It features four guitar staves. Gtr. 1 has a melodic line with eighth and quarter notes. Gtr. 2 provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Gtr. 3 has a rhythmic pattern of eighth notes. Gtr. 4 plays a bass line with chords and single notes. Dynamic markings include *mf* and *p* for Gtr. 2, and *p* and *mp* for Gtr. 3 and 4 respectively.

21

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

mf

Detailed description: This system contains measures 21 through 25. Gtr. 1 has a more active melodic line with sixteenth notes. Gtr. 2 continues with a melodic accompaniment. Gtr. 3 has a steady eighth-note accompaniment. Gtr. 4 plays a consistent bass line with chords. A dynamic marking of *mf* is present for Gtr. 3.

26

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

f

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. Gtr. 1 has a melodic line with eighth notes. Gtr. 2 has a melodic accompaniment. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Gtr. 4 plays a bass line with chords. A dynamic marking of *f* is present for Gtr. 3.

Esperanza

3

37

1. 2.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. It features four guitar staves. Measure 37 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The first ending (1.) spans measures 38 and 39, and the second ending (2.) spans measures 40 and 41. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *p*.

36

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 36 through 40. It features four guitar staves. Measure 36 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *p*.

41

1. 2.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

p

mp

Detailed description: This system contains measures 41 through 45. It features four guitar staves. Measure 41 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The first ending (1.) spans measures 42 and 43, and the second ending (2.) spans measures 44 and 45. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *p*, and *mp*.

4
46
Esperanza

Gtr. 1
Gtr. 2
Gtr. 3
Gtr. 4

p
mf

51
p

56

The image shows a musical score for a guitar quartet titled "Esperanza". It consists of three systems of four staves each, labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The first system starts at measure 46 and includes dynamic markings *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second system starts at measure 51 and includes a *p* marking. The third system starts at measure 56 and features a repeat sign. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and chordal textures.

Esperanza

5

61

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 61 through 65. It features four guitar staves. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a melodic line with eighth and quarter notes. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Gtr. 4 plays a bass line with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat).

66

1. 2.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 66 through 70. It features four guitar staves. Measures 66 and 67 are marked with first and second endings. Gtr. 1 and Gtr. 2 play melodic lines. Gtr. 3 has a rest in measure 66 and then enters in measure 67. Gtr. 4 plays a bass line. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 69. The key signature has one flat (B-flat).

71

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 71 through 75. It features four guitar staves. Gtr. 1 and Gtr. 2 play melodic lines. Gtr. 3 plays a rhythmic accompaniment. Gtr. 4 plays a bass line. The key signature has one flat (B-flat).

6

Esperanza

76

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

Detailed description: This system contains measures 76 through 80. It features four guitar staves. Gtr. 1 and Gtr. 2 play a rhythmic pattern of eighth notes. Gtr. 3 has rests in measures 76, 77, and 79, with eighth-note patterns in measures 78 and 80. Gtr. 4 provides a bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *f* is present in measure 77.

81

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 81 through 85. Gtr. 1 and Gtr. 2 continue with eighth-note patterns. Gtr. 3 has a rest in measure 82 and then plays eighth-note patterns in measures 83, 84, and 85. Gtr. 4 continues with a bass line. A double bar line is present at the end of measure 83.

86

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 86 through 90. Gtr. 1 and Gtr. 2 play eighth-note patterns. Gtr. 3 has a rest in measure 86 and then plays eighth-note patterns in measures 87, 88, 89, and 90. Gtr. 4 continues with a bass line.

Esperanza

7

91

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

p

mp

96

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

p

101

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

106

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

111

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

1.

116

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

2.

Guitar 1

Esperanza

Sanjuanito

Gonzalo Moncayo

Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar 1 in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several repeat signs throughout the piece, including first and second endings. The piece concludes with a final cadence on the tenth staff.

46

51

56

61

66

71

76

81

86

Detailed description: This page of a musical score for the piece 'Esperanza' contains nine staves of music, numbered 46 through 86. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and dotted notes, as well as rests. A repeat sign with first and second endings is present at measure 66. The score concludes at measure 86.

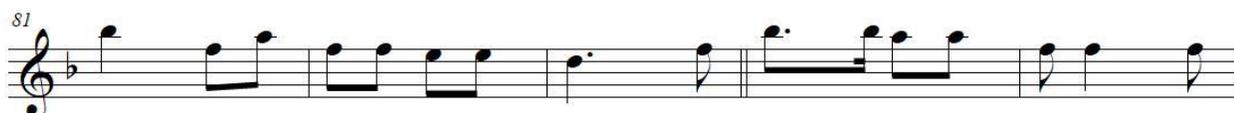
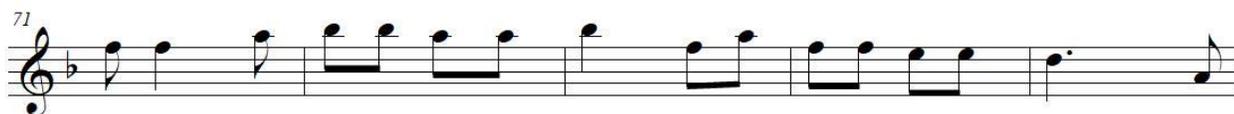
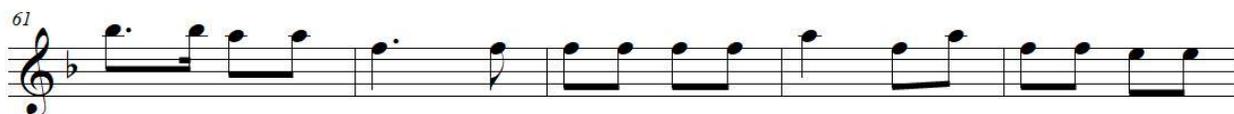
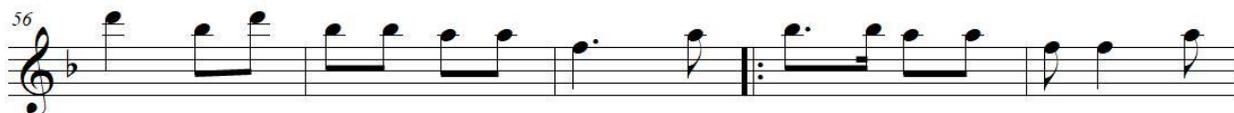
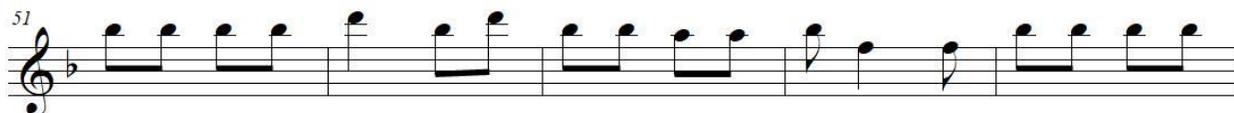
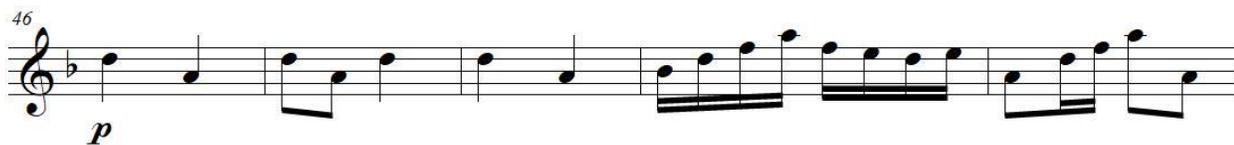
Guitar 2

Esperanza

Sanjuanito

Gonzalo Moncayo
Nelson González Benítez.

The musical score for guitar 2, titled "Esperanza" by Gonzalo Moncayo and Nelson González Benítez, is written in 2/4 time and the key of B-flat major. The piece consists of 48 measures, divided into nine staves. The first staff begins with a *mf* dynamic. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16 and includes a *p* dynamic marking. The fifth staff starts at measure 21 and features a repeat sign with a sharp sign in the second ending. The sixth staff starts at measure 26. The seventh staff starts at measure 31 and includes first and second endings. The eighth staff starts at measure 36. The ninth staff starts at measure 41 and includes first and second endings, with a *mf* dynamic marking.



Esperanza

Sanjuanito

Gonzalo Moncayo
Nelson González Benítez.

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a *p* dynamic and ends with a *mf* dynamic. The second staff starts at measure 6. The third staff starts at measure 11 and features a series of eighth-note patterns. The fourth staff starts at measure 16 and includes a *p* dynamic. The fifth staff starts at measure 21 and includes a *mf* dynamic and a repeat sign. The sixth staff starts at measure 26 and includes a *f* dynamic. The seventh staff starts at measure 31 and includes first and second endings. The eighth staff starts at measure 36 and features eighth-note patterns. The ninth staff starts at measure 41 and includes first and second endings, ending with a *p* dynamic.

46

mf

51

Esperanza

3

91

p

96

mf *p*

101

106

111

116

2.

Esperanza

Sanjuanito

Gonzalo Moncayo

Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar in a 2/4 time signature and the key of B-flat major. It consists of eight staves of music, each containing six measures. The piece begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, often beamed together. Chords are indicated by vertical lines with stems and flags, showing the fretting for each note. There are several instances of dynamics, including *mp* and *p* (piano). The score includes repeat signs and first/second endings. The piece concludes with a *mp* dynamic.

Esperanza

49

Musical staff 49-54: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 54 ends with a repeat sign.

55

Musical staff 55-60: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 60 ends with a repeat sign.

61

Musical staff 61-66: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 66 ends with a repeat sign.

67

Musical staff 67-72: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 67 starts with a *p.* dynamic marking. Measure 72 ends with a repeat sign.

73

Musical staff 73-78: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 78 ends with a repeat sign.

79

Musical staff 79-84: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 84 ends with a repeat sign.

85

Musical staff 85-90: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 90 ends with a repeat sign.

91

Musical staff 91-96: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff contains six measures of music. The upper voice consists of eighth-note chords, and the lower voice consists of quarter notes. Measure 91 starts with a *mp* dynamic marking. Measure 96 ends with a repeat sign.

Esperanza

97

103

109

115

7.2. PROGRAMA DOS

Tabla 12. Obra 1. Programa 2. Puñales

OBRA 1.	PUÑALES
Autor:	Ulpiano Benítez
Género:	Yaraví
Tiempo estimado de aprendizaje:	40 horas pedagógicas
Nivel de dificultad:	Parcialmente avanzado

Elaborado por: Nelson González

- **ANTICIPACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 1. Contexto Cultural

“Esta pieza musical puede ser considerada el arquetipo (modelo) del yaraví mestizo. A su parte final se le ha sumado un albazo, cambiando a la pieza totalmente el carácter. Muchos consideran al yaraví como un género de gran tristeza que en el pasado se tenía más bien la noción de que era un género dulce, propio para expresar sentimientos de dolor, amor, desamor y ausencia. El albazo por su parte fue un géneroailable, alegre, a pesar que se desarrolla –igual que el yaraví- en tonalidad menor; así que en esta pieza se confronta lo triste y lo alegre, lo lento y lo movido, lo que se escucha y lo que se baila. Así, aparentemente disímiles, entre estos géneros en realidad existe una relación más estrecha de lo que uno puede pensar.” (Guerrero F. P., 2013)

Puñales fue grabado por el Dúo Benítez Ortiz a fines de 1939 y distribuido a principios de los años 40’s en su primer registro. Se lo atribuye, en su música y texto, a Ulpiano Benítez Endara (1969).

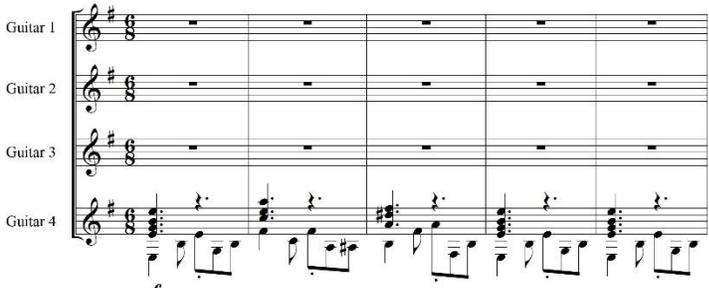
“Su título no tiene una relación directa con el texto de la pieza, sin embargo existe aquella connotación de dolor, como la herida de un puñal (suelen hablar de música puñalera); existen otros yaravíes con títulos similares: El puñal y Siete puñales.” (Guerrero F. P., 2013)

- **CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 2. Familiarización con el material de trabajo

Considere las siguientes indicaciones, previo al estudio de la obra.

Tabla 13. Familiarización con el material de trabajo. Puñales

Característica	Descripción
Arreglo para:	Ensamble para 4 guitarras
Intención del arreglo:	Se mantiene la estructura original de la obra, pero en el segmento del albazo se realiza una variación considerable del interludio.
Tonalidad:	Em
Ritmo:	Yaraví
Tiempo de ejecución:	50 bmp
Compás:	6/8
Imagen:	<p style="text-align: center;">Score</p> <p style="text-align: center;">Puñales Yaraví ecuatoriano</p> <p style="text-align: right;">Ulpiano Benítez. Nelson González Benítez.</p>  <p style="text-align: center;">Ilustración 26. Puñales Elaborado por: Nelson González</p>

Elaborado por: Nelson González

Actividad 3. Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios

En la obra existen tres pasajes relevantes que requieren de estudio para ensamble, se puede visualizar en la imagen de las Ilustraciones 17, 18, 19.

The image displays a musical score for a guitar quartet, titled "Puñales". The score is organized into three systems, each with four staves labeled Gtr. 1 through Gtr. 4. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes a double bar line and dynamic markings of *f* and *mf*. The second system is marked with a *p* dynamic. The third system includes a measure number of 21 and a *mf* dynamic. The notation features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents.

Ilustración 27. Pasaje meritorio 1. Puñales
Elaborado por: Nelson González

Puñales 5

61

Gtr. 1 *mf* *f*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *f*

Gtr. 4

66

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *f*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4

Ilustración 28. Pasaje meritorio 2. Puñales
Elaborado por: Nelson González

71

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

6

76

Puñales

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

87

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

86

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Ilustración 29. Pasaje meritorio 3. Puñales
Elaborado por: Nelson González

Actividad 4. Ensayos parciales

Se recomienda realizar ensayos parciales de acuerdo a los siguientes fragmentos:

Fragmento 1. Compás 1 al 14

Fragmento 2. Compás 15 al 22

Fragmento 3. Compás 23 al 43

Fragmento 4. Compás 44 al 60

Fragmento 5. Compás 61 al 71

Fragmento 6. Compás 72 al 88

Fragmento 7. Compás 89 al 100

- **CONSOLIDACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 5. Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.

Los estudiantes deberán estudiar y repasar el material, y para su posterior ensamble se podrá utilizar la fragmentación de la Actividad 4.

- **ARREGLO MUSICAL**

Score

Puñales

Yaraví ecuatoriano

Ulpiano Benítez.
Nelson González Benítez.

The musical score for "Puñales" is arranged for four guitars. It is written in the key of D major (one sharp) and 6/8 time. The score is divided into three systems of five measures each.

- System 1 (Measures 1-5):** Guitars 1, 2, and 3 are silent. Guitar 4 plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic: *mf*.
- System 2 (Measures 6-10):** All guitars play. Guitars 1, 2, and 3 play a melodic line. Guitars 1 and 2 have dynamics *p* and *f* respectively. Guitars 3 and 4 have dynamics *f* and *mp* respectively.
- System 3 (Measures 11-15):** All guitars play. A repeat sign is present between measures 12 and 13. Guitars 1 and 2 have dynamics *f* and *f* respectively. Guitars 3 and 4 have dynamics *mf* and *mf* respectively.

© Nelson González Benítez.

2
76

Puñales

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

f

26

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Puñales

3

37

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p

1.

36

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

p

mp

Moderato (♩ = c. 108)

41

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p

2.

4

46

Puñales

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

51

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

56

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Puñales

61

Gtr. 1 *mf* *f*

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3 *f*

Gtr. 4

66

Gtr. 1 *mf*

Gtr. 2 *f*

Gtr. 3 *mf*

Gtr. 4

71

Gtr. 1

Gtr. 2 *mf*

Gtr. 3

Gtr. 4

6

Puñales

76

Score for measures 76-80. Gtr. 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), starting with a whole rest followed by a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 2: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 3: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 4: Bass clef, starting with a quarter note chord (F#2, A2, C3) and a quarter note chord (B2, D3, F#3). A double bar line is at the end of measure 80.

81

Score for measures 81-85. Gtr. 1: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 2: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 3: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 4: Bass clef, starting with a quarter note chord (F#2, A2, C3) and a quarter note chord (B2, D3, F#3). A double bar line is at the end of measure 85.

86

Score for measures 86-90. Gtr. 1: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 2: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 3: Treble clef, starting with a quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (B4, D5, F#5). Gtr. 4: Bass clef, starting with a quarter note chord (F#2, A2, C3) and a quarter note chord (B2, D3, F#3). A double bar line is at the end of measure 90. Dynamic markings *mf* are present in measures 87, 88, and 89.

Puñales

91

Musical score for measures 91-95, featuring four guitar parts (Gtr. 1-4). The key signature is one sharp (F#). Gtr. 1, 2, and 3 play melodic lines with dynamics *f* and *mf*. Gtr. 4 provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score ends with a double bar line.

96

Musical score for measures 96-100, featuring four guitar parts (Gtr. 1-4). The key signature is one sharp (F#). Gtr. 1, 2, and 3 play melodic lines with dynamics *mf* and *ff*. Gtr. 4 provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score ends with a double bar line and a fermata over the final measure.

Guitar 1

Puñales

Yaraví ecuatoriano

Ulpiano Benítez.

Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar 1 in treble clef, key of D major (one sharp), and 6/8 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a measure containing a '5' above the staff, indicating a fifth fret barre. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a forte (*f*) dynamic marking. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fifth staff continues the melodic development. The sixth staff includes a first ending bracket labeled '1.'. The seventh staff features a forte (*f*) dynamic. The eighth staff is marked 'Moderato' with a tempo indication of quarter note = c. 108, and includes a second ending bracket labeled '2.'. The ninth staff concludes the piece.

50

55

60

mf *f*

65

mf 3

72

77

82

87

mf *f*

92

mf

97

mf *ff*

Guitar 2

Puñales

Yaraví ecuatoriano

Ulpiano Benítez.

Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar in treble clef, key of D major (one sharp), and 6/8 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a measure containing a '5' above the staff, indicating a fifth fret barre. The piece starts with a forte (*f*) dynamic. The second staff includes a first ending bracket. The third staff features a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff has a whole rest followed by a quarter rest and a pair of eighth notes. The fifth staff continues with eighth notes and includes a fermata. The sixth staff has a piano (*p*) dynamic marking. The seventh staff features a forte (*f*) dynamic and a fermata. The eighth staff includes a tempo marking 'Moderato' with a quarter note equal to approximately 108 beats per minute, and a second ending bracket. The ninth staff concludes the piece.

50

55

60

mf **6** *f*

70

76

81

86

mf

91

f *mf*

96

mf *ff* Arm. XII

Guitar 3

Puñales

Yaraví ecuatoriano

Ulpiano Benítez.

Nelson González Benítez.

Musical score for Guitar 3, titled "Puñales". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music, numbered 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, 40, and 45. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The tempo is marked as **Moderato** with a metronome marking of $\text{♩} = \text{c. } 108$. The score features a first ending at measure 30 and a second ending at measure 40. A finger number "5" is indicated above the first staff.

50

55

60

65

75

80

85

90

95

Guitar 4

Puñales

Yaravi ecuatoriano

Ulpiano Benítez.

Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar 4 in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The piece consists of seven staves of music, each containing five measures. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The second staff begins with a dynamic marking of *mp*. The score features a consistent rhythmic pattern of eighth notes and rests, with various chordal accompaniments. The final measure of the seventh staff includes a first ending bracket.

36 *mp*

41 **Moderato** (♩ = c. 108)

46

51

56

61

66

Tabla 14. Obra 2. Programa 2. Toro Barroso

OBRA 2. TORO BARROSO	
Autor:	Hugo Cifuentes
Género:	Bomba ecuatoriana
Tiempo estimado de aprendizaje:	40 horas pedagógicas
Nivel de dificultad:	Parcialmente avanzado

Elaborado por: Nelson González

- **ANTICIPACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 1. Contexto Cultural

Investigaciones realizadas por el diario El Comercio sobre el origen de ésta pieza musical, en su portada principal de abril del 2015, menciona: “La historia del toreo en el país se contó en una cantata”, para hacer referencia a las costumbres españolas taurinas adoptadas al mestizaje en el Ecuador.

Fausto Moncayo, cuenta sobre el Toro Barroso, que era un popular animal que vivió en los páramos de Chunchi, un cantón de Chimborazo:

“Era negro, alto y muy bravo. Él bajaba del páramo solo cuando quería, si no, no había poder humano que lo trajera. Incluso, a veces cuando había fiesta, el toro venía solo, tenía una personalidad muy peculiar”. (Diario El Comercio, 2015)

El animal de color barroso, es muy típico entre el ganado de la serranía del Ecuador, una bestia fuerte apaciguada por el coraje de los campesinos Andinos.

*La manada bajando del cerro
con el toro barroso adelante
ya regresa a la hacienda y el perro
va cuidando el rebaño adelante*

Corre el toro ¡si señor!

*corre el toro ¡si señor!
corre el toro ¡si señor!
corre el toro ¡si señor!*

*/En el rancho mi chola querida
esperando estará mi regreso/
/ella es todo mi amor y mi vida
y sus labios me dan el beso/*

- **CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 2. Familiarización con el material de trabajo

Considere las siguientes indicaciones, previo al estudio de la obra.

Tabla 15. Familiarización con el material de trabajo. Toro Barroso

Característica	Descripción
Arreglo para:	Ensamble para 4 guitarras
Intención del arreglo:	Al ser una canción que en el fondo tiene como personaje principal a un toro fuerte, la inspiración para ejecutar el arreglo debe ser empoderado en los matices, para expresar el vigor, la fuerza y el campo.
Tonalidad:	Am
Ritmo:	Bomba
Tiempo de ejecución:	150 bmp
Compás:	6/8

Imagen:

Score

Toro Barroso
Bomba ecuatoriana

Música: Hugo Cifuentes.
Nelson González Benítez.

Guitar 1

Guitar 2

Guitar 3

Guitar 4

Ilustración 30. Toro Barroso
Elaborado por: Nelson González

Elaborado por: Nelson González

Actividad 3. Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios

En la obra existe un pasaje relevante que requiere de estudio para ensamble, se puede visualizar en la imagen de la Ilustración 21.

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Ilustración 31. Pasaje meritorio 1. Toro Barroso
Elaborado por: Nelson González

Actividad 4. Ensayos parciales

Se recomienda realizar ensayos parciales de acuerdo a los siguientes fragmentos:

Fragmento 1. Compás 1 al 16

Fragmento 4. Compás 41 al 48

Fragmento 2. Compás 17 al 24

Fragmento 5. Compás 49 al 72

Fragmento 3. Compás 25 al 40

Fragmento 6. Compás 73 al 81

- **CONSOLIDACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 5. Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.

Los estudiantes deberán estudiar y repasar el material, y para su posterior ensamble se podrá utilizar la fragmentación de la Actividad 4.

- **ARREGLO MUSICAL**

Score

Toro Barroso

Bomba ecuatoriana

Música: Hugo Cifuentes.

Nelson González Benítez.

5ta y 6ta cuerda entrelazada
Efecto tambora

Guitar 1 *f* *mf*

Guitar 2

Guitar 3 Metálico *mp*

Guitar 4

6

Gtr. 1

Gtr. 2 Sul tasto *mf*

Gtr. 3

Gtr. 4

11

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4 Metálico *mf*

© Nelson González Benítez.

16

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

mf

MI aro

MD puente

mf

21

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

f

mp

26

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

mf

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 26 through 30. Gtr. 1 and 2 play a rhythmic melody consisting of eighth and sixteenth notes, with accents on the first and third notes of each measure. Gtr. 3 plays chords, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Gtr. 4 plays a complex bass line with many accidentals and 'x' marks, indicating muted notes.

31

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 31 through 35. The parts continue from the previous system. Gtr. 1 and 2 play a rhythmic melody with accents. Gtr. 3 plays chords. Gtr. 4 plays a complex bass line with many accidentals and 'x' marks.

36

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

41

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

p

mf

46

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

mf

f

f

mp

Detailed description: This system contains measures 46 through 50. Gtr. 1 plays a melodic line with eighth notes and rests, ending with a *mf* dynamic marking. Gtr. 2 and Gtr. 3 play similar melodic lines, with *f* dynamics in measures 48 and 49. Gtr. 4 provides a rhythmic accompaniment of chords with a *mp* dynamic marking.

51

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

Detailed description: This system contains measures 51 through 55. Gtr. 1 has rests in measures 51-52 and 54-55, with melodic fragments in measures 53 and 55. Gtr. 2, 3, and 4 continue their melodic and rhythmic parts from the previous system.

56

String 1 (Str. 1) starts with a measure rest, then plays a series of chords: G major, G major, G major, G major, and F major. String 2 (Str. 2) and String 3 (Str. 3) play a rhythmic eighth-note pattern: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. String 4 (Str. 4) plays a rhythmic eighth-note pattern: G2, A2, B2, G2, F2, E2, D2, C2.

61

String 1 (Str. 1) starts with a measure rest, then plays a series of chords: G major, G major, G major, G major, and F major. String 2 (Str. 2) and String 3 (Str. 3) play a rhythmic eighth-note pattern: G4, A4, B4, G4, F4, E4, D4, C4. String 4 (Str. 4) plays a rhythmic eighth-note pattern: G2, A2, B2, G2, F2, E2, D2, C2.

66

itr. 1

itr. 2

itr. 3

itr. 4

Detailed description: This system contains measures 66 through 70. It features four staves labeled itr. 1, itr. 2, itr. 3, and itr. 4. It begins with a treble clef and a 7/8 time signature. The first staff (itr. 1) has a dynamic marking of *mp*. The second and third staves (itr. 2 and itr. 3) have a dynamic marking of *p*. The fourth staff (itr. 4) has a dynamic marking of *p*. The music consists of rhythmic patterns and chords.

71

itr. 1

itr. 2

itr. 3

itr. 4

Detailed description: This system contains measures 71 through 75. It features four staves labeled itr. 1, itr. 2, itr. 3, and itr. 4. A first ending bracket covers measures 71-72, and a second ending bracket covers measures 73-74. The first ending is marked with a '1.' and the second ending with a '2.'. The first staff (itr. 1) has a dynamic marking of *mp*. The second staff (itr. 2) has a dynamic marking of *mp*. The third staff (itr. 3) has a dynamic marking of *p*. The fourth staff (itr. 4) has a dynamic marking of *p*. The music consists of rhythmic patterns and chords.

itr. 1

itr. 2

itr. 3

itr. 4

76

ff *p* *ff*

ff *p* *ff*

ff *p* *ff*

ff *p* *ff*

Detailed description: This musical score consists of four staves, each labeled 'itr.' followed by a number (1, 2, 3, 4). Each staff begins with a treble clef and a measure number '76' above the first measure. The music is written in a single system with a common time signature. Dynamic markings are placed below the staves: 'ff' (fortissimo) and 'p' (piano). Slurs connect the 'ff' and 'p' markings across measures. Staff 1: Features eighth and sixteenth notes with slurs. Staff 2: Features eighth notes with slurs. Staff 3: Features chords with 'x' marks above them, indicating natural harmonics. Staff 4: Features chords with 'x' marks above them, indicating natural harmonics. The dynamic markings are: Staff 1: *ff* (measures 1-2), *p* (measures 3-5), *ff* (measures 6-7). Staff 2: *ff* (measures 1-2), *p* (measures 3-5), *ff* (measures 6-7). Staff 3: *ff* (measures 1-2), *p* (measures 3-5), *ff* (measures 6-7). Staff 4: *ff* (measures 1-2), *p* (measures 3-5), *ff* (measures 6-7).

Guitar 1

Toro Barroso

Bomba ecuatoriana

Música: Hugo Cifuentes.
Nelson González Benítez.

5ta y 6ta cuerda entrelazada
Efecto tambora

f *mf*

6

11

16 *f*

21 *f*

26

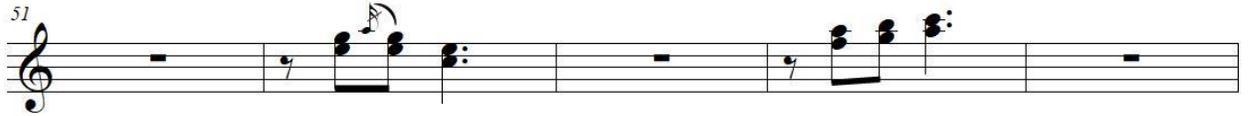
31

36

41 *p* *mf*

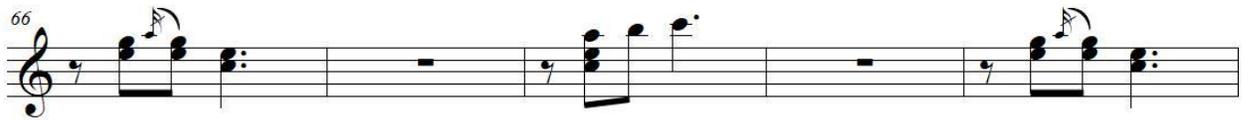
© Nelson González Benítez.

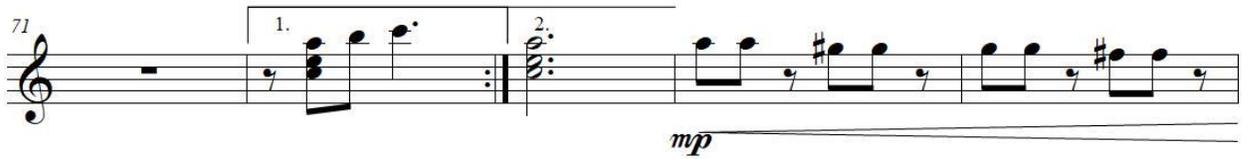
46  *mf*

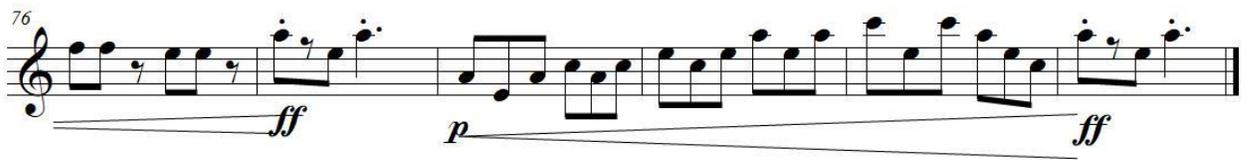
51 

56 

61 

66 

71  *mp*

76  *ff* *p* *ff*

Guitar 2

Toro Barroso

Bomba ecuatoriana

Música: Hugo Cifuentes.
Nelson González Benítez.

Musical score for Guitar 2, titled "Toro Barroso" (Bomba ecuatoriana). The score is written in 6/8 time and consists of seven staves of music. The first staff begins with a 7-measure rest, followed by a melodic line starting at measure 8 with a *mf* dynamic and a "Sul tasto" instruction. The second staff starts at measure 12 with a 4-measure rest, followed by a melodic line with a *f* dynamic. The third staff starts at measure 20 with a melodic line and a *f* dynamic. The fourth staff starts at measure 25 with a melodic line. The fifth staff starts at measure 30 with a melodic line. The sixth staff starts at measure 35 with a melodic line. The seventh staff starts at measure 40 with a melodic line, featuring a dynamic change from *p* to *mf* over the first four measures. The eighth staff starts at measure 45 with a melodic line and a *f* dynamic.

Toro Barroso

50

55

60

65

70

75

80

Toro Barroso

Bomba ecuatoriana

Música: Hugo Cifuentes.
Nelson González Benítez.

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of nine staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3-measure rest. The word "Metálico" is written above the staff, and the dynamic *mp* is below. The second staff starts at measure 8 with an 8-measure rest, followed by a series of chords marked with 'x' for natural harmonics, with a dynamic of *mf*. The third staff continues with similar chords. The fourth staff (measures 25-29) features a melodic line with a dynamic of *mf*. The fifth staff (measures 30-34) continues the melodic line. The sixth staff (measures 35-39) continues the melodic line. The seventh staff (measures 40-44) features a melodic line with a dynamic of *p* that increases to *mf*. The eighth staff (measures 45-49) features a melodic line with a dynamic of *f*.

50

Musical staff 50: Treble clef, quarter notes with accents, eighth notes, and quarter notes.

55

Musical staff 55: Treble clef, quarter notes with accents, eighth notes, and quarter notes.

60

Musical staff 60: Treble clef, quarter notes with accents, eighth notes, and quarter notes.

65

Musical staff 65: Treble clef, quarter notes with accents, eighth notes, and quarter notes.

70

Musical staff 70: Treble clef, quarter notes with accents, eighth notes, and quarter notes, followed by a first ending bracket and a second ending bracket with piano dynamics.

75

Musical staff 75: Treble clef, chords with piano and fortissimo dynamics.

80

Musical staff 80: Treble clef, chords with fortissimo dynamics.

Toro Barroso

Bomba ecuatoriana

Música: Hugo Cifuentes.
Nelson González Benítez.

11 *mf* Metálico

16 *mf* MD puente MI aro

21 *mp*

26

31

36

41 *p* *mf*

46 *mp*

The musical score is written for guitar in 6/8 time. It begins with a rest for 11 measures, followed by a melodic line starting at measure 12 with a *mf* dynamic and a 'Metálico' (metallic) effect. From measure 16, the score transitions to a rhythmic pattern of chords marked with 'x' (natural harmonics), with a 'MI aro' (bridge) instruction and *mf* dynamic. This pattern continues through measure 21, where the dynamic changes to *mp*. From measure 26 to 41, the score consists of a dense, repetitive chordal texture. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the start of measure 41, and *mf* (mezzo-forte) is placed at the end of measure 41. The texture continues through measure 46, where the dynamic is *mp* (mezzo-piano).

51

Musical staff 51: Treble clef, sixteenth-note chords with 'x' marks above them.

56

Musical staff 56: Treble clef, sixteenth-note chords with 'x' marks above them.

61

Musical staff 61: Treble clef, sixteenth-note chords with 'x' marks above them.

66

Musical staff 66: Treble clef, sixteenth-note chords with 'x' marks above them.

71

Musical staff 71: Treble clef, sixteenth-note chords with 'x' marks above them, first and second endings, and a piano (*p*) dynamic marking.

76

Musical staff 76: Treble clef, sixteenth-note chords with 'x' marks above them, dynamic markings (*ff*, *p*, *ff*), and a fermata.

Tabla 16. Obra 3. Programa 2. Apamuy Shungo

OBRA 3. APAMUY SHUNGO	
Autor:	Gerardo Guevara
Género:	Yumbo
Tiempo estimado de aprendizaje:	40 horas pedagógicas
Nivel de dificultad:	Intermedio

Elaborado por: Nelson González

- **ANTICIPACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 1. Contexto Cultural

La obra musical fue creada por Gerardo Guevara, su versión original fue para piano en el año de 1958. Está escrita en Quichwa, uno de los lenguajes de los indígenas del Ecuador,

La mayoría de las obras de Guevara, están inspiradas en momentos históricos del Ecuador. Por la traducción realizada, la letra de la canción lleva a contextualizarla con el Inti Raymi, Fiesta del Sol y la cosecha, una de las tradiciones que tiene como legado el pasado glorioso de la nación Cañari-Inca.

El sitio web del Ministerio de Cultura y Patrimonio sobre la fiesta dice: “El Inty Raymi es en sí el símbolo de la gratitud de los pueblos andinos que ofrecen a la Paccha Mama (madre tierra), por la bondad de haber permitido una buena producción y cosecha de productos tradicionales, la gratitud se celebra con la presencia de música y danza, concentrándose más de un centenar de conjuntos autóctonos” (2019)

CASTELLANO

Te doy mi corazón

Gran Sol, tu traes vida y calor;

Gran Sol, te adoramos con todo el corazón.

Sembraremos la tierra, cuidaremos tus hijos

Padre mío, Padre de todos.

Gran Sol

QUICHWA

Apamuy shungo

Jatun, Rupay can Apamuy cansay cunuy

Jatun Rupay cuyaranchi tucuy shungo

Tarpurranchi allpa, ricu ranchi churi.

Tayta yucapag, Tayta tucuy pag

Jatun Rupay

- **CONSTRUCCIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 2. Familiarización con el material de trabajo

Considere las siguientes indicaciones, previo al estudio de la obra.

Tabla 17. Familiarización con el material de trabajo. Apamuy Shungo

Característica	Descripción
Arreglo para:	Ensamble para 4 guitarras
Intención del arreglo:	Se mantiene la estructura original de la obra, puesto que la obra tiene riqueza armónica y melódica.
Tonalidad:	Dm
Ritmo:	Yumbo
Tiempo de ejecución:	120 bmp
Compás:	6/8
Imagen:	<p>Score</p> <p style="text-align: center;">Apamuy Shungo Yumbo</p> <p style="text-align: right;">Gerardo Guevara. Nelson González Benítez.</p>  <p style="text-align: center;">Ilustración 32. Apamuy Shungo Elaborado por: Nelson González</p>

Elaborado por: Nelson González

Actividad 3. Revisar y repasar pasajes relevantes o meritorios

En la obra existe un pasaje relevante que requiere de estudio para ensamble, se puede visualizar en la imagen de la Ilustración 23.

The image shows a musical score for a guitar ensemble, labeled 'A'. It consists of two systems of four staves each, labeled Gtr. 1, Gtr. 2, Gtr. 3, and Gtr. 4. The music is in 6/8 time and features various dynamic markings: *f* (forte) for the first two staves, *mf* (mezzo-forte) for the third staff, and *mp* (mezzo-piano) for the fourth staff. The score includes articulation marks such as accents and slurs, and a repeat sign at the end of the first system.

Ilustración 33. Pasaje meritorio 1. Apamuy Shungo
Elaborado por: Nelson González

Actividad 4. Ensayos parciales

Se recomienda realizar ensayos parciales de acuerdo a los siguientes fragmentos:

Fragmento 1. Compás 1 al 7

Fragmento 3. Compás 14 al 19

Fragmento 2. Compás 8 al 13

Fragmento 4. Compás 20 al 23

Fragmento 5. Compás 24 al 28

Fragmento 7. Compás 33 al 39

Fragmento 6. Compás 29 al 32

- **CONSOLIDACIÓN DEL CONOCIMIENTO**

Actividad 5. Estudiar y repasar el material seleccionado para mejorar su ejecución.

Los estudiantes deberán estudiar y repasar el material, y para su posterior ensamble se podrá utilizar la fragmentación de la Actividad 4.

- **ARREGLO MUSICAL**

Score

Apamuy Shungo

Yumbo

Gerardo Guevara.

Nelson González Benítez.

Adagio ♩ = 40

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Guitar 1
ff *p*

Guitar 2
ff *p*

Guitar 3
ff *p*

Guitar 4
ff *p*

A

Gtr. 1
f *f*

Gtr. 2
f *f*

Gtr. 3
f *mf*

Gtr. 4
f *mp*

Apamuy Shungo

Musical score for Gtr. 1-4, measures 1-8. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features four guitar parts. Gtr. 1 and 2 have melodic lines with accents and slurs. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment. Gtr. 4 has a bass line with chords. Dynamics include *mf* and *f*. A first ending bracket covers measures 7-8, with a second ending marked '2.'.

Musical score for Gtr. 1-4, measures 9-12. The score continues with four guitar parts. Gtr. 1 has a melodic line with accents and slurs. Gtr. 2 has a rhythmic accompaniment. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment. Gtr. 4 has a bass line with chords. A dynamic of *mf* is present. The section ends with a repeat sign and the instruction "Rep. to A."

Musical score for Gtr. 1-4, measures 13-16. The score is marked with a box containing the letter 'B'. It features four guitar parts. Gtr. 1 and 2 have melodic lines with accents and slurs. Gtr. 3 has a rhythmic accompaniment. Gtr. 4 has a bass line with chords. The section ends with a repeat sign.

Apamuy Shungo

25

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

1.

2.

30

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

To B.

p

p

p

p

34

Gtr. 1

Gtr. 2

Gtr. 3

Gtr. 4

f

ff

f

ff

f

ff

rit.

Guitar 1

Apamuy Shungo

Yumbo

Gerardo Guevara.

Nelson González Benítez.

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Adagio ♩ = 40

The musical score for guitar 1, titled "Apamuy Shungo" by Gerardo Guevara and Nelson González Benítez, is in 6/8 time. It is divided into two main sections: Adagio (♩ = 40) and Allegro (M.M. ♩ = c. 120). The piece begins with a forte (ff) dynamic. The Adagio section (measures 1-10) features a slow, melodic line with slurs and accents. The Allegro section (measures 11-36) is characterized by a faster tempo and a more rhythmic, melodic line. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Key features include a first ending (1.) and second ending (2.) at measures 11-12, a repeat sign at measure 16, and a section labeled "Rep. to A." at measure 17. The piece concludes with a fortissimo (ff) dynamic.

Apamuy Shungo

Yumbo

Gerardo Guevara.

Allegro (M.M. ♩ = c. 120) Nelson González Benítez.

Adagio ♩ = 40

The musical score is written in 6/8 time and consists of eight staves. It begins with a *ff* dynamic and a tempo of Adagio (♩ = 40). The first staff contains a series of chords. The second staff starts at measure 6 with a *f* dynamic and includes a first ending bracket labeled 'A'. The third staff continues the melody with accents and a *f* dynamic. The fourth staff, starting at measure 16, features a triplet and a section labeled 'Rep. to A.' with a second ending bracket labeled 'B'. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff, starting at measure 26, includes first and second endings. The seventh staff, starting at measure 31, is marked 'To B.' and begins with a *p* dynamic. The final staff, starting at measure 36, includes a *rit.* marking and ends with a *ff* dynamic.

Guitar 3

Apamuy Shungo

Yumbo

Gerardo Guevara.

Nelson González Benítez.

Adagio ♩ = 40

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

ff **A** *p*

6 *f* *mf*

11 *mf*

16 **B** Rep. to A.

21

26 1. 2.

31 To B. *p*

36 *rit.* *f* *ff*

Apamuy Shungo

Yumbo

Gerardo Guevara.

Nelson González Benítez.
Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Adagio ♩ = 40

The musical score is written for guitar in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The first staff (measures 1-5) starts with a *ff* dynamic and a tempo marking of Adagio (♩ = 40). The second staff (measures 6-10) features a *f* dynamic and a section marked 'A'. The third staff (measures 11-15) has a *mf* dynamic. The fourth staff (measures 16-20) is marked 'Rep. to A.' and 'B'. The fifth staff (measures 21-25) continues the 'B' section. The sixth staff (measures 26-30) includes first and second endings. The seventh staff (measures 31-35) is marked 'To B.' and ends with a *p* dynamic. The final staff (measures 36-40) concludes with a *f* dynamic and a *rit.* marking.

8. PLAN OPERATIVO

Tabla 18. Plan operativo

ACTIVIDAD	OBJETIVOS	METODOLOGÍA	TIEMPO	RESPONSABLES	BENEFICIARIOS
Socialización de la propuesta	Socializar la propuesta alternativa mediante la invitación pública a docentes de guitarra y autoridades del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi y comunidad ampliada.	Invitación a convocatoria pública para concierto de socialización de los arreglos musicales para Conjunto Instrumental de guitarra	Febrero 2019	Investigador	Investigador y comunidad lojana.
Entrega de la propuesta alternativa a las autoridades del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi.	Proveer de material bibliográfico a la Biblioteca del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi	Entrega de la propuesta alternativa posterior su socialización.	Febrero 2019	Investigador	Usuarios de la Biblioteca del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi
Selección del programa de aplicación para Conjunto Instrumental de Guitarra	Determinar el material y recursos necesarios la implementación de la propuesta acorde al grupo clase	El docente de Conjunto Instrumental, selecciona el programa	Marzo 2019	Docente de conjunto instrumental	Docente de conjunto instrumental
Aplicación de las orientaciones metodológicas en el proceso de enseñanza aprendizaje.	Interpretar el repertorio establecido por el docente.	El docente seleccionará el programa más adecuado de acuerdo al grupo clase, para interpretarlo con el grupo clase	Libre elección	Docente y estudiantes del conjunto instrumental de guitarra	Docente y estudiantes del conjunto instrumental de guitarra

Elaborado por: Nelson González

9. IMPACTO DE LA PROPUESTA

La realización de la presente propuesta tendrá impacto significativo en el proceso de enseñanza aprendizaje de los alumnos de conjunto instrumental de guitarra, del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi, mediante la adquisición de habilidades musicales con ritmos de música tradicional ecuatoriana.

10. LOCALIZACIÓN

Posterior a su aceptación, la propuesta será aplicada por los docentes del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, periodo académico 2018-2019.

11. POBLACIÓN

La población que ejecute la propuesta, serán estudiantes del Nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi de la ciudad de Loja, en trabajo conjunto con los docentes de guitarra y autoridades.

12. RECURSOS

Tabla 19. Tabla de recursos

Recurso	Descripción
Talento humano	<ul style="list-style-type: none">• Autoridades del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”• Docentes de guitarra del Nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”• Mgs. Daniel Flores Días. Director de Tesis• Tcnlgo. Nelson Leonardo. Investigador
Recursos tecnológicos	<ul style="list-style-type: none">• Computador• Proyector• Parlante
Recursos materiales	<ul style="list-style-type: none">• Guía de arreglos musicales para Conjunto Instrumental de guitarra• Hojas pentagramadas y de papel boom
Recursos físicos	<ul style="list-style-type: none">• Sala para la socialización de la propuesta• Salón de clases para la aplicación.
Recursos económicos	<ul style="list-style-type: none">• Financiamiento total por parte del postulante.• Para la implementación: Los que la autoridad institucional estime.

Recursos institucionales	<ul style="list-style-type: none"> • Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”
---------------------------------	---

Elaborado por: Nelson González

13. PRESUPUESTO

Tabla 20. Tabla de presupuesto

Cantidad	Material	Valor unitario	Valor total
3	Impresión de propuesta	\$ 30.00	\$ 30.00
1	Alquiler de proyector	\$ 20.00	\$ 20.00
1	Gastos varios	\$ 30.00	\$ 30.00
Total			\$ 80.00

Elaborado por: Nelson González

14. RESULTADOS ESPERADOS

De aplicar las orientaciones metodológicas recomendadas en el documento, se espera que el proceso de enseñanza aprendizaje de la guitarra, sea más rápido, adquiera mayor técnica de ejecución, así como, los estudiantes fortalecerán el sentido de pertenencia al Ecuador, adquiriendo las destrezas musicales para convertirse en verdaderos intérpretes de música tradicional ecuatoriana.

j. BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Alberdi, B. (2017). *Canto y técnica vocal*. España : Grupo Planeta.
- Armijos, S. M. (2013). *DIFUSIÓN DE LA MÚSICA NACIONAL POPULAR* vs. Obtenido de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/2322/1/T-UCE-0009-139.pdf>
- Ausubel, Novak, & Hanesian. (20 de Agosto de 2018). *Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo* . Obtenido de https://www.ecured.cu/Proceso_de_ense%C3%B1anza-aprendizaje
- Bedoya Beltran, J. A. (2005). *Fases de aprendizaje del modelo educativo*. Obtenido de <http://www.scm.org.co/aplicaciones/revista/Articulos/1008.pdf>
- Biedma Lopez, E. (2016). https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001430.pdf. Obtenido de https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001430.pdf
- Casas, A., Repullo, L., & Donato , C. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos. *Localizador web*, 572 - 538.
- Chilvers, I. (2007). *Diccionario del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cousinet, R. (2014). *Qué es enseñar*. Obtenido de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6598/pr.6598.pdf
- Diario El Comercio. (21 de abril de 2015). Obtenido de La historia del toreo en el país se contó con una cantata: <https://www.elcomercio.com/tendencias/toreo-fiestapopular-tradicion-mestizaje-toros.html>
- Eggbrecht, C. D. (2012). *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado.
- El Universo. (2019). *Jorge Araujo Chiriboga. De terciopelo negro*. Obtenido de <http://www.larevista.ec/cultura/arte/jorge-araujo-chiriboga>
- Equipo de redacción de Concepto. (26 de Julio de 2018). *Concepto de*. Obtenido de <https://concepto.de/que-es-entrevista/>
- Godoy, M. (2012). *HISTORIA DE LA MUSICA DEL ECUADOR*. Quito.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis. *Revista musical chilena*, 195.

- Gracia, R. W. (2015). *Educación Musical a Nivel Superior*. México: Universidad Autónoma de Aguas Calientes.
- Guerrero, F. P. (marzo de 2013). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.html>
- Guerrero, P. (1995). *Músicos del Ecuador: Diccionario Biográfico*. Quito: CONMUSICA.
- Gustavo, M. (9 de octubre de 2015). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iXJfDZA2qs>
- Hernández, S. (2003). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Játiva, L. R. (6 de octubre de 2014). *Historia del San Juanito*. Obtenido de <http://ecuadoruniversitario.com/opinion/historia-del-sanjuanito/>
- Julián Pérez Porto y Ana Gardey. (2012). <https://definicion.de>. Obtenido de <https://definicion.de/metodologia/>
- Luis, M. (1972). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana .
- Mancero Baquerizo, D. (2013). Obtenido de Manual para la implementación de Bandas de Paz: https://www.academia.edu/15805164/Manual_de_m%C3%BAsica_ecuatoriana
- Martínez, F. P. (2015). *La música coral del periodo barroco y su expresión a través de las formas usadas por los compositores de la época*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla .
- Mauricio, C. C. (2015). *La música tradicional ecuatoriana y su aporte en el desarrollo artístico cultural en los estudiantes de 10mo EGB de la Unidad Educativa Zoila Ugarte de Landivar*. Loja: Universidad Nacional de Loja.
- Ministerio de Educación. (2014). *Currículo para bachillerato artístico especialidad Música*. Obtenido de <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/03/Nivelacion-musica.pdf>
- Mora, N. G. (2013). *Música Coral del Renacimiento* .
- MUNDIARIO. (2017). *MUNDIARIO*. Obtenido de La pedagogía musical sirve de ejemplo a la investigación educativa:

- <https://www.mundiario.com/articulo/sociedad/pedagogia-musical-ejemplo-investigacion-educativa/20170305165342081247.html>
- MUNDIARIO. (2017). *MUNDIARIO*. Obtenido de La pedagogía musical sirve de ejemplo a la investigación educativa: <https://bit.ly/2SaA0kD>
- Newton. (1999). *The System of the world for the study of natural philosophy*.
- Obregón, J. R. (11 de Enero de 2019). *El método estadístico*. Obtenido de <http://paginas.facmed.unam.mx/deptos/sp/wp-content/uploads/2015/11/03REYNAGA1.pdf>
- Pablo, D. (2010). *Historia documental del bolero*. México.
- Pazmiño Trotta, T. (2012). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador. Cuaderno didáctico 2*. Quito: Casa de la Cultura.
- Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Portais, M. (Septiembre de 1975). *Las migraciones de población en Ecuador*. Obtenido de http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers13-03/08179.pdf
- Randel, M. (2009). *Diccionario Harvard de música*. Illustrated, reprint.
- Real Academia de la Lengua Española. (17 de Julio de 2017). Obtenido de Diccionario de Lengua Española: <http://dle.rae.es>
- Ruiz Limon, R. (2006). *Historia y evolución del pensamiento científico*. México.
- Sampieri, R. H. (2014). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Sandoval, J. M. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Sonia Fernández Brañas, M. A. (2001). FACTORES PSICOSOCIALES PRESENTES EN LA TERCERA EDAD. *Revista Cubana de Higiene y Epidemiología*.
- Torres Maldonado, H. (2003). *Didáctica General*. Obtenido de <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/icap/unpan039746.pdf>
- Traversari, P. P. (s.f.). *CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA*. Obtenido de http://www.casadelacultura.gob.ec/?ar_id=3&mu_id=2&palabrasclave=Museo%20de%20instrumentos%20musicales%20Pedro%20Pablo%20Traversari&title=

Museo%20de%20instrumentos%20musicales%20Pedro%20Pablo%20Traversari
i

Traversari, P. P. (s.f.). *CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA*. Obtenido de <https://bit.ly/1VCLKdL>

Trujillo, A. M. (2013). *La música como patrimonio cultural ecuatoriano en el barrio de Loma Grande, su relación con la creación de identidad y adscripción al territorio*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana de Quito.

UTPL. (2018). *Guía metodológica de investigación*. Loja: UTPL.

k. ANEXOS



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA

FACULTAD DE LA EDUCACIÓN EL ARTE Y LA COMUNICACIÓN

CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL

TEMA:

La música tradicional ecuatoriana y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de conjunto instrumental de estudiantes de guitarra del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, año lectivo 2018 – 2019.

PROYECTO DE TESIS PREVIO A LA
OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN
EDUCACIÓN MUSICAL

AUTOR: NELSON LEONARDO GONZÁLEZ BENÍTEZ

LOJA – ECUADOR

2018

a. TEMA

La música tradicional ecuatoriana y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de conjunto instrumental de estudiantes de guitarra del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja, año lectivo 2018 – 2019

b. PROBLEMÁTICA

La música como acervo cultural de las civilizaciones, es el resultado del espectro de múltiples expresiones y sentimientos del ser humano desde la conquista de los españoles hasta hoy en día donde la importación de ritmos es instantánea gracias a los medios tecnológicos actuales; sin duda alguna, los países iberoamericanos poseen un activo invaluable de composiciones musicales que son desconocidas y que con el paso de los años se van olvidando.

De este modo la música tradicional ecuatoriana evoluciona permanentemente con el paso del tiempo, así, en la actualidad, con la afluencia de ritmos modernos foráneos, se ha omitido producir composiciones musicales de ritmos tradicionales, puesto que, en su expresión, ésta transporta al terruño, evoca sentimientos de la cotidianidad, el recuerdo del campesino y su trabajo, razón por la que los jóvenes en los últimos tiempos, han dejado de lado la ejecución de música ecuatoriana, descartando el valioso aporte lírico y literario que ésta posee.

Así, es necesario que durante el proceso de enseñanza-aprendizaje, los estudiantes de conjunto instrumental de guitarras del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamente Celi”, asuman el reto de interpretar música ecuatoriana en su repertorio musical, sin embargo, los arreglos musicales para ensamble de guitarra son muy limitados y, en el peor de los casos el material existente no es un repertorio adecuado al desarrollo musical de los estudiantes y mucho menos desarrollar la competencia clave de la conciencia y expresión cultural.

Innegablemente, la guitarra clásica está directamente ligada a la ejecución de obras académicas y es así, que su desarrollo en el conjunto instrumental de guitarras del nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamente Celi, se encuentra obligado únicamente al estudio y prácticas de obras de los diversos periodos de la historia musical. Sin embargo, la Fundación Beethoven (2013), menciona un interesante estudio realizado en la Universidad de Northwestern, en Evanston, Illinois (EEUU), que demostró que los individuos que habían estudiado música “tenían mejores respuestas cerebrales frente a sonidos complejos”, lo que implica que estudiar música en los primeros años de vida mejora las funciones ejecutivas en el adulto, por otra parte, Pardo & Gualpa (2018), en

una publicación realizada por la Universidad Nacional de Loja (Ecuador), sobre los géneros nacionales y específicamente del San Juanito, mencionan que “Las canciones escritas para este ritmo tienen mucha repercusión en el sentimiento ecuatoriano” (pág. 3), por lo tanto, es necesario aplicar orientaciones metodológicas pertinentes durante el proceso de enseñanza-aprendizaje para crear en los estudiantes las competencias artísticas desde el ámbito de formación musical académica y la apreciación cultural de la música nacional como mecanismo para generar el sentimiento en las interpretaciones y el orgullo de pertinencia al Ecuador.

La composición de música para guitarra ha crecido a pasos agigantados, tal es el caso de autores como Fernando Sor, Francisco Tárrega, Mauro Giuliani, Isaac Albeniz, Agustín Barrios Mangoré, entre otros, que presentan alternativas innovadoras y cada vez más estilizadas de repertorio universal, sin embargo, en el contexto nacional y específicamente en el caso de la guitarra clásica, son pocos los autores que proponen la creación de arreglos musicales para conjunto instrumental de guitarras, los que además de no estar disponibles al público, en su mayoría solo se pueden obtener por medios de pago.

Así, luego de analizar las premisas del antecedente, se formula la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo incide la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes que integran el conjunto instrumental de guitarras del nivel Básico Medio del colegio de artes “Salvador Bustamante Celi” de la ciudad de Loja?

c. JUSTIFICACIÓN

En general, la ejecución del presente proyecto se justifica a través de diferentes puntos de vista, desde fortalecer el proceso de enseñanza aprendizaje de la guitarra como instrumento principal en los estudiantes del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”, hasta la formación artística personal del investigador; a continuación, mencionaré los aspectos más importantes.

Implementar el presente proyecto contribuirá como apoyo fundamental para la formación académica de profesionales en el ámbito de la guitarra clásica e impulsará la ejecución de repertorio nacional. Además, el recurso musical elaborado formará parte de los recursos públicos para uso de ensambles de guitarra e impulsará la ejecución de obras que forman parte del patrimonio cultural del Ecuador como medio para mantener vigente la identidad cultural musical del pueblo.

Ejecutarlo conjuntamente con los estudiantes de Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”, también permitirá impulsar el proyecto VI de la línea de investigación VI propuesta por la Carrera de Música de la Universidad Nacional de Loja, sobre la “Implementación y apreciación artística de la Provincia de Loja”, puesto que se pretende que: los estudiantes mejoren la calidad de la interpretación en la agrupación musical de guitarra con géneros nacionales, se motive a sentir orgullo nacional y consecuentemente potencien sus competencias claves relacionadas con la parte artística.

Es importante que Loja, de acuerdo al argot popular al ser considerada la cuna de artistas, aporte al Ecuador con recursos musicales producidos desde la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja, a través de un material que permita incidir a una de las funciones sustantivas del alma mater lojana como lo es la vinculación con la colectividad.

Finalmente, y para dar el aval científico de investigación, el presente proyecto cuenta con los recursos técnicos, tecnológicos, académicos y de asesoramiento para su desarrollo, dando con ello factibilidad para su ejecución.

d. OBJETIVOS

OBJETIVO GENERAL:

- Analizar la incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza - aprendizaje de los estudiantes que integran el conjunto instrumental de guitarra del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Determinar a través de la recolección de datos la importancia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes del conjunto instrumental de guitarras del nivel Básico Medio del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi.
- Diseñar una propuesta alternativa que permita incluir la música tradicional ecuatoriana en proceso de enseñanza aprendizaje del conjunto instrumental de guitarra como estrategia para motivar la identidad nacional.
- Socializar los resultados devenidos de la investigación, mediante la presentación de un concierto con el conjunto instrumental de guitarra.

e. MARCO TEÓRICO

3. LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA

Escuchar y hablar sobre la música hoy en día es sumamente cotidiano y una práctica común del diario vivir, de hecho, “*al poseer una determinada música, la convertimos en una parte de nuestra propia identidad y la incorporamos a la percepción de nosotros mismos*” (Eggbrecht, 2012); sin embargo, Carlos Alberto Ávila en su libro *¿qué es la música?*, menciona que definir su significado, resulta examinar una manifestación artística misteriosa debido a que la música posee varias perspectivas de análisis, por ello, para definir la música, únicamente mencionaré dos conceptos que unidos no son excluyentes: “*Arte de combinar los sonidos*” (García-Pelayo y Gross, 709) y “*La música es una manifestación que se vale de los elementos melodía, armonía y ritmo*” (Gracia, 2015).

La música en el Ecuador, se originó varios milenios atrás, a la par coexistiendo con el hombre y, permanentemente ha evolucionado en el tiempo con la importación de géneros y ritmos musicales ajenos a nuestra cultura tradicional. Visto desde el enfoque como patrimonio de la nación, Juan Mullo menciona que: “*En general, la música es vista como consumo cultural y de identidad. El enfoque socio-cultural se caracterizaría por estudios hechos desde una estética de las clases populares y su dinamización social, considerando el papel de la comunicación y el proceso del lenguaje artístico popular actual*” (Sandoval, 2009), ya considerando el estudio técnico, menciona que la música ecuatoriana yace en el pensamiento andino donde se han desarrollado conceptos de la cosmología andina, sobre la base de la lengua kichwa y los principios que influyen en el ordenamiento de su mundo: el tiempo y el espacio incluyendo las prácticas artísticas indigenistas-urbanas (música, danza, ritualidad, mitología, etc.).

La música nacional, llamada así por la cultura mestiza, se apropia de varios elementos culturales indígenas y del lenguaje musical andino, por lo que la música del siglo XIX es un medio expresivo para relatar un proceso en donde lo indígena siempre fue lo marginal. Mucha literatura musical ecuatoriana exalta factores como: la mujer, el sentimiento, la patria, la nación, el desarraigo, etc., mientras que la música indígena se rige por las

funciones rituales de los cantos y mitos, por ejemplo, la Pachamama⁸, es decir, un pensamiento simbólico. Así, en la historia y para consolidar una urgente necesidad de identidad, el mestizo, cobijado bajo el proyecto ideológico de lo nacional que es promovido desde el Estado nacional, comienza a construir formas expresivas que, en lo musical, se plasman en un cancionero nacional, el mismo que ya lo identifica como sector cultural y, a veces, como clase social diferenciada.

Para la construcción de esta “identidad musical nacional mestiza”, se toman las estructuras indígenas, sobre todo, andinas, las cuales, junto a los textos románticos que promovían desde hace tiempo una especie de indigenismo, pretenden la defensa de lo indio contrariamente a través de su estigmatización. Se toma su marginalidad como símbolo de identidad, se tomará como ejemplo de ello un extracto de un albazo muy popular que versa así :

*Pobre Pilahuin cargando costal
sumido en dolor llorando tu mal tendrás que vivir...
Es que mi patrón a pobre mujer
anaquito dio y se la llevó con él a vivir.
Qué será de ti pobre Pilahuín con tu soledad,
sembrando maíz, también de peón tendrás que vivir... ”.*

Albazo de Gerardo Arias y Arias

“En cambio, las culturas indígenas y negras del Ecuador tienen una percepción distinta evidenciada siempre a través de la ritualidad, de símbolos y mitologías. Su mundo sonoro, los cantos catárticos, los arrullos negros, el canto sagrado o Anent shuar, los yaravíes andinos, etc., son expresiones simbólicas en acción, es un regreso y mayor contacto con la naturaleza” (Sandoval, 2009)

⁸ **Pachamama.** “Formado por los vocablos pacha que en quechua significa universo, mundo, tiempo, lugar. Es la diosa suprema de los pueblos aborígenes de Suramérica, los cerros” (Martínez 2001)

3.1.LA MÚSICA EN LAS REGIONES DEL ECUADOR

3.1.1. EN LA COSTA

“En la costa, se sabe poco de la música primitiva de ésta región, sin embargo, se han encontrado instrumentos autóctonos de barro, tetrafónicos, trifónicos ocarinas, queñas, zampoñas, etc., lo que deduce que la música tenía carácter alegre.” (Alba Barreiro, 1997) Para la época del siglo XIX Segundo Luis Moreno (2009) comenta que: “cuando aparece el *Alza*, *alza que te han visto* comienza a criollizarse muchas danzas y géneros para permitir el apareamiento de ritmos propios con la misma métrica (pie dáctilo), generalmente en compás de 3/4 o 6/8, como el aire típico, el pasillo y algunas variantes del albazo. En este mismo momento, se constata, en cambio, la efervescencia de los ritmos de moda norteamericanos como el fox trot y el one step”. (pág. 31.). Este dato es muy importante, ya que, con ello, los nuevos ritmos que comenzaron a aparecer en el Ecuador, tal el caso del pasacalle, el one step y el fox incaico. “El alza y varias contradanzas republicanas curiosamente se difunden en las culturas campesinas de la Costa ecuatoriana, en las danzas montubias⁹. Estas contradanzas europeas ya transformadas en *grupos folklóricos* perduran en la tradición oral de los sectores populares actuales” (Moreno, 2009, pág. 32).

3.1.2. EN LA SIERRA

En la sierra las expresiones musicales como sus instrumentos se han conservado prácticamente intactos. Los diversos pueblos han practicado un sistema musical basado en la escala musical pentafónica como imposición reducida del sistema musical europeo dentro de lo andino. Los instrumentos más usados son la bocina, ocarina, flauta travesa, rondador, pingullo, silbato tamboriles, sonajeros y poseen su propio sistema de afinación. “Los ritmos más importantes son: Sanjuanito, Yaraví, Albazo y Pasacalle”. (Mauricio, 2015)

⁹ **La cultura montubia**, representada en grupos profesionales de danza folklórica que bailan géneros como la polca orense, el alza rioense, la contradanza, el amorfino manabita, el galope guayaco. La cultura negra esmeraldeña baila la polca, el fabriciano o pasillo corrido y el andarele o pasodoble, que son reminiscencias de las danzas de salón europeas. (Sandoval, 2009)

3.1.3. EN EL ORIENTE

Al respecto de la música en las antiguas sociedades amazónicas, Jaime Idrovo anota:

“Las condiciones naturales que dominan en la selva amazónica o región oriental ecuatoriana, vuelven muy difícil, por no decir imposible, la conservación de materiales vegetales, e incluso de huesos, tanto humanos como animales. La continua humedad corrompe con facilidad los restos culturales dejados por pueblos que habitaron hace cientos o miles de años la zona, razón por la cual el arqueólogo Pedro Porras, que ha investigado la Amazonía desde hace mucho tiempo, señala no haber encontrado piezas arqueológicas de uso musical. Desconocemos por tanto la existencia de instrumentos musicales prehispánicos, lo cual no quiere decir que las culturas desarrolladas en el Oriente no conocieron la música o carecieron de un conjunto instrumental propio, producto de la evolución cultural y técnica que vivió el hombre en sus tierras, con presiones ambientales muy particulares” (J. Idrovo, 1987).

Como un ejemplo de las culturas musicales de la Amazonía, la cultura shuar-achuar es quizá la más representativa de las sociedades de selva tropical del Ecuador. Se la debe entender dentro de las categorías de su sistema de pensamiento musical con ciertos lineamientos metodológicos que nos permiten comprender en algo a sus culturas vecinas: 1) Música secular (nampet), 2) Música mítica y religiosa (anent). Existen géneros de danza y fiestas como el Pirish o Kuwink y el Amuntai (canto de amor), como parte de la música secular. En la música mítica y religiosa, Nunkui (canto mágico en relación a un ser mítico). Otra categoría guerrera ya en desuso es Ujaj, repertorio de cantos asociados a la reducción de cabezas. “El anent es quizá la más importante expresión del pueblo shuar; establece una especie de comunicación mitológica entre el hombre, el medio natural y sobrenatural que los rodea, pero además es la representación oral de su historia y cosmovisión.” (Sandoval, 2009)

3.2. RITMOS TRADICIONALES DEL ECUADOR

3.2.1. DANZAS CRIOLLAS: EL AIRE TÍPICO, ALBAZO, ALZA

Luis Humberto Salgado (2007) en su libro “Música tradicional popular del Ecuador” plantea que de la “fusión” del yumbo y el danzante, con sus elementos sincopados,

aparece una “danza criolla de espíritu vivaz” (1952), denominada aire típico, al que emparentara con el albazo con compás de 3/4 y el alza.

- Yumbo + Danzante = Aire Típico, Albazo y Alza.

El albazo se caracteriza por tener un ritmo sesquiáltero (compases de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$ alternados) y un rasgueo de guitarra que produce ritmos sincopados y acentos en diferentes tiempos. Es considerado un yaraví, tocado en tiempo rápido. Variaciones del albazo son conocidas con las palabras quichuas saltashpa, cachullapi, capishca.

3.2.2. EL DANZANTE

“Son considerados como danzas heliolátricas preincásicas, en compás binario compuesto (6/8)” (Salgado, 2009, pág.62). El yumbo con movimiento alegre, movido y el danzante de movimiento más tranquilo.

- c) Yumbo: trocaico.
- d) Danzante: yámbico.

Con respecto a estos géneros, Salgado propone, en 1952, una sistematicidad: “El corte binario simple es común a los aires vernaculares, y es muy raro encontrar en composiciones de este género la forma tripartita. Las armonías, aunque elementales y encuadradas dentro de estrecho marco, son subgéneros y presentan frecuentemente acordes bimodales en la dominante del tono fundamental” (Salgado, 1989). Sin embargo, en la música vernácula de Otavalo existen compases binarios, ternarios, compuestos (9/8, 16/8) y otros que no se pueden definir de la manera occidental.

3.2.3. EL SAN JUANITO

El ritmo musical San Juanito es “originario de la provincia de Imbabura” (Játiva, 2014) y, según el musicólogo Segundo Luis Moreno, la fiesta de San Juan celebrada por los españoles el 24 de junio, coincidió con el Inti Raymi o Hatun Puncha que es una fiesta tradicional andina, bautizándola con el nombre de “San Juan” que era uno de los 8 diferentes ritmos que se ejecutaban en la fiesta. “Es un género alegre y bailable que se ejecuta en las festividades de la cultura mestiza e indígena de esta zona transnacional, muchos villancicos se han adaptado a su ritmo” (Játiva, 2014).

Luis Humberto Salgado, lo conceptúa como una danza de forma binaria simple, en compás de 2/4 y movimiento alegre moderado. Tiene una introducción corta o interludio que divide sus dos partes (A-B). Se ejecuta con repeticiones.

3.2.4. EL FOX INCAICO

El fox incaico combina el ritmo del foxtrot americano con melodías andinas. Muy popular como el baile en el Ecuador, en las primeras décadas del siglo XX, hacia la mitad del siglo se transformó en canción de tempo lento. “La bocina”, “Collar de lágrimas” y “La Canción de los Andes”, son muy conocidos en la antología de la música nacional. “El cambio de tempo que distingue al foxtrot de principios del siglo XX con el fox incaico ecuatoriano se observa en el cambio del compás, de 2/2 a 4/4” (Wong Cruz, 2013)

3.2.5. YARAVI

En el libro Música tradicional popular del Ecuador, se define al Yaraví como “una especie de balada indo-andina” (Salgado, pág. 62), un ritmo de carácter triste y movimientos largos, dividida en dos tipos:

- c) Yaraví indígena: de compás binario compuesto, 6/8. Pentafonía menor.
- d) Yaraví criollo: de compás ternario simple, 3/4. Escala melódica menor y cromática.

3.3. RITMOS POPULARES

3.3.1. EL VALS Y EL PASILLO

“El primero marca el tiempo principal de un baile formal de vals en el compás de 3/4, se reconoce en el Ecuador un Vals Criollo que ahora casi solamente se lo canta. Junto al pasillo son bailes de salón que, en el caso de la región andina, se dejan influenciar por aires y ritmos indígenas. En la Costa, el baile del pasillo es distinto posiblemente porque emparenta su coreografía con las contradanzas europeas o montubias con el diseño de figuras imitativas en brazos y piernas. En la Sierra, el aprendizaje del pasillo desde lo coreográfico se facilita cuando se marca primero el paso básico del danzante, luego se duplica el ritmo en los Música patrimonial del Ecuador 66 pasos de la tonada, se ejecuta los desplazamientos con el albazo; y, finalmente, en el Capishca se combina el ritmo de 6/8 con un trote rápido y se hacen remates completos cuando llegamos al 3/4. En el pasillo a nivel general se define el pie métrico dáctilo: negra con punto, corchea y negra, esto le da su rasgo fundamental y herencia europea en su función de baile de salón romántico del siglo XIX” (Sandoval, 2009)

En el Ecuador se apropió de dos tipos de pasillo, intuimos uno serrano y otro costeño, este último definido cercano al toro rabón, ya mencionado en el acápite de la música colonial. Su ritmo es de 3/4 y tanto su melodía como su armonía son similares al género anterior. Su forma con estilo romántico presenta una introducción cuya función es unir o separar las partes. Si el pasillo está escrito en tonalidad menor, su segunda parte (alta) estará en mayor, “de preferencia sobre el sexto grado de la tonalidad inicial” (Sánchez, 2001).

Es evidente que la década de los treinta fue una brillante época para el pasillo y la “música nacional” y se erige como parte fundamental de la historia y consolidación de nuestro cancionero nacional. El musicólogo Honorio Granja, al analizar la producción musical de este período, encuentra que los pasillos constituyen la mayor parte de obras musicales populares de los compositores ahora consagrados de la música nacional ecuatoriana. Así son reconocidos varios nombres como los de Ángel Leonidas Araujo Ch. (1900-1993); Jorge Araujo Ch., (1892-1970), esposo de Carlota Jaramillo; Carlos Brito (1891-1943); José Ignacio Canelos (1900-1957); Julio Cañar (1898-1986); Rafael Carpio Abad (1905-); Segundo Cueva Celi (1901-1969); Salvador Bustamante Celi (1876-1935); Sixto María Durán (1875-1947); Guillermo Garzón Ubidia (1902-1975); César Guerrero; Marco Tulio Hidrobo (1906-1961); Enrique Ibáñez Mora; Constantino Mendoza (1898-1985); Segundo Luis Moreno (1882-1972); Ramón Moya Alzamora (1897-); Juan Pablo Muñoz Sanz (1898-1964); Cristóbal Ojeda Dávila (1906-1932); Francisco Paredes Herrera (1891-1952); Víctor Paredes G. (1896- 1963); Carlos Silva Pareja (1909-1968); Nicasio Safadi (1897-1968); Rubén Uquillas (1904-1976); Víctor Valencia (1894-1966); Gonzalo Vera Santos (1917-1989); entre otros. Posteriormente, en los años cuarenta, aparecerán compositores connotados como Homero Iturralde (-1937); Carlos Rubira Infante (1921-); Enrique Espín Yépez (1924- 1997); y otros, más recientes, como Carlos Bonilla Chávez (1923), Gerardo Guevara (1930), Terry Pazmiño (1949). Estos compositores ya se asumen dentro de una cultura musical mestiza. Si bien sus antecesores, los músicos coloniales, tuvieron que depender del clero para dar vigencia a su arte, son estos primeros quienes van identificándose hacia actitudes más liberales del pensamiento, pero igualmente tienden a sacralizar, ya no elementos religiosos, sino elementos románticos: la naturaleza, la mujer, el amor, el paisaje, etc. “Dentro de esto, su visión del

indio y, en general, de las culturas tradicionales poseía un tinte etnocéntrico y positivista, vale decir utilitarista, en función de sus elucubraciones estéticas.” (Sandoval, 2009)

4. LA EDUCACIÓN MUSICAL

Tomando las premisas de Vilar Monmany (2004) en su artículo científico acerca de la educación musical, expresa que: “Teniendo en cuenta que la música ha sido -y es- un elemento expresivo y comunicativo común a todas las culturas humanas y en todas las épocas, si se consideran las implicaciones demostradas de los efectos de la educación musical en el desarrollo tanto de capacidades intelectuales como afectivas del ser humano, sin olvidar que vivimos en un contexto social y cultural donde el lenguaje musical se ha desarrollado paralelamente a otras manifestaciones de la cultura y se ha transformado en uno de sus componentes esenciales, es indispensable acercar, sin lugar a dudas, el hecho musical a todos los individuos.” (pág. 5), se puede afirmar entonces, que incluir a la música como elemento educativo debería ser implementado en todos los sistemas de educación regular y centros de educación especializados como conservatorios y academias. Sin duda alguna, la educación musical al ser un proceso para adquirir competencias artísticas, es importante conocer a cerca del proceso de enseñanza-aprendizaje que se describe a continuación.

4.1.EL PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE.

El “proceso de enseñanza-aprendizaje es el procedimiento mediante el cual se transmiten conocimientos especiales o generales sobre una materia, sus dimensiones en el fenómeno del rendimiento académico a partir de los factores que determinan su comportamiento” (Ausubel, Novak, & Hanesian, 2018)

En la Figura 34., se puede visualizar los elementos del proceso de enseñanza aprendizaje tomando en consideración el contexto para transmitir los contenidos entre el maestro y el alumno.

Elementos del Proceso de Enseñanza Aprendizaje

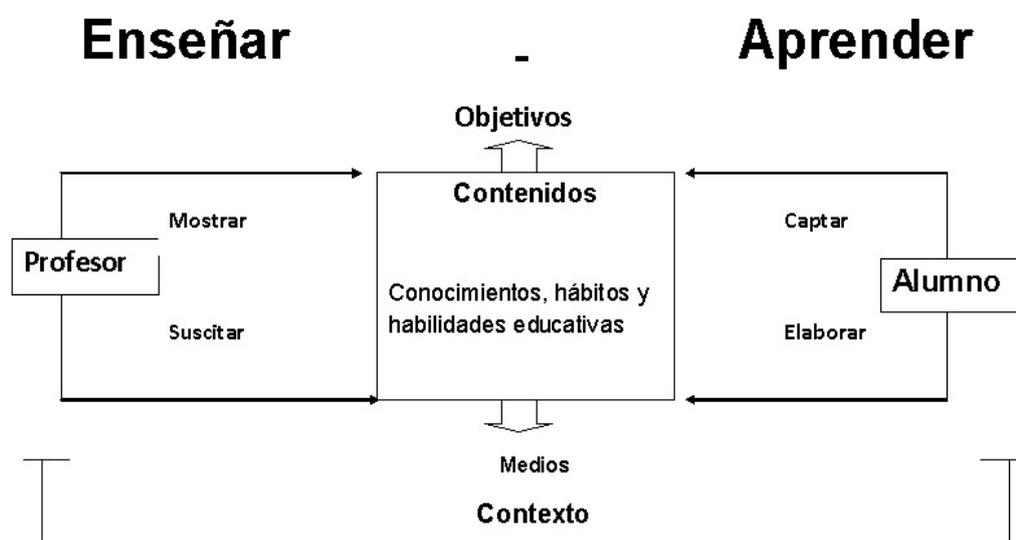


Figura 34. Elementos del proceso de enseñanza aprendizaje. Fuente: Evelia Castillo. Diseño de procesos didácticos.

4.1.1. PROCESO DE ENSEÑANZA

En esta parte del proceso la tarea más importante del docente es acompañar el aprendizaje del estudiante. La enseñanza debe ser vista como el resultado de una relación personal del docente con el estudiante. El docente debe tomar en cuenta el contenido, la aplicación de técnicas y estrategias didácticas para enseñar a aprender y la formación de valores en el estudiante.

4.1.2. PROCESO DE APRENDIZAJE

De acuerdo a la teoría de Piaget (1969), “el pensamiento es la base en la que se asienta el aprendizaje, es la manera de manifestarse la inteligencia”.

La inteligencia desarrolla una estructura y un funcionamiento, ese mismo funcionamiento va modificando la estructura. La construcción se hace mediante la interacción del organismo con el medio ambiente. En este proceso de aprendizaje, las ideas principales que plantea esta teoría son:

- El encargado del aprendizaje es el estudiante, siendo el profesor un orientador y/o facilitador.
- El aprendizaje de cualquier asunto o tema requiere una continuidad o secuencia lógica y psicológica.

- Las diferencias individuales entre los estudiantes deben ser respetadas.

Como docentes, es necesario comprender que el aprendizaje es personal, centrado en objetivos y que necesita una continua y constante retroalimentación. Principalmente, el aprendizaje debe estar basado en una buena relación entre los elementos que participan en el proceso: docente, estudiante y compañeros.

El proceso de enseñanza-aprendizaje está compuesto por cuatro elementos: el profesor, el estudiante, el contenido y las variables ambientales (características de la escuela/aula). Cada uno de estos elementos influencia en mayor o menor grado, dependiendo de la forma que se relacionan en un determinado contexto.

4.2.LA EDUCACIÓN MUSICAL EN NIÑOS DE 9 A 11 AÑOS DE EDAD.

Múltiples son las razones para aplicar la educación musical en los niños a temprana edad, es una de las conclusiones del estudio sobre la educación musical y su impacto, en ésta publicación se puede encontrar una premisa importante para el desarrollo del presente estudio, y es que: “La evolución normal del desarrollo musical depende de la formación musical y ésta es esencial entre los 2 y los 10 años. De ella depende el florecimiento de aptitudes, enriquecimiento de vocabulario, una asimilación de una lengua musical más evolucionada, más moderna y un acceso a formas de expresión musical” (Reinoso, 2010).

Dentro de los principales beneficios de la educación musical a temprana edad están: la **seguridad emocional** durante el desarrollo de sus actividades cotidianas, el **aprendizaje** se ve estimulado especialmente en la etapa de alfabetización, la **concentración** que consecuentemente potencia la memoria y, la **expresión corporal** mediante el control rítmico del cuerpo; funciones que permiten a un futuro adulto la toma de decisiones más exitosas y estabilidad emocional. (Pearson, 2018)

4.3. IMPORTANCIA DE LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA.

A pesar de que no existe un estudio científico avalado por universidades de prestigio, se ha considerado a la música tradicional ecuatoriana, como una orientación metodológica para el proceso de enseñanza aprendizaje, puesto que posee un alto valor rítmico, armónico y melódico que permite al alumno aprender competencias artísticas de manera lúdica, puesto que éstas ya están presentes culturalmente hablando durante el transcurso de la vida.

4.4. LA GUITARRA

De acuerdo a la Real Academia de la Lengua (2017), el concepto de guitarra proviene “del árabe qīṭārah, este del arameo qipārā, y este del griego κithára kithára 'cítara” y lo define como: un “instrumento musical de cuerda compuesto por una caja de resonancia en forma de ocho, un mástil largo con trastes, y cuerdas, generalmente seis, que se hacen sonar con los dedos”.

Leonel Molina Serna (2016), en su publicación de formación de postgrado de la Universidad de Antioquía, define las principales partes que componen la estructura de la guitarra: caja de resonancia, boca, puente, cejuela ó cejilla, brazo o mástil, diapasón, trastes, clavijero, clavija, cuerdas.



Figura 35. Partes de la guitarra. Fuente: Molina Sierra Leonel. Recuperado de: <http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/moodle/mod/page/view.php?id=10586>

4.4.1. EL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS

El término conjunto instrumental de guitarras, hace referencia a lo que comúnmente se refiere el término “ensamble”, que se usa para definir a una agrupación musical (sobre todo a cuartetos de guitarra); según la Real Academia de la Lengua (2017), ensamble proviene de la palabra ensamblar que significa “unir, juntar, ajustar, especialmente piezas de madera”, por lo que ésta palabra es usada comúnmente por compositores para agrupaciones de musicales de diferente línea musical, especialmente

guitarra, es decir la palabra ensamble se refiere a conjuntos que pertenecen en su mayoría a un mismo instrumento o a la misma familia de instrumentos musicales distribuidos en un reparto.

El trabajo conjunto del ensamble está dividido por roles, así lo muestran varias composiciones para ensamble de guitarra, tal es el caso de obras que tienen primeras guitarras (1 y 2) tocan melodías principales de la obra y, las últimas guitarras (3 y 4) que solo acompañan o complementan la obra. En la siguiente imagen, se puede visualizar la estructura del ensamble de guitarras de la Universidad Veracruzana dirigido por Rafael Jiménez.



Figura 36. Ensamble de guitarras de la Universidad Veracruzana. De izquierda a derecha. Guitarra 1: Rafael Jiménez, guitarra 2: Juan Miralda, guitarra 3: Roberto Aguirre, guitarra 4: Alfredo Sánchez. Fuente: Diario de Cultura Palabras Claras.

4.4.1.1. HISTORIA DEL ENSAMBLE DE GUITARRAS EN EL ECUADOR

Se tiene rasgos precisos de una técnica musical usada hasta los años cincuenta, sobre todo, guitarrística. Primero, el uso de la guitarra tradicional de la primera mitad del siglo XX; y, segundo, su confrontación con el requinto a partir de las décadas del cincuenta y el sesenta. La estética del requinto irrumpe coincidentalmente con el proceso de modernización de la sociedad ecuatoriana de la segunda mitad del siglo XX y cobija una expresión popular-romántica. Las interpretaciones bajo el formato de ensamble de guitarras pudieron codificar, en sus rasgados, los ritmos esenciales de las danzas, pasos que requerían a veces un ritual coreográfico o de improvisación. Ritmos sincopados, con

acentos acordes al zapateo y a la intención del género, a veces reconocido por la acción que representa: toro rabón (como toreando al otro, e impidiéndose invadir su campo, Moreno, 1930: 224), zapateado (taconeo), galope guayaco, etc. Mientras estas danzas van perdiéndose a inicios del siglo XX, otras toman fuerza como el albazo, aire típico, chilena, danzante, fox incaico, pasillo, pasacalle, pasodoble, sanjuanito, tonada, vals, yaraví, yumbo, principalmente, géneros que perduran hasta la actualidad. Esto significa que casi todas las danzas y bailes de los siglos XIX y XX que eran acompañados por la guitarra se ajustaban a estos nuevos géneros musicales consolidados en las tres primeras décadas del siglo XX. Establecen de manera precisa la relación rítmica entre dos elementos fundamentales: quien baila y quien toca la guitarra. Cuando aparece el requinto, esta función de los géneros de la música nacional cambia de manera radical: pasan de ser coreográficos a ser comúnmente cantados. El paso de las formas coreográficas (bailadas) a las formas canción (cantadas) define rotundamente la nueva orientación de la “música nacional”. El estilo musical que representa el ensamble de guitarras es básicamente andino y se va consolidando desde la década del treinta. En 1934, se reúnen “Los Nativos Andinos”, quienes tenían como antecedente al grupo “Alma Nativa”, fundado por el otavaleño Guillermo Garzón (1902-1975), el cotacacheño Marco Tulio Hidrobo y los quiteños Bolívar Ortiz y Gonzalo de Veintimilla. Existen referencias de que Guillermo Garzón y Marco Tulio Hidrobo ejecutaban las dulzainas en su grupo. Las generaciones nacidas después de la década del sesenta no pudieron escuchar la “música nacional” anterior, puesto que entre otros factores la guitarra tradicional fue desplazada por el requinto. La guitarra tradicional, como la quiteña, se quedó en manos de muy pocos cultores, principalmente: Segundo Guaña y Bolívar “el Pollo” Ortiz. Los ejecutantes que tomaron el requinto y su pertenencia estilística hacia lo romántico entregan una nueva versión a la música nacional, por ejemplo: Homero Hidrobo, Nelson Dueñas, Guillermo Rodríguez. (Academia Nacional de Historia, 2011)

f. METODOLOGÍA

La presente investigación se concibe epistemológicamente en el enfoque cualitativo, el cual permitirá generar información, la misma que coadyuvará a la realización de cada uno de los objetivos propuestos, analizando los hechos e interpretando los fenómenos. Se encuentra enmarcada dentro del enfoque ya mencionado debido a que es de carácter interpretativo: se intenta comprender e interpretar la realidad de estudio. Sin embargo, se intenta cuantificar la recolección de datos cualitativos con mediciones de números como es en el caso de una investigación de carácter cuantitativo donde se trabaja con descripciones detalladas y minuciosas, por lo que puede ser enmarcada también dentro del enfoque mixto de investigación. La socialización de los resultados para esta investigación será realizada mediante elaboración de calculación de frecuencias, promedios, gráficos de barras o tortas, que serán acompañados de una discusión para comprensión de los lectores.

El alcance de la presente investigación estará enmarcado entre los recursos armónicos musicales y su incidencia en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes de conjunto instrumental del nivel Básico Medio del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi”. Para definir los límites de esta investigación se desglosará los contenidos concernientes a las dos variables de estudio. Con el fin de profundizar el fenómeno a investigar hasta tener una medición clara de aporte de la variable causa con la variable efecto al proceso formativo de los estudiantes. Por lo tanto, la investigación que se propone es de tipo correlacional. Sampieri (2014) la define como:

“Este tipo de estudios tiene como finalidad conocer la relación o grado de asociación que exista entre dos o más conceptos, categorías o variables en una muestra o contexto en particular. En ocasiones sólo se analiza la relación entre dos variables, pero con frecuencia se ubican en el estudio vínculos entre tres, cuatro o más variables”. (pág. 81)

“Metodología es un vocablo generado a partir de tres palabras de origen griego: *metà* (“más allá”), *odòs* (“camino”) y *logos* (“estudio”). El concepto hace referencia al plan de investigación que permite cumplir ciertos objetivos en el marco de una ciencia.” (Pérez y Gardy, 2012)

A partir de su definición, la metodología puede ser interpretada como el conjunto de **procedimientos** a realizar dentro de una investigación y que a través de una manera viable permitirán alcanzar resultados de esta. La metodología se encarga de especificar, enunciar y demostrar los métodos de investigación por lo tanto no debe ser confundida el concepto métodos de una investigación.

Para su desarrollo se procederá a través de la revisión de documentos y recolección de datos, que mediante de la aplicación de instrumentos servirá para medir la realidad del estudio con la utilización de un conteo, en lo posterior se procederá con el análisis de datos el cual nos permitirá comprobar eficazmente si nuestra investigación es viable; para facilitar la interpretación de estos datos se procederá con la discusión de resultados el cual será realizado para facilitar la paráfrasis del lector. Posterior a la formulación de conclusiones y recomendaciones se procederá a la realización de una propuesta alternativa para dar solución al planteamiento del problema y será socializada verificando que es una solución viable para resolver el problema.

MÉTODOS

Durante la ejecución del proyecto, se utilizarán los siguientes métodos de investigación.

- **Método científico:** “Es un conjunto de pasos ordenados que se emplea principalmente para hallar nuevos conocimientos en las ciencias (...) debe basarse en lo empírico y en la medición, sujeto a los principios de las pruebas de razonamiento.” (Newton, 1999), éste método viabilizará el uso de la lógica humana por lo que será utilizado para realizar deducciones a partir de premisas simples, además, permitirá aplicar los conocimientos adquiridos e ir modelando los resultados obtenidos del objeto de estudio y consecuentemente la corrección de errores según el avance del proceso de investigación, así también, facultará desarrollar un trabajo planificado y sustentable.
- **Método analítico:** “El Método analítico es aquel método de investigación que consiste en la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos.” (Ruiz Limon, 2006), éste método se aplicará en varios momentos durante la investigación: al categorizar

las variables, en el diseño de instrumentos de recolección de información (descomponiendo el todo y fraccionarlo en preguntas específicas) y, durante la adaptación de arreglos para cada línea musical del ensamble de guitarras.

- **Método sintético:** “El método sintético es un proceso de razonamiento que tiende a reconstruir un todo, a partir de los elementos distinguidos por el análisis” (Ruiz Limon, 2006), éste método será considerado al finalizar el proyecto en el momento de presentar los resultados de la investigación, así como para la formulación de conclusiones y recomendaciones.
- **Método inductivo:** Método científico, cuyo estudio parte de lo particular a lo general y, se utilizará para la ejecución permanente de pruebas en la realización de los arreglos musicales, donde se parte de pequeñas ideas creativas y se construye el todo de la adaptación musical.
- **Método deductivo:** Método científico, cuyo estudio parte de lo general a lo particular, aportará en el análisis como proceso integrador del pensamiento, para comprender y desarrollar la propuesta alternativa, hasta llegar a particularizar su incidencia en el proceso de enseñanza aprendizaje musical.
- **Método estadístico:** “Consiste en una secuencia de procedimientos para el manejo de datos cualitativos y cuantitativos de la investigación” (Obregón, 2019), éste método permitirá analizar los datos recopilados de la muestra para determinar los géneros musicales que se ejecutan actualmente, el nivel de incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje y sus necesidades de repertorio para las agrupaciones musicales de guitarra.

TÉCNICAS

El proceso de recolección de datos, es de vital importancia, puesto que se debe diseñar instrumentos confiables, válidos y objetivos, éstos pueden ser de diferentes tipos: instrumentos cualitativos y cuantitativos.

Las técnicas que serán utilizadas en ésta investigación son:

- **Encuesta:** “Se puede definir la encuesta como una técnica que utiliza un conjunto de procedimientos estandarizados de investigación mediante los cuales se recoge y analiza una serie de datos de una muestra de casos representativa de una población o

universo más amplio, del que se pretende explorar, describir, predecir y/o explicar una serie de características” (Casas, Repullo, y Donato , 2003). Se ha seleccionado el uso de ésta técnica de investigación, como estrategia para recolectar la información de la población, que, para éste estudio, serán los integrantes de las agrupaciones de ensambles de guitarras de la ciudad de Loja.

- **Entrevista:** “Una entrevista es un intercambio de ideas, opiniones mediante una conversación que se da entre una, dos o más personas donde un entrevistador es el designado para preguntar.” (Equipo de redacción de Concepto, 2018). Por su característica, ésta técnica permitirá recolectar datos cualitativos más flexibles que los obtenidos en la encuesta. Se aplicará a las autoridades, directores y consertinos de la orquesta de guitarra del Colegio de Artes “Salvador Bustamante Celi” la ciudad de Loja, con la finalidad de obtener información directa.

INSTRUMENTOS

- **El cuestionario:** “Es un conjunto de preguntas respecto de una o más variables que se medirán, previamente definidas y que tienen directa relación con el problema de investigación” (UTPL, 2018). La información será recogida mediante un cuestionario estandarizado de preguntas abiertas y cerradas.

La intención del cuestionario será obtener información relevante con respecto al uso de material musical disponible para su ejecución en la agrupación instrumental de guitarras y los ritmos musicales que se interpretan con más frecuencia, ésta información permitirá contrastar y verificar la veracidad de los datos obtenidos en la entrevista, y así, dar cumplimiento al objetivo específico uno de determinar la importancia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de aprendizaje.

- **Guía de entrevista:** Éste instrumento será de tipo semi estructurado, con la finalidad de que los entrevistados tengan la libertad de expresarse. Una serie de preguntas organizadas guiarán el curso de la entrevista.

La aplicación del instrumento permitirá identificar el grado de importancia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza de la guitarra y considerar el criterio técnico de maestros y autoridades en la necesidad de disponer arreglos musicales para conjuntos de guitarra. Por lo tanto, la intención de la

entrevista tiene como finalidad conseguir el objetivo específico uno, así como, triangular la información obtenida del cuestionario.

POBLACIÓN Y MUESTRA

La presente investigación basará su estudio en los datos proporcionados por la población, que son las personas que tienen relación directa con la ejecución de guitarras en los ensambles de guitarra de la ciudad de Loja. Siendo una población pequeña, las técnicas de investigación que serán aplicadas durante éste estudio, se pueden observar en la Tabla 21.

Población de investigación	Técnica	Cantidad
Rector del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi	Entrevista	1
Director del ensamble de guitarras del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi	Entrevista	2
Integrantes del ensamble de guitarras del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi	Encuesta	32
	Total	35

Tabla 21. Población de estudio.

h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO

h.1. RECURSO HUMANO

- Asesoramiento del Director de Tesis
- Autoridades de la carrera de educación musical
- Autoridades de la facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación
- Aspirante al título de Licenciado en Ciencias de la Educación, mención Educación Musical

h.2. RECURSOS FINANCIEROS

Egreso	V. Total
Internet	\$120.00
Llamadas telefónicas	\$15.00
Copias	\$ 30.00
Impresiones	\$ 60.00
Anillados	\$100.00
3 Empastados	\$ 30.00
Alquiler de 3 infocus	\$ 15.00
Material de socialización	\$120.00
Transporte	\$ 20.00
Material de oficina	\$ 80.00
Diagramador	\$100.00
TOTAL	\$740.00

Tabla 22. Recursos Financieros

i. BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, M. G. (2012). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Alberdi, B. (2017). *Canto y técnica vocal*. España : Grupo Planeta.
- Armijos, S. M. (2013). *DIFUSIÓN DE LA MÚSICA NACIONAL POPULAR* vs. Obtenido de <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/2322/1/T-UCE-0009-139.pdf>
- Ausubel, Novak, & Hanesian. (20 de Agosto de 2018). *Psicología Educativa: Un punto de vista cognoscitivo* . Obtenido de https://www.ecured.cu/Proceso_de_ense%C3%B1anza-aprendizaje
- Bedoya Beltran, J. A. (2005). *Fases de aprendizaje del modelo educativo*. Obtenido de <http://www.scm.org.co/aplicaciones/revista/Articulos/1008.pdf>
- Biedma Lopez, E. (2016). https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001430.pdf. Obtenido de https://biblioteca.unirioja.es/tfe_e/TFE001430.pdf
- Casas, A., Repullo, L., & Donato , C. (2003). La encuesta como técnica de investigación. Elaboración de cuestionarios y tratamiento estadístico de los datos. *Localizador web*, 572 - 538.
- Chilvers, I. (2007). *Diccionario del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cousinet, R. (2014). *Qué es enseñar*. Obtenido de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6598/pr.6598.pdf
- Diario El Comercio. (21 de abril de 2015). Obtenido de La historia del toreo en el país se contó con una cantata: <https://www.elcomercio.com/tendencias/toreo-fiestapopular-tradicion-mestizaje-toros.html>
- Eggbrecht, C. D. (2012). *¿Qué es la música?* Barcelona: Acantilado.
- El Universo. (2019). *Jorge Araujo Chiriboga. De terciopelo negro*. Obtenido de <http://www.larevista.ec/cultura/arte/jorge-araujo-chiriboga>
- Equipo de redacción de Concepto. (26 de Julio de 2018). *Concepto de*. Obtenido de <https://concepto.de/que-es-entrevista/>
- Godoy, M. (2012). *HISTORIA DE LA MUSICA DEL ECUADOR*. Quito.
- González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: síntesis. *Revista musical chilena*, 195.

- Gracia, R. W. (2015). *Educación Musical a Nivel Superior*. México: Universidad Autónoma de Aguas Calientes.
- Guerrero, F. P. (marzo de 2013). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.html>
- Guerrero, P. (1995). *Músicos del Ecuador: Diccionario Biográfico*. Quito: CONMUSICA.
- Gustavo, M. (9 de octubre de 2015). *Youtube*. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iXJfDZAt2qs>
- Hernández, S. (2003). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Játiva, L. R. (6 de octubre de 2014). *Historia del San Juanito*. Obtenido de <http://ecuadoruniversitario.com/opinion/historia-del-sanjuanito/>
- Julián Pérez Porto y Ana Gardey. (2012). <https://definicion.de>. Obtenido de <https://definicion.de/metodologia/>
- Luis, M. (1972). *Historia de la música del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana .
- Mancero Baquerizo, D. (2013). Obtenido de Manual para la implementación de Bandas de Paz: https://www.academia.edu/15805164/Manual_de_m%C3%BAsica_ecuatoriana
- Martínez, F. P. (2015). *La música coral del periodo barroco y su expresión a través de las formas usadas por los compositores de la época*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla .
- Mauricio, C. C. (2015). *La música tradicional ecuatoriana y su aporte en el desarrollo artístico cultural en los estudiantes de 10mo EGB de la Unidad Educativa Zoila Ugarte de Landivar*. Loja: Universidad Nacional de Loja.
- Ministerio de Educación. (2014). *Currículo para bachillerato artístico especialidad Música*. Obtenido de <https://educacion.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2016/03/Nivelacion-musica.pdf>
- Mora, N. G. (2013). *Música Coral del Renacimiento* .
- MUNDIARIO. (2017). *MUNDIARIO*. Obtenido de La pedagogía musical sirve de ejemplo a la investigación educativa:

- <https://www.mundiario.com/articulo/sociedad/pedagogia-musical-ejemplo-investigacion-educativa/20170305165342081247.html>
- MUNDIARIO. (2017). *MUNDIARIO*. Obtenido de La pedagogía musical sirve de ejemplo a la investigación educativa: <https://bit.ly/2SaA0kD>
- Newton. (1999). *The System of the world for the study of natural philosophy*.
- Obregón, J. R. (11 de Enero de 2019). *El método estadístico*. Obtenido de <http://paginas.facmed.unam.mx/deptos/sp/wp-content/uploads/2015/11/03REYNAGA1.pdf>
- Pablo, D. (2010). *Historia documental del bolero*. México.
- Pazmiño Trotta, T. (2012). *Recuperación del patrimonio musical intangible del Ecuador. Cuaderno didáctico 2*. Quito: Casa de la Cultura.
- Pazmiño, T. (2012). *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Portais, M. (Septiembre de 1975). *Las migraciones de población en Ecuador*. Obtenido de http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers13-03/08179.pdf
- Randel, M. (2009). *Diccionario Harvard de música*. Illustrated, reprint.
- Real Academia de la Lengua Española. (17 de Julio de 2017). Obtenido de Diccionario de Lengua Española: <http://dle.rae.es>
- Ruiz Limon, R. (2006). *Historia y evolución del pensamiento científico*. México.
- Sampieri, R. H. (2014). *Metodología de la Investigación*. México D.F.: MCGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Sandoval, J. M. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Sonia Fernández Brañas, M. A. (2001). FACTORES PSICOSOCIALES PRESENTES EN LA TERCERA EDAD. *Revista Cubana de Higiene y Epidemiología*.
- Torres Maldonado, H. (2003). *Didáctica General*. Obtenido de <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/icap/unpan039746.pdf>
- Traversari, P. P. (s.f.). *CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA*. Obtenido de http://www.casadelacultura.gob.ec/?ar_id=3&mu_id=2&palabrasclave=Museo%20de%20instrumentos%20musicales%20Pedro%20Pablo%20Traversari&title=

Museo%20de%20instrumentos%20musicales%20Pedro%20Pablo%20Traversari
i

Traversari, P. P. (s.f.). *CASA DE LA CULTURA ECUATORIANA*. Obtenido de <https://bit.ly/1VCLKdL>

Trujillo, A. M. (2013). *La música como patrimonio cultural ecuatoriano en el barrio de Loma Grande, su relación con la creación de identidad y adscripción al territorio*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana de Quito.

UTPL. (2018). *Guía metodológica de investigación*. Loja: UTPL.

OTROS ANEXOS

ANEXO 2. Socialización de la Propuesta Alternativa



Figura 37. Socialización de la propuesta alternativa.
Ejecución de la obra El Toro Barroso. Fuente: Nelson González



Figura 38. Ensemble de guitarras conformada por docentes del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi.
De izq. a der.: Estalín Parra, Marcos Cañar, Nelson González, Pablo Medina. Fuente: Nelson González



Figura 39. Intervención de la Mgs. Paola Hidalgo
 en representación de la Carrera de Educación Musical de la Universidad Nacional de Loja. Fuente: Nelson González

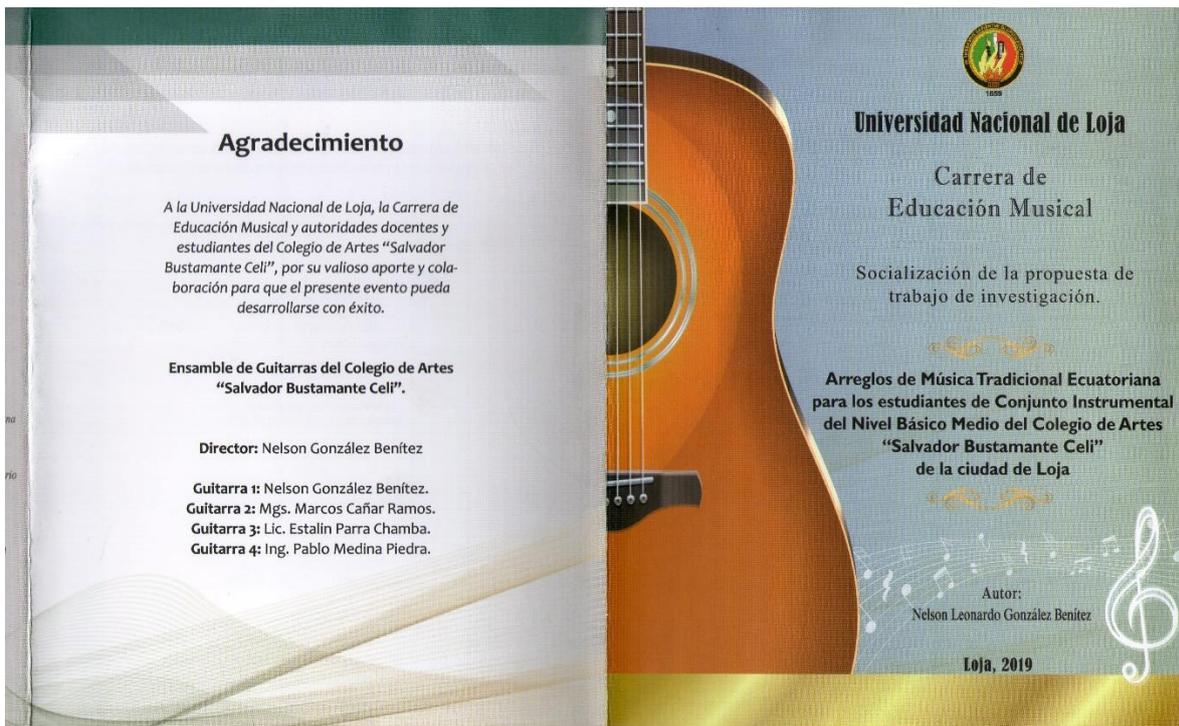


Figura 40. Invitación a la socialización de los lineamientos alternativos 1/2.
 Fuente: Nelson González

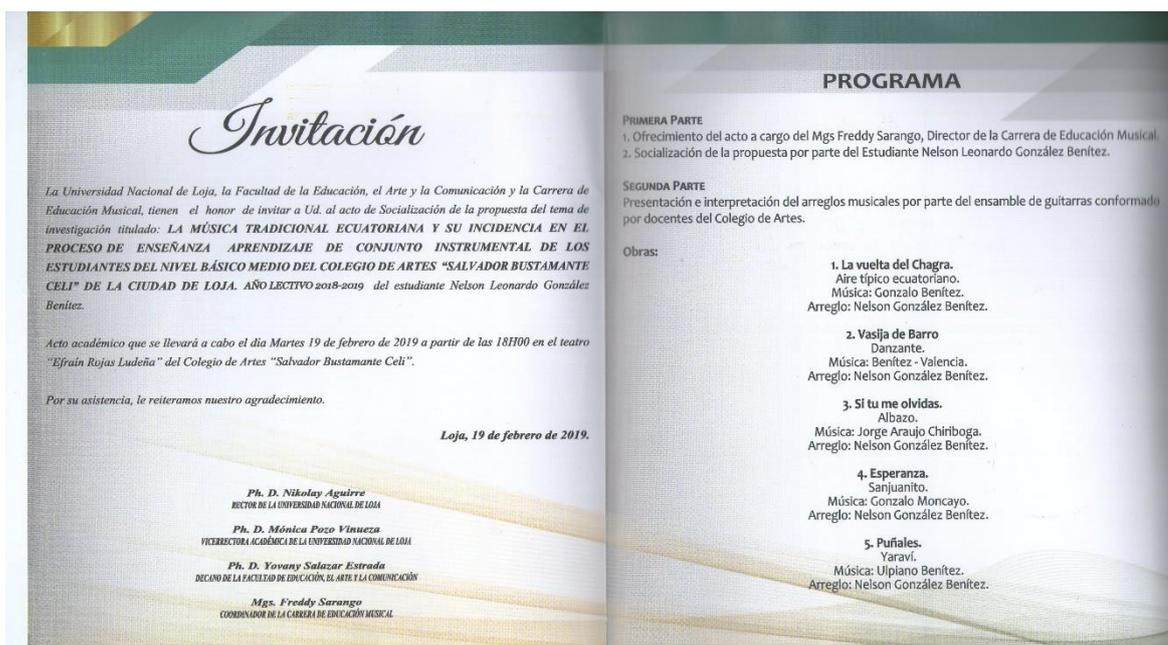


Figura 41. Invitación a la socialización de los lineamientos alternativos 2/2.
Fuente: Nelson González

ANEXO 3. Ficha de observación.

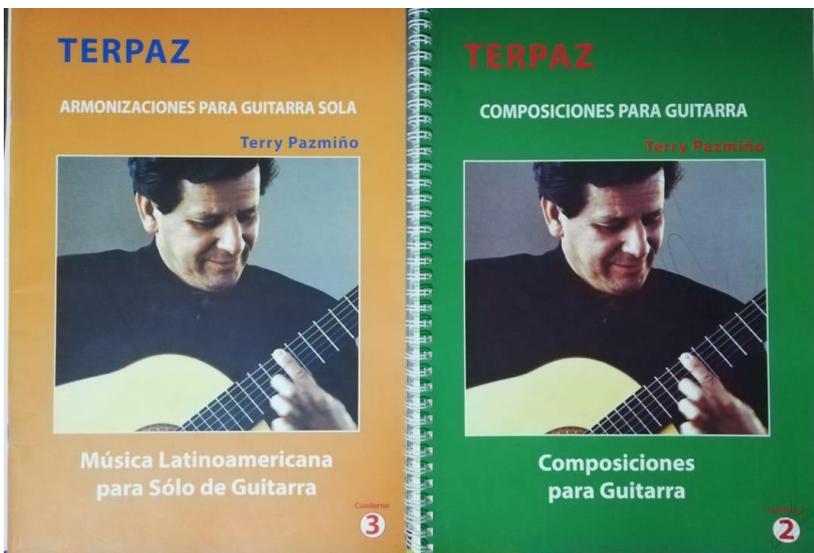
FICHA DE OBSERVACIÓN	
OBSERVADO: Repositorio de música	NRO. 001
OBSERVADOR: Nelson Leonardo González	FECHA: 08/02/2019
LUGAR: Biblioteca del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi	
CONTEXTO: Material musical o repertorio para conjunto instrumental de guitarra	
<ul style="list-style-type: none"> - Al llegar a la biblioteca se observa varias personas. - Para solicitar el material bibliográfico: <ul style="list-style-type: none"> o Se requiere solicitar una guía, este documento, contiene partituras organizadas por nombres. o Se selecciona el código de la obra. o La bibliotecaria recepta el código y despacha el documento. - Se recepta el documento “Composiciones y música latinoamericana del maestro Terry Pazmiño”. - Se analiza el documento. Existen 15 arreglos de música ecuatoriana, latinoamericana y popular donde destacan las suits que comprenden (tonada, pasillo, albazo y yumbo). - Se devuelve el material. 	
ANEXO	
	
<p>Figura 42. Material bibliográfico disponible en el colegio de artes para ensamble de guitarra. Fuente: Nelson González</p>	

Tabla 23 Registro anecdótico 001
Fuente: Observación. Elaborado por: Nelson González

ANEXO 4. Entrevista dirigida al Ing. Pablo Medina, Director del Ensamble el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi


UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación
CARRERA DE EDUCACIÓN MÚSICAL

GUÍA DE PREGUNTAS PARA ENTREVISTA DIRIGIDA AL DIRECTOR DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DEL CASBC

Entrevistado: Ing. Pablo David Medina
Entrevistador: Nelson Leonardo González Benítez
Fecha: Enero 2019

Presentación. La presente encuesta se realiza con la finalidad de determinar la incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes y existencia de obras de música ecuatoriana escritas o adaptadas para conjunto instrumental de guitarra. Por ésta razón, le solicito responder las siguientes preguntas con honestidad, consideraré importante la ampliación de la información proporcionada.

1. **¿Considera importante la interpretación de música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje?**

Muchas gracias por la entrevista y tomar en cuenta a nuestra institución como es el colegio de artes Salvador Bustamante Celi, que es el semillero de toda la musicalidad del país. Contestando a tu pregunta, considero que la música es demasiado importante incluir el repertorio del pentagrama musical en la programación del conjunto instrumental por lo que esto es la realidad en la que vivimos. En otros continentes le dan mayor importancia a su música, nosotros lo que deberíamos es dar prioridad a la música tradicional y que mejor que teniendo una información profesional mediante la conformación de arreglos, para obtener mucho más nivel.

2. **En el repertorio que usted dirige, ¿interpreta obras de música tradicional ecuatoriana?**

Si, siempre estamos buscando hacer música ecuatoriana, por lo que a veces algunos estudiantes ni la conocen, los papás poco los incentivan, la verdad es que si lo incluyo en el repertorio.

3. **¿Cómo obtiene las obras que ejecuta el conjunto instrumental de guitarra?**

En mi caso, en primera instancia, como yo manejo estudiantes de tercero y cuarto año y todavía ellos tocan obras fáciles, entonces en el área de guitarras existen algunos arreglos de maestros, esos arreglos son adaptados, la chola cuencana, el alma lojana, inclusive antes existía una estudiantina que incluía no solo guitarra sino también sus derivados.

4. **¿Considera importante, elaborar arreglos musicales para el conjunto musical de guitarra que dirige?**

Eso me parece muy importante, de hecho, creo que lo más idóneo sería que cada profesor cree sus propios arreglos para conjunto instrumental, ya que se conoce qué les gustaría tocar a los chicos. Tu sabes que la música que más nos gusta hacer, es la música de otros géneros, es algo dado por naturaleza, de hecho, el último arreglo que hice es un Pasillo de un compositor Parra, lo escribí para cuatro guitarras y un ensamble y quedó muy bonito.

5. **¿Puede citar algunos compositores o arreglistas cuyo trabajo esta orientado a la música ecuatoriana?**

La verdad, de los poco que conozco, el maestro Terry que es como nuestro papá en ese aspecto, Cesar Del Carmen que hace un trabajo muy minucioso en rescatar la música tradicional y de ahí en cuanto a lo que conozco es en lo popular.

Gracias por su colaboración y tiempo dedicado a contestar ésta entrevista.

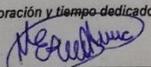

Ing. Pablo David Medina

Figura 43. Entrevista dirigida al docente Pablo Medina
Fuente: Entrevista aplicada. Elaborado por: Nelson González

ANEXO 5. Entrevista dirigida al Mgs. Edgar Narváez, Director del Ensamble el Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

CARRERA DE EDUCACIÓN MÚSICAL

GUÍA DE PREGUNTAS PARA ENTREVISTA DIRIGIDA AL DIRECTOR DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DEL CASBC

Entrevistado: Mgs. Edgar Ramiro Narváez
Entrevistador: Nelson Leonardo González Benítez
Fecha: Enero 2019

Presentación. La presente encuesta se realiza con la finalidad de determinar la incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes y existencia de obras de música ecuatoriana escritas o adaptadas para conjunto instrumental de guitarra. Por esta razón, le solicito responder las siguientes preguntas con honestidad, consideraré importante la ampliación de la información proporcionada.

1. **¿Considera importante la interpretación de música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje?**

Es muy importante que los jóvenes y los niños conozcan la historia de nuestra música, que influirá en los conocimientos de historia de nuestro país o nuestra ciudad, por eso es importante que se realice ese trabajo en los jóvenes.

2. **En el repertorio que usted dirige, ¿interpreta obras de música tradicional ecuatoriana?**

Si, tenemos albazo, un pasillo, el año pasado con un San Juanito, trabajamos con un conjunto de instrumentación que incluso tuvimos que ensambiar con guitarra eléctrica al estilo de la representación de la guitarra clásica.

3. **¿Cómo obtiene las obras que ejecuta el conjunto instrumental de guitarra?**

Los arreglos en la actualidad hay jóvenes que han aprendido, otros lo hacen para trabajar solos a medida que van aprendiendo arreglos de música tradicional, y vemos con buena visión que tienen para poner ese trabajo de la música, hubo material, incluso a ustedes bien entusiastas que hacen la música y que mejor con arreglos de los nuevos jóvenes que hacen ese trabajo y les gusta.

4. **¿Considera importante, elaborar arreglos musicales para el conjunto musical de guitarra que dirige?**

Lindo, soy una de las personas que, participo de algunas obras que han hecho algunos jóvenes y maestros con experiencia y que han brindado esta oportunidad para nosotros coger esos arreglos y ponerlos al servicio de los estudiantes y al público.

5. **¿Puede citar algunos compositores o arreglistas cuyo trabajo está orientado a la música ecuatoriana?**

Si, tenemos aquí en el Conservatorio, el maestro Angelito Huiracocha, Angelito Puglla, el maestro Rojas, Marcos Cañar, y así algunos compañeritos que están trabajando y jóvenes que tienen el entusiasmo, ojalá y todos hicieran arreglos porque cada uno tiene su estilo diferente.

Gracias por su colaboración y tiempo dedicado a contestar esta entrevista.

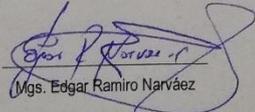

Mgs. Edgar Ramiro Narváez

Figura 44. Entrevista dirigida al docente Edgar Narváez
Fuente: Entrevista aplicada. Elaborado por: Nelson González

ANEXO 6. Entrevista dirigida a la Mgs. Lucía Figueroa, rectora del Colegio de Artes Salvador Bustamante Celi


1859

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

CARRERA DE EDUCACIÓN MÚSICAL

GUÍA DE PREGUNTAS PARA ENTREVISTA DIRIGIDA AL RECTOR DEL CASBC

Entrevistada: Mgs. Lucía Margarita Figueroa
Entrevistador: Nelson Leonardo González Benítez
Fecha: Enero 2019

Presentación. La presente encuesta se realiza con la finalidad de determinar la incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes y existencia de obras de música ecuatoriana escritas o adaptadas para conjunto instrumental de guitarra. Por ésta razón, le solicito responder las siguientes preguntas con honestidad, consideraré importante la ampliación de la información proporcionada.

1. **¿Considera importante la música tradicional ecuatoriana en el proceso de formación académica de los instrumentistas de los conjuntos instrumentales de guitarras de su institución?**

Si, evidentemente yo pienso que hay que fortalecer la identidad nacional a través de la música, sobre todo porque es aquello que nos mantiene vivos e identificar que es parte de nuestro folklore, es importante porque dentro del repertorio que se les da a los chicos no solo conste el repertorio europeo que va a ayudar para la técnica, pero también es importante para que se motiven a crear tipos de obras que les va a servir y que van a tener ésta complejidad pero que van a seguir siendo nuestros.

2. **¿Considera Usted importante el estudio de la música ecuatoriana en las instituciones donde se imparte la asignatura de instrumento (guitarra)?**

Si, sería realmente necesario, porque nos estamos formando como instrumentistas de música académica, occidental o europea y nos falta un poco tocar compositores contemporáneos muy buenos que todavía mantienen la tradición de la música.

3. **¿Puede citar algunos compositores o arreglistas cuyo trabajo está orientado a la música ecuatoriana?**

Gerardo Guevara me encanta, Salgado. Hay una serie de compositores, por ejemplo, Ricardo Monteros que tiene otro estilo por su estudio fuera, pero también, es algo novedoso la obra de Leonardo Cárdenas, ¡hay un sin número de compositores!

4. **¿Cuáles deberían ser las políticas públicas orientadas a la producción y difusión de música ecuatoriana en el conjunto instrumental de guitarras?**

En las mallas curriculares se deberían establecer desde que son pequeños, aportar a las obras nacionales, o que se creen arreglos para niños que a veces hay obras que son muy complejas para un instrumentista al inicio, ya que desde ahí se pierde un poco el interés por la música tradicional ecuatoriana. Sobre todo, en el Ministerio de Educación, deberían hablar con gente que sepa de música.

Gracias por su colaboración y tiempo dedicado a contestar ésta entrevista.

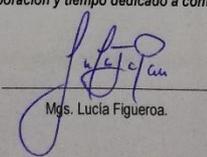

Mgs. Lucía Figueroa.

Figura 45. Entrevista dirigida a Lucía Figueroa, rectora.
Fuente: Entrevista aplicada. Elaborado por: Nelson González

ANEXO 7. Encuesta aplicada a estudiantes de Conjunto Instrumental del Colegio de Artes.



Figura 46. Encuesta aplicada a estudiantes del Nivel Básico Medio del CASBC (1)

Fuente: Encuesta aplicada. Elaborado por: Nelson González



Figura 47. Encuesta aplicada a estudiantes del Nivel Básico Medio del CASBC (2)

Fuente: Encuesta aplicada. Elaborado por: Nelson González

ANEXO 8. Modelo de la encuesta aplicada



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

CARRERA DE EDUCACIÓN MÚSICAL

ENCUESTA DIRIGIDA A LOS INTEGRANTES DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRA DEL CASBC LA CIUDAD DE LOJA

Encuestador: Nelson Leonardo González Benítez

Fecha:

Presentación. La presente encuesta se realiza con la finalidad de determinar la incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes y existencia de obras de música ecuatoriana escrita o adaptada para conjunto instrumental de guitarra. Por ésta razón, le solicito responder las siguientes preguntas con honestidad, luego señale sus respuestas con una **X**.

1. En el conjunto instrumental de guitarra al que usted pertenece, ¿se ejecuta música tradicional ecuatoriana?

() Si () No

2. De los siguientes ritmos, seleccione aquellos que se interpretan con mayor frecuencia.

<input type="checkbox"/>	Pasillo	<input type="checkbox"/>	Yaraví	<input type="checkbox"/>	Vals
<input type="checkbox"/>	Yumbo	<input type="checkbox"/>	Bolero	<input type="checkbox"/>	Bomba
<input type="checkbox"/>	Capishca	<input type="checkbox"/>	Albazo	<input type="checkbox"/>	Balada
<input type="checkbox"/>	Bossa nova	<input type="checkbox"/>	Cumbia	<input type="checkbox"/>	Ninguno

3. ¿Considera usted importante la ejecución de música tradicional ecuatoriana en su formación académica?

() Si () No

¿Porque? _____

4. ¿Con qué frecuencia se incluye en el repertorio del ensamble de guitarras la ejecución de ritmos ecuatorianos?

() Frecuentemente () Ocasionalmente () De vez en cuando () Rara vez

5. ¿En el conjunto instrumental de guitarras del cual forma parte, ¿se da prioridad a la ejecución de ritmos ecuatorianos?

Totalmente en desacuerdo ()
En desacuerdo ()
Ni de acuerdo ni en desacuerdo ()
De acuerdo ()
Totalmente de acuerdo ()

Gracias por su colaboración y tiempo dedicado a contestar ésta encuesta.

ANEXO 9. Modelo de la entrevista aplicada



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

CARRERA DE EDUCACIÓN MÚSICAL

GUÍA DE PREGUNTAS PARA ENTREVISTA DIRIGIDA AL DIRECTOR DEL CONJUNTO INSTRUMENTAL DE GUITARRAS DEL CASBC

Entrevistador: Nelson Leonardo González Benítez

Fecha:

Presentación. La presente encuesta se realiza con la finalidad de determinar la incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes y existencia de obras de música ecuatoriana escrita o adaptada para conjunto instrumental de guitarra. Por ésta razón, le solicito responder las siguientes preguntas con honestidad, consideraré importante la ampliación de la información proporcionada.

1. ¿Considera importante la interpretación de música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza aprendizaje?
2. En el repertorio que usted dirige, ¿interpreta obras de música tradicional ecuatoriana?
3. ¿Cómo obtiene las obras que ejecuta el conjunto instrumental de guitarra?
4. ¿Considera importante, elaborar arreglos musicales para el conjunto musical de guitarra que dirige?
5. ¿Puede citar algunos compositores o arreglistas cuyo trabajo está orientado a la música ecuatoriana?

Gracias por su colaboración y tiempo dedicado a contestar ésta entrevista.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LOJA
Facultad de la Educación, el Arte y la Comunicación

CARRERA DE EDUCACIÓN MÚSICAL

GUÍA DE PREGUNTAS PARA ENTREVISTA DIRIGIDA AL RECTOR DEL CASBC

Entrevistador: Nelson Leonardo González Benítez

Fecha:

Presentación. La presente encuesta se realiza con la finalidad de determinar la incidencia de la música tradicional ecuatoriana en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes y existencia de obras de música ecuatoriana escrita o adaptada para conjunto instrumental de guitarra. Por ésta razón, le solicito responder las siguientes preguntas con honestidad, consideraré importante la ampliación de la información proporcionada.

1. ¿Considera importante la música tradicional ecuatoriana en el proceso de formación académica de los instrumentistas de los conjuntos instrumentales de guitarras de su institución?
2. ¿Considera Usted importante el estudio de la música ecuatoriana en las instituciones donde se imparte la asignatura de instrumento (guitarra)?
3. ¿Puede citar algunos compositores o arreglistas cuyo trabajo está orientado a la música ecuatoriana?
4. ¿Cuáles deberían ser las políticas públicas orientadas a la producción y difusión de música ecuatoriana en el conjunto instrumental de guitarras?

Gracias por su colaboración y tiempo dedicado a contestar ésta entrevista.

INDICE

CERTIFICACIÓN	ii
AUTORIA	iii
CARTA DE AUTORIZACIÓN	iv
AGRADECIMIENTO	v
DEDICATORIA	vi
MATRIZ DE AMBITO GEOGRÁFICO	vii
MAPA GEOGRÁFICO Y CROQUIS.....	viii
ESQUEMA DE TESIS	ix
a. TÍTULO.....	1
b. RESUMEN	2
ABSTRACT	3
c. INTRODUCCIÓN.....	4
d. REVISIÓN DE LITERATURA	5
e. MATERIALES Y MÉTODOS.....	18
f. RESULTADOS	23
g. DISCUSIÓN.....	31
h. CONCLUSIONES.....	34
i. RECOMENDACIONES	35
PROPUESTA ALTERNATIVA	36
j. BIBLIOGRAFÍA	187
k. ANEXOS	191
a. TEMA	192
b. PROBLEMÁTICA	193
c. JUSTIFICACIÓN	195

d. OBJETIVOS.....	196
e. MARCO TEÓRICO	197
f. METODOLOGÍA	210
g. CRONOGRAMA	215
h. PRESUPUESTO Y FINANCIAMIENTO.....	216
i. BIBLIOGRAFÍA.....	217
INDICE	231