

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR - MATRIZ**

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**TESIS DE GRADO PREVIA LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE  
MAGÍSTER EN INNOVACIÓN EN EDUCACIÓN**

**DISEÑO DE UN MANUAL DE APRENDIZAJE DE GUITARRA  
ECUATORIANA, ENFOCADO EN LAS TÉCNICAS Y RECURSOS DE  
LA GUITARRA QUITENA**

**AUTOR**

**GIOVANNY DAVID TAMAYO BASTIDAS**

**DIRECTORA - TUTORA**

**MGTR. MÓNICA DEL CARMEN BRAVO VELÁSQUEZ**

**QUITO, MARZO 2020**

**DIRECTORA:**

Mgr. Mónica del Carmen Bravo Velásquez

**LECTORAS:**

Mgr. Mercy Jacqueline Vaca Castro

Mgr. Johanna Anabel Herrera Segarra

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN**

Yo, Giovanni David Tamayo Bastidas, C.I 1721125183 autor del trabajo de graduación titulado: **“Diseño de un manual de aprendizaje de guitarra ecuatoriana, enfocado en las técnicas y recursos de la guitarra quiteña”**, previa a la obtención del grado académico de **MAGISTER EN INNOVACIÓN EN EDUCACIÓN** en la Facultad de **Ciencias de la Educación**:

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

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

Quito, 06 de marzo de 2020



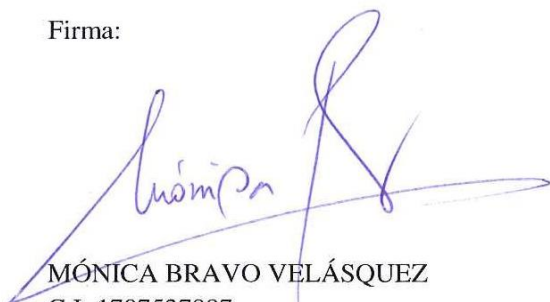
Giovanny-David Tamayo Bastidas  
C.I 1721125183

## APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi calidad de Directora-Tutora del Trabajo de Posgrado titulado: “*Diseño de un Manual de Aprendizaje de Guitarra Quiteña, Enfocado en las Técnicas y Recursos de la Guitarra Quiteña*”, presentado por el maestrante GIOVANNY DAVID TAMAYO BASTIDAS, titular de la Cédula de Identidad Nro 1721125183 , para optar al Grado de Magíster en Innovación en Educación, considero que dicho Trabajo de Investigación reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación por parte de los Lectores-Evaluadores que se designen para el fin por parte de las autoridades de la Facultad de Ciencias de la Educación.

En la ciudad de Quito, a los 7 días del mes de enero de 2020.

Firma:



MÓNICA BRAVO VELÁSQUEZ

C.I: 1707537997

[mbravo002@puce.edu.ec](mailto:mbravo002@puce.edu.ec)

0996012250

Nota:

A la presente se anexa la página preliminar del informe del análisis de URKUND, el cual refleja que el 3% de información más o menos similar a fuentes consultadas.

## Urkund Analysis Result

**Analysed Document:** TESIS GUITARRA QUITENA 19 -12 - 2019.pdf (D61911948)  
**Submitted:** 06/01/2020 16:35:00  
**Submitted By:** mbravo002@puce.edu.ec  
**Significance:** 3 %

### Sources included in the report:

TESIS-Cristhian-Tandazo\_REVISADA\_ VERSION FINAL 21-06-2018.docx (D40599326)  
TESIS FINAL HOLGER BUSTAMANTE J.pdf (D21857950)  
TESIS ETNOMUSICOLOGIA COTACACHI TURISMO 10 YAR Y QUIHPE.pdf (D53192399)  
<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/04/breve-historia-de-benitez-valencia-una.html>  
<http://www.culturaenecuador.org/artes/personajes-de-chimborazo/193-los-inicios-de-la-radiodifusion-en-ecuador-radio-el-prado.html>  
<https://lahora.com.ec/noticia/879953/mc3basica-nacional-con-sello-cotacachec3b1o>  
<http://buenamusicaecuatoriana.blogspot.com/2008/05/los-corazas-en-vivo.html>  
<https://www.artecuador.com/musica-el-requinto-72-0.html>  
[https://ishareslide.net/view-doc.html?utm\\_source=de-la-tradicion-de-colombia](https://ishareslide.net/view-doc.html?utm_source=de-la-tradicion-de-colombia)  
<https://orquesta-de-plectro-torre-del-alfiler.webnode.es/festival-ciudad-de-granada/>  
<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/99003/1/entrevista%20pf.pdf>  
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

### Instances where selected sources appear:

20

### DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y RESPONSABILIDAD

Yo, GIOVANNY DAVID TAMAYO BASTIDAS, titular de la Cédula de Identidad N° 1721125183, declaro que los resultados obtenidos en la investigación, como requisito previo para lo obtención del Grado Académico de Magister en Innovación en Educación son absolutamente originales, auténticos y personales.

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

En la ciudad de Quito, a los 7 días del mes de enero de 2019.

Firma:



GIOVANNY DAVID TAMAYO BASTIDAS

C.I. 1721125183

## **DEDICATORIA**

A mi madre María Magdalena Bastidas que a pesar de su ausencia física me ha acompañado en todo momento y ha sido mi ejemplo a seguir en este camino de la docencia. A mi padre Pablo Leónidas Tamayo por su apoyo incondicional, dulzura y cariño. A mi pequeño hijo Samuel Tamayo que ha sido mi fuente de felicidad más pura. Finalmente, dedico este trabajo de investigación a toda la cultura guitarrística pasada, presente y futura del toque de la guitarra quiteña.

## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco a Dios por permitirme hacer realidad mis sueños que tuve de niño. A mis padres por su amor y apoyo a lo largo de mi vida y mi carrera musical. A mi tutora Mónica Bravo por guiarme en el desarrollo de este trabajo. A mis maestros Julio Andrade y Paúl Marcillo ya que sin ellos nunca hubiera conocido y aprendido el toque de la guitarra quiteña. Agradezco a la música ecuatoriana por permitirme ejecutarla y enseñarla.

## INDICE GENERAL

|  |    |
|--|----|
| RESUMEN .....  | i  |
| INTRODUCCIÓN .....   | 1  |
| CAPÍTULO I .....   | 4  |
| 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....  | 4  |
| 1.2. JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN .....                                     | 7  |
| 1.3. OBJETIVOS GENERAL Y ESPECIFICOS.....  | 10 |
| 1.3.1. Objetivo General .....  | 10 |
| 1.3.2. Objetivos Específicos .....   | 10 |
| CAPITULO II .....  | 12 |
| 1.4. MARCO TEÓRICO .....   | 12 |
| 1.5. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN .....                                      | 12 |
| 1.5.1. Antecedentes sobre la guitarra quiteña .....                              | 12 |
| 1.5.2. Antecedentes de investigaciones pedagógicas y desarrollo de manuales. ... | 13 |
| 1.6. BASES TEÓRICAS .....  | 20 |
| 1.6.1. Concepto de manual .....  | 20 |
| 1.6.2. Contexto histórico de la guitarra quiteña .....                           | 21 |
| 1.6.3. Exponentes del toque de la guitarra quiteña.....                          | 25 |
| 1.6.4. Caracterización del toque de la guitarra quiteña .....                    | 44 |
| 1.6.5. Características técnico musicales. ....                                   | 44 |
| 1.6.6. La guitarra puntera .....   | 44 |
| 1.6.7. La guitarra acompañante .....   | 45 |
| 1.6.8. La guitarra sola .....  | 46 |

|                    |   |    |
|--------------------|---|----|
| 1.6.9.             | Roles de la mano derecha e izquierda .....  | 46 |
| 1.6.10.            | Mano derecha .....  | 46 |
| 1.6.11.            | El uso de la púa, plectro o vitela.....   | 47 |
| 1.6.12.            | Finger stile y Finger picking.....  | 48 |
| 1.6.13.            | El palm mute .....  | 48 |
| 1.6.14.            | El bordoneo .....   | 49 |
| 1.6.15.            | Mano izquierda .....  | 49 |
| 1.6.16.            | Posiciones de acordes y estructuras armónicas en la guitarra quiteña .....        | 49 |
| 1.6.17.            | Expresiones populares para el entendimiento del toque de la guitarra quiteña..... | 51 |
| 1.6.18.            | Música tradicional ecuatoriana.....   | 54 |
| 1.6.19.            | Clasificación de la música ecuatoriana:.....                                      | 54 |
| 1.7.               | BASES LEGALES.....  | 55 |
| CAPÍTULO III ..... |   | 58 |
| 1.8.               | MARCO METODOLÓGICO.....   | 58 |
| 1.9.               | DISEÑO Y TIPO DE INVESTIGACIÓN.....   | 58 |
| 1.9.1.             | Fuente.....   | 58 |
| 1.9.2.             | Temporalidad.....   | 58 |
| 1.9.3.             | Amplitud de Foco.....   | 59 |
| 1.9.4.             | Población y muestra .....   | 59 |
| 1.9.5.             | Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....                              | 59 |
| CAPITULO IV .....  |   | 63 |
| 1.10.              | ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS .....                                     | 63 |
| 1.10.1.            | TABULACIÓN Y RESULTADOS DE LA ENCUESTA A ESTUDIANTES.....                         | 63 |

|                  |   |     |
|------------------|---|-----|
| 1.10.2.          | Resultados de las entrevistas a docentes y músicos ecuatorianos sobre la guitarra quiteña:..... | 76  |
| CAPITULO V ..... |   | 80  |
| 1.11.            | PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA .....  | 80  |
| 1.12.            | EN CUERDAS Y VITELA: El manual de guitarra quiteña para el acompañamiento rítmico.....          | 81  |
| 1.12.1.          | Introducción .....  | 81  |
| 1.12.2.          | Justificación.....  | 82  |
| 1.12.3.          | Presentación .....  | 82  |
| 1.12.4.          | Objetivo general.....   | 83  |
| 1.12.5.          | Objetivos específicos .....   | 84  |
| 1.12.6.          | Población objeto .....  | 84  |
| 1.12.7.          | Perfil de salida .....  | 84  |
| 1.12.8.          | Perfil del facilitador.....   | 85  |
| 1.12.9.          | Estructura curricular .....   | 85  |
| 1.12.10.         | INDICE .....  | 85  |
| 1.12.11.         | Sesiones .....  | 86  |
| 1.12.12.         | Recursos .....  | 87  |
| 1.12.13.         | Evaluación .....  | 87  |
| 2.               | CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....  | 247 |
| 2.1.             | CONCLUSIONES .....  | 247 |
| 2.2.             | RECOMENDACIONES .....   | 248 |
| 3.               | REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA .....   | 249 |
| 4.               | ANEXOS .....  | 252 |

## INDICE DE TABLAS

|                |    |
|----------------|----|
| TABLA 1 .....  | 53 |
| TABLA 2 .....  | 55 |
| TABLA 3 .....  | 60 |
| TABLA 4 .....  | 63 |
| TABLA 5 .....  | 64 |
| TABLA 6 .....  | 64 |
| TABLA 7 .....  | 65 |
| TABLA 8 .....  | 65 |
| TABLA 9 .....  | 66 |
| TABLA 10 ..... | 66 |
| TABLA 11 ..... | 67 |
| TABLA 12 ..... | 67 |
| TABLA 13 ..... | 68 |
| TABLA 14 ..... | 68 |
| TABLA 15 ..... | 69 |
| TABLA 16 ..... | 70 |
| TABLA 17 ..... | 70 |
| TABLA 18 ..... | 71 |
| TABLA 19 ..... | 71 |
| TABLA 20 ..... | 72 |
| TABLA 21 ..... | 72 |
| TABLA 22 ..... | 73 |
| TABLA 23 ..... | 73 |
| TABLA 24 ..... | 74 |
| TABLA 25 ..... | 74 |
| TABLA 26 ..... | 75 |
| TABLA 27 ..... | 75 |
| TABLA 28 ..... | 85 |

|                |    |
|----------------|----|
| TABLA 29 ..... | 87 |
| TABLA 30 ..... | 88 |
| TABLA 31 ..... | 89 |
| TABLA 32 ..... | 90 |
| TABLA 33 ..... | 91 |
| TABLA 34 ..... | 91 |
| TABLA 35 ..... | 92 |
| TABLA 36 ..... | 93 |
| TABLA 37 ..... | 94 |
| TABLA 38 ..... | 95 |
| TABLA 39 ..... | 96 |
| TABLA 40 ..... | 97 |

## INDICE DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| FIGURA 1. INDÍGENAS TOCANDO INSTRUMENTOS DE CUERDA PULSADA TOMADO DEL BLOG PERIODISTAS DE LA CALLE, 2015, PÁRR.18. ....  | 22 |
| FIGURA 2. ESTUDIANTINA DEL ECUADOR EN EL AÑO 1928. TOMADO DE GUERRERO, 2014, PÁRR. 5. ....   | 23 |
| FIGURA 3. INTEGRANTES DEL CONJUNTO ALMA NATIVA. SE PUEDE APRECIAR A BOLÍVAR ORTIZ (IZQ.) (AL CENTRO EN LA PARTE SUPERIOR), VÍCTOR VEINTEMILLA (DER.) Y CORSINO DURÁN CON VIOLÍN (EN EL CENTRO INFERIOR). FUNDA DE DISCO DE PIZARRA. ARCHIVO SONORO DE LA MÚSICA ECUATORIANA. TOMADO DE GUERRERO, 2010, PÁRR. 1. .... | 24 |
| FIGURA 4. SEGUNDO GUAÑA ACUÑA. COLECCIÓN DIGITAL AEQ. TOMADO DE GUERRERO, 2017, P. 6. ....   | 25 |
| FIGURA 5. BOLÍVAR ORTIZ HACIA INICIOS DE LOS AÑOS 40's. TOMADO DE GUERRERO, 2010, PÁRR. 4. ....  | 27 |
| FIGURA 6. EL GUANEÑO FRANCISCO PÁSTOR, UN GRAN GUITARRISTA DEL PASADO. (FOTO ARCHIVO PARTICULAR FAMILIA PÁSTOR). TOMADO DE GUERRERO, 2010, PÁRR. 1. ....   | 29 |
| FIGURA 7. MARCO TULIO HIDROBO. TOMADO DEL DIARIO LA HORA, 2009, PÁRR. 1. ....  | 31 |
| FIGURA 8. CARLOS BONILLA CHÁVEZ A FINES DE LOS AÑOS 50's. FOTO COLECCIÓN: ARCHIVO SONORO DE LA MÚSICA ECUATORIANA. TOMADO DE GUERRERO, 2010, PÁRR. 7. ....   | 33 |
| FIGURA 9. NELSON DUEÑAS. TOMADO DE DISCOGS, S.F, PÁRR. 1. ....   | 34 |
| FIGURA 10. GUILLERMO RODRÍGUEZ. TOMADO DE DLETTERSANDPOEMS, S.F, PÁRR. 1. ....   | 36 |
| FIGURA 11. FOTOGRAFÍA DEL GUITARRISTA SEGUNDO BAUTISTA. TOMADO DE DISCOGS, S.F, PÁRR. 1. ....  | 38 |
| FIGURA 12. LOS NATIVOS ANDINOS, CAPTURA DE IMAGEN DEL DOCUMENTAL EL PASILLO ECUATORIANO PUBLICADO EN YOUTUBE. TOMADO DE GUERRERO, 2014. ....   | 39 |
| FIGURA 13. PORTADA DE TRABAJO DISCOGRÁFICO DE LOS CORAZAS, DIRIGIDO POR ARTURO MENA (FLAUTA, PINGULLO), CON LA PARTICIPACIÓN DE: MANUEL MENA (FLAUTA, PINGULLO), SEGUNDO GUAÑA, SEGUNDO DUEÑAS Y JORGE MENA (GUITARRAS),   |    |

|  |    |
|--|----|
| ARTURO AGUIRRE (RONDADOR), RAMIRO MENA (PERCUSIÓN). TOMADO DE LOS<br>CORAZAS.COM, 2020, PÁRR.10.....   | 40 |
| FIGURA 14. SEGUNDO GUAÑA, CARLOS BONILLA Y BOLÍVAR ORTIZ. QUITO, 1963. FOTO<br>ARCHIVO CARLOS BONILLA CHÁVEZ (A-CBCH); DIGITALIZACIÓN: PABLO GUERRERO.<br>TOMADO DE GUERRERO, 2010, PÁRR. 3..... | 41 |
| FIGURA 15. FOTOGRAFÍA DE GUILLERMO RODRÍGUEZ, NELSON DUEÑAS Y SEGUNDO<br>GUAÑA, ARCHIVO FOTOGRÁFICO DEL GUITARRISTA JULIO ANDRADE. TOMADO DE<br>ANDRADE, 2019. ....                              | 42 |
| FIGURA 16. FOTOGRAFÍA DEL GUITARRISTA JULIO ANDRADE. TOMADO DE ANDRADE, 2019.<br>.....   | 43 |
| FIGURA 17. FORMA DE SUJETAR LA VITELA. TOMADO DE TAMAYO, 2019.....   | 47 |
| FIGURA 18. FORMA DE SUJETAR LA VITELA. TOMADO DE TAMAYO, 2019.....   | 48 |
| FIGURA 19. DIAGRAMAS DE ACORDES ESCUELA OCCIDENTAL VS TOQUE QUITEÑO. TOMADO<br>DE TAMAYO, 2019.....  | 50 |
| FIGURA 20. DIAGRAMAS DE ACORDES ESCUELA OCCIDENTAL VS TOQUE QUITEÑO. TOMADO<br>DE TAMAYO, 2019.....  | 50 |
| FIGURA 21. FRAGMENTO DE TRASCIPCIÓN. TOMADO DE TAMAYO, 2019. ....  | 52 |
| FIGURA 22. FRAGMENTO DE TRASCIPCIÓN. TOMADO DE TAMAYO, 2019. ....  | 53 |

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**MAESTRÍA EN INNOVACIÓN EN EDUCACIÓN**

**DISEÑO DE UN MANUAL DE APRENDIZAJE DE GUITARRA ECUATORIANA,  
ENFOCADO EN LAS TÉCNICAS Y RECURSOS DE LA GUITARRA QUITAÑA**

**Autor (a):**

GIOVANNY DAVID TAMAYO BASTIDAS

**Director (a) -Tutor (a):**

MÓNICA DEL CARMEN BRAVO VELÁSQUEZ

**Fecha:**

Marzo, 2020

**RESUMEN**

El presente trabajo tiene como finalidad ofrecer una propuesta pedagógica basada en el desarrollo de un manual de guitarra ecuatoriana enfocado en el toque de la guitarra quiteña dirigido a los estudiantes de nivel preparatorio de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Central Del Ecuador. La investigación está sustentada en planteamientos teóricos de diversas investigaciones previas a este trabajo, las mismas que han realizado un extenso recorrido sobre la cultura musical del Ecuador y la guitarra ecuatoriana. En el desarrollo de esta investigación se cuenta con un componente histórico, el cual brinda un espectro amplio sobre el origen del toque de la guitarra quiteña, los mayores exponentes de este estilo guitarrístico, su función social y cultural en el siglo pasado y en la actualidad. De la misma manera, este trabajo aborda el aspecto técnico musical de este toque particular de interpretar la música ecuatoriana en la guitarra, es así que, para conocer sus características y singularidades propias de este estilo, se entrevistó a expertos y se sistematizó la experiencia en el desarrollo del manual de enseñanza - aprendizaje donde se presenta una serie de contenidos metodológicos para que los estudiantes puedan aprender los saberes de la guitarra quiteña de manera secuencial y en procesos.

**Palabras Claves:** Educación, Guitarra Quiteña, Manual, Música Ecuatoriana, Tradición Oral.

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

**MAESTRÍA EN INNOVACIÓN EN EDUCACIÓN**

**DESIGN OF A LEARNING MANUAL OF ECUADORIAN GUITAR, FOCUSED ON  
THE TECHNIQUES AND RESOURCES OF THE QUITIÑA GUITAR**

**Author:**

GIOVANNY DAVID TAMAYO BASTIDAS

**Director -Counselor:**

MÓNICA DEL CARMEN BRAVO VELÁSQUEZ

**Date:**

March, 2020

### **ABSTRACT**

The aim of the present paper is to offer a pedagogical proposal based on the development of an Ecuadorian guitar manual focused on Quiteña guitar addressed to preparatory level students of the career of Musical Arts of the Central University of Ecuador. This research is sustained on theoretical approaches of some previous investigations all of which have made an extensive revision of the musical culture of Ecuador and Ecuadorian guitar. The development of this investigation has a historical component, which provides a wide spectrum about the origin of the Quiteña guitar, the greatest representatives of this guitar style, its social and cultural function over the past century and today. Similarly, this research approaches the musical and technical aspect of playing the Ecuadorian music in this special way, therefore, in order to know its characteristics and peculiarities of this style we interviewed experts and systematized their experience in the development of this teaching-learning manual where it is showed a serie of methodological contents so that the students can learn the knowledge of the Quiteña guitar in a consecutive way.

**KEY WORDS:** Education, Quiteña guitar, Manual, Ecuadorian music, oral tradition.

## INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación tiene como propósito diseñar un manual de aprendizaje de guitarra ecuatoriana, enfocado en las técnicas y recursos de la guitarra quiteña. Dicho manual pretende ser una herramienta de apoyo para el docente y estudiante, con el fin de combinar la tradición oral y la sistematización de conocimientos y experiencias.

Este trabajo cuenta con cinco capítulos, en el **primero** se expone la problemática entorno a la educación musical del Ecuador y muestra la dificultad que ha tenido la música de los pueblos y de tradición oral para incorporarse en las mallas curriculares de nivel superior para ser abordadas a nivel académico. Así mismo, se muestra el proceso de enseñanza-aprendizaje que se sigue en la asignatura de guitarra quiteña en la carrera de Artes Musicales de la Universidad Central del Ecuador con el fin de conocer la metodología que se aplica en dicha materia.

En el **segundo** capítulo, se presenta el marco teórico que sustenta la investigación y a su vez explica, los antecedentes de tesis y libros relacionados con propuestas metodológicas para la enseñanza y conservación del toque de la guitarra quiteña, de igual manera, contiene constructos relacionados con el proceso histórico, función social, exponentes del arte de la guitarra quiteña del siglo XX y una aproximación al origen de dicho estilo guitarrístico.

En el **tercer** capítulo, se plantea el marco metodológico en donde se expone el diseño y tipo de investigación que se manejó para la realización de la propuesta metodológica, y se detalla las técnicas e instrumentos de recolección de datos que se aplicó en el trabajo.

En el **cuarto** capítulo, se muestra los resultados de las encuestas que se realizó a un grupo de estudiantes de nivelación de guitarra de la UCE y entrevistas realizadas a expertos sobre la tradición de la guitarra quiteña.

Finalmente, en el **quinto** capítulo, se refleja la propuesta investigativa, es decir el manual de guitarra quiteña que lleva el nombre “En Cuerdas y Vitela”, que aborda cuatro aspectos

importantes para la enseñanza de este estilo guitarrístico, la historia, recursos, técnicas y el enfoque hacia el acompañamiento del repertorio ecuatoriano.

Cuando se habla de la guitarra, muchas veces se toma en cuenta su aspecto estético, sin embargo, este instrumento musical va más allá de como se ve o como luce. Al ser ejecutado puede transmitir mucho más que música o sonidos, tanto así que da a conocer las diferentes maneras en las que las personas sienten, hablan, comunican, festejan, ríen o lloran. Así, la guitarra en cada país va a tener un color sonoro distintivo, habrá algo ahí, en su sonido, en su manera de tocar, de rasguear las cuerdas, que le va a dar una identidad nacional a la guitarra.

Existen países donde la cultura guitarrística fue y es muy importante para su gente, ese es el caso de la guitarra flamenca donde grandes cultores como Paco De Lucia, Tomatito, o sus antecesores Sabica o Niño Ricardo desarrollaron un propio lenguaje musical que identificó a España y a la cultura gitana de su pueblo, así también, en Sudamérica la guitarra Argentina ha sido considerada como emblema nacional, debido a que la guitarra fue el instrumento con el que se acompañó a los cantores de tango más importantes antes de la llegada y desarrollo del bandoneón, lo mismo se puede decir de una guitarra norteamericana, brasileña, peruana y entre otras.

En el caso del Ecuador, no se puede decir lo mismo, han sido varios los factores que han impedido que se genere una identidad guitarrística fuerte en el país, uno de ellos es el ámbito educativo, ya que hasta hace unos años las culturas musicales y populares de tradición oral como la guitarra tradicional no eran tomadas en cuenta en el currículo de los establecimientos de formación musical, además, la escasa difusión y el desconocimiento de culturas guitarrísticas propias han pasado desapercibidas por los mismos músicos y guitarristas del medio.

En Ecuador, el estilo tradicional de la guitarra ecuatoriana es la llamada escuela o toque de la guitarra quiteña o criolla, este estilo guitarrístico aún está vigente desde el siglo pasado y se encuentra en un proceso de desarrollo, ya que existen exponentes y nuevas generaciones de guitarristas que están interesadas en su peculiar manera de interpretar y ejecutar este instrumento. Este toque se lo ha desarrollado específicamente en la ciudad de Quito, puesto que

es el lugar donde habitan actualmente los exponentes y docentes de este estilo, sin embargo, en otras partes del país no se descarta que haya también un trabajo profundo para el beneficio y evolución de la guitarra ecuatoriana.

En el folclor de los diferentes países de América Latina la guitarra está presente no solo en su propia forma, sino que además la guitarra fundó muchos instrumentos folclóricos nativos como el charango (prácticamente la modificación más pequeña de la guitarra barroca), el cuatro venezolano, requinto, tiple, el tres cubano, etc. Y también desarrolló mucho sus propias escuelas académicas latinoamericanas de guitarra (Kolessov, 2012, p. 19).

A lo largo del tiempo, la guitarra ecuatoriana se ha nutrido de distintos estilos y corrientes guitarrísticas occidentales, de procedencia propia y extranjera como lo son la influencia guitarrística de la escuela clásica, la guitarra jazz, la guitarra española, la guitarra popular latinoamericana y la de ascendencia mestiza e indígena ecuatoriana. Es por eso que esta se puede definir como el conjunto de estilos guitarrísticos generados y asimilados en el país para la ejecución e interpretación del repertorio ecuatoriano.

Entre los estilos o toques que constituyen la guitarra ecuatoriana se puede nombrar al estilo de la escuela de la guitarra clásica, el cual ha sido mayormente acogido por la academia, debido a la sistematización metodológica para su enseñanza. De la misma manera, dentro de la guitarra ecuatoriana existen otros estilos o toques que se han desarrollado en contextos no académicos, en donde se puede nombrar a la ejecución guitarrística de los indígenas de Cayambe e Imbabura donde para interpretar el San Juan utilizan diversos rasgueos y las afinaciones Galindo, en la región costa se encuentran estilos guitarrísticos desarrollados por los montubios y los afrodescendientes, sin embargo, el estilo que ha tenido mayor difusión en el país, es el estilo de influencia del bolero fomentada por los tríos de la época dorada de la música mexicana, también existe el toque de la guitarra rocolera y finalmente el de la escuela de la guitarra quiteña o criolla, ésta última es considerada como el estilo autóctono de ejecución guitarrística que se generó en la ciudad de Quito para la interpretación de repertorio ecuatoriano y que fue desarrollada por los guitarristas de los dúos, estudiantinas, ensambles y cuartetos de guitarra del siglo XX.

En cada uno de estos estilos populares de tocar la guitarra han surgido técnicas, recursos y dialectos musicales que responden a un contexto y realidad social propia de la música ecuatoriana, transformándose dichos toques en emblemas de identidad musical.

# CAPÍTULO I

## 1.1.PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

A lo largo del tiempo, en la educación musical del Ecuador, no se ha tomado en cuenta las expresiones musicales autóctonas debido a la imposición jerárquica de la música académica sobre la popular, la idea de que la música originaria de los pueblos no tenga validez en un entorno académico es el resultado de la dominación que tienen las culturas ajenas sobre la propia cultura. En la sociedad ha existido la creencia popular de que lo que viene de afuera es mejor que lo que se crea dentro del propio país.

Es así que, hasta hace poco, en los conservatorios e instituciones educativas de profesionalización musical, la formación para guitarristas era únicamente en base a estilos o toques de la guitarra occidental y norteamericana, como por ejemplo la enseñanza de la guitarra clásica, la guitarra flamenca y la guitarra jazz, ya que existe una tradición de siglos y material sistematizado para su enseñanza, por otro lado, la guitarra quiteña ha tenido dificultades de establecerse como una asignatura oficial en las aulas de clase, debido a que no existe una sistematización de contenidos y experiencias para crear una cátedra y es recién en los últimos años que se está realizando dicha labor, ya que existe el riesgo de perder en parte el patrimonio sonoro del país si no se sistematiza esta forma de tocar la guitarra puesto que ha sido complejo empoderar en nuevas generaciones los conocimientos de la propia cultura guitarrística.

En la actualidad, las instituciones de nivel superior han incorporado en su pensum de estudios algunos talleres, ensambles y asignaturas, donde se puede visibilizar aquellas expresiones musicales de tradición oral que antes estaban ocultas para la academia y los estudiantes. Una de estas instituciones es la Universidad Central Del Ecuador con su carrera de Artes Musicales que abrió sus puertas en el año 2018 donde mantienen un enfoque destinado a la enseñanza y aprendizaje de música jazz, popular y clásica, esto significa que los procesos educativos son integrales puesto que no se encierra solo en un campo del saber musical. Lo relevante del programa de la nueva carrera de música es que se está tomando en cuenta aquellos

conocimientos que provienen de la tradición oral de los pueblos indígenas, afro ecuatorianos y de orden popular, algo histórico en el país ya que rompe esquemas jerárquicos institucionales de poder, puesto que en la educación musical del Ecuador no se tomaba en cuenta aquellas expresiones artísticas, por no poseer el rigor técnico que se suele exigir en el ámbito académico.

Hoy en día, gracias a los espacios que se han generado para la enseñanza musical de tradición oral en esta institución, la implementación de recursos didácticos y pedagógicos servirán para generar el rigor y la exigencia académica de estas materias, y así lograr detrás de su enseñanza una comunidad interesada en el conocimiento por medio de herramientas de enseñanza como los manuales de aprendizaje.

Entorno a la asignatura de la guitarra quiteña se mantiene la tradición oral como fuente de transmisión de saberes, pero los procesos de enseñanza son mecánicos generando aprendizajes desde la experiencia y no desde el análisis para la construcción del propio conocimiento, lo cual puede reforzarse con un material pedagógico que muestre contenidos secuenciales que permita al estudiante avanzar en procesos.

La sistematización no debiera suponer un corte o ruptura con los procesos mentales que desarrolla el profesional durante la práctica. Es decir, no se trata de "enseñarle" al profesional a producir conocimiento de una forma distinta a la que él habitualmente desarrolla, sino de ayudarlo a hacer consciente y explícito todo lo que sabe y que ha aprendido en la práctica (Barnechea, González & Morgan, 1994. P.7).

Los docentes de música popular y en el caso de la guitarra quiteña por lo general asumen la enseñanza de esa manera, puesto que se considera que esta música se aprende así: tocando, observando y escuchando. Si bien esto es así en gran parte, la sistematización de esta práctica también ayudaría a la población estudiantil, no hay que olvidar que cada ser humano aprende, asimila y enseña de diferente manera y no se puede homogeneizar prácticas en la educación. Lo ideal para que haya un proceso integral de enseñanza y aprendizaje de esta asignatura sería el combinar aspectos de la tradición oral y práctica como son: la observación, la escucha directa y la prueba y error, más la teorización de conocimientos y experiencias sistematizadas.

Es por eso que la idea de desarrollar el Manual de Guitarra Quiteña es ofrecer al docente una herramienta de ayuda y de acompañamiento para que exista mayor capacidad de entendimiento de la asignatura en el estudiante, no obstante, hay que considerar que la sistematización de conocimientos orales y prácticos es limitada, no se puede sistematizar todo, por lo menos en música no es posible, ya que existen muchos detalles sonoros que solo con la práctica y el acompañamiento del docente o maestro se desarrollan y se aprenden, los mismos que se mencionan en el transcurso de esta investigación.

La presente investigación está dirigida a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Central Del Ecuador del segundo periodo 2019, se ha escogido a este grupo humano para la investigación debido a que se ha evidenciado que los aspirantes a la carrera de música que pasan por el nivel propedéutico poseen un bajo dominio de la guitarra sobre la interpretación de repertorio ecuatoriano. Además, existe escaso conocimiento sobre aspectos sociales, históricos y culturales sobre la música autóctona del país. Es por eso, que en un futuro esta investigación puede ser aplicada por medio del manual para trabajar desde cero en la enseñanza-aprendizaje de la guitarra quiteña con los estudiantes de nivelación para que cuando lleguen a primer semestre tengan las bases y conocimientos necesarios sobre el toque de la escuela de la guitarra quiteña.

Ante las problemáticas expuestas en este apartado se formulan preguntas de investigación que servirán de guía y que intentan dar una respuesta en el transcurso del desarrollo de este proyecto de investigación:

1. ¿Cómo estaría diseñada una propuesta pedagógica para la ejecución del toque de la guitarra quiteña, dirigida a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019?
2. ¿Cuáles son los conocimientos sobre el toque de la guitarra quiteña, en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019?

3. ¿Cómo se sistematizaría los contenidos de tradición oral de la guitarra quiteña en un manual de aprendizaje del toque de la guitarra quiteña dirigido a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019?
4. ¿Cuáles son las estrategias didácticas y metodológicas que actualmente emplean los docentes en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019?
5. ¿Cuáles son los factores asociados que influyen en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019?

## **1.2.JUSTIFICACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN**

“Las tradiciones orales han existido desde la más remota antigüedad y, con frecuencia, han sido el único medio de que han podido valerse las sociedades carentes de medios de registro para conservar y transmitir su historia cultural” (Ramírez, 2012. p.131).

Está claro que el conocimiento ha acompañado al ser humano desde siempre, respondiendo a necesidades sociales para desarrollar formas de vida, dicho conocimiento nace desde las experiencias de las prácticas sociales que trascienden a lo largo de la historia, muchas de ellas convirtiéndose en costumbres y tradiciones, que se han transmitido oralmente aportando al desarrollo de un pueblo.

Por lo dicho anteriormente, cabe preguntarse ¿El conocimiento que se ha venido transmitiendo de forma oral se debe sistematizar? Hoy en día, existe diversa información de cualquier temática, pero no todo está escrito. Las fuentes del conocimiento por lo general están en los documentos como libros, manuales, artículos y demás, sean estos físicos o digitales, pero, aquellos saberes de tradición oral poco a poco van desapareciendo porque no hay una continuidad de su

enseñanza y no se los documenta. El sistematizar saberes y conocimientos orales permite a un pueblo y a una nación conocer su pasado para poder desarrollarse tomando en cuenta su historia.

Ante lo expuesto, el presente trabajo de investigación es de mucha importancia para la cultura guitarrística y musical del Ecuador, puesto que sistematiza los conocimientos teóricos y prácticos del toque de la guitarra quiteña, los mismos que han sido transmitidos únicamente por medio de la tradición oral a lo largo del tiempo, ya que este y otros saberes musicales se los ha enseñado por lo general partiendo desde la propia experiencia del individuo, de la observación directa y la intuición personal, sin ningún método pedagógico.

Así mismo, si se piensa que no todas las personas pueden partir desde la vivencia de aprender a tocar un estilo guitarrístico por medio de un acompañante, exponente o maestro de la guitarra, un manual de aprendizaje sería una herramienta muy útil para el acercamiento a este saber musical, pues es allí donde se puede conocer y encontrar de manera sistemática y procedimental los distintas técnicas y recursos musicales que se emplean para la ejecución de un instrumento musical.

“La expresión oral es capaz de existir, y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto; empero nunca ha habido escritura sin oralidad” (Ong, 1982, p.7).

Otro aspecto que se debe mencionar es que, la elaboración de un manual de aprendizaje de un saber musical que ha sido transmitido de generación en generación de manera oral, permite la trascendencia de dicho conocimiento pues perdura en el tiempo de manera escrita, además, la tradición oral es aplicable cuando hay varios exponentes vivos que pueden mostrar al mundo sus conocimientos pero es riesgosa cuando no hay personas que los enseñen, lo cual haría que se perdieran elementos importantes que si no se los sistematizan pueden quedar en el olvido.

Por otra parte, esta investigación rescata la ardua labor de grandes cultores de este arte guitarrístico, dado que una de las finalidades de esta sistematización es que se siga cultivando y desarrollando el toque de la guitarra quiteña en las futuras generaciones. Por eso, este trabajo de investigación es relevante para el entorno de la educación musical del país, ya que además de documentar contenido pretende diseñar un manual como guía metodológica de aprendizaje de

este toque de guitarra ecuatoriana, para que los estudiantes de música o las personas que estén interesadas en aprender este estilo guitarrístico, tengan a la mano un material didáctico que complemente y acompañe los procesos formativos adquiridos por la experiencia y la tradición oral.

También, es necesario decir que por mucho tiempo en la educación musical del Ecuador se ha querido promover el aprendizaje de la música autóctona del país, pero los establecimientos de profesionalización musical han dado prioridad a la enseñanza de la música contemporánea y de orden clásico aplicando métodos de enseñanza musical que no están contextualizados con la música ecuatoriana y no se ha llevado a cabo un cambio real que beneficie al aprendizaje de esta música.

En la actualidad, la UCE ha abierto las puertas al cambio, permitiendo que coexista en los programas educativos materias de música ecuatoriana con música occidental y contemporánea, como por ejemplo: la materia de guitarra quiteña, donde el objetivo es que los estudiantes aprendan el estilo autóctono de ejecutar este instrumento en el Ecuador, aunque su enseñanza aun es ambigua ya que se mantiene la transmisión de conocimiento de forma oral, dificultando la asimilación de información en gran medida.

En definitiva, al existir la apertura a la enseñanza de la guitarra quiteña en universidades y conservatorios, este manual servirá de gran ayuda a los estudiantes de guitarra, puesto que en los procesos de aprendizaje se combinaría aspectos de tradición oral con los contenidos sistematizados del manual. Así, los conocimientos teóricos y ejercicios prácticos serían mejor aprovechados y receptados por el estudiante, ya que, al tener registro escrito de ejercicios musicales, frases melódicas, progresiones armónicas características y entre otros elementos mejoraría los procesos de aprendizaje que solo con la transmisión oral.

Por consiguiente, como propuesta proyectiva de este trabajo de investigación es que el método sea aplicable en las asignaturas de guitarra ecuatoriana en instituciones de educación musical superior, con la finalidad de contribuir a una educación musical de calidad donde se utilice herramientas didácticas que proporcionen un conocimiento más profundo e integral de la guitarra quiteña.

### **1.3.OBJETIVOS GENERAL Y ESPECIFICOS**

#### **1.3.1. Objetivo General**

Diseñar una propuesta pedagógica para la ejecución del toque de la guitarra quiteña, dirigida a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central del Ecuador del 2do periodo 2019.

#### **1.3.2. Objetivos Específicos**

##### **1er Objetivo específico**

Diagnosticar los conocimientos sobre el toque de la guitarra quiteña, en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central del Ecuador del 2do periodo 2019.

##### **2do Objetivo específico**

Describir las estrategias didácticas y metodológicas que actualmente emplean los docentes en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.

##### **3er Objetivo específico**

Sistematizar los contenidos de tradición oral de la guitarra quiteña en un manual de aprendizaje del toque de la guitarra quiteña dirigido a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.

#### **4to Objetivo específico**

Explicar los factores asociados que influyen en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.

#### **5to Objetivo específico**

Construir una propuesta pedagógica para la ejecución del toque de la guitarra quiteña, dirigida a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.

## CAPITULO II

### 1.4. MARCO TEÓRICO

### 1.5. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

#### 1.5.1. Antecedentes sobre la guitarra quiteña

En primera instancia, existen trabajos relacionados con el toque de la guitarra quiteña, como el libro llamado Escuela quiteña de la guitarra y flautas tradicionales, desarrollado por un grupo de investigadores y músicos ecuatorianos: Julio Andrade, Xavier Suarez y Pedro Savedra con el aporte del Municipio de Quito en el año 2011, que recopila información histórica y técnico musical que se emplea en el estilo de la guitarra quiteña.

También, el investigador Gabriel Eduardo Vallejo Baculima, en su tesis “El Alma De Las Cuerdas” publicada en el año 2017 propuso una serie de videos ilustrativos para mostrar la técnica y forma de interpretación de la guitarra criolla ecuatoriana como herramienta pedagógica para el aprendizaje de la guitarra quiteña.

La investigación publicada en el año 2017, *Samay Pak Yuyay* (Aire de memoria) de Alex Giovanni Páez Watson, se desarrolla en torno a la aplicación del estilo guitarrístico de la guitarra quiteña sobre obras contemporáneas para conocer la adaptabilidad de dicho toque sobre distintas corrientes musicales.

Finalmente, está el trabajo llamado *Misquilla* Quiteña de Juan Santiago Guerrón Arteaga publicado en el año 2018, donde se aborda un análisis profundo del estilo compositivo y guitarrístico de Carlos Bonilla Chaves, así también, los trabajos de etnomusicología de Pablo Guerrero y Juan Mullo Sandoval como la revista digital El Diablo Ocioso, Memoria Musical Del Ecuador, La enciclopedia de la Música Ecuatoriana, Música Patrimonial Del Ecuador y entre otras han aportado significativamente al conocimiento histórico, social y cultural de este singular toque guitarrístico.

A pesar de que existen investigaciones en torno a la guitarra quiteña, no existe una sistematización a modo de manual de enseñanza aprendizaje que sirva de herramienta pedagógica y de acompañamiento para docentes y estudiantes de guitarra ecuatoriana.

### **1.5.2. Antecedentes de investigaciones pedagógicas y desarrollo de manuales.**

En cuanto a desarrollo de manuales se ha encontrado lo siguiente:

El desarrollo de métodos de aprendizaje en música, en la última década, ha dado un impulso notable a la mejora de la educación musical. Es así que, dentro de los antecedentes de la presente investigación se encuentra en primer lugar, Guachichulca, B. (2012) en su trabajo de titulación de maestría, la cual lleva el tema: “Desarrollo de una guía práctica de la guitarra eléctrica” en donde el principal aporte de esta investigación es la propuesta de un manual para la ejecución de la guitarra eléctrica.

Este trabajo, está dividido en dos secciones, la primera, aborda las diferentes teorías del aprendizaje actuales con las que se podría desarrollar la guía de aprendizaje práctico de la guitarra eléctrica, además, sistematiza el proceso de evolución de este instrumento. Algo muy interesante de esta primera parte es un análisis de la teoría del constructivismo, la teoría ecológica conceptual y el pensamiento de Paulo Freire donde el autor los toma como ejes principales para el desarrollo de la guía, para concluir que mediante esas teorías del aprendizaje el estudiante es el principal actor del proceso de enseñanza, ya que construye sus propios conocimientos a través de las experiencias, haciendo una relación con la música, puesto que la experiencia con el instrumento y el acto musical proporciona al estudiante conocimientos que el mismo logra construir.

Por otro lado, la segunda parte corresponde a la propuesta metodológica de un manual práctico de guitarra eléctrica, el cual el autor lo ha desarrollado en tres niveles de dificultad, desde un nivel básico, intermedio y avanzado o experto, con la finalidad de fortalecer en el estudiante habilidades y capacidades como la creatividad y la expresividad de forma individual y colectiva. Una de las conclusiones más relevantes de esta investigación es que la aplicación del método

constructivista en el método de guitarra eléctrica ha sido exitosa ya que ha logrado que los estudiantes construyan sus propios conceptos, descubran los hechos y se apropien de los datos por sí mismos despertando en ellos un interés motivacional para el aprendizaje de la guitarra eléctrica.

En el trabajo de titulación de doctorado de Calahorro, M. (2018) denominado: “La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico”. Esta tesis doctoral pretende analizar y estudiar la metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la que se ha valido la música flamenca para su transmisión. Para esto, el autor ha realizado un análisis de los tratados y métodos, permitiendo verificar que ha existido una práctica ininterrumpida de métodos desde finales del siglo XVI hasta la actualidad, pero también se ha considerado su vigencia en la actualidad gracias a los testimonios de artistas flamencos de prestigio dentro del ámbito artístico.

Debido a eso, se ha podido identificar además una serie de características musicales inherentes a este arte, y se ha podido conocer las prácticas y conductas en torno a las que se ha ligado el método para la formación del guitarrista flamenco. Así mismo, para ver las diferentes posibilidades que se le ofrecen hoy día al aprendiz de guitarra flamenca, se ha abordado dos contextos: uno legislado, y otro no legislado. Ante la institucionalización y regularización de la especialidad de guitarra flamenca con su correspondiente plan de estudios dentro del conservatorio, este trabajo permite ver cómo se contempla el estudio de esta especialidad, por lo que la revisión de la legislación ha sido fundamental de cara a la emisión de unas propuestas de mejora.

Como conclusión relevante de esta investigación se puede mencionar que la música flamenca tiene sus propios códigos que difieren en parte de los de la música académica de tradición occidental tal como se entiende habitualmente. En ese lenguaje, si bien se encuentra melodías en tonalidad mayor y menor, de la música flamenca el tradicionalmente conocido modo frigio es el que imprime carácter y sonoridad por medio del despliegue acórdico de la cadencia andaluza; en el ritmo ocurre igual: aparte de los géneros ternarios y binarios, las hemiolias de 12 tiempos son muy características de esta música; y respecto a la forma musical,

sobreponiéndonos a la confusa idea de que es una música donde hay un alto nivel de improvisación, esta se fundamenta en una secuenciación de secciones musicales, que se aprenden de antemano y pueden cambiarse en el mismo momento de la interpretación.

Este procedimiento tan peculiar, que se ha denominado extemporización, conforma un proceso esencial que todo guitarrista flamenco debe conocer y dominar. Y para aprender esa práctica siempre se ha usado la que se ha denominado metodología tradicional, que favorece el aprendizaje individuado de cada sección musical (variaciones, falsetas, llamadas...), pues facilita, mejor que ningún otro, el aprendizaje de la práctica del acompañamiento al cante y al baile.

Así mismo, se encontró un trabajo de titulación de doctorado de Eiras, F. (2017) que lleva por tema: “Las formas y los estilos en el lenguaje guitarrístico desde Alonso Mudarra hasta Leo Brower a través de los autores más representativos. Propuestas de aplicación docente en las enseñanzas especiales de música”. Esta tesis presenta un estudio del repertorio guitarrístico mediante el análisis de las obras de los autores más representativos de cada época, teniendo en cuenta las características históricas.

La investigación narra el contexto de cada época centrada en la guitarra para posteriormente analizar morfosintácticamente las piezas más destacadas y de manera cuantitativa y cualitativa, lo que ayuda a encontrar las características comunes mediante la triangulación de los elementos analizados, utilizando el método hipotético - deductivo, siendo una investigación que combina un análisis histórico descriptivo panorámico con un análisis estilístico formal, que brinda propuestas para situar obras musicales en cursos y enseñanzas concretas a partir de sus características musicales y técnicas.

Así mismo, se encontró un trabajo de titulación de doctorado de Navarro, J. (2007) que lleva por tema: “La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio”. El objetivo general de esta tesis consiste en: Diseñar un instrumento de análisis para el repertorio de la guitarra barroca solista, que sea de utilidad para la selección de las piezas para su enseñanza. De manera específica detalla el contexto histórico de la guitarra barroca

desde el punto de vista del material publicado y de su sistema de notación. Así también, describe la situación actual de la enseñanza de la guitarra barroca en España. Finalmente, determina aquellos parámetros más importantes para el diseño del instrumento de análisis del repertorio para luego extraer los resultados del análisis de las piezas de los libros de guitarra barroca, mediante la implementación del instrumento de análisis.

La investigación está desarrollada en dos capítulos, el primero aborda el contexto histórico de la guitarra barroca y hace una comparación descriptiva de otros instrumentos musicales que antecedieron a la guitarra barroca como lo son la vihuela de mano y la guitarra de cuatro órdenes. Así también, se aborda aspectos de nomenclatura y notación utilizada para la lectura y escritura de la guitarra barroca, donde se habla sobre la tablatura como herramienta indispensable de lectura y ejecución instrumental. Se determina el proceso metodológico para el diseño del instrumento de análisis, donde da a conocer tres ámbitos importantes: el primero corresponde a los datos de los libros, el segundo a los datos de las piezas y el tercero al análisis de las piezas. El instrumento de análisis se validó con un grupo de expertos y consistió en una base de datos que tiene su óptima utilización por medios informáticos con el software FileMaker Pro.

En el segundo capítulo, el autor da a conocer el contexto actual de la guitarra barroca y su importancia en la educación musical en los distintos institutos de educación musical en España. De la misma manera, describe como están estructurados los currículos de Estado en Catalunya para instrumentos de cuerda pulsada del renacimiento y el barroco (ICPRB). En este capítulo, se encuentra el aspecto medular del trabajo, ya que da a conocer la enseñanza de la guitarra barroca en España en la actualidad, y menciona, que actualmente la ICPRB es una de las asignaturas nuevas dentro de la malla curricular para estudios musicales en España y señala que esto se implementó en los niveles medios y superiores gracias a la LOGSE. Antes de esta estipulación era imposible estudiar oficialmente la guitarra barroca, pero gracias a la demanda y a la necesidad esta ley abrió camino para que éste saber tenga espacios de enseñanza certificados. Sin embargo, también da a conocer, que para el año 2007 se exigía al estado, que esta asignatura forme parte de la enseñanza de grado elemental de España y Catalunya, con la finalidad de acreditar la enseñanza de instrumentos de música antigua.

Por otro lado, existe una tesis de doctorado de Clemente, J. (2002) con su trabajo llamado: “El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra”. Este trabajo de investigación, tiene como objetivo brindar una propuesta alternativa de la enseñanza de guitarra para los cuatro cursos de Grado Elemental LOGSE. Para llegar a cumplir dicho objetivo, el autor ha estudiado el instrumento desde el punto de vista histórico en las facetas de evolución de los estilos musicales en torno a la guitarra, instrumentos anteriores afines a la guitarra, los compositores de guitarra, estudio comparativo de la evolución del método, etc. Se evidencia que el enfoque de investigación son los recursos y contenidos melódicos para la enseñanza de la guitarra, ya que en la música el elemento con mayor relevancia es sin duda la melodía, puesto que ésta puede prescindir de armonía y ejecutarse individualmente.

En esta investigación, uno de los aspectos importantes que se encontró, es el interés que debe tener el educando sobre lo que va aprender y señala que, la educación instrumental puede ser exitosa si se desarrolla de forma individual puesto que la enseñanza de un instrumento en grupo solo aplica si la mayoría solo escucha a manera de foro o clase maestra. De la misma manera, el autor menciona que, se debe conseguir llamar la atención de los estudiantes hacia el aprendizaje de la música, logrando que se adapten a los contenidos teóricos o prácticos de este arte por medio de canciones que a ellos les guste escuchar o que tengan mayor familiarización como por ejemplo las canciones de tradición oral, ya que así el aprendizaje será más significativo y el estudiante se identificará de mejor manera con el mundo de la música.

Otro antecedente que se puede mencionar es la investigación realizada por El Barouki, J. (2016) denominada: “El movimiento guitarrístico venezolano en Aragua y Distrito Capital entre los años 2000 y 2016”. Esta tesis tiene como objetivo realizar una compilación y análisis de las actividades materializadas por el movimiento guitarrístico en Venezuela, en el periodo comprendido del 2000 al 2016 en el estado Aragua y el Distrito Capital, enfocado sobre dos aspectos: El primero la recopilación de distintas fuentes de información que sustenten el desarrollo guitarrístico en Venezuela durante el siglo XXI en el estado Aragua y el Distrito Capital entre estas recopilaciones constan entrevistas, discos, conciertos, documentales, festivales y concursos.

El segundo aspecto es analizar un conjunto importante de datos sobre el movimiento guitarrístico venezolano en lo que va del siglo XXI en el estado Aragua y el Distrito Capital, para establecer un estado del arte actualizado y confiable. La investigación se centró en las diferentes aportaciones a la cultura guitarrística que se realizaron por parte de personas naturales y jurídicas en el ámbito de composiciones, publicaciones y producciones musicales en los primeros 16 años del siglo XXI con la finalidad de conocer y analizar la evolución y desarrollo guitarrístico en este período.

Lo interesante de este trabajo de titulación es que para dar a conocer el impacto guitarrístico en el estado Aragua el autor ha mencionado el aspecto historiográfico de la guitarra, para determinar el contexto actual. De esta manera, se menciona que uno de los factores que ha influenciado para que la cultura guitarrística del lugar se mantenga vigente y en desarrollo es la producción de libros, publicaciones, conciertos, recitales, talleres, clases magistrales, conferencias, etc. En el caso de Ecuador, no se hace visible este tipo de aportaciones, lo que lleva a concluir que es primordial la realización de publicaciones y espacios de expresión guitarrística para la vigencia y desarrollo de este arte.

Finalmente, se seleccionó el trabajo de tesis doctoral de Casas, A. (2013) llamado: “Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en Clásico, Flamenco y Jazz”. El objetivo general de esta tesis es analizar tres diferentes culturas de aprendizaje musical; clásico, flamenco y jazz. Como primera parte en el desarrollo de esta tesis se hace una revisión teórica de los aspectos evolutivos de la cultura desde la arqueología cultural y la psicología, así como de la conformación de distintas culturas de aprendizaje.

El enfoque que plantea la autora para su investigación es el de la antropología cultural puesto que analiza tres diferentes culturas de aprendizajes musicales como lo es el clásico, flamenco y el jazz y sobre todo para determinar si existe algún carácter recurrente, similitud o diferencia en el proceso práctico y de discurso musical de cada cultura de aprendizaje. Una aportación importante que hace la autora es que aborda las características que diferencian la cultura externa de aprendizaje en un entorno académico del clásico y el jazz y las formas de expresión gestual y temporal de la tradición oral como es el caso del flamenco.

En los tres géneros musicales existen diferentes formas de transmitir y aprender los conocimientos correspondientes, por ejemplo, en el caso de lo clásico existe procesos más analíticos y conceptuales, determinados por la lectura de partituras y las diferentes técnicas corporales y de ejecución que se dictan desde la academia, mientras que en el caso del flamenco ocurre algo muy interesante, puesto que éste estilo musical proviene de una cultura gitana donde el aprendizaje ocurre desde la acción, en procesos sensoriales y emocionales y están establecidos por la tradición oral de grupos de familias y amigos. Y el aprendizaje en el jazz ocurre en ambas formas. Se puede decir que el flamenco y la música tradicional ecuatoriana tiene mucha similitud en cuanto a las formas de aprendizaje puesto que ambos géneros se desarrollan desde la propia ejecución y por la tradición oral.

## **1.6. BASES TEÓRICAS**

Dado que el principal objetivo de esta investigación es construir un manual de enseñanza - aprendizaje de guitarra ecuatoriana enfocado en las técnicas y recursos del toque de la guitarra quiteña, es necesario aclarar varios conceptos, los cuales se abordan en este apartado.

### **1.6.1. Concepto de manual**

En primer lugar, el manual está pensado como un instrumento técnico de escritura muy vinculado a la enseñanza en las escuelas y más propiamente a las lecciones del maestro. “Se usaba sin reparar en su configuración interna, en su relación con el lenguaje y con la escritura; de él se tenía la idea que podía ayudar a transmitir la palabra del maestro” (Quiceno, 2001, p.53).

El manual de enseñanza, se puede representar en tres formas: por medio de imágenes, que son las representaciones de las cosas; mediante los signos sonoros que son producidos por las palabras al nombrar las cosas, y por los objetos representados en oraciones o frases (Quiceno, 2001, p.61).

El manual escolar no reduce, sino que simplifica las representaciones universales, que se presentan al maestro en forma general, vasta y extensa, lo que llama Comenio "el todo". “A la vez que simplifica lo universal, lo ordena y mecaniza, como si fuera una máquina perfecta: las palabras, por un lado, las imágenes por la otra, cuadros allá, objetos acá, figuras, descripciones y cosas” (Quiceno, 2001, p.62).

Por lo anteriormente dicho, se puede definir un manual o guía metodológica como un instrumento o herramienta escrita dirigido a estudiantes o personas que deseen aprender un tema en particular, con la finalidad de mostrar al aprendiz un camino ordenado, secuencial, y de procesos para que llegue de una mejor manera al conocimiento. El manual como herramienta y medio de aprendizaje, debe caracterizarse por el contenido y la unidad de sus partes, es por eso que, dependiendo del objetivo del manual, los contenidos deben ser estructurados de tal forma que los resultados del aprendizaje reflejen dicho objetivo.

### 1.6.2. Contexto histórico de la guitarra quiteña

La guitarra ha sido considerada como el instrumento más relevante para la interpretación de la música tradicional del Ecuador, sin embargo, el propio estilo de ejecutar la guitarra en el país ha estado desapercibido a lo largo del tiempo debido a influencias musicales extranjeras y también por la falta de una sistematización documentada que permita tener una cátedra de este saber en los establecimientos educativos de formación musical. Por mucho tiempo, ha sido la tradición oral el único medio de transmisión y aprendizaje de este conocimiento, pero hoy en día, no es suficiente para la demanda de personas que quieren aprender dicho toque.

En América Latina la guitarra es un instrumento musical muy especial y recibió aquí un gran desarrollo específico; traída en la época de la conquista, la guitarra entró a todos los géneros musicales; desde el folclor, hasta el servicio religioso (Kolessov, 2012, p. 18).

En primer lugar, la guitarra ecuatoriana se establece como un conjunto diverso de formas de interpretar la música ecuatoriana con este instrumento, y dentro de ésta, coexisten los llamados toques, que son técnicas y recursos sonoros que abarcan vocabularios musicales que el ejecutante emplea para la interpretación de repertorio. Así, los etnomusicólogos Juan Mullo Sandoval y Pablo Guerrero Gutiérrez en su obra *El pasillo en Quito* atribuyeron la denominación de la llamada escuela quiteña de la guitarra, a los procesos culturales e históricos de una escuela guitarrística que se desarrolló en el siglo pasado entorno a la identidad musical ecuatoriana.

Cuando se habla de una forma, procedimiento o estilo autóctono de interpretar la guitarra ecuatoriana se habla de la guitarra quiteña, guitarra criolla o la guitarra de la escuela quiteña, refiriéndose al desarrollo de las diversas estructuras técnico musicales que se generaron en los guitarristas de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Este estilo guitarrístico, se originó como consecuencia de las migraciones de personas que llegaban a Quito de varias provincias del país como: Imbabura, Cotopaxi, Chimborazo, entre otras, en busca de un mejor estilo de vida, puesto que esta ciudad era conocida por ser fuente económica y de trabajo para la sociedad, es así que, sería en Quito donde los músicos migrantes compartirían sus conocimientos musicales con los intérpretes locales para el desarrollo de este toque.



*Figura 1.* Indígenas tocando instrumentos de cuerda pulsada Tomado del blog Periodistas De La Calle, 2015, párr.18.

Comprendemos a la Escuela Quiteña de la Guitarra, no solo a la cultura guitarresca surgida en el espacio urbano y ciudadano, sino a un área cultural que acogió las tendencias musicales e interpretativas de quienes migraron a la ciudad de Quito, de los músicos mestizos que provinieron de otras provincias que limitan con esta ciudad y que aportaron con su propia cosmovisión y cultura (Guerrero & Mullo, 2005, p.59).

Por esta razón, este toque se apropiaría de la cultura musical y de la idiosincrasia de personas que venían de otros lugares del país a Quito, cada músico que llegaba a la capital traía sus formas de ejecutar la guitarra, con un dialecto y lenguaje musical propio y que al rodearse con los músicos locales darían origen al toque de la guitarra quiteña.

La ciudad de Quito se convierte en un espacio donde afloran varias expresiones dentro de la identidad popular. Al convertirse en un lugar de confluencia cultural provincial, especialmente serrana, donde las primeras décadas del siglo XX florecen representativos conjuntos como las bandas musicales y las estudiantinas principalmente (Mullo, 2014. p.14).



Esta forma de tocar la guitarra, se desarrolló en un ámbito netamente popular, ya que, a inicios del siglo XX, empezaron a surgir diferentes propuestas musicales generadas por aquellas personas y agrupaciones dedicadas a oficios y al arte musical como las estudiantinas, los tríos, cuartetos de guitarras y los dúos o solistas cantantes que eran acompañados por guitarristas, los mismos que se escuchaban por la radio y conciertos hasta la mitad del siglo XX.



Conjunto ALMA NATIVA  
Que hacen honor a su nombre  
al interpretar música  
ecuatoriana.

*Figura 3.* Integrantes del Conjunto Alma Nativa. Se puede apreciar a Bolívar Ortiz (izq.) (al centro en la parte superior), Víctor Veintemilla (der.) y Corsino Durán con violín (en el centro inferior). Funda de disco de pizarra. Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Tomado de Guerrero, 2010, párr. 1.

### 1.6.3. Exponentes del toque de la guitarra quiteña

#### SEGUNDO GUAÑA

1923 - 2017



*Figura 4.* Segundo Guaña Acuña. Colección digital AEQ. Tomado de Guerrero, 2017, p. 6.

Segundo José Guaña Acuña o también conocido como “Guañita” fue un músico guitarrista ciego de nacimiento, considerado como el referente más importante del toque tradicional de la guitarra quiteña, nació en el barrio quiteño de San Diego, en la popular parroquia de San Roque el 14 de marzo de 1923.

Su acercamiento a la educación musical la tuvo en la desaparecida Escuela De Ciegos de Quito, en 1933, le llamó la atención el piano y el violín, sin embargo, su instrumento por excelencia sería la guitarra, aprendiendo del maestro riobambeño Víctor Hugo Haro quien también sería maestro de Segundo Bautista.

En su adolescencia fue contratado por la radio HCJB y posteriormente por la Radio Quito para que sea el guitarrista de planta de dicha estación, en la cual ejecutaba la guitarra sola y acompañaba a los cantantes más importantes del siglo XX.

Compartió grabaciones y presentaciones con los más importantes intérpretes de la denominada 'época de oro' de la música ecuatoriana, entre quienes están el dúo Benítez y Valencia, Carlota Jaramillo, Los Nativos Andinos y las hermanas Mendoza Suasti. Así también, las grabaciones que hizo el trío guitarrero Bonilla, Ortiz y Guaña, que también acompañó a Eduardo Brito Mieles. El destacable trío junto a Guillermo Rodríguez y Nelson Dueñas. Acompañó grabaciones de Luis Alberto 'El Potolo' Valencia, con quien también brilló en calidad de solista y junto a Gonzalo Benítez luego del fallecimiento de su eterno compañero Luis Alberto Valencia.

Los Corazas fue el nombre del grupo con el que el guitarrista Segundo Guaña Acuña grabó otro de sus discos, en 1971, uno de sanjuanes y albazos interpretados con flautas, pingullos y rondadores además de cuerdas que recuerda el multiinstrumentista Manuel Mena Mena, padre e hijo de músicos, quien conoció al maestro con 19 años. "Fue un músico apasionado -describe Mena, un gran técnico de lo que hacía, muy exigente... una escuela inmejorable para quienes hemos tocado con él".

**Fuente bibliográfica:**

Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario EL TELÉGRAFO bajo la siguiente dirección: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/segundo-guana-marco-a-musicos-con-quienes-toco>

## BOLÍVAR “EL POLLO” ORTIZ

1920 – 1974



*Figura 5.* Bolívar Ortiz hacia inicios de los años 40's. Tomado de Guerrero, 2010, párr. 4.

Ortiz Freire Bolívar Eloy, conocido mejor como Bolívar “El Pollo” Ortiz igual que su abuelo, el músico Carlos Amable Ortiz, nació en Quito en el año de 1920 y falleció el 20 de julio de 1974.

En su trayectoria musical se desempeñó como cantante, compositor y como uno de los más importantes guitarristas populares del siglo XX. Inició como guitarrista en su ciudad natal, en los años treinta, en la estudiantina Santa Cecilia. Luego fue guitarrista de Radio El Día, acompañando a las Hermanas Naranjo Moncayo.

Con Marco Tulio Hidrobo, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintimilla conformó el cuarteto más importante de guitarras Los Nativos Andinos, fundado el 28-IX-1940. Fue el guitarrista oficial del Dúo Benítez Valencia, y grabó y acompañó a una gran cantidad de artistas del medio (Pibes Trujillo, Carlota Jaramillo, Hnas. Mendoza Suasti, y demás).

Como cantante, poco antes de que empiecen los años 40's grabó algunos temas en dúo con Gonzalo Benítez; pero quizá lo más reconocido de su producción es el disco de larga duración titulado Oye mujer, en el que se agruparon varias de sus temas grabados en trío con Carlos Bonilla y Segundo Guña.

En 1968 se radicó en los Estados Unidos, donde murió en 1974.

**Fuente bibliográfica:**

Por: Fidel Pablo Guerrero

Para el blog: [www.soymusicaecuador.blogspot.com](http://www.soymusicaecuador.blogspot.com)

file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/bolivar\_ortiz\_biografia.pdf

## CIEGO PASTOR

1871 - 1947



*Figura 6.* El guaneño Francisco Pástor, un gran guitarrista del pasado. (Foto archivo particular Familia Pástor). Tomado de Guerrero, 2010, párr. 1.

Francisco “El Ciego” Pástor fue un notable guitarrista chimboracense, nació en el cantón Guano en 1871 y falleció en 1947, no se tiene mucha información sobre él, pero es considerado uno de los referentes y pioneros en el toque de la guitarra criolla. Ciego pastor era un músico de gran ejecución guitarrística, sobre todo en la guitarra sola.

Gracias al investigador Pablo Guerrero se puede conocer que “Ciego” Pástor grabó piezas musicales como el Yaraví que se le atribuye el nombre de Siete Puñales pieza instrumental al parecer tocada en guitarrón en Radio El Prado de Riobamba, y luego prensada en disco de pizarra por la Víctor Talking Machine en los años 30’s.

Entre los guitarristas que ya tienen su edad se solía comentar del “Ciego” Pástor como un instrumentista de grandes calidades, aunque ninguno realmente había escuchado alguna de sus

ejecuciones y menos aún sabía que había grabado sus obras. Eran comentarios de la tradición oral.

Información adicional de este músico nos la entrega el musicólogo imbabureño Segundo Luis Moreno (1882-1972), quien escribe en 1930 que Francisco Pástor:

"... es un cieguito oriundo del vecino cantón de Guano, que reside actualmente en Riobamba, quien toca la guitarra con primor. “En pulsación, limpieza y elegancia está a la altura de cualquier concertista español. La pieza más sencilla ejecutada por Pástor recibe un torrente de vida y es toda emoción y sentimiento. Francisco Pástor indudablemente es lo mejorcito que, en materia de música, ha producido la provincia de Chimborazo desde tiempo inmemorial". (Moreno, Segundo Luis. “La música en Ecuador”. En: El Ecuador en cien años de independencia. 1830-1930 / Gonzalo Orellana J., editor, t. II, p. 187-276. Quito, 1930. p. 259-260).

Por su parte el Dr. Carlos Ortiz Arellano en su artículo Los inicios de la radiodifusión en Ecuador / Radio El Prado, menciona que Pástor nació en 1871 y que falleció en 1947. Apunta además que tocaba con una afinación diferente (scordatura) y que era uno de los importantes ejes de las audiciones en Radio El Prado; así mismo incluye un comentario de la Sra. Maruja Navarrete, quien señala que “llamaba la atención del ciego Pástor que tocaba la melodía y se acompañaba a tiempo, lo cual era raro en esa época”. (<http://www.culturaenecuador.org/artes/personajes-de-chimborazo/193-los-inicios-de-la-radiodifusion-en-ecuador-radio-el-prado.html>)

### **Fuente Bibliográfica:**

Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez  
soymusicaecuador.blogspot.com

## MARCO TULIO HIDROBO

1906 - 1961



*Figura 7.* Marco Tulio Hidrobo. Tomado del diario La Hora, 2009, párr. 1.

Marco Tulio Hidrobo Cevallos fue un músico, compositor y director de bandas y orquestas, nació en Cotacachi el 12 de mayo de 1906 y falleció en octubre de 1961.

A temprana edad demostraría gran habilidad musical y aprendería la construcción de las flautas de carrizo. Sus primeros estudios musicales los hizo de niño en la Banda Cantonal, donde recibió clases con el maestro Carlos Urcisinio Proaño, director de la banda. Es ahí donde empezaría su don de la composición de piezas musicales, que las hacía arreglar con su maestro.

Ejecutaba los instrumentos de banda y compondría sus obras entorno a la música tradicional ecuatoriana, posteriormente aprendería el bandolín, violín y guitarra hasta lograr una ejecución admirable.

Se radicó en Quito, ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Tuvo una brillante actuación en radio Quito, HCJB La Voz de los Andes y otras radiodifusoras importantes. Fue director del conjunto “Los Nativos Andinos” con Bolívar Ortiz, Gonzalo de Veintimilla y Carlos Carrillo.

Esta agrupación se consagró en el mundo musical ecuatoriano puesto que serían el marco musical de varios dúos y cantantes de la época. Fundó la estudiantina Ecuador, conjunto instrumental. Dirigió algunas bandas militares, como de los batallones Carchi, Esmeraldas, Policía Nacional de Quito y bandas municipales de Ibarra y Guayaquil.

**Referencia bibliográfica:**

Diario La Hora

Por Ramiro Ruiz R.

<https://lahora.com.ec/noticia/879953/msica-nacional-con-sello-cotacacheo>

## CARLOS BONILLA CHAVEZ

1923 - 2010



*Figura 8.* Carlos Bonilla Chávez a fines de los años 50's. Foto Colección: Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Tomado de Guerrero, 2010, párr. 7.

Carlos Galo Raúl Bonilla Chávez nace en Quito el 21 de marzo de 1923 y falleció en Quito el 10 de enero 2010. Fue un músico, compositor, arreglista, guitarrista y contrabajista, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música en Quito, graduándose como contrabajista en 1950, se desempeñó como primer atriil de los contrabajos desde que se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en 1956 hasta cuando se retiró en 1985.

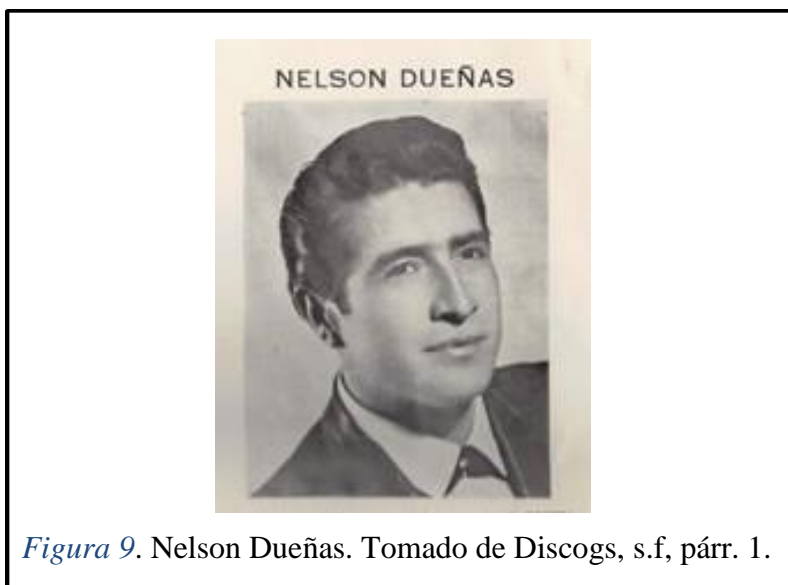
Carlos Bonilla Chaves también se desempeñó como guitarrista clásico y fue responsable de la creación de la cátedra de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional. Dirigió y realizó arreglos para los conjuntos de música tradicional del siglo XX y estuvo siempre cerca de la música popular, trabajó con guitarristas populares como Bolívar “El Pollo” Ortiz y Segundo Guaña, con quienes grabaría en formato trio algunas de sus composiciones con el sonido característico de la música criolla y popular.

## **Fuente Bibliográfica:**

Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez  
soymusicaecuador.blogspot.com

### **NELSON DUEÑAS**

**1937 - 1993**



Dueñas Villalba Nelson Blasco nació el 24 de diciembre de 1937 en Píllaro-Tungurahua, y murió el 28 de enero de 1993 en Quito. Fue un distinguido guitarrista y requintista que se dio a conocer en los programas de radio como la HCJB y la Radio Quito. En 1954 integró la delegación artística de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, recorriendo Colombia, Venezuela y Panamá.

En los años sesenta, junto a Guillermo Rodríguez y Segundo Bautista, integró Cuerdas y Fantasía, trío que acompañó al Dúo Benítez Valencia en la película En la Mitad del Mundo (Desde la Mitad del Mundo (1964). Luego, en calidad de guitarrista, participó en el Ballet de Patricia Aulestia. En 1966 fue parte del Trío Bolivariano con los guitarristas Galo Núñez y Pepe Rivadeneira, ensamble con el recorrió varios países de Europa y Medio Oriente durante dos

años. Así mismo, participó en el elenco del Ballet Grancolombiano, grupo internacional de danza y canto que presentaba coreografías de Venezuela, Colombia, Perú y Bolivia.

Realizo grabaciones para Radio Nacional de España, BBC de Londres y Radio Moscú. En 1980, con Guillermo Rodríguez y Galo Núñez, integró Los Tres del Ecuador. Con su guitarra ha acompañado en grabaciones a los más destacados artistas populares de Ecuador como Carlota Jaramillo, Benítez Valencia, Hnas. Mendoza Suasti, Hnos. Villamar, Hnos. Miño Naranjo, Julio y Pepe Jaramillo, Eduardo Brito. Como solista de la guitarra, grabó más de diez discos de larga duración.

**Fuente Bibliográfica:**

Williams, T. (13-III-1987). Nelson Dueñas un místico de la guitarra, Diario El Comercio. Quito.  
(Recopilado por M.G.A.)

## GUILLERMO RODRÍGUEZ

1923



*Figura 10.* Guillermo Rodríguez. Tomado de Dlettersandpoems, s.f, párr. 1.

Nació en Quito el 22 de junio de 1923, en el tradicional barrio de San Roque. Sus inicios en la música ecuatoriana los cultiva gracias a su tío Humberto Rodríguez quien tocaba el bandolín. Rodríguez en su adolescencia integraba la estudiantina Independencia, en donde tocaba el bandolín.

A los veinte años conformó su primer conjunto musical Los Troveros Criollos, junto a Luis Romero, Gonzalo Moncayo y César Baquero, con quienes grabó el pasillo Dolor del Alma para el sello Orión. En esa época, Guillermo Rodríguez dividía su tiempo entre la música, su trabajo como contador en el Banco del Pichincha y luego en la casa de cambio MM Jaramillo Arteaga.

Entonces, relata Guillermo, fue cuando don Manuel María Jaramillo Arteaga lo puso inapelablemente en la senda de la música: "Usted es un magnífico empleado, pero tiene que escoger: su guitarra o su escritorio". Y la contestación fue inmediata y categórica: "Gracias, don Manuelito, me quedo con mi guitarra".

Luego integró el afamado grupo Los Barrieros con los grandes maestros Huberto Santacruz, Carlos Bonilla, Gonzalo Carrasco y Rodrigo Barreno. Son recordadas sus presentaciones en radio Quito, bajo el auspicio del presentador y animador Jorge Carrera.

Guillermo Rodríguez ingresó al mundo del disco, y acompañó a los grandes y eternos de la canción como la señora Carlota Jaramillo, creando maravillosos y perpetuos arreglos como el del pasillo Sendas distintas. En varias ocasiones, y siendo parte de una gran compañía, como la de Ernesto Albán, con quien, junto al dúo Benítez Valencia y Nelson Dueñas, participó en la película En la mitad del mundo.

En 1952 se radicó en México, junto a los hermanos azuayos Carlos y Rafael Jervis Vicuña, con quienes integró el más afamado trío Los Embajadores, grupo de exquisitas voces y brillantes arreglos musicales, que difundió con éxito la música nacional por el mundo. En la época de oro del bolero, este incomparable trío ecuatoriano brilló a la altura de los inmortales tríos Los Panchos, Los Diamantes, y Los Tres Ases. Para entonces, Guillermo Rodríguez había adoptado ya la dulce y brillante voz del requinto, la genial variación de la guitarra ideada por Alfredo Gil, fundador de Los Panchos, quien, frente al innato virtuosismo demostrado por Guillermo en el nuevo instrumento, lo bautizó como El Requinto de Oro de América, en el Teatro Lírico de México.

En 1963 conformó el maravilloso trío instrumental Cuerdas y Fantasía, con los grandes maestros Segundo Bautista y Nelson Dueñas.

**Fuente Bibliográfica:**

Museo del pasillo: <https://www.museodelpasillo.ec/segundo-bautista/>

## SEGUNDO BAUTISTA

1933 - 2019



Segundo Remigio Bautista Vasco, nace en Salcedo en la provincia de Cotopaxi, el 23 de diciembre de 1933 y fallece el 8 de mayo de 2019. Bautista se destacó como compositor, cantante, guitarrista, pianista, acordeonista, organista y productor fonográfico. Sus estudios musicales los realiza en el Instituto Nacional de Ciegos de Quito, su maestro de guitarra fue el músico chimboracense Víctor Hugo Haro, quien también fue maestro de Segundo Guaña.

Radicado en Ambato, en 1950 integró el trío Los Montalvinos. Fue director musical y marco musical de los más destacados artistas ecuatorianos. De la misma manera, ha formado grandes agrupaciones junto a Guillermo Rodríguez y Nelson Dueñas.

### **Fuentes Bibliográfica:**

Museo del pasillo: <https://www.museodelpasillo.ec/segundo-bautista/>

El diario el telégrafo : <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/quito/1/el-musico-que-se-inspiro-en-la-oscuridad>

Biografía Segundo Bautista: <https://www.alexbautistamusic.com/segundo-bautista>

## LOS NATIVOS ANDINOS



*Figura 12.* Los Nativos Andinos, captura de imagen del documental El Pasillo Ecuatoriano publicado en YouTube. Tomado de Guerrero, 2014.

Los Nativos Andinos, son los representantes más relevantes de la cultura de la guitarra Quiteña, acompañando a célebres cantantes de la edad de oro de la música ecuatoriana, entre ellos: Benítez y Valencia, Carlota Jaramillo, Hnas. Mendoza Suasti. En los años 40 fueron contratados por Radio Quito, luego por radio Comercia, en la HCJB existían varias cintas con música instrumental de este conjunto cuya actividad se extendió hasta mediados de la década de los 50 (Guerrero 2002, p.986).

Entre sus integrantes encontramos a virtuosos músicos y compositores como: Bolívar el "Pollo" Ortiz, Eduardo Pavón, Carlos "Pavo" Carrillo, Gonzalo de Veintimilla, Segundo Guaña y Marco Tulio Hidrobo, quien fuera su director y arreglista, la agrupación comenzó en 1939 con el nombre de "Alma Nativa" y cambio su nombre original en 1940.

### **Fuente Bibliográfica:**

Taller de guitarra quiteña

Paúl Marcillo

## LOS CORAZAS



*Figura 13.* Portada de trabajo discográfico de Los Corazas, dirigido por Arturo Mena (flauta, pingullo), con la participación de: Manuel Mena (flauta, pingullo), Segundo Guaña, Segundo Dueñas y Jorge Mena (guitarras), Arturo Aguirre (rondador), Ramiro Mena (percusión). Tomado de Los Corazas.com, 2020, párr.10.

En 1958, bajo los auspicios de Luis Aníbal Granja y CAIFE, surge un grupo musical cuya finalidad era grabar música ecuatoriana. Con la dirección de Marco Tulio Hidrovo, el guitarrista Bolívar "El Pollo" Ortiz, Segundo Guaña, Arturo Mena, Arturo Aguirre y otros artistas conocidos, bajo el nombre de "Los Corazas".

En 1962 fallece Marco Tulio Hidrovo, sin embargo, Los Corazas seguirían interpretando y grabando para la Casa Recalde innumerables discos simples y seis largas duraciones, en esta primera época, hasta 1964 en que Arturo Mena y Arturo Aguirre recorren 13 países en Europa durante dos años y en los más afamados escenarios como integrantes del ballet Folklórico Grancolombiano, dirigido por Hernando Monroy.

Estas circunstancias hacían proveer la disolución del grupo, produciéndose un obligado receso hasta septiembre de 1969, con motivo de las fiestas del Yamor, en Otavalo reaparecer el conjunto, dirigido por Arturo Mena e integrado por sus hijos Manuel, Jorge, Ramiro y Francisco, quienes toman sobre si la responsabilidad de llevar adelante el prestigio del grupo musical de gran Categoría, consiguiéndolo plenamente. Ya en 1970 estos nuevos "corazas" grababan discos simples y en 1972 un LP para IFESA.

**Fuente bibliográfica:**

El típico atípico

<http://buenamusicaecuatoriana.blogspot.com/2008/05/los-corazas-en-vivo.html>



*Figura 14.* Segundo Guaña, Carlos Bonilla y Bolívar Ortiz. Quito, 1963. Foto Archivo Carlos Bonilla Chávez (A-CBCh); digitalización: Pablo Guerrero. Tomado de Guerrero, 2010, párr. 3.

Los guitarristas como Segundo Guaña, Bolívar el Pollo Ortiz, Marco Tulio Hidrobo, Carlos Bonilla Chávez y entre otros, fueron los cultores y responsables de desarrollar esta forma de tocar la guitarra en el Ecuador, la misma que no fue difundida debido a que estos cultores en su mayoría no dejaron continuidad de su estilo guitarrístico en nuevas generaciones y tras su muerte quedaría solo las grabaciones como evidencia de su toque.

Alfredo Gil, fundador del Trío Los Panchos de México fue el primer requintista y responsable de haberlo incluido por primera ocasión en los tríos en 1944. Que por indicaciones suyas se solicitó trabajar en una guitarra mucho más pequeña para obtener sonidos más agudos en los punteados, acabando con la incomodidad que daba la guitarra para la ejecución de los estribillos. El requinto substituyó a la llamada primera guitarra (ArteEcuador, 2019).

Un factor que determinó la poca difusión de este estilo guitarrístico fue la influencia de la música de oro mexicana, pues el formato trío y el requinto se impusieron como moda en Latinoamérica a mediados del siglo XX y Ecuador no fue la excepción, es así que, muchos músicos que trabajaban como guitarristas empezaban a ejecutar este nuevo instrumento, haciendo que la guitarra pierda protagonismo y complejidad, dejándola en un segundo plano y limitándola solo a un instrumento de básico acompañamiento.

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 (Mullo,2009, p.38).



*Figura 15.* Fotografía de Guillermo Rodríguez, Nelson Dueñas y Segundo Guaña, Archivo fotográfico del guitarrista Julio Andrade. Tomado de Andrade, 2019.

Por lo anteriormente dicho, la transmisión del conocimiento de la guitarra quiteña a otras generaciones en el siglo XX no fue desarrollada, sin embargo, Julio Andrade guitarrista quiteño fue uno de los aprendices de Segundo Guaña quien pudo captar con minuciosidad los secretos y técnicas que usaba Guaña.



*Figura 16.* Fotografía del guitarrista Julio Andrade. Tomado de Andrade, 2019.

Hoy en día Andrade ha podido implementar nuevas sonoridades y recursos armónicos no convencionales en la música ecuatoriana como los acordes con tensiones o superestructuras e incorporar cadencias como la: II V I que se utiliza en el jazz, aspecto que en las anteriores generaciones de guitarristas ecuatorianos de este toque no se desarrolló, además, Andrade utiliza la improvisación en tiempo real, es decir durante la interpretación de repertorio, la ejecución armónica y melódica no es predecible ni está escrita, hay una referencia armónica sobre la cual se desarrolla otras estructuras de manera más compleja, esto ha permitido caracterizar a su toque y estilo como una nueva propuesta de la guitarra ecuatoriana con el toque de la escuela de la guitarra quiteña.

#### **1.6.4. Caracterización del toque de la guitarra quiteña**

“La guitarra es un instrumento de cuerda, en el que el “punteado” y el “rasgueado” son característicos, y estos elementos, especialmente el segundo, influyeron directamente en el aspecto rítmico de nuestra música...” (Mullo, 2009, p.205).

Este estilo guitarrístico se caracteriza por poseer recursos técnicos, melódicos, armónicos y sonoros que se emplean de siglos atrás. Estos componentes permiten identificar cualidades y características que diferencian al toque de la guitarra quiteña de otros estilos o toques de guitarra que existen alrededor del mundo. Por ejemplo, cuando las personas escuchan una Guitarra clásica, guitarra española, guitarra flamenca, guitarra jazz o una guitarra argentina inmediatamente se reconoce su origen geográfico, debido a las singularidades de cada estilo guitarrístico que está determinado por el repertorio de cada país y por los toques propios de este instrumento. De la misma manera, identificar una guitarra quiteña es posible ya que posee una identidad sonora.

La guitarra quiteña refleja la forma en que los ecuatorianos hablan, utilizando los acentos e inflexiones propias sobre todo del área andina de Ecuador.

#### **1.6.5. Características técnico musicales.**

En la ejecución de la guitarra de la escuela quiteña, se puede apreciar distintos formatos y roles que el ejecutante puede optar para tocar con este estilo guitarrístico, los mismos que se detallan a continuación:

#### **1.6.6. La guitarra puntera**

El rol de la guitarra puntera es el de ejecutar las líneas melódicas principales del tema a interpretar, es la guitarra que lleva la primera voz o también la que hace los estribillos, contra cantos o contra melodías a la voz principal, dependiendo del formato musical (ensambles, dúos, tríos, cuartetos, etc.)

Para su ejecución se utiliza diversas técnicas y recursos como el trémolo, los vibratos, el pizzicato, el trino, las apoyaturas y entre otros, todos ellos acompañados del uso de la vitela.

Muchas veces esta función guitarrística es libre y se aplica la improvisación a tiempo real, el instrumentista debe conocer la armonía del tema para poder desarrollar las melodías principales o secundarias.

Suárez, Andrade & Saavedra (2011) mencionan: En el punteo se busca siempre tomar como referencia las diferentes disposiciones de los acordes, sobre todo en las tres primeras cuerdas de la guitarra. Por lo general las notas de la melodía corresponden a las mismas notas que forman los acordes perfectos (triadas) del acompañamiento o al modo pentafónico correspondiente (modo pentafónico menor para acordes menores y modo pentafónico mayor para acordes mayores). La utilización de las diferentes disposiciones de un acorde facilita mucho al interprete la ejecución de la melodía y, además, permite el uso de tensiones características (con mucha frecuencia la oncena para los acordes menores y la trecena para los acordes mayores). El mismo principio sirve para tocar contra cantos siguiendo el rumbo de la progresión armónica del tema. Aquí se trata de realizar melodías secundarias, en contrapunto con la melodía principal o respondiendo a cada final de la frase de la melodía principal expuesta por el canto y otros instrumentos melódicos (p.16)

### **1.6.7. La guitarra acompañante**

En esta función el ejecutante es el encargado de realizar los respectivos rasgueos de los ritmos del repertorio a interpretar, debe conocer la armonía y sus diversas disposiciones de triadas y acordes para tener mayores recursos armónicos, mientras se desarrolla el acompañamiento.

En el acompañamiento se utiliza el bordoneo el cual permite delinear la armonía del tema por medio de melodías secundarias a modo de bajos en las tres últimas cuerdas es decir la 4ta, 5ta y 6ta cuerda, esto permite que el guitarrista no ejecute rasgueos únicamente, sino que los convine con estas melodías que van acompañadas de los recursos como los *slides*, trémolos, *staccatos*, *pizzicatos*, brindando mayor capricho y *swing* musical al ritmo que se ejecute.

Sin duda, el acompañamiento es lo más relevante en la música popular y esto no ha sido establecido en la conciencia común de los guitarristas, muchas veces se piensa que si se ejecuta melodías complejas o rápidas eso es lo que destaca antes que el acompañamiento, además, a partir de la interiorización de claves rítmicas de ritmos y géneros musicales, van a permitir

conocer de mejor manera el repertorio y las formas correctas de hacer los rasgueos, para que luego el instrumentista proceda con el aprendizaje de la ejecución melódica.

#### **1.6.8. La guitarra sola**

En esta función guitarrística el ejecutante debe haber dominado y llegado a la experticia de los anteriores roles como el de acompañamiento y el del punteo, y proceder a interpretar repertorio en solitario, aquí el guitarrista interpretará tanto la melodía del tema como el acompañamiento simultáneamente, es decir se utiliza la polifonía como sistema y lenguaje de ejecución de varias voces melódicas a la vez.

#### **1.6.9. Roles de la mano derecha e izquierda**

La guitarra quiteña posee un propio lenguaje musical, está estructurada por las diversas adaptaciones que se le ha hecho a la escuela occidental de la guitarra en el medio popular y que está basado en técnicas, recursos físicos y sonoros que se emplean tanto en la mano derecha como izquierda del instrumentista, constituyendo un estilo único.

#### **1.6.10. Mano derecha**

La función que tiene la mano derecha en la ejecución del toque de la guitarra quiteña está ligada a realizar los acompañamientos y las melodías del repertorio. Para esto, se utiliza como recurso externo el plectro, púa o vitela, que sirve para atacar e impostar las cuerdas de la guitarra mientras se combina el uso de la palma y los dedos de la mano derecha, permitiendo el manejo de matices, articulaciones, dinámicas, efectos, y el control del sonido, el cual al utilizar la vitela brinda un mosaico de timbres completamente distintos al que se lograría con solo emplear los dedos o la uñeta.

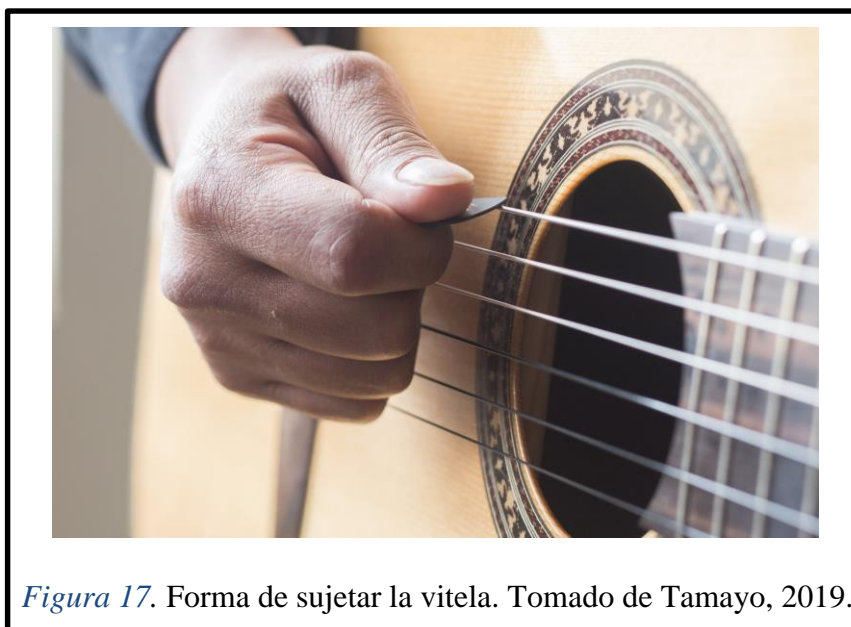
### 1.6.11. El uso de la púa, plectro o vitela

El plectro, también conocido como púa, plumilla, pajuela, vitela, uña o ñeta, es una pieza pequeña, delgada y firme, generalmente en forma de triángulo hecha de diferentes materiales para tocar la guitarra y otros instrumentos de cuerda, como un reemplazo o ayuda de los dedos (Estévez, s.f).

Entre las características principales y fundamentales del toque de la guitarra quiteña se puede nombrar lo siguiente: la utilización de la vitela, permite que el sonido de las cuerdas al ser atacadas sea punzante y enérgico, así también, el espectro sonoro de una guitarra acústica se amplía logrando mayor intensidad del sonido.

Esta herramienta es muy utilizada en géneros contemporáneos como el jazz, rock, y música donde se emplea el plectro como la música tradicional para bandola, mandolina y bandolín, sin embargo, en la música ecuatoriana, no ha sido el elemento u objeto de interés y uso mayoritario para la ejecución guitarrística, pero en el toque de la guitarra quiteña es indispensable, ya que proporciona mucha versatilidad al ejecutante donde puede combinar técnicas como el *palm mute* a manera de *staccato* y *pizzicato*, sirve para apagar las cuerdas de la guitarra con la finalidad de emitir notas cortantes y un tanto opacadas.

#### Ejemplificación gráfica:





### **1.6.12. Finger stile y Finger picking**

Así mismo, el ejecutante por medio de la técnica *finger stile* y el *finger picking* (denominaciones utilizadas en la guitarra eléctrica pero que se aplica en este toque ecuatoriano) combina el uso de los dedos libres que no sostienen la vitela más la impostación de la púa, de esta manera, en la ejecución musical el instrumentista puede decidir si utiliza los dedos libres o la vitela para ejecutar las líneas melódicas de la obra, también la vitela es una herramienta para controlar los matices y dinámicas sutiles que existe en la música tradicional ecuatoriana.

### **1.6.13. El palm mute**

Es una de las técnicas más utilizadas en el mundo guitarrístico y en el toque de la guitarra quiteña su uso es fundamental. El sonido al utilizar este recurso genera un efecto sobre las cuerdas de la guitarra, apagando, ahogando y opacando los armónicos de las notas del instrumento. Se logra sobreponiendo la palma de la mano derecha sobre el puente de la guitarra y con la púa y dedos se ataca las cuerdas para generar el sonido.

#### **1.6.14. El bordoneo**

La técnica del bordoneo es otra de las características indispensables del toque de la guitarra quiteña, esta técnica consiste en delinear la armonía del tema por medio de líneas de bajo y líneas principales utilizando arpegios y escalas de la armonía. Algo interesante es que durante la interpretación el bordoneo se improvisa a manera de acompañamiento juntando todas las técnicas antes expuestas.

#### **1.6.15. Mano izquierda**

La función de la mano izquierda permite realizar las disposiciones y digitaciones de acordes, escalas, arpegios y ornamentos de cada repertorio sobre el diapasón de la guitarra.



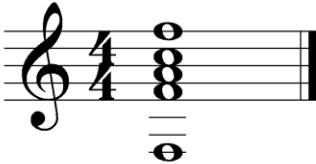
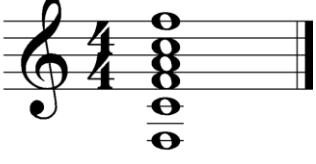
#### **1.6.16. Posiciones de acordes y estructuras armónicas en la guitarra quiteña**

Así también, los recursos melódicos y armónicos están estructurados de una manera no convencional a la que propone la escuela occidental de la guitarra puesto que en la ejecución de repertorio popular se han generado posiciones diferentes de las estructuras armónicas.





Este es el caso del uso del pulgar de la mano izquierda sobre la sexta cuerda con la finalidad de digitar líneas de bajo y disponer de un dedo más, el cual corresponderá a hacer ornamentos melódicos, de la misma manera, esto ocurre en aquellos acordes que se realizan con cejilla con el dedo 1 (índice) desde la 5ta cuerda, haciendo que los dedos 2, 3 y 4 (medio, anular y meñique) en lugar de digitar tres notas cada dedo, se adapte el dedo 2 (medio) para digitar lo que el dedo 4 (meñique) haría, con el objetivo de dejar libre el dedo 4 para que pueda ornamentar melódicamente en los acordes o triadas.

Estas formas de colocar posiciones en la guitarra han surgido de manera empírica para una mejor ejecución melódico armónica y por eso las posiciones de triadas y acordes sobre el diapasón de la guitarra cambian en comparación a otras escuelas o toques guitarrísticos.

## Ejemplificación gráfica

| Escuela occidental de la guitarra   | Escuela de la guitarra quiteña   |
|---|--|
| <b>Triada de F</b>  | <b>Triada de F</b>   |
|  |  |
|  |  |

*Figura 19.* Diagramas de acordes escuela occidental vs toque quiteño. Tomado de Tamayo, 2019.

| Escuela occidental de la guitarra   | Escuela de la guitarra quiteña   |
|---|--|
| <b>Triada de Dm/A</b>   | <b>Triada de Dm/F</b>  |
|  |  |
|  |  |

*Figura 20.* Diagramas de acordes escuela occidental vs toque quiteño. Tomado de Tamayo, 2019.

### 1.6.17. Expresiones populares para el entendimiento del toque de la guitarra quiteña

Así mismo, entre los cultores de este estilo guitarrístico, se ha establecido dialectos y terminologías específicas para entender de mejor manera la ejecución del toque de la guitarra quiteña, estas palabras, indican como tocar las frases melódicas, los rasgueos, acompañamientos, técnicas y efectos que se usan en la interpretación musical. Estas terminologías se han manifestado a lo largo del tiempo de forma natural en las personas y en los músicos de música tradicional y popular, además están en constante evolución ya que cambian con la persona.

Así, entre estas expresiones se puede mencionar la *mishquilla* un término que proviene del vocablo quichua *mishqui* lo cual significa dulce, pero en la música es un tanto complejo de definir, sin embargo, se utiliza para indicar que se debe tocar la obra musical con dulzura, con el corazón, alma, vida, técnica, ciencia y pasión, pero a pesar de estas definiciones este término va más allá de eso. Como referencia, se encontró en la investigación de maestría del docente y musicólogo Lenin Estrella varias notas citadas y entrevistas a cultores de música ecuatoriana donde hablan sobre la *mishquilla*, a continuación, se mencionan algunas.

En la investigación de Lenin Estrella se menciona a Pablo Guerrero donde afirma que “Según la definición que le da el músico Arturo Mena a la *mishquilla* significaría dulzura, dulzura musical en este caso, pues se refiere al sentimiento con que suelen ejecutar los músicos populares sus interpretaciones” (Guerrero, 2002, p. 917).

El bajista y compositor Enrique Sánchez define a la *mishquilla* como: “El conocimiento técnico que debe tener un músico para poder interpretar las melodías y dentro de los estilos de la música ecuatoriana, es la ciencia de hacer música ecuatoriana (Estrella, 2017, p.13).

El etnomusicólogo Juan Mullo acota: “La *mishquilla* es el toque yaravizado. Tiene algunos elementos culturales que la van formando. Son las diversidades, sonoridades, [...] por supuesto, toques, ejecuciones, prácticas, y por supuesto construcciones simbólicas de los músicos” (Estrella, 2017, p.14).

El guitarrista Julio Andrade afirma: “Es la manera de tocar la música con sabor porque la palabra “*mishqui*” es dulce en quichua. Quiere decir que la música se toque con sabor, que la música tenga *swing*, que tenga capricho, que suene interesante” (Estrella, 2017. P.14).

El compositor Leonardo Cárdenas por su parte aporta con esto: “La *mishquilla* es el estilo, es el gusto. En cada género puede haber distintas características específicas que configuran la *mishquilla*. Por ejemplo, en el pasillo puede estar en las introducciones lloronas, pueden ser los mordentes o apoyaturas [...] el juego de los bajos” (Estrella, 2017, p.14).

También, existe las expresiones *tocar con puñal* y *lloradito* o hacer llorar a la guitarra que quiere decir que se debe interpretar las melodías y rasgueos con mucho sensibilidad, profundidad y dramatismo, de igual manera, la palabra *apagado* y *marcadito* se usa cuando el ejecutante hace los bordoneos o frases melódicas con *pizzicato*, que en la guitarra se logra con la técnica del *palm mute*, el termino *pesado* se usa para dar a conocer que el aire con el que se ejecuta la obra debe ser retraído o jalado hacia atrás, el termino *saltadito* o *papacho* se refiere a que la interpretación debe ser con mucho swing, sabor y capricho. Es así que, ante la existencia de una cultura guitarrística que posee todo un conjunto de dialectos, terminologías, recursos musicales e interpretativos para la ejecución instrumental, se puede determinar que la enseñanza de este toque puede realizarse de forma metodológica.

### Ejemplificación gráfica.

Fragmento transcripción a Segundo Guaña  
Pasillo: Tatuaje

*Figura 21.* Fragmento de transcripción. Tomado de Tamayo, 2019.

Fragmento de transcripción a Julio Andrade  
Bomba / Albazo: Toro Barroso

Cadencioso ♩ = 90  
Estribillo

Figura 22. Fragmento de Transcripción. Tomado de Tamayo, 2019.

### Resumen gráfico de terminologías populares para el toque de la guitarra quiteña.

Tabla 1

#### Terminología de dialectos populares en la guitarra quiteña

| TERMINO - DIALECTO                                     | INTERPRETACIÓN   |
|--|--|
| Papacho  | Semejante a la <i>mishquilla</i>   |
| <i>Mishquilla</i>                                      | Tocar con sabor, dulzura y sentimiento   |
| Tocar con puñal, lloradito, hacer llorar a la guitarra | Tocar con profundidad y dramatismo.<br>Hacer vibratos para las melodías                                |
| Apagado  | Utilizar el <i>pizzicato</i> o <i>palm mute</i> para tener un sonido opaco, pero con armónicos         |
| Marcado o marcadito                                    | Tocar con <i>palm mute</i> o <i>pizzicato</i> , pero acortando el sonido y alternar dinámicas fuertes. |
| Pesado   | Tocar jalando hacia atrás  |
| Saltadito  | Tocar con capricho, <i>swing</i> .   |

Nota: Adaptado de Vallejo, 2017. p.16.

### **1.6.18. Música tradicional ecuatoriana**

“Las músicas tradicionales son aquellas que forman parte de la cultura e identidad de un grupo social y se transmiten de manera oral” (Salazar, 2016, p. 206).

La música tradicional que ha sido transmitida de generación en generación por medio de la tradición oral, ha permitido que los ritmos, géneros y tonos autóctonos de una comunidad o pueblo perduren en el tiempo. La música tradicional refleja la cultura, tradiciones y contexto social de los habitantes de un determinado territorio geográfico.

Por otro lado, es importante aclarar la diferenciación de música tradicional ecuatoriana con música nacional, puesto que es común asociar estas dos expresiones a un mismo significado. Como se mencionó, la música tradicional es aquellos ritmos, tonos y géneros que se han transmitido de padres a hijos por en un proceso milenario. En cambio, la música nacional es toda aquella música que es producida en un país, por ejemplo: rock, jazz, salsa, cumbia, metal, música tradicional, entre otras.

### **1.6.19. Clasificación de la música ecuatoriana:**

La música tradicional ecuatoriana se puede clasificar en: música de ascendencia indígena abarcando la región de la sierra y oriente, música afro esmeraldeña y música montubia refiriéndose a la región costa y finalmente a la música mestiza o criolla la cual es aquella que ha tenido la influencia de música indígena, africana y occidental.

A continuación, se presenta un cuadro la clasificación de los ritmos tradicionales ecuatorianos.

Tabla 2

*Clasificación de los ritmos de tradicionales ecuatorianos*

| <b>MÚSICA DE ASCENDENCIA INDÍGENA</b> | <b>MÚSICA MESTIZA</b>   | <b>MUSÍCA AFROESMERALDEÑA Y MONTUBIA</b> |
|---------------------------------------|-------------------------|--|
| Yumbo                                 | Albazo                  | Bomba                                    |
| Danzante                              | Aire Típico (Capishca)  | Arrullo                                  |
| Yaraví                                | Tonada                  | Andarele                                 |
| San Juan (Tushuy, Raymis)             | San Juanito             | Chigualo                                 |
| Albazo *                              | Pasacalles (Paso Doble) | Alabao                                   |
| Tonada *                              | Chilenas                | Amorfino                                 |
|                                       | Pasillo                 | La jota                                  |
|                                       |                         | Porro                                    |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2020

### **1.7.BASES LEGALES**

Para el desarrollo de esta investigación se toma como marco legal a la Constitución de la República del Ecuador como rectora de todos los procesos civiles, penales, culturales y en este caso, aquellas regulaciones hacia el ámbito educativo.

En la constitución de la República del Ecuador expedida en Montecristi en el año 2008 se incluye el principio del “Buen Vivir” o Sumak Kawsay, en la cual se exponen los derechos hacia la naturaleza, protección de recursos naturales y la participación ciudadana garantizándose los derechos individuales de los ciudadanos. En esta ley como política del buen vivir se destacan y prioriza el derecho integral a la educación y también al derecho que tiene el ser humano a la identidad nacional y a las manifestaciones culturales.

Art. 26.- La educación es un derecho de las personas a lo largo de su vida y un deber ineludible e inexcusable del Estado. Constituye un área prioritaria de la política pública y de la inversión estatal, garantía de la igualdad e inclusión social y condición indispensable para el buen vivir. Las personas, las familias y la sociedad tienen el derecho y la responsabilidad de participar en el proceso educativo.

Art. 27.- La educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática, incluyente y diversa, de calidad y calidez; impulsará la equidad de género, la justicia, la solidaridad y la paz; estimulará el sentido crítico, el arte y la cultura física, la iniciativa

La elaboración de la presente investigación está amparada en el artículo 27 de la constitución, la cual garantiza que el arte y el conocimiento serán estimulados para su desarrollo, por eso, el diseño de un manual de aprendizaje de guitarra corresponde al ámbito educativo ya que fomenta el conocimiento del arte musical.

Art. 28.- La educación responderá al interés público y no estará al servicio de intereses individuales y corporativos. Se garantizará el acceso universal, permanencia, movilidad y egreso sin discriminación alguna y la obligatoriedad en el nivel inicial, básico y bachillerato o su equivalente. Es derecho de toda persona y comunidad interactuar entre culturas y participar en una sociedad que aprende. El Estado promoverá el diálogo intercultural en sus múltiples dimensiones. El aprendizaje se desarrollará de forma escolarizada y no escolarizada. La educación pública será universal y laica en todos sus niveles, y gratuita hasta el tercer nivel de educación superior inclusive.

Así mismo, en este artículo menciona que la educación responderá al interés público y que el aprendizaje se desarrollará de forma escolarizada o no escolarizada, de esta manera, el manual de aprendizaje de la guitarra quiteña se lo puede aplicar en el ámbito educativo formal o también de una manera personalizada en el ámbito no escolarizado.

Art. 377.- El sistema nacional de cultura tiene como finalidad fortalecer la identidad nacional; proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales; incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural. Se garantiza el ejercicio pleno de los derechos culturales.

En cuanto a este artículo, esta investigación por medio del diseño del manual de enseñanza de guitarra quiteña, sistematiza los conocimientos que por mucho tiempo han sido transmitidos por la tradición oral, y cabe destacar que este trabajo también busca salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural de la expresión del arte musical de la guitarra quiteña.

## **CAPÍTULO III**

### **1.8.MARCO METODOLÓGICO**

### **1.9.DISEÑO Y TIPO DE INVESTIGACIÓN**

Para el presente estudio, el diseño de investigación es de tipo proyectivo puesto que el objetivo general apunta a elaborar una propuesta pedagógica para la ejecución del toque de la guitarra quiteña, dirigida a los estudiantes de nivelación de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador.

En este sentido, Hurtado (2010) define la investigación proyectiva como “Este tipo de investigación propone soluciones a una situación determinada a partir de un proceso de indagación. Implica explorar, describir, explicar y proponer alternativas de cambio, mas no necesariamente ejecutar la propuesta” (p.122).

#### **1.9.1. Fuente**

De igual manera, el proyecto se apoyó en una investigación de campo, la misma que se llevó a cabo en la Universidad Central Del Ecuador de la ciudad de Quito. La información que se obtuvo como producto de las respuestas aportadas por la población tuvo un carácter primario.

Al respecto Hurtado (2010), señala: “El dónde del diseño alude a las fuentes: si son vivas, y la información se recoge en su ambiente natural, el diseño se denomina de campo” (p. 156).

#### **1.9.2. Temporalidad**

En cuanto al diseño, este trabajo de titulación es contemporáneo transaccional puesto que los datos se recolectaron en un solo momento, en un tiempo único.

Hurtado (2010), “Si el propósito es obtener información de un evento actual el diseño es contemporáneo” (p.156).

“En el diseño transaccional el investigador estudia el evento en un único momento” (p. 156).

### **1.9.3. Amplitud de Foco**

Invariable o univental porque se concentró en el estudio de un único evento. “En lo que respecta a la amplitud y organización de los datos, el diseño puede estar centrado en un único evento, con lo cual se denomina univariable o univental” Hurtado (2010).

### **1.9.4. Población y muestra**

La población con la que se trabajó fue de 25 estudiantes del nivel preparatorio de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador y 1 docente de guitarra ecuatoriana de dicha institución.

### **1.9.5. Técnicas e instrumentos de recolección de datos**

En la primera fase correspondiente al diagnóstico a fin de recolectar los datos de interés en función de los objetivos de la investigación, se utilizó como técnica la entrevista a expertos puesto que se trató de un tema no sistematizado y de tradición oral y de la misma manera se empleó la encuesta elaborada en base a los indicadores del cuadro de variables.

Folgueiras (s.f), “El principal objetivo de una entrevista es obtener información de forma oral y personalizada sobre acontecimientos, experiencias, opiniones de personas” (p. 2).

Hurtado (2010), “La técnica de la encuesta corresponde a un ejercicio de búsqueda de información acerca del evento de estudio, mediante preguntas directas, a varias unidades, o fuentes” (p. 875).

## Cuadro de operacionalización de variables

Tabla 3

### Operacionalización de variables

| Objetivos Específicos  | Variables   | Definiciones nominales  | Dimensiones              | Indicadores  |
|--|---|---|--------------------------|--|
| <b>1ER OBJETIVO ESPECÍFICO:</b><br>Diagnosticar los conocimientos sobre el toque de la guitarra quiteña, en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.   | Conocimientos sobre el toque de la guitarra quiteña   | Es el conjunto de saberes históricos, técnicos y de ejecución instrumental de la guitarra quiteña.  | Dimensión cognitiva      | Conocimientos. Destrezas   |
|  |   |   | Dimensión artística      | Expresividad. Estética. Comunicación. Sensibilidad.                                    |
|  |   |   | Dimensión socio cultural | Conductas. Costumbres. Tradiciones. Convivencia social.                                |
| <b>2DO OBJETIVO ESPECÍFICO:</b><br>Describir las estrategias didácticas y metodológicas que actualmente emplean los docentes en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central | Las estrategias didácticas y metodológicas que actualmente emplean los docentes en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña | Conjunto de actividades y experiencias a partir de las cuales el docente traza el recorrido pedagógico de los estudiantes para construir el conocimiento en la ejecución de guitarra quiteña. | Estrategias didácticas   | Contenidos. Actividades. Recursos. Finalidades. Técnicas y métodos. Dimensión crítica. |

|  |   |  |                                       |  |
|--|---|--|---------------------------------------|--|
| Del Ecuador del 2do periodo 2019.  |   |  |                                       |  |
| <b>3ER OBJETIVO ESPECÍFICO:</b><br>Sistematizar los contenidos de tradición oral de la guitarra quiteña en un manual de aprendizaje del toque de la guitarra quiteña dirigido a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019. | Saberes musicales de tradición oral, formas de tocar, técnicas, recursos y dialectos.                             | Conjunto de conocimientos teóricos y prácticos que se transmiten de forma oral.              | Dimensión socio cultural              | Conductas.<br>Costumbres.<br>Tradiciones.<br>Convivencia social. |
| <b>4TO OBJETIVO ESPECÍFICO:</b><br>Explicar los factores asociados que influyen en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña en los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.                | Los factores asociados que influyen en los procesos formativos para la ejecución del toque de la guitarra quiteña | Son aspectos que posibilitan o limitan el desarrollo del aprendizaje de la guitarra quiteña. | Contexto histórico, social y cultural | Factores históricos, sociales y culturales                       |
|  |   |  | Contexto educativo                    | Malla curricular.<br>Cátedras.<br>Enfoques educativos.           |
|  |   |  | Contexto musical                      | Música ecuatoriana mestiza e indígena.                           |

|   |   |   |               |   |
|---|---|---|---------------|---|
| <b>5TO OBJETIVO ESPECÍFICO:</b><br>Construir una propuesta pedagógica para la ejecución del toque de la guitarra quiteña, dirigida a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019. | Propuesta pedagógica para la ejecución del toque de la guitarra quiteña | Propuestas pedagógicas es aquella acción que promueve una aplicación de la didáctica para el desarrollo de ciertos conocimientos.<br><br>Ejecución del toque de la guitarra quiteña es la acción de interpretar música<br><br>ecuatoriana con técnicas y recursos generados desarrollados en quito. | Planificación | Justificación, objetivos, contenidos                                    |
|   |   |   | Ejecución     | Estrategias didácticas, actividades de aprendizaje, recursos didácticos |
|   |   |   | Evaluación    | Técnicas e instrumentos de evaluación                                   |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

## CAPITULO IV

### 1.10. ANALISIS E INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

Para reafirmar inquietudes y criterios sobre la elaboración del manual de guitarra quiteña se realizó encuestas aplicadas a alumnos de nivel propedéutico de la carrera de Artes Musicales de la Universidad Central Del Ecuador y se entrevistó a expertos para esta investigación.

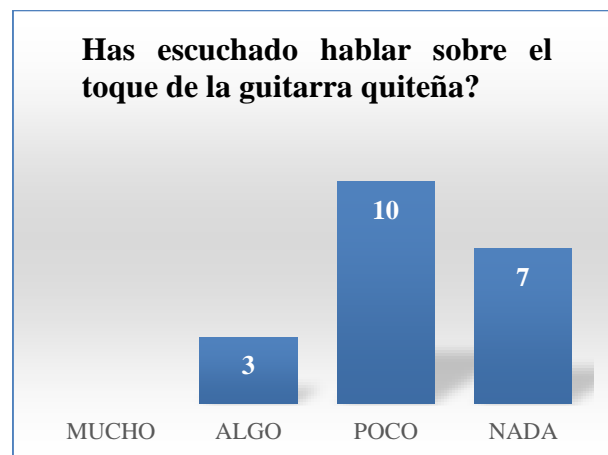
A continuación, se presentan los resultados y su análisis.

#### 1.10.1. TABULACIÓN Y RESULTADOS DE LA ENCUESTA A ESTUDIANTES

1. Queremos conocer qué conocimientos posee sobre el toque de la guitarra quiteña. Para esto le presentamos una serie de preguntas que tienen varias opciones de respuesta. Marque con una X la que considere la más adecuada.

*Tabla 4*

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 5

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 6

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 7

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 8

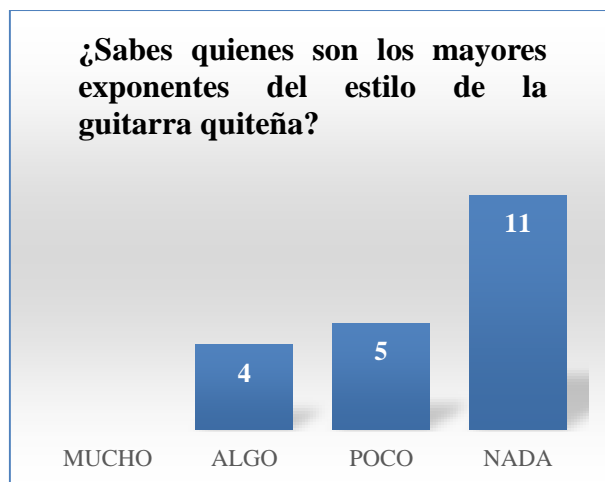
*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 9

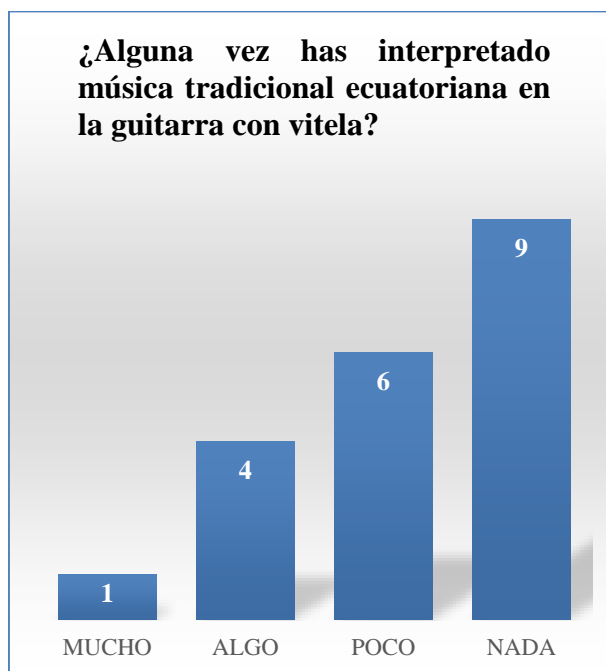
*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 10

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 11

Tabulación



Nota: Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 12

Tabulación



Nota: Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 13

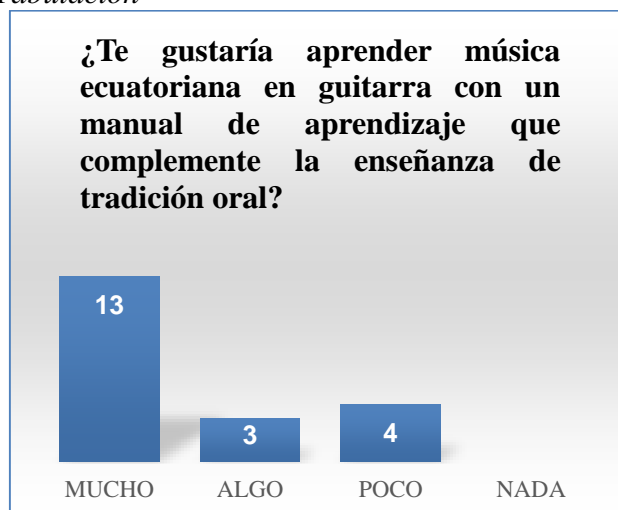
*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 14

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 15

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

En la primera sección de este cuestionario se quiso conocer los conocimientos que los estudiantes poseen sobre el toque de la guitarra quiteña y los resultados determinaron que la mayoría tienen un desconocimiento significativo de este estilo guitarrístico, algunos afirman haber visto y escuchado a personas tocar con ese estilo, pero no en gran medida. Así mismo, en el cuestionario se presentó preguntas para saber si los estudiantes quisieran aprender guitarra quiteña por medio de sistematizaciones y material didáctico como el manual y la mayoría concluyeron que sería de mucha ayuda y que les gustaría aprender con estos recursos.

2. De las siguientes técnicas que utilizan los profesores en la clase de formación instrumental (guitarra), marque en el cuadro con una X la forma en que éstas le ayudan a la comprensión de la asignatura.

Tabla 16

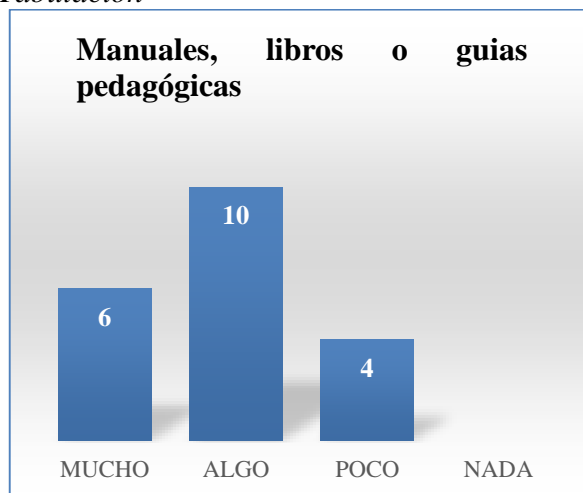
Tabulación



Nota: Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 17

Tabulación



Nota: Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 18

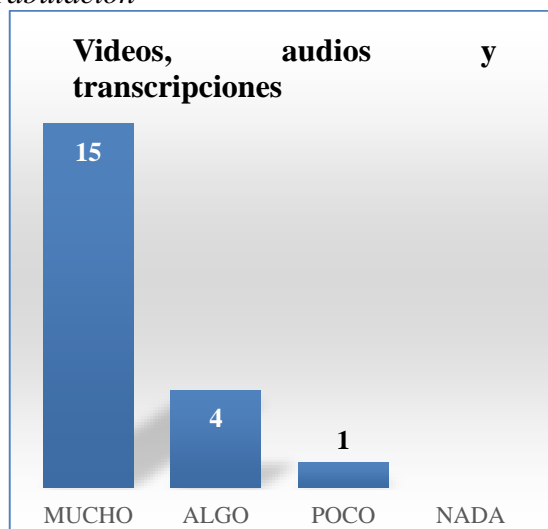
*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 19

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

En esta sección se quiso conocer cuáles son las técnicas de enseñanza que más ayuda a que los estudiantes tengan mayor adquisición de conocimientos y los resultados determinaron que el análisis gráfico, audios, videos, transcripciones, la práctica y la enseñanza de tradición oral sería lo más adecuado seguido de los manuales que también fue muy acogido por los estudiantes.

**3. De las siguientes contenidos y recursos ¿cuáles le gustaría que fueran tomadas en cuenta en un manual para el aprendizaje de guitarra ecuatoriana?**

Tabla 20

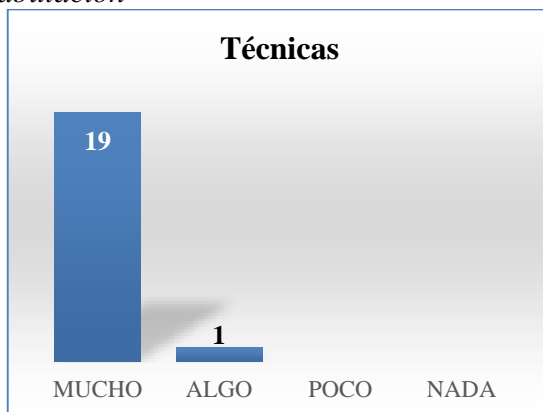
*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 21

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 22

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 23

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 24

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 25

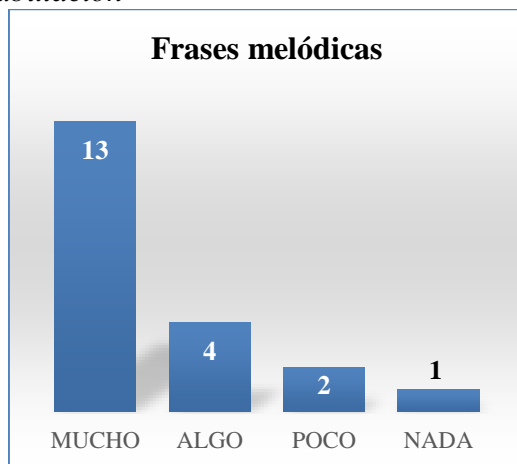
*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 26

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

Tabla 27

*Tabulación*



*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

En esta última sección del cuestionario se quiso conocer que contenidos y recursos les gustaría a los estudiantes que tenga un manual de guitarra quiteña, y los resultados concluyeron que el aspecto histórico, técnica, ejercicios y partituras para su análisis y ejecución sería lo más acertado para estudiar dicho toque guitarrístico.

### **1.10.2. Resultados de las entrevistas a docentes y músicos ecuatorianos sobre la guitarra quiteña:**

En este apartado se muestran los resultados de entrevistas a docentes y músicos ecuatorianos que han estado en contacto con el estilo de la guitarra quiteña con la finalidad de obtener información de este toque y poner en consideración con lo desarrollado en el marco teórico.

#### **Entrevista al docente y músico Julio Andrade**

Como resultado de la entrevista realizada al docente y músico guitarrista Julio Andrade, se pudo ratificar lo expuesto en el desarrollo de esta tesis, muchos de los planteamientos que mencionó es que la guitarra quiteña se define como una manera de expresar en el instrumento una serie de rasgos de identidad sonora que se desarrolla en la región andina del Ecuador, de la misma manera, Andrade menciona que este toque guitarrístico refleja la manera en la que hablan los ecuatorianos llevados a la guitarra, aquí recuerda haber oído a las mujeres ancianas en las iglesias cantar con vibrato las líneas melódicas y parecían llantos, quebrantos y quejas, eso muestra un lenguaje que fue heredado de sus antepasados.

En cuanto a los orígenes de la guitarra quiteña Andrade destacó que ha sido una transformación de conocimientos de este instrumento por medio de la tradición oral y explica que es imposible librarse de esta forma de aprendizaje, ya que es necesario tener siempre la ayuda de un conocedor de este saber.

En cuanto a los mayores exponentes de este género se pudo establecer a los guitarristas ya mencionados en el desarrollo del marco teórico, sin embargo, Andrade expuso que los mayores exponentes son los guitarristas del siglo XX puesto que se tiene mayor registro sistematizado como por ejemplo la información que Pablo Guerrero ha subido a páginas web , y se menciona al Ciego Pastor, Bolívar Ortiz y los Nativos Andinos, Marco Tulio Hidrovo, Segundo Guaña, Carlos Bonilla Chávez, Guillermo Rodríguez, Segundo Bautista y Nelson Dueñas.

Andrade dio su punto de vista acerca de la invisibilidad del toque de la guitarra quiteña y dijo que podría deberse a las necesidades de comercialización musical puesto que el ámbito guitarrístico en el Ecuador no es un espacio masivo, más bien este instrumento ha estado al servicio de los cantores y no ha podido desarrollarse por sí solo.

Así mismo, dio a conocer que en la etapa de oro de la música ecuatoriana la guitarra quiteña estaba siempre presente pero hoy en día no sabemos reconocerlo, finalmente en este punto mencionó que el formato trío de la herencia del bolero mexicano y el requinto también fueron causantes del estancamiento y olvido de la guitarra quiteña.

En cuanto a los recursos técnicos usados en este estilo Andrade expresa que son aquellos que están presentes en la mayoría de estilos populares guitarrísticos del mundo, como el uso de la vitela, pero algo interesante es que la mano izquierda, la cual estructura los acordes y melodías, está libre de técnicas escolásticas y más bien está ligada a la expresividad, para transformarse en la llamada guitarra libre o guitarra total sin estar sujeta a lo academicista y lo ortodoxo.

Desde lo pedagógico Andrade describe que el mejor acercamiento a este estilo guitarrístico es abordarlo de forma integral, asociando aspectos históricos, musicales y técnicos.

Andrade al responder sobre su aporte al desarrollo y evolución de este estilo guitarrístico mencionó que para él es difícil ponerlo en palabras y que mejor lo harían las personas que escuchen su toque.

Andrade recordó su etapa de iniciación en el toque de la guitarra quiteña y dijo que a los 15 años tuvo la oportunidad de empezar a aprender del maestro Segundo Guaña y mantuvo una cercanía de 25 años donde aprovechó de sus experiencias, además expresó que su maestro Segundo Guaña era un hombre muy modesto y que no estaba en condiciones de enseñar, sin embargo, la tradición oral y el aprendizaje visual fueron puntos clave que le permitieron conocer los secretos de la guitarra quiteña.

Finalmente, Andrade expresa que para él es muy satisfactorio ver a nuevos jóvenes y nuevas camadas de guitarristas que están interesados en el toque de la guitarra quiteña y sobre todo que

está complacido de que le tomen como un puente generacional entre la tradición y la contemporaneidad, además con estas nuevas olas de guitarristas se puede pensar ya en una guitarra de renombre como lo ha sido la guitarra argentina, peruana y brasileña.

### **Entrevista al cantante Carlos Grijalva**

La entrevista que se realizó al cantante y músico Carlos Grijalva arrojó resultados interesantes sobre la estética y cultura de la guitarra quiteña.

Para Carlos Grijalva al igual que Andrade menciona que la guitarra quiteña está asociada con un tipo de lenguaje musical característico que intenta adaptar y reflejar los acentos, velocidad y rítmica en la que habla el ecuatoriano, en la guitarra.

La guitarra quiteña para él no ha estado desapercibida, sino que la sociedad no ha tenido conciencia de la existencia de este toque, y ha sido una razón por la que la academia no la ha incluido para su estudio formal.

La guitarra quiteña es muy importante no solo para este instrumento en sí, si no para los demás instrumentos que están presentes en la música ecuatoriana, uno de ellos es el canto, Grijalva menciona que al trabajar con Julio Andrade en formato guitarra y voz se pudo dar cuenta de que el canto y la guitarra quiteña coexisten e interactúan mutuamente, ya que este toque no solo cumple una función de acompañamiento sino también tiene la función de cantar o responder por medio de líneas melódicas a la voz humana, aportando al ambiente interpretativo. Así también, mencionó que posiblemente la guitarra quiteña es el instrumento con mayores secretos en cuanto al lenguaje de la música ecuatoriana y que podría ayudar a otros instrumentos para su ejecución.

Para Carlos Grijalva la guitarra quiteña, ya está siendo tomada en cuenta o mejor dicho ya está en la conciencia de las personas, además, los ejecutantes de este instrumento van incorporando nuevas cosas al lenguaje musical ecuatoriano por influencias de otros estilos guitarrísticos y eso es una manera de desarrollar y crecer a este tipo o manera de tocar la guitarra en el país.

## **Conclusiones de los resultados de la entrevista a expertos.**

Por medio de las entrevistas realizadas a dos músicos y docentes del medio musical: Julio Andrade y Carlos Grijalva, se puede concluir, contraponer y afirmar referencias de autores e investigaciones que se han venido citando a lo largo del desarrollo de este trabajo. Se analizó distintos aspectos sobre la guitarra quiteña que se desarrollaron en el marco teórico, así también, fue de mucha utilidad para realizar el apartado sobre el contexto histórico de la guitarra quiteña, la parte de la caracterización y la justificación.

1. Ambos músicos determinan al estilo de la guitarra quiteña como un lenguaje, el cual posee códigos, dialectos, costumbres que responden a una sociedad ecuatoriana, el canto, la forma de hablar, de expresar de la gente está resumido en el estilo guitarrístico.
2. Se determinó que ha existido una invisibilización de este estilo guitarrístico en la sociedad ecuatoriana, lo cual ha dificultado la enseñanza de este saber en el contexto académico, sin embargo, ante la existencia de una nueva camada de ejecutantes jóvenes, las universidades y conservatorios están dando apertura a la enseñanza de este toque.

## **CAPITULO V**

### **1.11. PRESENTACIÓN DE LA PROPUESTA**

**DISEÑO DE UN MANUAL DE APRENDIZAJE DE GUITARRA ECUATORIANA,  
ENFOCADO EN LAS TÉCNICAS Y RECURSOS DE LA GUITARRA QUITAÑA**

**EL MANUAL DE GUITARRA QUITAÑA PARA EL ACOMPAÑAMIENTO  
RÍTMICO.**

**AUTOR**

**Giovanny David Tamayo Bastidas**

**Quito, marzo 2020**

**Título:**

Manual de enseñanza aprendizaje de guitarra ecuatoriana enfocada en el toque de la guitarra quiteña dirigida a los estudiantes del nivel propedéutico de la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.

**Nombre de la propuesta:****1.12. EN CUERDAS Y VITELA: El manual de guitarra quiteña para el acompañamiento rítmico.****1.12.1. Introducción**

Como docente de Guitarra Ecuatoriana e Historia de la Música Ecuatoriana durante la experiencia de haber instruido a varios grupos de estudiantes de nivel superior y bachillerato en música en estas asignaturas, se ha identificado las fortalezas y debilidades de los procesos educativos y sobre todo de las estrategias y técnicas metodológicas que se emplean en la educación musical.

El enseñar el arte de tocar guitarra es complejo, antes de ser escolástico este saber se desarrollaba de manera empírica, lo cual era proporcionado por las prácticas musicales de cada familia, los abuelos y padres enseñaban a tocar instrumentos a sus hijos de una manera práctica, es decir, viendo, escuchando y haciendo. Ese mismo concepto se ha trasladado y adaptado a las aulas de música, en las universidades y conservatorios se sigue manteniendo esa práctica, pero muchas veces quedan dispersas muchas interrogantes.

La guía o manual de aprendizaje para guitarra ayuda en gran porcentaje a la adquisición de conocimientos y lo más importante es que quedará escrito el conocimiento, ayudando al maestro a tomar mejores decisiones y llevar al estudiante por distintos rumbos para que pueda aprender a ejecutar la guitarra.

### **1.12.2. Justificación**

En la actualidad, la enseñanza del toque de la guitarra quiteña en el ámbito académico de la educación superior es reciente, esto ha sido un gran aporte para el desarrollo guitarrístico y cultural del país, pero para que se consolide y tenga una base fuerte falta mucho por hacer, es por eso, que la creación de manuales, guías de aprendizaje, métodos y todo material que sistematice saberes de tradición oral aporta significativamente para que el conocimiento de este toque siga cultivándose y evolucionando en nuevas generaciones.

Ante esto, la presente investigación tiene como meta a futuro ser aplicable a la cátedra de guitarra quiteña, con la finalidad de complementar los conocimientos de tradición oral con el manual, además, para trabajar en el proceso de elaboración del manual se ha escogido a los estudiantes de nivel propedéutico de la carrera de artes musicales, ya que son estudiantes que inician su formación musical desde un nivel básico, donde desarrollan y abordan materias de forma integral para un conocimiento general de la música, en este nivel propedéutico los estudiantes reciben la materia de guitarra complementaria y es donde se busca trabajar la enseñanza de repertorio y guitarra ecuatoriana con el manual desde los fundamentos de la guitarra quiteña. Así mismo, los docentes del área de formación guitarrística serán beneficiarios de este trabajo ya que dispondrán de nuevos conocimientos y herramientas didácticas para llevar a cabo de mejor manera la formación académica de este instrumento en el estudiante.

Las estrategias metodológicas, que a continuación se presentan, están planteadas para proporcionar al estudiante un camino secuencial y ordenado para que llegue hacia el aprendizaje y experticia del toque de la guitarra quiteña. El objetivo principal de esta guía, es promover la sistematización de este arte ejecutado desde hace un siglo y devolverle la importancia que tiene sobre la educación de la música.

### **1.12.3. Presentación**

Con el propósito de que el toque de la guitarra quiteña siga desarrollándose y evolucionando a lo largo del tiempo, esta investigación lleva a la elaboración de un manual o guía metodológica

para la enseñanza de este estilo guitarrístico, ya que solo se lo ha enseñado de forma oral por mucho tiempo.

El manual de guitarra quiteña está enfocado a la enseñanza y aprendizaje del acompañamiento de los diferentes ritmos tradicionales ecuatorianos, puesto que se ha evidenciado que muchos ejecutantes no logran realizar un acompañamiento correcto para la interpretación del repertorio ecuatoriano.

En el campo de la música y en el contexto de esta investigación, el manual de guitarra quiteña aborda contenidos de índole histórico y teórico-práctico musical para que el aprendizaje sea integral. Un manual para el estudio de la música lleva al estudiante al ámbito netamente pragmático, es decir, la mayoría de los contenidos se desarrollan por medio de ejercicios prácticos, por ejemplo, para trabajar elementos melódicos, de técnica y rasgueos en la guitarra se usa frecuentemente la partitura y tablatura con nomenclaturas específicas donde están escritas las indicaciones para llevar a cabo la ejecución y el estudio, también, suele estar acompañado de información escrita a manera de notas lo que hace referencia a la incorporación de la teorización del conocimiento práctico.

El manual de guitarra quiteña está dividido en tres niveles de complejidad, el primero como un nivel básico y elemental, luego un nivel intermedio y finalmente un nivel avanzado, esto es de mucha ayuda, ya que permitirá al estudiante fijar metas logrables a corto plazo, teniendo en cuenta sus habilidades y destrezas musicales. Está acompañado de un cd que contiene audios para que tenga una referencia más cercana de cómo ensayar y ejecutar los ejercicios del manual, cada nivel tiene grados de complejidad, y por lo general no pueden saltarse de un nivel a otro sin pasar desde lo elemental.

#### **1.12.4. Objetivo general**

Diseñar un manual de enseñanza aprendizaje enfocado en el toque de la guitarra quiteña dirigida para los estudiantes de nivel propedéutico de la Carrera De Música de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.

### **1.12.5. Objetivos específicos**

- Analizar los componentes del toque de la guitarra quiteña para plantear formas de empoderamiento y adquisición de este estilo guitarrístico en los estudiantes.
- Explicar cómo se conjugan los diferentes componentes del toque de la guitarra quiteña para brindar posibilidades de un aprendizaje significativo en torno a este estilo guitarrístico.
- Proponer estrategias metodológicas basadas en el toque de la guitarra quiteña para guiar al estudiante al empoderamiento de esta forma de tocar la guitarra.

### **1.12.6. Población objeto**

La población objeto de este manual de enseñanza aprendizaje de guitarra quiteña está direccionada a 25 estudiantes del nivel propedéutico de la carrera de música de la Universidad Central Del Ecuador del 2do periodo 2019.

Esta población e institución ha sido elegida debido a que en esta Universidad se oferta actualmente la carrera de Artes Musicales y en su pensum de estudios consta la cátedra de Guitarra Quiteña.

### **1.12.7. Perfil de salida**

Se busca que los estudiantes de guitarra puedan ejecutar adecuadamente el acompañamiento en el toque de la guitarra quiteña, con sus recursos y técnicas específicas del estilo.

Los estudiantes incorporarán el vocabulario de la música ecuatoriana para la interpretación de la guitarra.

Los estudiantes sabrán interpretar repertorio ecuatoriano en sus diversos ritmos y géneros musicales.

#### **1.12.8. Perfil del facilitador**

Profesional dentro de la asignatura de guitarra ecuatoriana con las competencias necesarias para desarrollar un manual de enseñanza y aprendizaje de guitarra quiteña.

Dominio del tema dentro del aspecto teórico y práctico del tema de estudio de este trabajo, debido a que esta investigación ha involucrado varios aspectos que se han analizado a profundidad.

#### **1.12.9. Estructura curricular**

Se ha dividido el manual de enseñanza aprendizaje de guitarra quiteña en 3 niveles de complejidad los cuales son: El nivel inicial, intermedio y avanzado. Se ha desarrollado de esta manera puesto que se propone un proceso ordenado del aprendizaje y lo que se necesita es que las actividades y estrategias sean abordadas desde lo elemental hasta lo complejo.

#### **1.12.10. INDICE**

Tabla 28

*Índice general del manual*

|   |
|---|
| <b>NIVEL INICIAL BÁSICO</b>   |
| Posición de la guitarra y el ejecutante                                   |
| Partes de la guitarra   |
| La función mano derecha y mano izquierda                                  |
| Tono y semitono   |
| El diapasón y las notas al aire de la guitarra                            |
| Primeros Ejercicios de independencia y fuerza mano derecha mano izquierda |
| Diagramas acordes   |
| Ejercicios prácticos de ubicación de notas en la guitarra                 |
| Las notas en el pentagrama y la tablatura                                 |

|  |
|--|
| Ejercicios de lecto-escritura  |
| <b>NIVEL INTERMEDIO</b>  |
| La guitarra quiteña  |
| Exponentes de la guitarra quiteña  |
| El uso de vitela mano derecha  |
| Las técnicas que se emplean en la guitarra quiteña   |
| Disposiciones de triadas y acordes   |
| Progresiones armónicas   |
| El acompañamiento en la guitarra quiteña   |
| Introducción al bordoneo   |
| Primeros ejercicios de bordoneo  |
| Introducción a los ritmos de ascendencia indígena: Yumbo, danzante y yaraví                                  |
| Introducción a los ritmos de ascendencia indígena: San Juan, tonada indígena, albazo indígena                |
| <b>NIVEL AVANZADO</b>  |
| Introducción a los ritmos de mestizos o criollos: San Juanito, tonada mestiza, albazo mestizo y aire típico  |
| Introducción a los ritmos de mestizos o criollos: Pasillo, pasacalle, fox incaico y vals criollo ecuatoriano |
| El repertorio  |
| Ejecución de obras para acompañamiento   |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

### **1.12.11. Sesiones**

Las diferentes sesiones que se abordan se aplicarán dentro del horario académico y del cronograma de actividades establecido por la Universidad Central Del Ecuador, y sobre todo de la planificación del docente a impartir las clases.

### 1.12.12. Recursos

Tabla 29

*Recursos materiales y personales del estudiante*

| <b>RECURSOS MATERIALES</b>   | <b>RECURSOS PERSONALES DE ESTUDIANTES</b> |
|--|---|
| Aula adecuada para dar una clase privada o clase grupal de hasta 3 personas. | Guitarra                                  |
| Sillas ergonómicas para estudiantes  | Soporte o banquillo para pie (opcional)   |
| Computador   | Atril                                     |
| Parlantes  | Vitelas                                   |
| Proyector  | Manual                                    |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

### 1.12.13. Evaluación

La evaluación de los estudiantes se la realizará a lo largo del semestre y se tendrá dos evaluaciones hemisemestrales comprendidos cada uno de 8 semanas la evaluación será valorada sobre 20 puntos y será desarrollada por medio de una herramienta en formato rúbrica para evaluar el desempeño sobre el contenido del manual.

## RÚBRICA

Tabla 30

*Rúbrica de evaluación*

|  | RUBRICA DE EVALUACIÓN GUITARRISTICA   |   |  |   |         |
|--|---|---|--|---|---------|
| CRITERIO DE EVALUACIÓN                             | EXCELENTE   | BUENO   | REGULAR  | DEFICIENTE  | PUNTAJE |
| <b>RASGUEOS DE RITMOS TRADICIONALES (3 PUNTOS)</b> | Ejecuta correctamente los rasgueos de los ritmos tradicionales del Ecuador.<br><br><b>Puntaje 3</b>   | Ejecuta vagamente los rasgueos de los ritmos tradicionales del Ecuador.<br><br><b>Puntaje 2</b> | No ejecuta adecuadamente los rasgueos de los ritmos tradicionales del Ecuador.<br><br><b>Puntaje 1</b> | No muestra estudio para ejecutar rasgueos.<br><br><b>Puntaje 0</b>            |         |
| <b>TÉCNICA DE VITELA Y DEDOS. (3 PUNTOS)</b>       | Emplea una correcta técnica con vitela y dedos.<br><br><b>Puntaje 3</b>                               | Emplea técnica trabajada, pero sin limpieza en el sonido.<br><br><b>Puntaje 2</b>               | No se aprecia una ejecución limpia por la falta de técnica.<br><br><b>Puntaje 1</b>                    | No hay estudio de la técnica, con vitela y dedos.<br><br><b>Puntaje 0</b>     |         |
| <b>BORDONEO (3 PUNTOS)</b>                         | Ejecuta los bordoneos correctamente<br><br><b>Puntaje 3</b>   | Ejecuta vagamente los bordoneos.<br><br><b>Puntaje 2</b>  | Los bordoneos no están seguros al ejecutarlos<br><br><b>Puntaje 1</b>                                  | No presenta estudio de bordoneos.<br><br><b>Puntaje 0</b>                     |         |
| <b>TRIADAS Y ACORDES TRADICIONALES (3 PUNTOS)</b>  | Emplea las triadas y acordes tradicionales en su ejecución.<br><br><b>Puntaje 3</b>                   | Muestra la asimilación de las triadas y acordes tradicionales.<br><b>Puntaje 2</b>              | Emplea las triadas y acordes tradicionales, pero utiliza mala digitación.<br><b>Puntaje 1</b>          | No emplea las triadas y acordes tradicionales.<br><br><b>Puntaje 0</b>        |         |
| <b>REPERTORIO (4 PUNTOS)</b>                       | Ejecuta correctamente el fraseo de la melodía y el acompañamiento de la obra,<br><br><b>Puntaje 4</b> | Ejecuta vagamente el acompañamiento y el fraseo de la melodía.<br><br><b>Puntaje 2</b>          | El acompañamiento o lo ejecuta y la melodía no, o viceversa.<br><br><b>Puntaje 1</b>                   | No hay estudio del acompañamiento o ni de la melodía.<br><br><b>Puntaje 0</b> |         |

|                                  |   |  |  |   |  |
|----------------------------------|---|--|--|---|--|
| <b>REPERTORIO<br/>(4 PUNTOS)</b> | Ejecuta correctamente el fraseo de la melodía y el acompañamiento o de la obra,<br><br><b>Puntaje 4</b> | Ejecuta vagamente el acompañamiento y el fraseo de la melodía.<br><br><b>Puntaje 2</b> | El acompañamiento o lo ejecuta y la melodía no, o viceversa.<br><br><b>Puntaje 1</b> | No hay estudio del acompañamiento o ni de la melodía.<br><br><b>Puntaje 0</b> |  |
| <b>CALIFICACIÓN REPORTE:</b>     |   |  |  |   |  |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

## SESIÓN 1: INTRODUCCION A LA GUITARRA QUITAÑA

Tabla 31

### *Planificación*

| <b>PLANIFICACIÓN</b> |   |
|----------------------|---|
| <b>FECHA:</b>        |   |
| <b>DURACIÓN</b>      | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>    | Conocer y distinguir que es la guitarra quiteña.  |
| <b>CONTENIDOS:</b>   | Contexto histórico de la guitarra quiteña   |
| <b>ACTIVIDADES:</b>  | Presentación del docente<br>Presentación musical de docente a estudiantes<br>Presentación de audiovisuales y diapositivas sobre la guitarra quiteña<br>Conversatorio sobre la guitarra quiteña  |
| <b>MATERIALES:</b>   | Proyector audiovisual<br>Guitarras, atriles y manual de guitarra quiteña<br>Banquillos<br>Computadora con reproductor de música   |
| <b>DESARROLLO:</b>   | En primer lugar, hay una presentación del docente hacia los estudiantes del nivel preparatorio.<br>En esta primera sesión el docente mostrará un mini recital de guitarra sola como introducción al manual de guitarra quiteña.<br>Por medio de audio visuales y diapositivas preparadas por el docente se introduce al contexto histórico y al manual de guitarra quiteña.<br>Después de dicha charla se abre un conversatorio para discutir que es la guitarra quiteña. |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

## SESIÓN 2: LOS EXPONENTES Y EL USO MELODICO ARMONICO EN LA MÚSICA ECUATORIANA

Tabla 32

### Planificación

| PLANIFICACIÓN       |   |
|---------------------|---|
| <b>FECHA:</b>       |   |
| <b>DURACIÓN</b>     | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>   | Conocer los exponentes de la guitarra quiteña y su influencia en el estilo guitarrístico  |
| <b>CONTENIDOS:</b>  | Exponentes de la guitarra quiteña desde el siglo XX a la actualidad<br>Análisis del fraseo melódico y la armonía en la música ecuatoriana<br>El repertorio ecuatoriano  |
| <b>ACTIVIDADES:</b> | Por medio de diapositivas el docente impartirá una clase interactiva para dar a conocer quiénes fueron los cultores del toque de guitarra quiteña.<br>Por medio de audios se reconocerá por escucha la forma de frasear las melodías y de ejecutar la armonía ecuatoriana<br>Se abrirá un foro oral para hablar sobre los ritmos tradicionales que conforman el repertorio nacional.  |
| <b>MATERIALES</b>   | Proyector audiovisual y diapositivas<br>Repertorio Ecuatoriano<br>Pizarra pautada y marcador  |
| <b>DESARROLLO:</b>  | El docente impartirá una presentación sobre los cultores de la guitarra quiteña, para que luego los estudiantes generen interrogantes alrededor del tema expuesto.<br>Se realiza con los estudiantes un análisis auditivo de fragmentos de obras musicales para identificar la forma de frasear las melodías y el uso de la armonía ecuatoriana.<br>Se realiza un análisis auditivo para determinar los ritmos tradicionales del Ecuador y se escribirá en el pizarrón aquellas características de cada ritmo o género. |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

### SESIÓN 3: EL USO DE LA VITELA MANO DERECHA Y LAS TÉCNICAS EN LA GUITARRA QUITAÑA

Tabla 33

#### Planificación

| PLANIFICACIÓN       |   |
|---------------------|---|
| <b>FECHA:</b>       |   |
| <b>DURACIÓN</b>     | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>   | Conocer el uso de la vitela y las técnicas que se emplean en la guitarra quiteña.   |
| <b>CONTENIDOS:</b>  | La vitela y su uso en el toque de la guitarra quiteña<br>Técnicas: Palm mute, pizzicato, pick alternado, finger picking   |
| <b>ACTIVIDADES:</b> | Hablar sobre el uso de la vitela en el estilo guitarrístico<br>Ejemplificar las técnicas para la guitarra quiteña   |
| <b>MATERIALES:</b>  | Guitarra<br>Atril<br>Manual   |
| <b>DESARROLLO:</b>  | El docente explica el uso de la vitela e induce a los estudiantes a realizar ejercicios prácticos para el manejo de dicho recurso.<br>El docente ejemplifica cada una de las técnicas empleadas en la guitarra quiteña e induce al estudiante a realizar ejercicios para el dominio de dichas técnicas. |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

### SESIÓN 4: EL BORDONEO EN LA GUITARRA QUITAÑA

Tabla 34

#### Planificación

| PLANIFICACIÓN       |   |
|---------------------|---|
| <b>FECHA:</b>       |   |
| <b>DURACIÓN</b>     | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>   | Conocer en que consiste el bordoneo en la guitarra quiteña  |
| <b>CONTENIDOS:</b>  | El bordoneo en la guitarra quiteña<br>Como se forma el bordoneo<br>La dinámica y articulación en el bordoneo<br>El bordoneo con y sin palm mute |
| <b>ACTIVIDADES:</b> | Demostración del uso del bordoneo<br>Ejercicio de escalas con bordoneo  |
| <b>MATERIALES:</b>  | Guitarra<br>Atril<br>Manual<br>Pizarrón pautado y marcador  |

|                    |   |
|--------------------|---|
| <b>DESARROLLO:</b> | <p>Se realiza una demostración del uso del bordoneo por parte del docente, analiza y explica cómo desarrollar dicho recurso.</p> <p>Se presenta una serie de ejercicios escalares para introducir al estudiante al estudio del bordoneo.</p> <p>Se compara por medio de la escucha de repertorio seleccionado por el docente la diferencia entre la ejecución de música ecuatoriana en guitarra con el bordoneo y sin bordoneo.</p> |
|--------------------|---|

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

## **SESIÓN 5: DISPOSICIONES DE TRIADAS Y ACORDES PARA LA EJECUCIÓN DEL TOQUE DE LA GUITARRA QUITAÑA**

Tabla 35

### *Planificación*

| <b>PLANIFICACIÓN</b> |  |
|----------------------|--|
| <b>FECHA:</b>        |  |
| <b>DURACIÓN</b>      | 1 hora – 60 min  |
| <b>OBJETIVOS:</b>    | Conocer las disposiciones de triadas y acordes para la ejecución de repertorio ecuatoriano con el toque de la guitarra quiteña   |
| <b>CONTENIDOS:</b>   | Diagramas de triadas y acordes (manual)<br>Disposiciones de triadas y acordes escuela occidental vs disposiciones de triadas y acordes escuela quiteña de la guitarra.   |
| <b>ACTIVIDADES:</b>  | Lectura de diagramas de triadas y acordes<br>Comparación entre las disposiciones de triadas y acordes de la escuela occidental y la escuela quiteña de la guitarra.  |
| <b>MATERIALES:</b>   | Guitarra<br>Atril<br>Manual<br>Pizarrón pautado y marcador   |
| <b>DESARROLLO:</b>   | <p>Se empieza con la inducción de los estudiantes hacia la lectura de diagramas para triadas y acordes.</p> <p>Se realiza la comparación entre las disposiciones de triadas y acordes de la escuela occidental y la escuela quiteña de la guitarra y se da a conocer el porqué de esa forma de disposición de dedos.</p> <p>Se empieza a generar rítmicas con la guitarra para rasguear las nuevas disposiciones de triadas y acordes.</p> |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

**SESIÓN 6: INTRODUCCIÓN A LOS RITMOS TRADICIONALES DE ASCENDENCIA INDIGENA: Yumbo, Danzante, Yaraví**

Tabla 36

*Planificación*

| PLANIFICACIÓN       |  |
|---------------------|--|
| <b>FECHA:</b>       |  |
| <b>DURACIÓN</b>     | 1 hora – 60 min  |
| <b>OBJETIVOS:</b>   | Conocer las características histórico musicales del yumbo, danzante y yaraví.<br>Conocer el rasgueo de yumbo, danzante y yaraví.   |
| <b>CONTENIDOS:</b>  | Contexto histórico del yumbo, danzante y yaraví.<br>Rasgueo de yumbo, danzante y yaraví.   |
| <b>ACTIVIDADES:</b> | Exposición de las características, históricas, sociales y musicales del yumbo, danzante y yaraví.<br>Escucha de repertorio ecuatoriano en ritmos de yumbo, danzante y yaraví.<br>Rasguear con el toque de guitarra quiteña el yumbo, danzante y yaraví.  |
| <b>MATERIALES:</b>  | Guitarra<br>Atril<br>Manual<br>Audio visual<br>Repertorio  |
| <b>DESARROLLO:</b>  | Se realiza una presentación por parte del docente para explicar el las características históricas, sociales y musicales del yumbo, danzante y yaraví.<br>Escuchar repertorio y reconocer los ritmos de yumbo, danzante y yaraví.<br>Instruir a los estudiantes en la forma de rasguear el yumbo, danzante y yaraví |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

**SESIÓN 7: INTRODUCCIÓN A LOS RITMOS TRADICIONALES DE ASCENDENCIA INDÍGENA: San Juan, tonada indígena, albazo indígena**

Tabla 37

*Planificación*

| <b>PLANIFICACIÓN</b> |   |
|----------------------|---|
| <b>FECHA:</b>        |   |
| <b>DURACIÓN</b>      | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>    | Conocer las características histórico musicales del San Juan, tonada indígena, albazo indígena.<br>Conocer el rasgueo de San Juan, tonada y albazo albazo.  |
| <b>CONTENIDOS:</b>   | Contexto histórico del San Juan, tonada indígena, albazo indígena.<br>Rasgueo de San Juan, tonada indígena, albazo indígena.  |
| <b>ACTIVIDADES:</b>  | Exposición de las características, históricas, sociales y musicales del San Juan, tonada indígena, albazo indígena.<br>Escucha de repertorio ecuatoriano en ritmos San Juan, tonada indígena, albazo indígena.<br>Rasguear con el toque de guitarra quiteña el San Juan, tonada indígena, albazo indígena.  |
| <b>MATERIALES:</b>   | Guitarra<br>Atril<br>Manual<br>Audio visual<br>Repertorio   |
| <b>DESARROLLO:</b>   | Se realiza una presentación por parte del docente para explicar el las características históricas, sociales y musicales del San Juan, tonada indígena, albazo indígena.<br>Escuchar repertorio y reconocer los ritmos de San Juan, tonada indígena, albazo indígena.<br>Instruir a los estudiantes en la forma de rasguear el San Juan, tonada indígena, albazo indígena. |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

**SESIÓN 8: INTRODUCCIÓN A LOS RITMOS TRADICIONALES MESTIZOS O CRIOLLOS: San Juanito, albazos mestizos, aire típico**

Tabla 38

*Planificación*

| PLANIFICACIÓN       |   |
|---------------------|---|
| <b>FECHA:</b>       |   |
| <b>DURACIÓN</b>     | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>   | Conocer las características histórico musicales del San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.<br>Conocer el rasgueo de San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.  |
| <b>CONTENIDOS:</b>  | Contexto histórico del San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.<br>Rasgueo de San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.  |
| <b>ACTIVIDADES:</b> | Exposición de las características, históricas, sociales y musicales del San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.<br>Escucha de repertorio ecuatoriano en ritmos San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.<br>Rasguear con el toque de guitarra quiteña el San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.  |
| <b>MATERIALES:</b>  | Guitarra<br>Atril<br>Manual<br>Audio visual<br>Repertorio   |
| <b>DESARROLLO:</b>  | Se realiza una presentación por parte del docente para explicar el las características históricas, sociales y musicales del San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.<br>Escuchar repertorio y reconocer los ritmos de San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico.<br>Instruir a los estudiantes en la forma de rasguear el San Juanito, tonada criolla, albazos mestizos, aire típico. |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

**SESIÓN 9: INTRODUCCIÓN A LOS RITMOS TRADICIONALES MESTIZOS O CRIOLLOS: Pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano**

Tabla 39

*Planificación*

| PLANIFICACIÓN       |   |
|---------------------|---|
| <b>FECHA:</b>       |   |
| <b>DURACIÓN</b>     | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>   | Conocer las características histórico musicales del pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.<br>Conocer el rasgueo de pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.  |
| <b>CONTENIDOS:</b>  | Contexto histórico del pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.<br>Rasgueo de pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.  |
| <b>ACTIVIDADES:</b> | Exposición de las características, históricas, sociales y musicales del pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.<br>Escucha de repertorio ecuatoriano en ritmos de pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.<br>Rasguear con el toque de guitarra quiteña el pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.  |
| <b>MATERIALES:</b>  | Guitarra<br>Atril<br>Manual<br>Audio visual<br>Repertorio   |
| <b>DESARROLLO:</b>  | Se realiza una presentación por parte del docente para explicar el las características históricas, sociales y musicales del pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.<br>Escuchar repertorio y reconocer los ritmos de pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano.<br>Instruir a los estudiantes en la forma de rasguear pasillo, pasacalle, fox incaico, vals criollo ecuatoriano. |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

## SESIÓN 10: EL REPERTORIO ECUATORIANO

Tabla 40

### *Planificación*

| PLANIFICACIÓN       |   |
|---------------------|---|
| <b>FECHA:</b>       |   |
| <b>DURACIÓN</b>     | 1 hora – 60 min   |
| <b>OBJETIVOS:</b>   | Interpretar repertorio ecuatoriano para fortalecer los rasgueos   |
| <b>CONTENIDOS:</b>  | El repertorio<br>Rasgueo en el repertorio   |
| <b>ACTIVIDADES:</b> | Rasguear los ritmos de ascendencia indígena y criollos ecuatorianos.  |
| <b>MATERIALES:</b>  | Guitarra<br>Atril<br>Manual<br>Repertorio   |
| <b>DESARROLLO:</b>  | Ejecutar junto con los estudiantes un conjunto de obras ecuatorianas que sean de distintos géneros para dominar el rasgueo y el acompañamiento con el toque de a la guitarra quiteña. |

*Nota:* Elaborado por Tamayo, 2019.

# EN CUERDAS Y VITELA



**Manual de guitarra quiteña para el acompañamiento  
rítmico de la música ecuatoriana.**

*Giovanny David Tamayo Bastidas*



Autor: David Tamayo  
Diseño e Ilustración: Tanya Briones  
Maquetación: Tanya Briones  
Grabación: David Tamayo  
Fotografía: Darío Bolaños

© David Tamayo, 2020



## David Tamayo

Nació el 03 de junio de 1993 en la ciudad de Quito y creció en el cantón Cayambe donde conocería el maravilloso mundo de la música, incursionando a temprana edad en el ámbito folclórico y en su adolescencia en el rock y metal.

En el año 2012, migra a Quito para realizar una licenciatura en música en la Universidad de las Américas graduándose como guitarrista en el año 2017; en esta etapa universitaria conocería la música de tradición oral ecuatoriana, la cual marcaría su vida ya que gracias a varios maestros de la guitarra como Julio Andrade y Paúl Marcillo aprendería el estilo y toque de la guitarra quiteña. Así también, como parte de su pasión hacia la música la docencia también ha sido parte importante de su carrera, es así que en el año 2018 empieza sus estudios en la maestría de Innovación en la Educación en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Actualmente es docente universitario, trabajando en torno a la investigación y educación de la música tradicional ecuatoriana y siendo músico permanente en ensambles tradicionales y acompañando a cantantes y grupos del medio musical de la capital.



- 4 -

# ÍNDICE

|                     |    |   |
|---------------------|----|---|
| <b>NIVEL BÁSICO</b> | 8  | CONCEPTOS GENERALES PARA LA EJECUCIÓN GUITARRÍSTICA           |
|                     | 9  | La guitarra y sus partes                                      |
|                     | 10 | Posiciones de la guitarra y el ejecutante                     |
|                     | 11 | Posiciones Sugeridas  |
|                     | 12 | Nombres de las manos y dedos en el ejecutante                 |
|                     | 13 | Diagrama del diapasón de la guitarra                          |
|                     | 14 | Sistemas de Lectura Musical                                   |
|                     | 14 | La tablatura  |
|                     | 15 | La partitura  |
|                     | 17 | Ejercicios para lectura musical en partitura y tablatura      |
|                     | 18 | Ejercicios de lectura de Triadas y Acordes                    |
|                     | 19 | El Cifrado  |
|                     | 19 | El Cifrado Americano  |
|                     | 19 | El Cifrado Tradicional  |
|                     | 20 | Interpretación de Diagramas de triadas y acordes horizontales |
|                     | 21 | EL TOQUE TRADICIONAL DE LA GUITARRA QUITAÑA                   |
|                     | 22 | ¿Que es la guitarra quiteña?                                  |
|                     | 23 | Características técnico musicales.                            |
|                     | 24 | Guitarra Puntera  |
|                     | 25 | Guitarra Acompañante  |
|                     | 26 | Guitarra Sola   |
|                     | 27 | Roles de las Manos: Mano derecha e izquierda                  |
|                     | 28 | La vitela en la guitarra quiteña                              |
|                     | 29 | ¿Como sostener la púa?  |
|                     | 30 | Posiciones de la Vitela                                       |
|                     | 31 | La función de la mano izquierda                               |
|                     | 32 | TRIADAS MAYORES Y MENORES                                     |
|                     | 33 | Triadas Mayores   |
|                     | 35 | Triadas Menores   |
|                     | 37 | Posiciones de acordes en la guitarra quiteña                  |
|                     | 40 | La técnica del Palm Mute en la guitarra quiteña               |
|                     | 43 | CONOZCAMOS A LOS GRANDES EXPONENTES DE LA GUITARRA QUITAÑA    |
|                     | 47 | LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA                             |
|                     | 49 | Clasificación de la música tradicional ecuatoriana            |
|                     | 50 | PROGRESIONES ARMÓNICAS TRADICIONALES I                        |
|                     | 51 | APRENDAMOS A RASGUEAR LOS RITMOS TRADICIONALES                |
|                     | 52 | EL YUMBO  |
|                     | 60 | EL DANZANTE   |
|                     | 66 | EL SAN JUAN   |

|                         |     |  |
|-------------------------|-----|--|
| <b>NIVEL INTERMEDIO</b> | 72  | CONOZCAMOS A LOS GRANDES EXPONENTES DE LA GUITARRA QUITEÑA |
|                         | 77  | EL TOQUE TRADICIONAL DE LA GUITARRA QUITEÑA                |
|                         | 78  | Apoyatura  |
|                         | 82  | El Bordoneo  |
|                         | 84  | Las Progresiones Tradicionales II                          |
|                         | 85  | APRENDAMOS A RASGUEAR LOS RITMOS TRADICIONALES             |
|                         | 86  | YARAVÍ   |
|                         | 90  | EL SAN JUANITO   |
|                         | 95  | ALBAZO   |
|                         | 101 | TONADA   |

|                       |     |  |
|-----------------------|-----|--|
| <b>NIVEL AVANZADO</b> | 107 | CONOZCAMOS A LOS GRANDES EXPONENTES DE LA GUITARRA QUITEÑA |
|                       | 110 | ABANICOS AL RASGUEAR                                       |
|                       | 111 | FINGERPICKING CON VITELA                                   |
|                       | 112 | PROGRESIONES TRADICIONALES III                             |
|                       | 113 | CONOZCAMOS A LOS GRANDES EXPONENTES DE LA GUITARRA QUITEÑA |
|                       | 118 | APRENDAMOS A RASGUEAR LOS RITMOS TRADICIONALES             |
|                       | 119 | FOX INCAICO  |
|                       | 123 | EL CAPISHCA O AIRE TÍPICO                                  |
|                       | 127 | VALS   |
|                       | 134 | PASILLO  |
|                       | 141 | PASACALLE  |



---

## Introducción

El presente manual es parte de una investigación de tesis de maestría en educación es por eso que este material didáctico está enfocado en la enseñanza y aprendizaje del acompañamiento y el rasgueo para la ejecución de música tradicional ecuatoriana, empleando los recursos y técnicas utilizadas en el toque tradicional de la guitarra quiteña.

Comprende contenido sistematizado dividido en tres niveles de complejidad con el objetivo de que el estudiante o aprendiz logre alcanzar experticia a corto y largo plazo de manera secuencial.

Cada nivel abarca contenido teórico y práctico, sin embargo, las técnicas guitarrísticas y el repertorio están distribuidas por complejidad. El nivel inicial, comprende un repertorio basado en los ritmos tradicionales de ascendencia indígena como el Yumbo, el Danzante y el San Juan, el nivel intermedio ritmos indignas y mestizos como el Yaraví, el Albazo, Aire Típico, San Juanito y Tonada, y finalmente el nivel avanzado contiene los ritmos criollos como el Pasillo, el Pasacalle y el Vals.



*Nivel Básico*

- 8 -

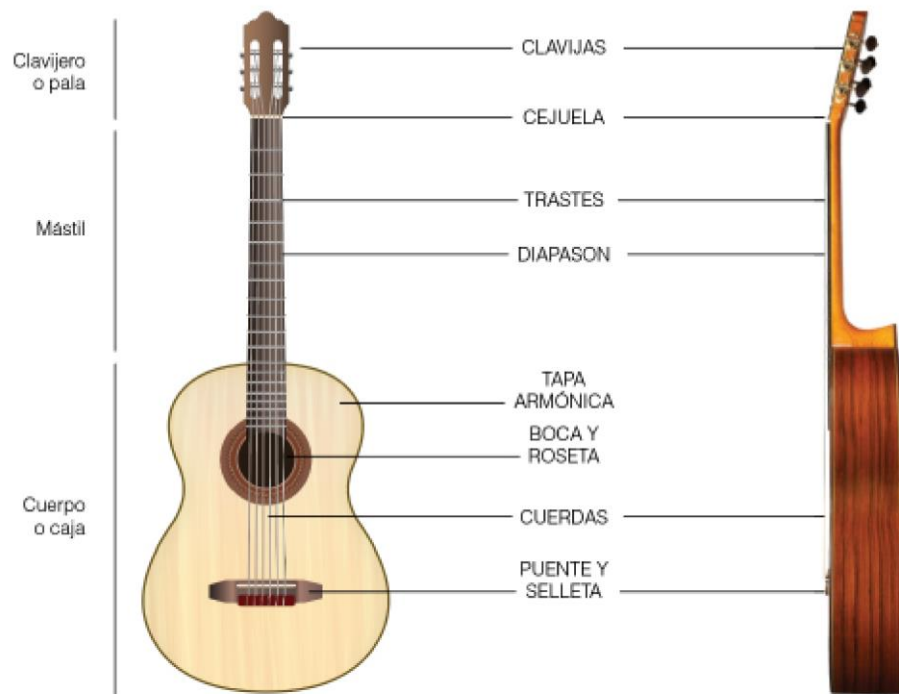


**CONCEPTOS GENERALES  
PARA LA EJECUCIÓN  
GUITARRISTICA**

- 9 -



## LA GUITARRA Y SUS PARTES





## POSICIONES DE LA GUITARRA Y EL EJECUTANTE

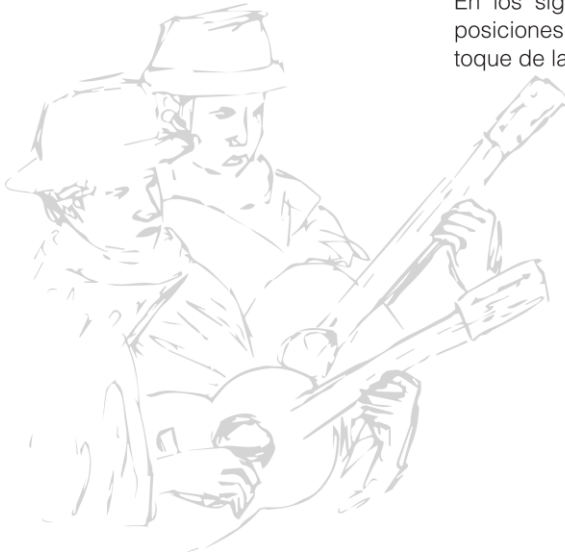
En el toque de la guitarra quiteña la posición de la guitarra no tiene un concepto riguroso, al contrario, es libre.

Lo importante en cuanto a la posición de la guitarra es que el ejecutante se sienta cómodo y que lo que interprete en el instrumento sea prolijo y debe tener un buen sonido.

*Como características de una buena posición se podría nombrar lo siguiente:*

- El arco inferior del guitarra apoyado sobre la pierna derecha.
- Brazo derecho apoyado sobre el arco superior y la caja armónica de la guitarra.
- Dedos y mano derecha caen justo sobre la boca de la guitarra.
- Brazo izquierdo sostiene el diapasón de la guitarra sin estirar el brazo.
- Tener una buena visión sobre el diapasón
- Comodidad al ejecutar el instrumento

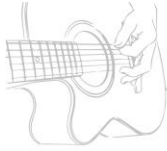
En los siguientes gráficos se ejemplifican algunas de las posiciones de la guitarra y el ejecutante que se emplean en el toque de la guitarra quiteña.





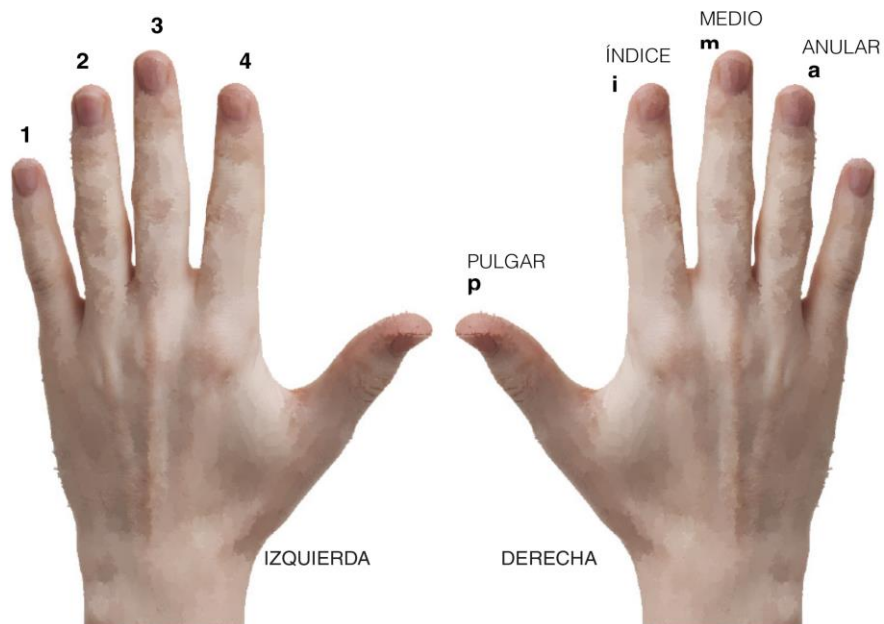
## POSICIONES SUGERIDAS





## NOMBRES DE LAS MANOS Y DEDOS EN EL EJECUTANTE

Para la ejecución de la guitarra hay que conocer los nombres de los dedos de las manos puesto que servirá para poder leer tanto la partitura como la tablatura, así como para saber la correcta digitación a utilizar para la ejecución de obras musicales.

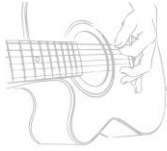




## DIAGRAMA DEL DIAPASÓN DE LA GUITARRA

El diagrama del diapasón sirve para dar a conocer las notas musicales de cada cuerda y de cada traste de la guitarra que se quiera digitar.

|                |       | F                 | F# | G   | G# | A  | A# | B   | C    | C# | D  | D# | E   |
|----------------|-------|-------------------|----|-----|----|----|----|-----|------|----|----|----|-----|
| 1              | MI E  | C                 | C# | D   | D# | E  | F  | F#  | G    | G# | A  | A# | B   |
| 2              | SI B  | G#                | A  | A#  | B  | C  | C# | D   | D#   | E  | F  | F# | G   |
| 3              | SOL G | D#                | E  | F   | F# | G  | G# | A   | A#   | B  | C  | C# | D   |
| 4              | RE D  | A#                | B  | C   | C# | D  | D# | E   | F    | F# | G  | G# | A   |
| 5              | LA A  | F                 | F# | G   | G# | A  | A# | B   | C    | C# | D  | D# | E   |
| 6              | MI E  |                   |    |     |    |    |    |     |      |    |    |    |     |
| CUERDA AL AIRE |       | I                 | II | III | IV | V  | VI | VII | VIII | IX | X  | XI | XII |
|                |       | Cifrado Americano |    |     | C  | D  | E  | F   | G    | A  | B  | C  |     |
|                |       | Cifrado Clásico   |    |     | DO | RE | MI | FA  | SOL  | LA | SI | DO |     |



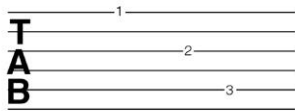
## SISTEMAS DE LECTURA MUSICAL

### LA TABLATURA

La tablatura es un sistema de lectura musical que es empleado por lo general para instrumentos como la guitarra e instrumentos semejantes. Es muy útil para quienes no han tenido instrucción musical previa para la lectura musical de partituras.

#### Características:

- Posee seis líneas horizontales que representan cada una de las cuerdas de la guitarra.
- La 1era cuerda está en la línea superior hacia la 6ta cuerda en la línea inferior.
- Los números dentro de la tablatura representan el número de traste que se debe digitar.



La desventaja que tiene la tablatura es que no permite conocer la rítmica correcta para la ejecución instrumental, es por eso, que suele estar acompañada por la partitura.



## LA PARTITURA

Es un sistema de lecto escritura musical el cual está representado por el pentagrama donde van escritas las figuras y silencios musicales y aquellos signos y nomenclaturas para leer una obra musical.







### TATUAJE PASILLO

Autor: Ruben Uquillas

Intérprete: Segundo Guaña  
Transcripción: David Tamayo



A continuación, se observa algunos de los signos que se necesitara conocer para leer tablatura y partitura en este manual.

| SIGNO   | SIGNIFICADO                                 |
|---|---|
|    | Rasgueo o Arpeggio                          |
|    | Rasgueo hacia abajo                         |
|    | Rasgueo hacia arriba                        |
|    | Pulsación o pick en una cuerda hacia abajo  |
|    | Pulsación o pick en una cuerda hacia arriba |
|    | Palm Mute                                   |
|   | Vibrato                                     |
|  | Trémolo                                     |

## EJERCICIOS PARA LECTURA MUSICAL EN PARTITURA Y TABLATURA

### EJERCICIOS PARA LECTURA MELÓDICA

EJERCICIO 1

♩ = 100

Musical score for Exercise 1. The top staff is a treble clef in 4/4 time, showing a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0) for the first six measures.



EJERCICIO 2

Musical score for Exercise 2. The top staff is a treble clef in 4/4 time, showing a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (0, 1, 2, 3) for the first six measures.



EJERCICIO 3

Musical score for Exercise 3. The top staff is a treble clef in 4/4 time, showing a melodic line with eighth notes and slurs. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (1, 2, 3, 4) for the first six measures.





## EJERCICIOS DE LECTURA DE TRIADAS O ACORDES

EJERCICIO 4

Musical notation for Exercise 4, showing a sequence of chords on a guitar fretboard. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The chords are: F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5).



EJERCICIO 5

Musical notation for Exercise 5, showing a sequence of chords on a guitar fretboard. The notation includes a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The chords are: F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5).



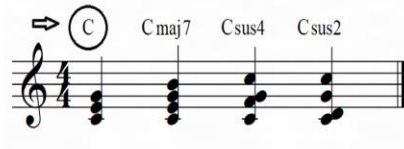
EJERCICIO 6

Musical notation for Exercise 6, showing a sequence of chords on a guitar fretboard. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The chords are: E (0-2-2), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), E (0-2-2), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), E (0-2-2), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), E (0-2-2), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5), E (0-2-2), F#m (2-3-4), C#m (3-4-5), Dm (2-3-4), Gm (3-4-5).





## EL CIFRADO



El cifrado es una nomenclatura que facilita la lectura y escritura de los nombres de triadas y acordes representado por letras y signos sin que estén escritas en la notación convencional y suele estar indicado en cima del pentagrama y sobre la melodía de la obra, indicando el espacio donde debe ir el ritmo armónico.

Hoy en día se utilizan dos cifrados, el más utilizado es el cifrado americano y el segundo el cifrado tradicional o clásico.

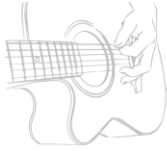
| Cifrado Tradicional | Cifrado Americano |
|---------------------|-------------------|
| LA                  | A                 |
| SI                  | B                 |
| DO                  | C                 |
| RE                  | D                 |
| MI                  | E                 |
| FA                  | F                 |
| SOL                 | G                 |

### ***EL CIFRADO TRADICIONAL***

También muy utilizado, pero no es práctico para la escritura de triadas y acordes, puesto que consiste en escribir la sílaba tal cual se la pronuncia y no genera facilidad al momento de escribir acordes más extensos, sin embargo, se lo emplea

### ***EL CIFRADO AMERICANO***

Posiblemente es la nomenclatura para leer triadas y acordes más utilizada actualmente por los softwares musicales y el medio profesional. Consiste en hacer uso de las 7 primeras letras del abecedario



## INTERPRETACIÓN DE DIAGRAMAS DE TRIADAS Y ACORDES

- Líneas horizontales representan las cuerdas.
- Líneas verticales los trastes.
- 1ra cuerda arriba.
- 6ta cuerda abajo.

Notas que conforman el acorde.  
Nombre del Acorde ▶  $C = C + E + G$

o 1ra

o

x 6ta

● = Pisar la cuerda  
○ = Cuerda al cuerda (Suena)  
x = Cuerda apagada (No suena)

Cejilla, siempre con el dedo 1.  
/ Am = A+C+E

1ra

6ta

V

Trastes se indican con números romanos.

Números indican el dedo.

## EL TOQUE TRADICIONAL DE LA GUITARRA QUITAÑA



- 22 -



## ¿QUÉ ES LA GUITARRA QUITAÑA?

La guitarra quiteña o también conocida como el toque de la escuela de la guitarra quiteña o criolla es un estilo interpretativo de ejecución guitarrístico que se generó a finales del siglo XIX y se desarrolló hasta la segunda mitad del siglo XX.

Este estilo guitarrístico es la evolución de aquellas apropiaciones musicales que la gente desarrolló para la interpretación de su música.



El toque de la guitarra quiteña no se refiere solo a la parte citadina de la capital ecuatoriana, si no a la influencia musical de poblaciones aledañas a Quito y sobre todo al área rural.

Surgió por las migraciones de personas que llegaban a la ciudad de Quito de otras provincias del país como Imbabura, Cotopaxi, Chimborazo y demás para tener un mejor estilo de vida, así, al llegar músicos de otros lugares con sus propias maneras de interpretar la guitarra y al rodearse con los músicos locales darían vida a un estilo propio, con identidad sonora y que identificaría a un pueblo.

Este toque guitarrístico estaría en manos de los guitarristas de los dúos, tríos, cuartetos y estudiantinas de la época dorada de la música ecuatoriana donde los mayores exponentes eran Los Nativos Andinos, Segundo Guaña, Bolívar EL Pollo Ortiz, Marco Tulio Hidrovo, Carlos Bonilla Chávez Segundo Bautista, Nelson Dueñas, Guillermo Rodríguez y entre otros.



---

## CARACTERÍSTICAS TÉCNICO MUSICALES.

En la ejecución de la guitarra de la escuela quiteña, se puede apreciar distintos formatos y roles que el ejecutante puede optar para tocar con este estilo guitarrísticos.

- *La guitarra puntera*
- *La guitarra acompañante*
- *La guitarra sola*





## La guitarra puntera



El rol de la guitarra puntera es el de ejecutar las líneas melódicas principales del tema a interpretar, es la guitarra que lleva la 1era voz o también la que hace los estribillos, contra cantos o contra melodías a la voz principal dependiendo del formato musical (ensambles, dúos, tríos, cuartetos, etc.)

Para su ejecución se utiliza diversas técnicas y recursos como el tremolo, los vibratos, el pizzicato, el trino, las apoyaturas y entre otros, todos ellos acompañados del uso de la vitela.

Muchas veces esta función guitarrística es libre y se aplica la improvisación a tiempo real, el instrumentista debe conocer la armonía del tema para poder desarrollar las melodías principales o secundarias.

A continuación, se cita la caracterización de esta función del folleto llamado Escuela quiteña de la guitarra y flautas tradicionales:

*En el punteo se busca siempre tomar como referencia las diferentes disposiciones de los acordes, sobre todo en las tres primeras cuerdas de la guitarra. Por lo general las notas de la melodía corresponden a las mismas notas que forman los acordes perfectos (triadas) del acompañamiento o al modo pentafónico correspondiente (modo pentafónico menor para acordes menores y modo pentafónico mayor para acordes mayores). La utilización de las diferentes disposiciones de un acorde facilita mucho al interprete la ejecución de la melodía y además, permite el uso de tensiones características (con mucha frecuencia la oncena para los acordes menores y la trecena para los acordes mayores). El mismo principio sirve para tocar los contras cantos siguiendo el rumbo de la progresión armónica del tema. Aquí se trata de realizar melodías secundarias, en contrapunto con la melodía principal o respondiendo a cada final de la frase de la melodía principal expuesta por el canto y otros instrumentos melódicos.*



---

## La guitarra acompañante

En esta función el ejecutante es el encargado de realizar los respectivos rasgueos de cada uno de los ritmos del repertorio a interpretar, aquí el ejecutante debe conocer la armonía y sus diversas disposiciones de triadas y acordes para tener mayores recursos armónicos mientras se desarrolla el acompañamiento.

En el acompañamiento se utiliza el bordoneo el cual permite delinear la armonía del tema por medio de melodías secundarias a modo de bajos en las tres últimas cuerdas es decir la 4ta, 5ta y 6ta cuerda, esto permite que el guitarrista no ejecute rasgueos únicamente si no que los convine con estas melodías que van acompañadas de los recursos como los slides, trémolos, estacatos, pizzicatos y demás brindando mayor capricho y swing musical al ritmo que se ejecute.





## La guitarra sola

En esta función guitarrística el ejecutante debe haber dominado y llegado a la experticia de los anteriores roles como el de acompañamiento y el del punteo, y proceder a interpretar repertorio en solitario, aquí el guitarrista interpretará tanto la melodía del tema como el acompañamiento simultáneamente, ejecutando varias voces melódicas a la vez y el acompañamiento armónico.





---

## ROLES DE LAS MANOS

La guitarra quiteña a lo largo del tiempo se ha formado en un estilo único por las diferentes adaptaciones que se ha hecho a la escuela de la guitarra occidental en el medio popular, y está constituido por las diversas técnicas que se emplean tanto en la mano derecha como izquierda del instrumentista.

### **MANO DERECHA E**

#### **IZQUIERDA**

La mano derecha del guitarrista tiene la funcionalidad de realizar los llamados rasgueos o acompañamientos rítmicos que se logran con las estructuras armónicas, también, permite realizar la impostación sobre las cuerdas individuales o combinadas para emitir las notas de las melodías, además, combina diversas técnicas y efectos que se logran en la mano derecha las mismas que se abordarán más adelante.

En la ejecución del toque de la guitarra quiteña es muy común el uso del plectro, púa o vitela que se sostiene en la mano derecha.





## LA VITELA EN LA GUITARRA QUITAÑA

El plectro, también conocido como púa, plumilla, pajuela o vitela, es una pieza pequeña, delgada y firme, generalmente en forma de triángulo hecha de diferentes materiales que se usa para tocar la guitarra y otros instrumentos de cuerda, como un reemplazo o ayuda de los dedos.

La vitela en el toque de la guitarra quiteña es fundamental puesto que forma parte del estilo y estética guitarrística de esta escuela. Muchas veces se piensa que la música ecuatoriana en guitarra debe tocarse con dedos o con uñeta, pero no es así, el uso de la vitela en esta música data de siglos atrás.



En el caso de la uñeta, ha sido una de las influencias directas de la música de oro mexicana puesto que al popularizarse los tríos y el bolero se introdujo este recurso en la cultura musical del Ecuador y se emplearía posteriormente para la ejecución de repertorio ecuatoriano.

La púa sirve para atacar e impostar las cuerdas de la guitarra mientras se combina el uso de la palma y los dedos de la mano derecha, permitiendo el manejo de matices, articulaciones, dinámicas, efectos, y el control del sonido, el cual al utilizar la vitela brinda un mosaico de timbres completamente distintos al que se lograría con solo emplear los dedos o la uñeta.

Entre las características principales del uso de la vitela es la calidez de su sonido ya que permite que el sonido de las cuerdas al ser atacadas sea prolijo, punzante y enérgico, así también, el espectro sonoro de una guitarra acústica se amplía logrando mayor intensidad del sonido.



---

## ¿COMO SOSTENER LA PUA?

La púa se debe sostener con el dedo pulgar y el dedo índice de la mano derecha, para esto seguiremos los siguientes ejemplos gráficos:





**POSICIONES DE LA VITELA.**





---

## **LA FUNCIÓN DE LA MANO IZQUIERDA**

La mano izquierda del guitarrista permite realizar las disposiciones y digitaciones de acordes, escalas, arpeggios, ornamentos y técnicas para cada repertorio sobre el diapasón de la guitarra.

A continuación, se encuentra las posiciones básicas de las triadas mayores y menores que el estudiante o aprendiz debe conocer para la ejecución de repertorio.



---

## DIAGRAMAS DE TRIADAS MAYORES Y MENORES



- 33 -



# TRIADAS MAYORES

ESTRUCTURA: T - 3M - 5J

$C = C + E + G$

|       |   |   |   |  |  |
|-------|---|---|---|--|--|
| O 1ra | 1 |   |   |  |  |
| O     |   | 2 |   |  |  |
| X 6ta |   |   | 3 |  |  |

C

$D = D + F\# + A$

|       |  |   |   |  |  |
|-------|--|---|---|--|--|
| 1ra   |  | 2 |   |  |  |
|       |  |   | 3 |  |  |
| O     |  | 1 |   |  |  |
| X     |  |   |   |  |  |
| X 6ta |  |   |   |  |  |

D

$E = E + G\# + B$

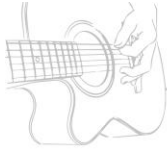
|       |   |   |   |  |  |
|-------|---|---|---|--|--|
| O 1ra |   |   |   |  |  |
| O     | 1 |   |   |  |  |
|       |   |   | 3 |  |  |
| O 6ta |   | 2 |   |  |  |

E

$F = F + A + C$

|     |  |   |  |   |  |
|-----|--|---|--|---|--|
| 1ra |  |   |  |   |  |
|     |  | 2 |  |   |  |
|     |  |   |  | 4 |  |
| 6ta |  |   |  | 3 |  |
| I   |  |   |  |   |  |

F



G = G + B + D

|     |  |   |   |  |
|-----|--|---|---|--|
| 1ra |  |   | 4 |  |
| O   |  |   | 3 |  |
| O   |  | 1 |   |  |
| 6ta |  |   | 2 |  |

G

A = A + C# + E

|       |  |   |  |  |
|-------|--|---|--|--|
| O 1ra |  | 4 |  |  |
|       |  | 3 |  |  |
| O     |  | 2 |  |  |
| X 6ta |  |   |  |  |

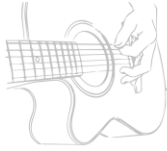
A

B = B + D# + F#

|       |  |  |   |  |
|-------|--|--|---|--|
| 1ra   |  |  | 4 |  |
|       |  |  | 3 |  |
|       |  |  | 2 |  |
| X 6ta |  |  |   |  |

II

B



**Fm = F + Ab + C**

1ra

6ta

I

**Fm**

T

A

B

**Gm = G + Bb + D**

1ra

O

O

6ta

III

**Gm**

T

A

B

**Am = A + C + E**

O 1ra

O

X 6ta

**Am**

T

A

B

**Bm = B + D + F#**

1ra

X 6ta

**Bm**

T

A

B



## POSICIONES DE ACORDES EN LA GUITARRA QUITAÑA

En el estilo guitarrístico del toque de la guitarra quiteña, se han implementado y sumado posiciones de triadas y acordes distintos a las impuestas por la escuela occidental de la guitarra.

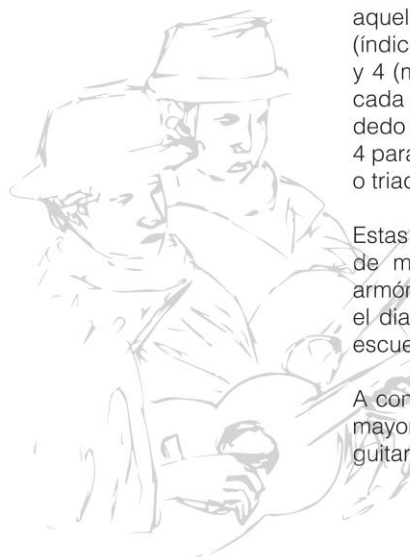
Estas posiciones han surgido ante la necesidad de los ejecutantes puesto que en este estilo guitarrístico al momento de acompañar no se realiza únicamente rasgueos rítmicos, si no también melodías que van en función de las melodías principales y que son acompañadas por el rasgueo armónico melódico.

### **Ejemplo:**

Este es el caso del uso del pulgar de la mano izquierda sobre la sexta cuerda con la finalidad de digitar líneas de bajo y disponer de un dedo más, el cual corresponderá a hacer ornamentos melódicos, de la misma manera, esto ocurre en aquellos acordes que se realizan con cejilla con el dedo 1 (índice) desde la 5ta cuerda, haciendo que los dedos 2, 3 y 4 (medio, anular y meñique) en lugar de digitar tres notas cada dedo, se adapte el dedo 2 (medio) para digitar lo que el dedo 4 (meñique) haría, con el objetivo de dejar libre el dedo 4 para que pueda ornamentar melódicamente en los acordes o triadas.

Estas formas de colocar posiciones en la guitarra han surgido de manera empírica para una mejor ejecución melódico armónica y por eso las posiciones de triadas y acordes sobre el diapasón de la guitarra cambian en comparación a otras escuelas o toques guitarrísticos.

A continuación, se presenta la ejemplificación de las triadas mayores y menores que se han modificado en el toque de la guitarra quiteña:

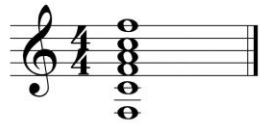




## Ejemplificación gráfica

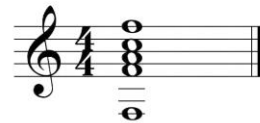
### ESCUELA OCCIDENTAL

Triada de F

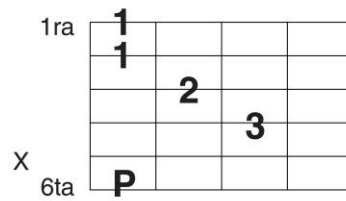


### GITARRA QUITEÑA

Triada de F



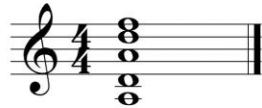
Diagrama





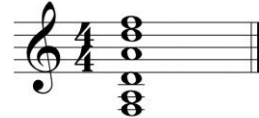
## ESCUELA OCCIDENTAL

Triada de Dm/A



## GUITARRA QUITEÑA

Triada de Dm/F



Diagrama

|     |          |          |          |  |
|-----|----------|----------|----------|--|
| 1ra | <b>1</b> |          | <b>3</b> |  |
|     |          | <b>2</b> |          |  |
| O   |          |          |          |  |
| O   |          |          |          |  |
| 6ta | <b>P</b> |          |          |  |



## LA TÉCNICA DEL PALM MUTE EN LA GUITARRA QUITAÑA

Esta técnica permite que el sonido de las cuerdas obtenga un efecto, el cual ahoga, opaca y apaga los armónicos de las notas musicales, con la finalidad de encontrar diferentes colores sonoros para utilizarlos como recursos.

En la tablatura y partitura se representa de esta manera P.M.

En la guitarra quiteña es una de las técnicas mayormente utilizadas, brinda mayor sentido percutivo al momento de acompañar y de desarrollar melodías, además incrementa el ataque al ser pulsadas las cuerdas con la vitela y haciendo uso del palm mute.

¿Cómo se desarrolla el palm mute?

- La palma de la mano derecha debe caer sobre las cuerdas de la guitarra al borde del puente.
- Se debe apoyar la palma ejerciendo una leve presión sobre las cuerdas, permitiendo apagar el sonido de las mismas.
- Se hace el pick hacia abajo o arriba con la vitela sin alzar la palma que apaga las cuerdas.



### Ejecución de palm mute:

Colocar la palma de la mano derecha sobre las cuerdas y al ras del puente presionando levemente las cuerdas y atacando con la vitela sin soltar el palm mute.

EJERCICIO 7

♩ = 70

Audio 7

EJERCICIO 8

Audio 8

EJERCICIO 9

Audio 9

## Palm Mute con Triadas

En este ejercicio se debe ejecutar triadas a modo de rasgueos hacia abajo pero con el palm mute sin soltarlo.

**EJERCICIO 10**

D

**EJERCICIO 11**

A

**EJERCICIO 12**

E

Audio 10

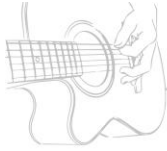
Audio 11

Audio 12

## **CONOZCAMOS A LOS EXPONENTES DE LA GUITARRA QUITEÑA**



- 44 -



## Segundo Guaña

Segundo José Guaña Acuña o también conocido como “Guañita” fue un músico guitarrista ciego de nacimiento, considerado como el referente más importante del toque tradicional de la guitarra quiteña, nació en el barrio quiteño de San Diego, en la popular parroquia de San Roque el 14 de marzo de 1923.

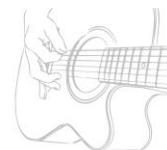
Su acercamiento a la educación musical la tuvo en la desaparecida Escuela De Ciegos de Quito, en 1933, le llamó la atención el piano y el violín, sin embargo, su instrumento por excelencia sería la guitarra, aprendiendo del maestro riobambeño Víctor Hugo Haro quien también sería maestro de Segundo Bautista.

En su adolescencia fue contratado por la radio HCJB y posteriormente por la Radio Quito para que sea el guitarrista de planta de dicha estación, en la cual ejecutaba la guitarra sola y acompañaba a los cantantes más importantes del siglo XX.

Compartió grabaciones y presentaciones con los más importantes intérpretes de la denominada ‘época de oro’ de la música ecuatoriana, entre quienes están el dúo Benítez y Valencia, Carlota Jaramillo, Los Nativos Andinos y las hermanas Mendoza Suasti. Así también, las grabaciones que hizo el trío guitarrero Bonilla, Ortiz y Guaña, que también acompañó a Eduardo Brito Mieles. El destacable trío junto a Guillermo Rodríguez y Nelson Dueñas. Acompañó grabaciones de Luis Alberto ‘El Potolo’ Valencia, con quien también brilló en calidad de solista y junto a Gonzalo Benítez luego del fallecimiento de su eterno compañero Luis Alberto Valencia.

Guillermo Rodríguez, Bautista y Nelson Dueñas compusieron con él un disco que titularon de forma luminosa: ‘Cuerdas y Fantasía’ (1964) y las canciones se sucedieron ante la memoria de los quiteños y ecuatorianos que lo escuchaban.





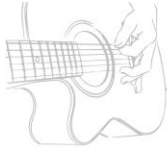
---

Los Corazas fue el nombre del grupo con el que el guitarrista Segundo Guaña Acuña grabó otro de sus discos, en 1971, uno de sanjuanés y albazos interpretados con flautas, pingullos y rondadores además de cuerdas que recuerda el multiinstrumentista Manuel Mena Mena, padre e hijo de músicos, quien conoció al maestro con 19 años. "Fue un músico apasionado -describe Mena, un gran técnico de lo que hacía, muy exigente... una escuela inmejorable para quienes hemos tocado con él".

**Fuente bibliográfica:**

Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario EL TELÉGRAFO bajo la siguiente dirección: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/segundo-guana-marco-a-musicos-con-quienes-toco>





## *Bolívar Ortiz*



Ortiz Freire Bolívar Eloy, conocido mejor como Bolívar "El Pollo" Ortiz igual que su abuelo, el músico Carlos Amable Ortiz, nació en Quito en el año de 1920 y falleció el 20 de julio de 1974.

En su trayectoria musical se desempeñó como cantante, compositor y como uno de los más importantes guitarristas populares del siglo XX. Inició como guitarrista en su ciudad natal, en los años treinta, en la estudiantina Santa Cecilia. Luego fue guitarrista de Radio El Día, acompañando a las Hermanas Naranjo Moncayo.

Con Marco Tulio Hidrobo, Carlos Carrillo y Gonzalo de Veintimilla conformó el cuarteto más importante de guitarras Los Nativos Andinos, fundado el 28-IX-1940. Fue el guitarrista oficial del Dúo Benítez Valencia, y grabó y acompañó a una gran cantidad de artistas del medio (Pibes Trujillo, Carlota Jaramillo, Hnas. Mendoza Suasti, y demás).

Como cantante, poco antes de que empiecen los años 40's grabó algunos temas en dúo con Gonzalo Benítez; pero quizá lo más reconocido de su producción es el disco de larga duración titulado Oye mujer, en el que se agruparon varias de sus temas grabados en trío con Carlos Bonilla y Segundo Guaña.

En 1968 se radicó en los Estados Unidos, donde murió en 1974.

**Fuente bibliográfica:**

Por: Fidel Pablo Guerrero

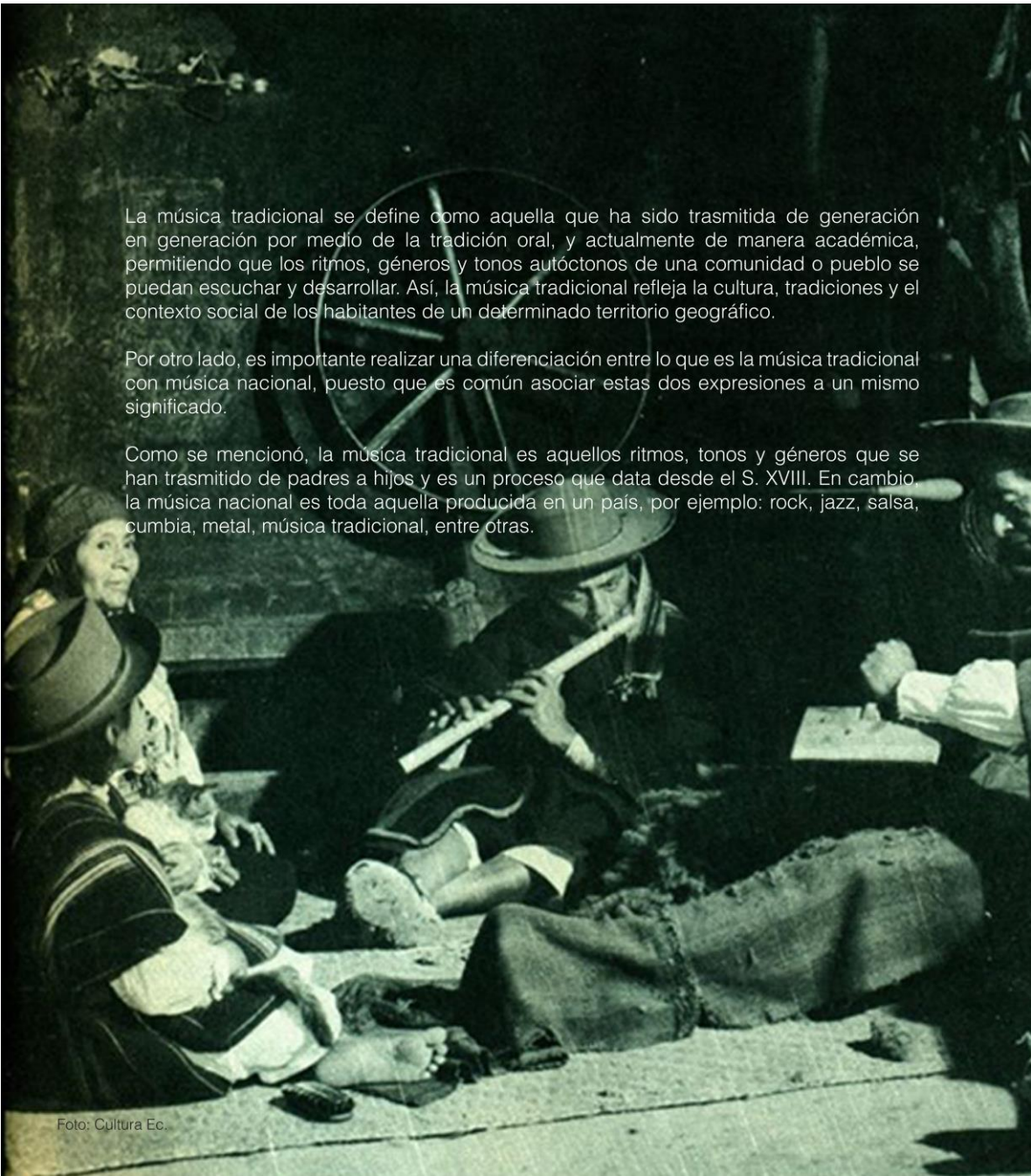
Para el blog: [www.soymusicaecuador.blogspot.com](http://www.soymusicaecuador.blogspot.com)

file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/bolivar\_ortiz\_biografia.pdf

## LA MÚSICA TRADICIONAL ECUATORIANA



- 48 -



La música tradicional se define como aquella que ha sido transmitida de generación en generación por medio de la tradición oral, y actualmente de manera académica, permitiendo que los ritmos, géneros y tonos autóctonos de una comunidad o pueblo se puedan escuchar y desarrollar. Así, la música tradicional refleja la cultura, tradiciones y el contexto social de los habitantes de un determinado territorio geográfico.

Por otro lado, es importante realizar una diferenciación entre lo que es la música tradicional con música nacional, puesto que es común asociar estas dos expresiones a un mismo significado.

Como se mencionó, la música tradicional es aquellos ritmos, tonos y géneros que se han transmitido de padres a hijos y es un proceso que data desde el S. XVIII. En cambio, la música nacional es toda aquella producida en un país, por ejemplo: rock, jazz, salsa, cumbia, metal, música tradicional, entre otras.

Foto: Cultura Ec.

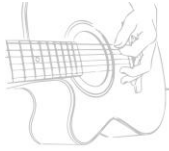


## CLASIFICACIÓN DE LA MÚSICA ECUATORIANA

La música tradicional ecuatoriana se puede clasificar en: música de ascendencia indígena abarcando la región de la sierra y oriente, música afro esmeraldeña y música montubia refiriéndose a la región costa y finalmente a la música mestiza refiriéndose a la mezcla entre música indígena y occidental.

\*En este nivel básico se comenzará con la sistematización de los acompañamientos de tres ritmos de ascendencia indígena, los cuales son: El Yumbo, Danzante y San Juan respectivamente.

| MÚSICA DE ASCENDENCIA INDÍGENA | MÚSICA MESTIZA          | MÚSICA AFROESMERALDEÑA Y MONTUBIA |
|--------------------------------|-------------------------|-----------------------------------|
| Yumbo                          | Albazo                  | Bomba                             |
| Danzante                       | Aire Típico (Capishca)  | Arullo                            |
| Yaraví                         | Tonada                  | Andarele                          |
| San Juan (Tushuy, Intiraymis)  | San Juanito             | Chigualo                          |
| Albazo*                        | Pasacalles (Paso Doble) | Alabao                            |
| Tonada*                        | Chilenas                | Amorfino                          |
|                                | Pasillo                 | La jota                           |
|                                |                         | Porro                             |



## PROGRESIONES ARMÓNICAS TRADICIONALES I

Una progresión armónica es una sucesión de triadas o acordes que responden a una tonalidad en específico de forma directa o indirecta y puede marcar un estilo o género musical.

En este nivel se muestra las siguientes progresiones tradicionales empleadas en la música tradicional ecuatoriana.

1era progresión  $I m / bIII / I m = A m / C / A m$

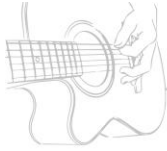
2da progresión  $I m / bVI / I m = A m / F / A m$



**APRENDAMOS  
A RASGUEAR LOS RITMOS  
TRADICIONALES**



- 52 -



## EL YUMBO

La palabra yumbo proviene de un vocablo kichwa que tiene como significado los siguientes términos: danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, yerbatero y guerrero.

Existe el yumbo como personaje, el yumbo danza y en este caso el yumbo como ritmo musical.

El yumbo, a pesar de ser un ritmo de orígenes prehispánicos conservado por los indígenas durante la conquista española, se consolidó como género musical a mediados del siglo XX, gracias a la grabación del yumbo "Apamuy Shungo" "Entregando el Corazón" el cual recopila melodías de tradición indígena que fue transcrita por Luis Humberto Salgado y que Gerardo Guevara realizó la letra y las adaptó a Yumbo. A partir de esta grabación se determinó características musicales propias para considerarlo como género musical.

### Características Musicales

- Por lo general esta ejecutado en tonalidad menor (pentatónica menor).
- El yumbo, tiene como patrón rítmico (clave rítmica) establecer una nota breve, en este caso la corchea y una nota larga en la negra en un compás de 6/8.
- Conteo de compás de 6/8

### Clave rítmica:





## ACOMPAAÑAMIENTO DE YUMBO

Para el acompañamiento del yumbo lo primero que se debe tomar en cuenta es que el rasgueo debe ir sincronizado con la métrica del 6/8 y la clave rítmica del yumbo, es decir la corchea seguido de una negra.

El ataque o pick con vitela hacia las cuerdas debe realizarse hacia abajo desde la 6ta cuerda hacia la 1era cuerda, utilizando todas las cuerdas o todas las notas que conforma la triada o acorde y empleando el palm mute.

El peso al atacar es importante, debe partir del hombro hacia la muñeca y la vitela, para que se pueda obtener un sonido enérgico.

### Rasgueo de Yumbo:

Am /E

T  
A  
B

P.M

EJERCICIO 13

Este ejercicio consiste en ejecutar la clave rítmica del yumbo en la caja de la guitarra con la finalidad de interiorizar el patrón rítmico para posteriormente aplicarlo al rasgueo.



EJERCICIO 14

Am/E

TAB

P.M

P.M



EJERCICIO 15

Am/E Dm/F Em Am/E

TAB

P.M

P.M

P.M

P.M



# OBRA A INTERPRETAR - Yumbo Tradicional



Mantener la clave rítmica constante con pick hacia abajo, nunca alternado

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef), a guitar line (treble clef), and a guitar tablature line. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The guitar line includes a Dm chord and a 'PM' (palm mute) instruction. The tablature line uses standard notation with fret numbers (1) and pick directions (p for pick down, u for pick up). The first system includes a 'TAB' label and a 'PM' instruction. The second system is marked with a box containing the letter 'A'. The third system continues the musical notation without additional labels.

YUMBO

Musical notation for the first system of 'YUMBO'. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a common time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The first measure includes a 'Dm' chord marking. Below the bass staff is a guitar-style fretboard diagram with fingerings (1, 3, 0, 0) and picking directions (P) for each note.

Musical notation for the second system of 'YUMBO'. It continues the melody and accompaniment from the first system. It includes a 'Dm' chord marking and a guitar-style fretboard diagram with fingerings and picking directions.

**B**

Musical notation for the third system of 'YUMBO', marked with a 'B' in a box. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The first measure includes an 'F' chord marking. Below the bass staff is a guitar-style fretboard diagram with fingerings (1, 2, 3, 3) and picking directions (P) for each note.

YUMBO

The first system of music for 'YUMBO' consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note Bb, a quarter note D, and a quarter note F. The bass clef staff features chords: Dm (D-F-A) in the first measure, F (F-A-C) in the second measure, and Dm (D-F-A) in the third measure. The guitar fretboard diagram below shows the fingerings for these chords: Dm (1-2-3-1-2-3) and F (3-2-1-3-2-1).

The second system of music for 'YUMBO' continues the melody. The treble clef staff has a quarter note G, a quarter note Bb, a quarter note D, and a quarter note F. The bass clef staff features chords: F (F-A-C) in the first measure, Dm (D-F-A) in the second measure, F (F-A-C) in the third measure, and Dm (D-F-A) in the fourth measure. The guitar fretboard diagram below shows the fingerings for these chords: F (3-2-1-3-2-1) and Dm (1-2-3-1-2-3).

The third system of music for 'YUMBO' features a treble clef staff with a quarter note G, a quarter note Bb, a quarter note D, and a quarter note F. The bass clef staff features a Dm (D-F-A) chord in the first measure. The guitar fretboard diagram below shows the fingering for the Dm chord: (1-2-3-1-2-3).

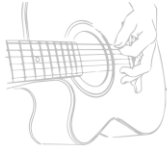
YUMBO

The musical score for "YUMBO" is presented in three systems. Each system includes a guitar part with a treble clef and a bass part with a bass clef. The guitar part consists of a single melodic line with notes and rests. The bass part includes chord diagrams and a four-line tablature with fret numbers (1, 2, 3) and pickup indications (P). The first system features a Dm chord throughout. The second system, marked with a 'C' in a box, starts with an F chord and transitions to Dm. The third system also features an F chord transitioning to Dm. The key signature has one flat (Bb), and the time signature is 4/4.

YUMBO

**B**

The musical score for section B consists of two systems. Each system includes a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and a six-string fretboard diagram below. The fretboard diagram shows fingerings for each string (1-6) and fret (0-3). Chord diagrams for F and Dm are provided above the bass staff. The first system has six measures with a sequence of chords: F, Dm, Dm, F, Dm, Dm. The second system also has six measures with a sequence of chords: F, Dm, Dm, F, Dm, Dm. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and a repeat sign at the end of the second system.



## EL DANZANTE

El danzante, similar al yumbo, existe desde antes de la llegada de los españoles, pero se define como género a mediados del siglo XX. Entre el yumbo y danzante existía confusión ya que ambos tienen similitud sonora, pero se logró diferenciarlos por su rítmica característica.

El danzante se determinó como género tras la grabación de la famosa composición "Vasija de Barro" que fue compuesta a ritmo de danzante por el dúo Benítez y Valencia y grandes poetas.

De la misma manera, el danzante es una danza que se puede presenciar en las fiestas del Corpus Cristi en el sector de Pujilí en la provincia de Cotopaxi.

### Aspecto técnico musical.

- Esta ejecutado en tonalidad menor (pentatónica menor).
- El danzante, tiene como patrón rítmico (clave rítmica) establecer una nota larga, en este caso la negra y una nota corta en la corchea en un compás de 6/8.

### Clave rítmica:



### ACOMPÑAMIENTO DE DANZANTE



Am/ E

♩ = 60

T  
A  
B

P.M

EJERCICIO 16

Este ejercicio consiste en ejecutar la clave rítmica del Danzante en la caja de la guitarra con la finalidad de interiorizar el patrón rítmico para posteriormente aplicarlo al rasgueo.



EJERCICIO 17

Este ejercicio consiste en alternar un compás con la técnica del palm mute y otro sin dicha técnica y poder tener más recursos al rasguear este ritmo.

Am/E

P.M. P.M.



EJERCICIO 18

En este ejercicio se busca jugar con varias triadas para interiorizar el rasgueo del danzante conjuntamente con el palm mute.

♩ = 60 Am/E Dm/F Em Am/E

P.M. P.M. P.M. P.M.



# OBRA A INTERPRETAR - Vasija de Barro.



Mantener la clave rítmica constante con pick hacia abajo, nunca alternado

Estribillo

Jorge Carrera, Hugo Aleman, Jaime Valencia,  
Jorge Enrique Adoum, M. Benites y Valencia.

The first system of the chorus consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The middle staff is a guitar staff with a treble clef, showing chords and melodic lines. The bottom staff is a bass staff with a bass clef and a 6/8 time signature, showing a rhythmic pattern. The guitar staff starts with an Em chord and continues with a series of chords and notes. The bass staff starts with an Em chord and continues with a series of notes.

P.M

The second system of the chorus consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is a bass staff with a bass clef and a 6/8 time signature. The guitar staff starts with a G chord and continues with a series of chords and notes. The bass staff starts with a G chord and continues with a series of notes.

The third system of the chorus consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The bottom staff is a bass staff with a bass clef and a 6/8 time signature. The guitar staff starts with a G chord and continues with a series of chords and notes. The bass staff starts with a G chord and continues with a series of notes.

DANZANTE

The first system of music for 'Danzante' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a first ending bracket. The middle staff is a guitar staff with a key signature of one sharp, showing chord diagrams for G, B7, and Em. The bottom staff is a bass staff with a key signature of one sharp, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of music continues the piece. It features a treble clef staff with a key signature of one sharp and a common time signature. The melodic line includes a first ending bracket with two endings. The guitar staff shows chord diagrams for G, B7, and Em. The bass staff continues the bass line with eighth and sixteenth notes.

The third system of music consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a common time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass staff with a key signature of one sharp, containing a bass line with eighth and sixteenth notes.

DANZANTE

**B**

**C** **G**

**A**

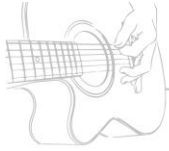
**B7** **Em**

DANZANTE

The first system of music for 'Danzante' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a melody of eighth notes. The middle staff is a guitar-style staff with a treble clef, showing chord diagrams for G, B7, and Em. The bottom staff is a guitar-style staff with a bass clef, showing fret numbers for each string.

Estribillo

The 'Estribillo' section consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a melody of eighth notes. The bottom staff is a guitar-style staff with a bass clef, showing fret numbers for each string.



## **EL SAN JUAN**

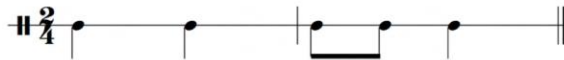
Es un género musical y una danza, su origen posiblemente está en la antigua celebración indígena del Inti Raymi, evento que los españoles lo sustituyeron por la fiesta del 24 de junio, en homenaje a San Juan.

Existe la seguridad que, por la influencia de la religión católica, se nombró a la música de descendencia indígena del sector de Cayambe, Otavalo y Cotacachi como san juan, para así utilizar esta música como símbolo de adoración y festejo al santo católico que lleva el mismo nombre.

### **Aspecto técnico musical.**

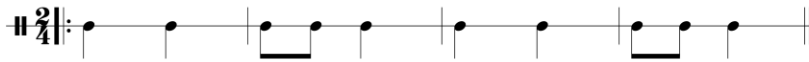
- Es ejecutado en tonalidad menor (pentatónica menor).
- Se escribe en compás de dos por cuatro 2/4 donde la rapidez denota el tempo mediante una clave o patrón rítmico constante a lo largo de la interpretación, realizada primordialmente en instrumentos de percusión.

### **Clave rítmica:**



EJERCICIO 19

Este ejercicio consiste en ejecutar la clave rítmica del San Juan en la caja de la guitarra con la finalidad de interiorizar el patrón rítmico para posteriormente aplicarlo al rasgueo.



EJERCICIO 20

Este ejercicio consiste en subdividir la clave rítmica en el primer tiempo del compás para realizar el rasgueo.

A m/E

T  
A  
B

EJERCICIO 21

En este ejercicio se busca jugar con varias triadas para interiorizar el rasgueo del danzante conjuntamente con el palm mute.

♩ = 60

A m/E      D m/F      E m      A m/E

T  
A  
B

P.M.      P.M.      P.M.

# OBRA A INTERPRETAR - Longuita Mía / Runa Suerte



Guillermo Garzón  
Transcripción: David Tamayo

The musical score is presented in three systems. Each system consists of three parts: a standard musical staff, a guitar staff with chord diagrams, and a TAB (Tuning and Fingering) staff. The first system starts with a Dm chord. The second system, marked with a box 'A', features a sequence of chords: F, Dm, F, and Dm. The third system repeats this sequence of chords. The TAB notation uses numbers 1-3 to indicate fret positions and 'p' for palm muting.

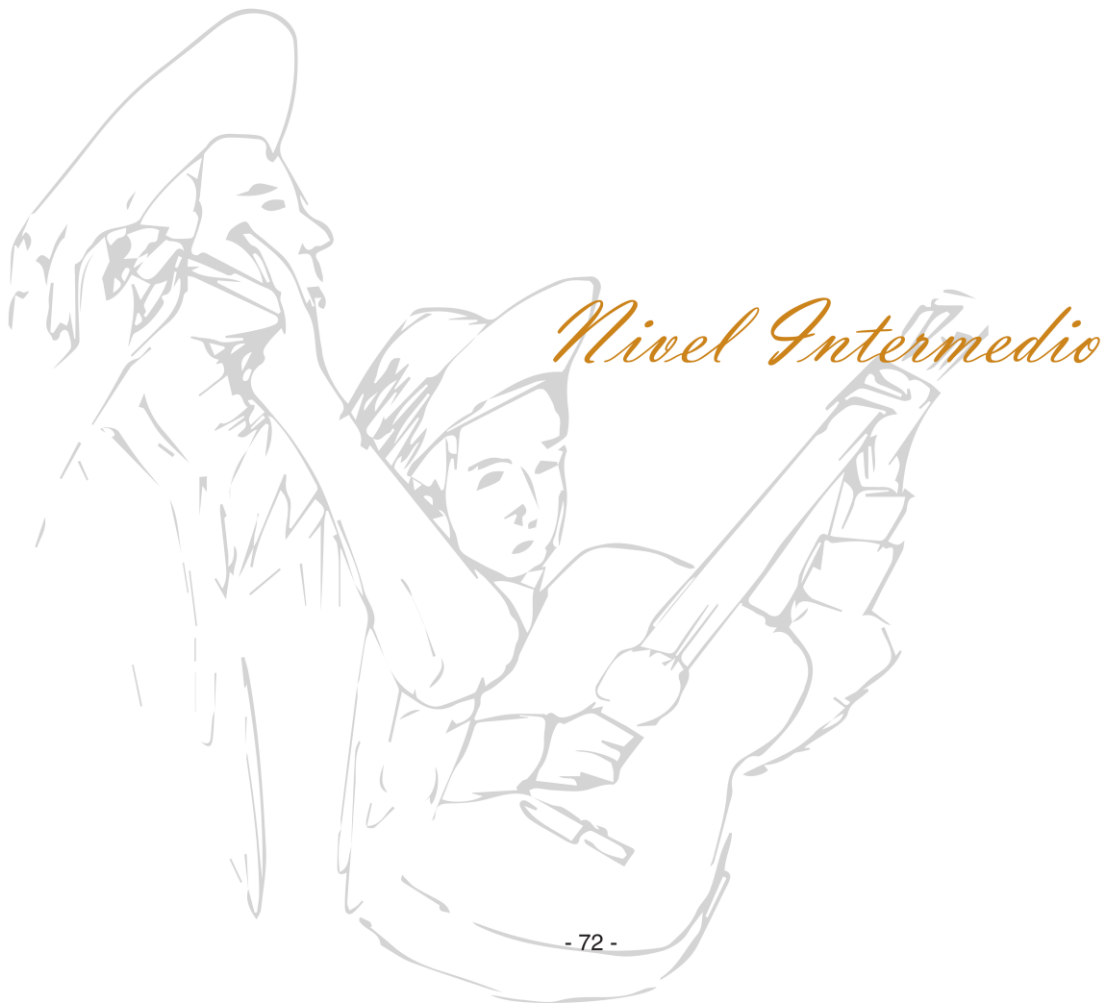


SAN JUAN

The first system of the musical score for 'SAN JUAN' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), featuring a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (1) and picking patterns (p) for each string. Chord symbols 'F' and 'Dm' are placed above the guitar staff to indicate the chords for the first and third measures, respectively.

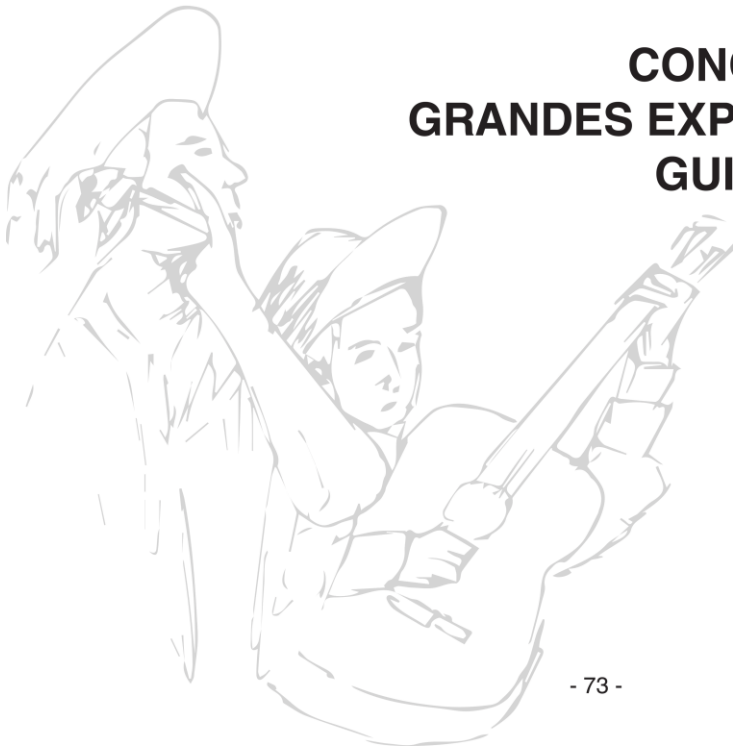
Estribillo

The 'Estribillo' section of the musical score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), featuring a bass line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a guitar tablature with six lines, showing fret numbers (1) and picking patterns (p) for each string. A chord symbol 'Dm' is placed above the guitar staff in the first measure.



---

**CONOZCAMOS A LOS  
GRANDES EXPONENTES DE LA  
GUITARRA QUITAÑA**



- 73 -



## Francisco Pastor

Francisco "El Ciego" Pástor fué un notable guitarrista chimboracense, nació en el cantón Guano en 1871 y falleció en 1947, no se tiene mucha información sobre él, pero es considerado uno de los referentes y pioneros en el toque de la guitarra criolla o guitarra quiteña.

Ciego pastor era un músico de gran ejecución guitarrística, sobre todo en la guitarra sola.

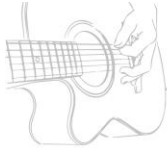
Gracias al investigador Pablo Guerrero se puede conocer que "Ciego" Pástor grabó piezas musicales como el Yaraví que se le atribuye el nombre de Siete Puñales pieza instrumental al parecer tocada en guitarrón en Radio El Prado de Riobamba, y luego prensada en disco de pizarra por la Víctor Talking Machine en los años 30's.

**Notas:** Entre los guitarristas que ya tienen su edad se solía comentar del "Ciego" Pástor como un instrumentista de grandes calidades, aunque ninguno realmente había escuchado alguna de sus ejecuciones y menos aún sabía que había grabado sus obras. Eran comentarios de la tradición oral.

Información adicional de este músico nos la entrega el musicólogo imbabureño Segundo Luis Moreno (1882-1972), quien escribe en 1930 que Francisco Pástor:

"... es un cieguito oriundo del vecino cantón de Guano, que reside actualmente en Riobamba, quien toca la guitarra con primor. "En pulsación, limpieza y elegancia está a la altura de cualquier concertista español. La pieza más sencilla ejecutada





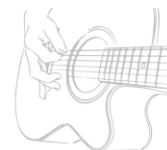
por Pástor recibe un torrente de vida y es toda emoción y sentimiento. Francisco Pástor indudablemente es lo mejorcito que, en materia de música, ha producido la provincia de Chimborazo desde tiempo inmemorial". (Moreno, Segundo Luis. "La música en Ecuador". En: El Ecuador en cien años de independencia. 1830-1930 / Gonzalo Orellana J., editor, t. II, p. 187-276. Quito, 1930. p. 259-260).

Por su parte el Dr. Carlos Ortiz Arellano en su artículo Los inicios de la radiodifusión en Ecuador / Radio El Prado, menciona que Pástor nació en 1871 y que falleció en 1947. Apunta además que tocaba con una afinación diferente (scordatura) y que era uno de los importantes ejes de las audiciones en Radio El Prado; así mismo incluye un comentario de la Sra. Maruja Navarrete, quien señala que "llamaba la atención del ciego Pástor que tocaba la melodía y se acompañaba a tiempo, lo cual era raro en esa época".



(<http://www.culturaenecuador.org/artes/personajes-de-chimborazo/193-los-inicios-de-la-radiodifusion-en-ecuador-radio-el-prado.html>)

Fuente Bibliográfica:  
Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez  
[soymusicaecuador.blogspot.com](http://soymusicaecuador.blogspot.com)



## Marco Tulio Hidrobo



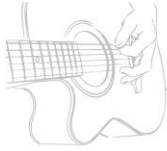
Marco Tulio Hidrobo Cevallos fue un músico, compositor y director de bandas y orquestas, nació en Cotacachi el 12 de mayo de 1906 y falleció en octubre de 1961.

A temprana edad demostraría gran habilidad musical y aprendería la construcción de las flautas de carrizo. Sus primeros estudios musicales los hizo de niño en la Banda Cantonal, donde recibió clases con el maestro Carlos Urcisnio Proaño, director de la banda. Es ahí donde empezaría su don de la composición de piezas musicales, que las hacía arreglar con su maestro.

Ejecutaba los instrumentos de banda y componería sus obras entorno a la música tradicional ecuatoriana, posteriormente aprendería el bandolín, violín y guitarra hasta lograr una ejecución admirable.

Se radicó en Quito, ingresó al Conservatorio Nacional de Música. Tuvo una brillante actuación en radio Quito, HCJB La Voz de los Andes y otras radiodifusoras importantes. Fue director del conjunto "Los Nativos Andinos" con Bolívar Ortiz, Gonzalo de Veintimilla y Carlos Carrillo. Esta agrupación se consagró en el mundo musical ecuatoriano puesto que serían el marco musical de varios dúos y cantantes de la época. Fundó la estudiantina Ecuador, conjunto instrumental. Dirigió algunas bandas militares, como de los batallones Carchi, Esmeraldas, Policía Nacional de Quito y bandas municipales de Ibarra y Guayaquil.

Referencia bibliográfica:  
Diario La Hora  
Por Ramiro Ruiz R.  
<https://lahora.com.ec/noticia/879953/msica-nacional-con-sello-cotacacheo>



## *Carlos Bonilla Chavez*

Carlos Galo Raúl Bonilla Chavez nace en Quito el 21 de marzo de 1923 y falleció en Quito el 10 de enero 2010. Fue un músico, compositor, arreglista, guitarrista y contrabajista, realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música en Quito, graduándose como contrabajista en 1950, se desempeñó como primer atril de los contrabajos desde que se fundó la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador en 1956 hasta cuando se retiró en 1985.



Carlos Bonilla Chaves también se desempeñó como guitarrista clásico y fue responsable de la creación de la cátedra de guitarra clásica en el Conservatorio Nacional. Dirigió y realizó arreglos para los conjuntos de música tradicional del siglo XX y estuvo siempre cerca de la música popular, trabajo con guitarristas populares como Bolívar "El Pollo" Ortiz y Segundo Guaña, con quienes grabaría en formato trio algunas de sus composiciones con el sonido característico de la música criolla y popular.

Fuente Bibliográfica:  
Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez  
[soymusicaecuador.blogspot.com](http://soymusicaecuador.blogspot.com)

## EL TOQUE TRADICIONAL DE LA GUITARRA QUITAÑA



- 78 -



## APOYATURA

La apoyatura cumple la función de puente ornamental para llegar hacia una nota resolutoria en la misma rítmica y acentuación de la nota principal.

### **Ejemplo:**

En lugar de ir directamente a una nota se pasa por la apoyatura logrando tocar la apoyatura antes que la nota principal sin cambiar la rítmica.

### **Ejemplo gráfico:**





---

## **APOYATURAS ASCENDENTES Y DESCENDENTES EN TRIADAS MENORES**

Existen diversas maneras de ejercer las apoyaturas en la música ecuatoriana existen dos muy comunes al momento de acompañar en triadas menores, las mismas que se detallan a continuación:



### **La apoyatura hacia la tercera menor de la triada ascendente:**

- Tenemos la triada de La menor (Am) donde su tercera menor es la nota Do (C) y la apoyatura ascendente de medio tono sería desde la nota Si (B) que resuelve en la nota C.



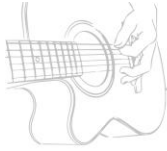
### **La apoyatura hacia la tercera menor de la triada descendente:**

- Tenemos la triada de La menor (Am) donde su tercera menor es la nota Do (C) y la apoyatura descendente de un tono sería desde la nota Re (D) que resuelve en la nota C.

Hay que tomar en cuenta que en el toque de la guitarra quiteña estas apoyaturas por lo general se desarrollan cuando se ejerce los rasgueos y su ataque de la apoyatura se lo hace conjuntamente con las notas que no poseen apoyatura.







## EL BORDONEO

El bordoneo es un recurso que se utiliza para el acompañamiento en donde se rasguea las triadas, pero también se combina con líneas melódicas principalmente en los registros graves de la guitarra y esporádicamente en el registro agudo. El bordoneo debe delinear la armonía del repertorio que se este ejecutando con la finalidad de unir una triada o acorde con otro por medio de las líneas melódicas a modos de bajos donde se desarrollan utilizando arpeggios de la triada, patrones escalares, y aproximaciones por semitonos.

### Ejemplo gráfico:

The musical notation shows a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The melody consists of a series of chords and single notes. Below the staff is a tablature (TAB) with fret numbers and picking directions.

| String | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 |
|--------|---|---|---|---|---|---|
| T      | . | . | . | . | . | . |
| A      | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| B      | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 0 |



## EJERCICIOS DE BORDONEO BÁSICO

### Bordoneo en Albazo

EJERCICIO 27

Audio 27

EJERCICIO 28

Audio 28

### Bordoneo en San Juanito

EJERCICIO 29

Audio 29

EJERCICIO 30

Audio 30

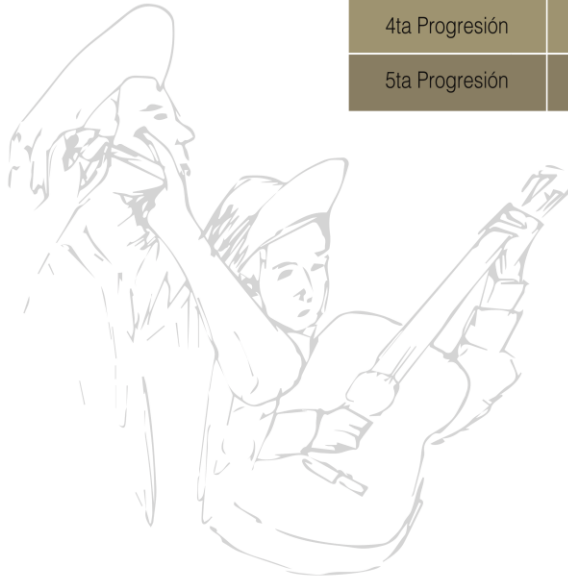


## **LAS PROGRESIONES TRADICIONALES II**

En estas progresiones se puede apreciar la incorporación del quinto grado en función dominante el cual es el ejemplo claro de la influencia de la música occidental y el mestizaje musical con la música de ascendencia indígena ecuatoriana.

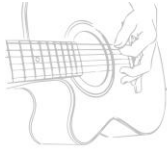
En este nivel intermedio se comenzará con la sistematización de los acompañamientos de Yaraví, Albazo y Tonada.

|                |   |
|----------------|---|
| 3ra Progresión | $I m / V 7 / I m = A m / E 7 / A m$                           |
| 4ta Progresión | $I m / b I I I / V 7 / I m = A m / C / E 7 / A m$             |
| 5ta Progresión | $I m / b V I / b I I I / V 7 / I m = A m / F / C / E 7 / A m$ |





**APRENDAMOS A RASGUEAR  
LOS RITMOS TRADICIONALES**



## YARAVÍ

El yaraví es un género musical indígena de orígenes precolombinos, que fue muy bien asimilado por los nuevos habitantes del Ecuador durante la colonia, ampliamente difundido dentro de los repertorios de música popular.

En cuanto a su terminología proviene del vocablo kichwa harawí, que hace referencia a cualquier canto de amor y desamor. Etimológicamente el yaraví, según M. Cuneo y D'Harcourt se compone de aya-arú; aya significa difunto y arú significa hablar, por lo que yaraví significa el canto que habla de los muertos. o se traduce como el canto que hablan los muertos.

Algunos cronistas incluyen su temática al amor y desamor, la muerte, la despedida de un ser querido y lo sagrado.

No solamente en Ecuador existe el yaraví, sino también en Perú y Bolivia.

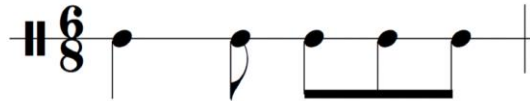
A finales del siglo XIX en adelante se incluyó una sección de albazo o tonada al final del yaraví.

### Características

#### musicales:

- Ejecutado en tonalidad menor con modulación
- Tempo lento y cadencioso
- Escrito en compás y métrica de 6/8

#### Clave Rítmica:



EJERCICIO 31

Ejecutar la clave rítmica sobre la caja de la guitarra para luego desarrollar en el rasgueo. La clave es semejante a la del Albazo, sin embargo, es el tempo sumamente lento y retraído el cual le dará el contexto de Yaraví.



EJERCICIO 32

♩ = 50 Em



EJERCICIO 33

Ejecutar un rasgueo y a la vez bordonear con líneas debajo entre cada triada

♩ = 50 Em G

B7 Em



# OBRA A INTERPRETAR - Puñales



Ulpiano Benitez  
Transcripción: David Tamayo

The first system of music for 'Puñales' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The middle staff is a guitar staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The chord 'Em' is indicated above the first measure. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers (0, 2, 3, 2) and a 6/8 time signature.

A

The second system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The middle staff is a guitar staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The chords 'C', 'G', 'B7', 'Em', 'G', and 'B7' are indicated above the measures. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers (0, 3, 2, 2, 3, 3, 0, 2, 2, 0, 2, 0, 3, 0, 2, 2).

Estrillo

The third system of music, labeled 'Estrillo', consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp and a 6/8 time signature. The middle staff is a guitar staff with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 6/8 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. The chord 'Em' is indicated above the first measure. The bottom staff is a guitar TAB with fret numbers (0, 2, 2, 3, 2, 0, 2, 2, 3, 2, 0, 2, 2, 3, 2, 0, 2, 2).

**B**

G

0 0 2 0

C G G B7 Em G B7

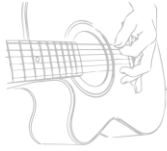
0 1 0 3 2 3 0 2 0 3 0 2 2 0 0 2 0 3 0 2 2 0 2 2

**Estribillo**

Em

0 0 0 2 2 3 0 0 2 2 3 2 0 0 2 2 0 0 2 2

Este Yaraví tiene una sección final en ritmo de Albazo, algo muy común en los yaravies del S. XX



## EL SAN JUANITO

Es un género musical y una danza mestiza, estructurado en tonalidad menor. Está influenciado directamente por el San Juan (Indígena). El sanjuanito, al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso de innovación y de fusión y mixtura con culturas musicales occidentales.

Fue interpretado en su mayoría por los diversos dúos, tríos e instrumentistas del siglo XX.

### Características musicales:

- Ejecutado en tonalidad menor con modulación
- El San Juanito está escrito en métrica y compás de 2/4.
- Tempo rápido y cadencioso
- Comparte la misma clave del San Juan con algunas variaciones.

### Clave Rítmica:





# OBRA A INTERPRETAR - Llacta Pura



Manuel Matilla  
Transcripción: David Tamayo

**Estrillo**

Dm

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| T | 3 | 2 | 3 | 3 | 2 | 3 | 3 | 2 | 3 | 3 | : | 3 |
| A |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
| B | 5 | 0 | 5 | 3 | 0 | 5 | 0 | 5 | 5 | 0 | 5 | 0 |

**A**

F A7 Dm F A7 Dm F A7

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

Dm F A7 Dm

|   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |   |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |



Llacta Pura

Musical notation for the first system of "Llacta Pura". It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a guitar staff with chords (Dm, F, A7), and a bass staff with fret numbers. The fret numbers are: 0 3 2 0 | 1 2 0 2 | 0 2 2 0 | 1 3 2 0 | 1 2 0 2 | 0 2 0.

**Estrillo**

Musical notation for the "Estrillo" section. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a guitar staff with a Dm chord, and a bass staff with fret numbers. The fret numbers are: 3 2 3 2 | 3 2 3 | 3 2 3 2 | 3 3 2 3 | 5 0 5 3 0 | 5 0 5 | 5 0 5 3 0 | 5.



## ALBAZO

El albazo es uno de los géneros musicales más representativos de los mestizos en el siglo XX, sin embargo, se ha encontrado evidencia que es un ritmo de ascendencia indígena.

Es un ritmoailable con texto, se desarrolló mayormente en la serranía ecuatoriana.

Su nombre tiene relación con el termino alba o alborada, es así que, debe su nombre a la costumbre de haber sido cantado y bailado en la madrugada, cuando sale el alba para anunciar alguna celebración importante.

Proviene del yaraví indígena, pues su fórmula rítmica es muy similar y en algunos yaravíes se incluye una fuga de albazo como parte de la obra.

### Características

#### musicales:

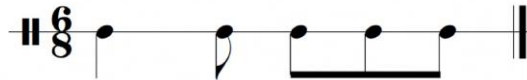
Ejecutado en tonalidad menor con modulación

Compuesto en métrica y compás de 6/8, como la mayoría de la música indígena ecuatoriana.

Tempo cadencioso: Que sea para la danza, ni rápido ni lento Su fórmula, clave o patrón rítmico es semejante al del yaraví, pero con tempo mucho más acelerado.

Este ritmo tiene un gran parentesco directo, con los siguientes ritmos ecuatorianos: La bomba y el aire típico o capishca

### Clave Rítmica





# OBRA A INTERPRETAR - Mi Panecillo Querido



Victor de Vintimilla  
Transcripción: David Tamayo

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff with a melody, a bass clef staff with accompaniment, and a guitar tablature below. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The first measure of the bass staff has an *A m* chord marking. The tablature shows fingerings for the strings.

Second system of musical notation, starting with a box labeled 'A'. It includes a treble clef staff with a melody, a bass clef staff with accompaniment, and a guitar tablature. Chord markings *F*, *C*, *E7*, and *A m* are present. The first and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the staff.

Third system of musical notation, continuing from the second system. It includes a treble clef staff with a melody, a bass clef staff with accompaniment, and a guitar tablature. Chord markings *C*, *E7*, *A m*, and *D.C* are present. The first and second endings are indicated by '1.' and '2.' above the staff.





Mi Panecillo Querido

Musical notation for the first part of the song. It consists of a treble clef staff with a melody, a guitar chord diagram staff, and a guitar fretboard diagram. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4. The chord diagram shows C, E7, and Am chords. The fretboard diagram shows fingerings: 0-0-2-3 for C, 0-0-2-3 for E7, and 0-0-2-3 for Am. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.

Estrillo

Musical notation for the 'Estrillo' section. It consists of a treble clef staff with a melody, a guitar chord diagram staff, and a guitar fretboard diagram. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, and a quarter note F#4. The chord diagram shows Am, Am, E7, and Am chords. The fretboard diagram shows fingerings: 0-1-2-0 for Am, 0-1-2-0 for Am, 0-0-2-3 for E7, and 0-0-2-3 for Am. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'.



EJERCICIO 40

Ejecutar la clave rítmica para luego desarrollar el rasgueo



EJERCICIO 41

Em



EJERCICIO 42

Dm/F F

A7 Dm/F





Leña Verde

The first system of musical notation for 'Leña Verde' consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The middle staff is a guitar accompaniment with a treble clef, showing chords D7, Gm, and Bb. The bottom staff is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets, showing fingerings for each note.

The second system of musical notation for 'Leña Verde' consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The middle staff is a guitar accompaniment with a treble clef, showing chords D7, Gm, D7, Gm, and D7. The bottom staff is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets, showing fingerings for each note.

The third system of musical notation for 'Leña Verde' consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. The middle staff is a guitar accompaniment with a treble clef, showing chords Gm, D7, Gm, D7, and Gm. The bottom staff is a guitar fretboard diagram with six strings and six frets, showing fingerings for each note.

Leña Verde

The first system of musical notation for 'Leña Verde' consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a melody of quarter notes. The middle staff shows guitar chords: Bb, D7, Gm, and Bb. The bottom staff contains guitar tablature with fret numbers 6, 5, 3, 1, 6, 5, 3, 3, 3, 3, 5, 6, 5.

The second system of musical notation for 'Leña Verde' consists of three staves. The top staff continues the melody. The middle staff shows guitar chords: D7 and Gm. The bottom staff contains guitar tablature with fret numbers 3, 1, 6, 5, 5, 5, 3, 3, 3, 3, 5.

Estribillo

The 'Estribillo' section consists of three staves. The top staff has a melody with rests. The middle staff shows guitar chords: Gm, Gm, D7, Gm. The bottom staff contains guitar tablature with fret numbers 3, 3, 3, 3, 5, 3, 3, 3, 3, 5, 3, 3, 3, 3, 5, 3, 3, 3, 3, 5.

## *Nivel Avanzado*

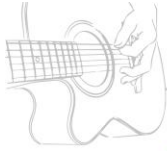


- 107 -

**CONOZCAMOS A LOS  
GRANDES EXPONENTES DE  
LA GUITARRA QUITAÑA**



- 108 -



## *Los Corazas*

En 1958, bajo los auspicios de Luis Aníbal Granja y CAIFE, surge un grupo musical cuya finalidad era grabar música ecuatoriana. Con la dirección de Marco Tulio Hidrovo, el guitarrista Bolívar "El Pollo" Ortiz, Segundo Guaña, Arturo Mena, Arturo Aguirre y otros artistas conocidos, bajo el nombre de "Los Corazas".

En 1962 fallece Marco Tulio Hidrovo, sin embargo, Los Corazas seguirían interpretando y grabando para la Casa Recalde innumerables discos simples y seis largas duraciones, en esta primera época, hasta 1964 en que Arturo Mena y Arturo Aguirre recorren 13 países en Europa durante dos años y en los más afamados escenarios como integrantes del ballet Folklórico Granacolombiano, dirigido por Hernando Monroy.

Estas circunstancias hacían proveer la disolución del grupo, produciéndose un obligado receso hasta septiembre de 1969, con motivo de las fiestas del Yamor, en Otavalo reaparecer el conjunto, dirigido por Arturo Mena e integrado por sus hijos Manuel, Jorge, Ramiro y Francisco, quienes toman sobre sí la responsabilidad de llevar adelante el prestigio del grupo musical de gran Categoría, consiguiéndolo plenamente. Ya en 1970 estos nuevos "corazas" grababan discos simples y en 1972 un LP para IFESA.



Fuente bibliográfica: El típico atípico  
<http://buenamusicaecuatoriana.blogspot.com/2008/05/los-corazas-en-vivo.html>



---

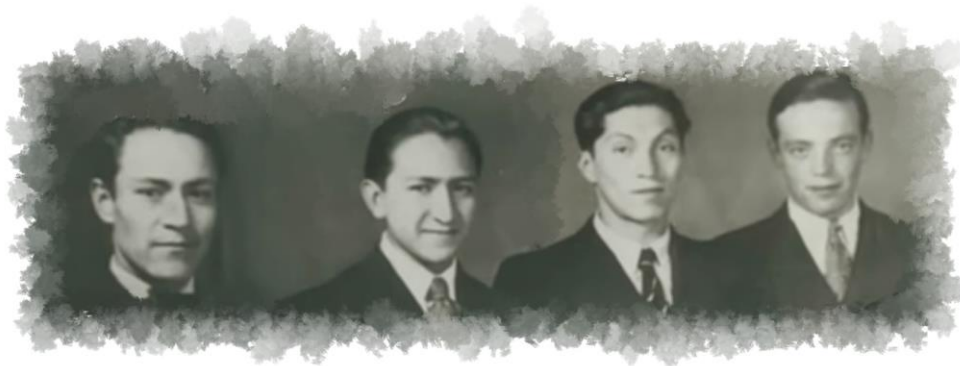
## *Los Nativos Andinos*

Los Nativos Andinos, son los representantes más relevantes de la cultura de la guitarra Quiteña, acompañando a célebres cantantes de la edad de oro de la música ecuatoriana, entre ellos: Benítez y Valencia, Carlota Jaramillo, Hnas. Mendoza Suasti.

En los años 40 fueron contratados por Radio Quito, luego por radio Comercia, En la HCJB existían varias cintas con música instrumental de este conjunto cuya actividad se extendió hasta mediados de la década de los 50 (Guerrero 2002, p.986).

Entre sus integrantes encontramos a virtuosos músicos y compositores como: Bolívar el "Pollo" Ortiz, Eduardo Pavón, Carlos "Pavo" Carrillo, Gonzalo de Veintimilla, Segundo Guaña y Marco Tulio Hidrobo, quien fuera su director y arreglista, la agrupación comenzó en 1939 con el nombre de "Alma Nativa" y cambio su nombre original en 1940.

Fuente Bibliográfica:  
Taller de guitarra quiteña  
Paúl Marcillo



## ABANICOS AL RASGUEAR

El abanico es aquella ejecución o recurso sonoro donde se utiliza los dedos de la mano derecha para realizar un ataque sobre las cuerdas de la guitarra con la finalidad de lograr un efecto de tremolo muy rápido y con dinámica fuerte y se lo realiza desde el dedo meñique en orden pasando por el dedo anular, medio e índice y si se utiliza la vitela desde el meñique hasta el dedo medio, simulando el efecto de abanico.

### EJERCICIOS DE ABANICO

EJERCICIO 43

Musical notation for Exercise 43, showing a 4-measure sequence of chords: Dm/F, Am/C, Em, and Dm/F. Each measure contains a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar staff with fret numbers and a pick-up stroke.



EJERCICIO 44

Musical notation for Exercise 44, showing a 4-measure sequence of chords: Dm/F, Am/C, Em, and Dm/F. Each measure contains a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar staff with fret numbers and a pick-up stroke.

Musical notation for Exercise 44, showing a 4-measure sequence of chords: Dm/F, Am/C, Em, and Dm/F. Each measure contains a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar staff with fret numbers and a pick-up stroke.

Musical notation for Exercise 44, showing a 4-measure sequence of chords: Em, Dm/F, Em, and Dm/F. Each measure contains a treble clef staff with a 4/4 time signature and a guitar staff with fret numbers and a pick-up stroke.



## FINGERPICKING CON VITELA


Esta técnica y recurso es muy empleada en el toque de la guitarra quiteña al momento de acompañar, consiste en alternar el uso de vitela y los dedos que no sujetan la vitela. Así, la vitela atacará por lo general las cuerdas graves y los dedos libres para las cuerdas medias y agudas, sin embargo, se lo emplea en momentos esporádicos del tema que se ejecute a modo de recurso.

### EJERCICIOS DE FINGERPICKING CON VITELA

EJERCICIO 45

T  
A  
B

0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0




Audio 45

EJERCICIO 46

1 1 1 | 0 0 0 | 0 0 0

1 0 0 | 0 2 0 | 1 2 2




Audio 46

EJERCICIO 47

1 3 2 | 0 1 2 | 0 0 0

1 5 0 | 0 2 2 | 0 2 2



Audio 47


EJERCICIO 48

1 1 1 | 0 0 0 | 0 0 0

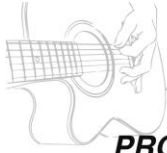
3 3 3 | 1 1 1 | 0 0 0

2 2 2 | 2 2 2 | 0 0 0

1 1 1 | 0 0 0 | 0 0 0



Audio 48



## **PROGRESIONES TRADICIONALES III**

En este nivel avanzado se presenta la sistematización de los acompañamientos del Aire Típico, Pasillo, Pasacalle, Fox Incaico y el Vals.

|                |   |
|----------------|---|
| 3ra Progresión | $I_m / IV_m / I_m = A_m / D_m / A_m$                            |
| 4ta Progresión | $I_m / IV_m / bII / A_m = A_m / D_m / B_b / A_m$                |
| 5ta Progresión | $I_m / bVI / V7 (IV_m) / IV_m = A_m / F / A7 (D_m) / D_m / A_m$ |

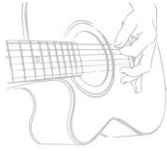


- 113 -

**CONOZCAMOS A LOS  
GRANDES EXPONENTES DE  
LA GUITARRA QUITAÑA**



- 114 -



## Nelson Dueñas



Dueñas Villalba Nelson Blasco nació el 24 de diciembre de 1937 en Pillaro-Tungurahua, y murió el 28 de enero de 1993 en Quito. Fue un distinguido guitarrista y requintista que se dio a conocer en los programas de radio como la HCJB y la Radio Quito. En 1954 integró la delegación artística de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, recorriendo Colombia, Venezuela y Panamá. En los años sesenta, junto a Guillermo Rodríguez y Segundo Bautista, integró Cuerdas y Fantasía, trío que acompañó al Dúo Benítez Valencia en la película En la Mitad del Mundo (Desde la Mitad del Mundo (1964). Luego, en calidad de guitarrista, participó en el Ballet de Patricia Aulestia. En 1966 fue parte del Trío Bolivariano con los guitarristas Galo Núñez y Pepe Rivadeneira, ensamble con el recorrió varios países de Europa y Medio Oriente durante dos años. Así mismo, participó en el elenco del Ballet Grancolombiano, grupo internacional de danza y canto que presentaba coreografías de Venezuela, Colombia, Perú y Bolivia.

Realizó grabaciones para Radio Nacional de España, BBC de Londres y Radio Moscú. En 1980, con Guillermo Rodríguez y Galo Núñez, integró Los Tres del Ecuador. Con su guitarra ha acompañado en grabaciones a los más destacados artistas populares de Ecuador como Carlota Jaramillo, Benítez Valencia, Hnas. Mendoza Suasti, Hnos. Villamar, Hnos. Miño Naranjo, Julio y Pepe Jaramillo, Eduardo Brito. Como solista de la guitarra, grabó más de diez discos de larga duración.

Fuente Bibliográfica:

Williams, T. (13-III-1987). Nelson Dueñas un místico de la guitarra, Diario El Comercio. Quito. (Recopilado por M.G.A.)



## Guillermo Rodríguez

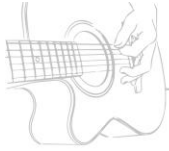


Nació en Quito el 22 de junio de 1923, en el tradicional barrio de San Roque. Sus inicios en la música ecuatoriana los cultivó gracias a su tío Humberto Rodríguez quien tocaba el bandolín. Rodríguez en su adolescencia integraba la estudiantina Independencia, en donde tocaba el bandolín.

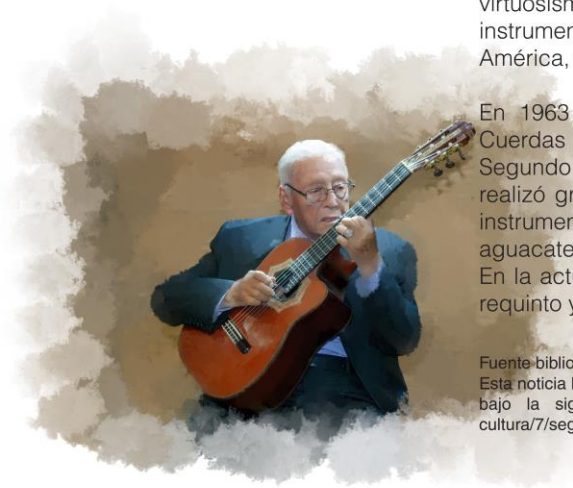
A los veinte años conformó su primer conjunto musical Los Troveros Criollos, junto a Luis Romero, Gonzalo Moncayo y César Baquero, con quienes grabó el pasillo Dolor del Alma para el sello Orión. En esa época, Guillermo Rodríguez dividía su tiempo entre la música, su trabajo como contador en el Banco del Pichincha y luego en la casa de cambio MM Jaramillo Arteaga.

Entonces, relata Guillermo, fue cuando don Manuel María Jaramillo Arteaga lo puso inapelablemente en la senda de la música: "Usted es un magnífico empleado, pero tiene que escoger: su guitarra o su escritorio". Y la contestación fue inmediata y categórica: "Gracias, don Manuelito, me quedo con mi guitarra".

Luego integró el afamado grupo Los Barreros con los grandes maestros Huberto Santacruz, Carlos Bonilla, Gonzalo Carrasco y Rodrigo Barreno. Son recordadas sus presentaciones en radio Quito, bajo el auspicio del presentador y animador Jorge Carrera. Guillermo Rodríguez ingresó al mundo del disco, y acompañó a los grandes y eternos de la canción como la señora Carlota Jaramillo, creando maravillosos y perpetuos arreglos como el del pasillo Sendas distintas. En varias ocasiones, y siendo parte de una gran compañía, como la de Ernesto Albán, con quien, junto al dúo Benítez Valencia y Nelson Dueñas, participó en la película En la mitad del mundo. En 1952 se radicó en México, junto a los hermanos azuayos Carlos y Rafael Jervis Vicuña, con quienes integró el más afamado trío Los Embajadores, grupo de exquisitas voces y brillantes arreglos musicales, que difundió con éxito la música nacional por el mundo. En la época de oro del bolero, este incomparable trío ecuatoriano brilló a la altura de los



inmortales tríos Los Panchos, Los Diamantes, y Los Tres Ases. Para entonces, Guillermo Rodríguez había adoptado ya la dulce y brillante voz del requinto, la genial variación de la guitarra ideada por Alfredo Gil, fundador de Los Panchos, quien, frente al innato virtuosismo demostrado por Guillermo en el nuevo instrumento, lo bautizó como El Requinto de Oro de América, en el Teatro Lírico de México



En 1963 conformó el maravilloso trío instrumental Cuerdas y Fantasía, con los grandes maestros Segundo Bautista y Nelson Dueñas, junto a quienes realizó grabaciones clásicas de música ecuatoriana instrumental como Pasiona, Al besar un pétalo, El aguacate, Ángel de luz, entre otras.

En la actualidad, a sus 95 años sigue ejecutando el requinto y la música tradicional ecuatoriana.

Fuente bibliográfica:

Esta noticia ha sido publicada originalmente por Diario EL TELÉGRAFO bajo la siguiente dirección: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/segundo-guana-marco-a-musicos-con-quiens-toco>



## Segundo Bautista

Segundo Remigio Bautista Vasco, nace en Salcedo en la provincia de Cotopaxi, el 23 de diciembre de 1933 y fallece el 8 de mayo de 2019.



Bautista se destacó como compositor, cantante, guitarrista, pianista, acordeonista, organista y productor fonográfico. Sus estudios musicales los realiza en el Instituto Nacional de Ciegos de Quito, su maestro de guitarra fue el músico chimboracense Víctor Hugo Haro, quien también fue maestro de Segundo Guaña.

Radicado en Ambato, en 1950 integró el trío Los Montalvinos. Fue director musical y marco musical de los más destacados artistas ecuatorianos. De la misma manera, a formado grandes agrupaciones junto a Guillermo Rodríguez y Nelson Dueñas. Como compositor ha escrito más de 500 canciones y por lo menos 300 de ellas grabadas por diferentes artistas ecuatorianos y de otros países también.

Fuente Bibliográfica:

Museo del pasillo: <https://www.museodelpasillo.ec/segundo-bautista/>

El diario el telégrafo : <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/quito/1/el-musico-que-se-inspiro-en-la-oscuridad>

Biografía Segundo Bautista: <https://www.alexbautistamusic.com/segundo-bautista>



## Julio Andrade

Nacido en 1969, Julio Arturo Andrade Acurio es un músico e investigador quiteño. Su trabajo ha estado enfocado en la guitarra popular ecuatoriana. Pudo, durante varios años, colaborar y conocer de cerca al maestro Segundo Guaña, uno de los últimos exponentes de la guitarra criolla quiteña y gran protagonista de la época de oro de la música ecuatoriana.

Ha colaborado y escrito para diversos proyectos musicales y culturales: "Escuela Quiteña de la guitarra y flautas tradicionales en donde por primera vez se aborda como un hecho cierto la existencia de un estilo guitarrístico regional con características técnicas, tímbricas y expresivas propias, y que hace su polo de desarrollo en Quito, dentro del contexto del auge de la industria fonográfica y la radiodifusión de inicios del siglo XX. (Instituto Metropolitano de Patrimonio, 2011).

Proyecto Abylus, acerca de la música ecuatoriana de raíz nacional, (Francia, 2010) en donde trabajó junto con músicos franceses un repertorio antológico ecuatoriano. Pingulleros de Sangolquí, (colaboración y grabaciones en estudio) documento de la Unesco, (Juan Mullo, 2009).

Cantos Montoneros y Chapúlos, música de la época alfarista, (2012), investigación y recopilación oral patrocinada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Llevó a cabo la investigación biográfica y documental de la obra del maestro Segundo Guaña para ser incluido en la serie " Kits Pedagógicos" para su difusión a nivel de centros de enseñanza.

Colabora permanentemente con intérpretes de medio artístico (Margarita Laso, Carlos Grijalva, María Tejada). Actualmente es docente en la carrera de artes musicales de la Universidad Central Del Ecuador

Fuente Bibliográfica:  
Fidel Pablo Guerrero Gutiérrez  
[soymusicaecuador.blogspot.com](http://soymusicaecuador.blogspot.com)



---

## **APRENDAMOS A RASGUEAR LOS RITMOS TRADICIONALES**



- 120 -



---

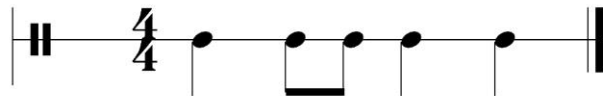
## **FOX INCAICO**

Es un ritmo de música popular mestiza, desarrollado en Perú y Ecuador. Su nombre se debe a la influencia directa de la música norteamericana como el Jazz, la cual se mezcló con la música y la pentafónica andina. Compositores y músicos de principios del siglo XX dieron uso de las palabras Fox Trot para bautizar los ritmos de sus nuevas creaciones.

### **Características musicales:**

- Tonalidad mayor y menor
- Escrito en compás de 4 / 4
- Desarrollo armónico tradicional
- Formas: AABA, ABAB

### **Clave Rítmica:**



# FOX INCÁICO

EJERCICIO 49

Musical notation for Ejercicio 49, showing a sequence of chords and notes in 3/4, 6/8, 3/4, and 6/8 time signatures.



EJERCICIO 50

♩ = 90

A m E7 A m E7 A m E7 A m E7

Musical notation for Ejercicio 50, including a treble clef staff with notes and a guitar TAB staff with fret numbers.



EJERCICIO 51

A m E7 A m E7 A m

A m E7

C A m E7 A m

Musical notation for Ejercicio 51, including a treble clef staff with notes and a guitar TAB staff with fret numbers and a C chord.





EL CHINCHINAL

The first system of musical notation for 'EL CHINCHINAL' consists of three measures. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is: Measure 1: quarter note Bb, quarter note C, eighth note D, eighth note E, quarter note F; Measure 2: quarter note G, quarter note A, eighth note B, eighth note C, quarter note D; Measure 3: quarter rest, quarter rest, eighth note G, eighth note F, quarter note E. The bottom staff shows guitar chords: Bb (first measure), F (second measure), and Dm (third measure). The guitar tablature below the chords shows fingerings: Measure 1: 1-1-1-1-1-1; Measure 2: 1-1-1-2-2-2; Measure 3: 1-3-3-2-0-3.

The second system of musical notation for 'EL CHINCHINAL' consists of three measures. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The melody is: Measure 1: quarter note Bb, quarter note C, eighth note D, eighth note E, quarter note F; Measure 2: quarter note G, quarter note A, eighth note B, eighth note C, quarter note D; Measure 3: quarter rest, quarter rest, eighth note G, eighth note F, quarter note E. The bottom staff shows guitar chords: Bb (first measure), F (second measure), and Dm (third measure). The guitar tablature below the chords shows fingerings: Measure 1: 1-1-1-1-1-1; Measure 2: 1-1-1-2-2-2; Measure 3: 1-3-3-2-0-3.



## EL CAPISHCA O AIRE TÍPICO

La termino capishca tiene su origen en la palabra quichua "capina" que significa exprimir.

El capishca o aire típico es un género musical y danza mestiza situado en la serranía ecuatoriana, proviene de la colonia, de los ritmos que se tocaban durante los fandangos.

La hipótesis más probable del nacimiento de este género es que se desprendió directamente del albazo. Muy famoso a inicios del siglo XX.

### Características

#### musicales:

- Ejecutado en tonalidad menor con modulación
- Conviven dos métricas la de 6/8 y la de 3/4.
- Tempo cadencioso: Que sea para la danza, ni rápido ni lento
- Su fórmula, clave o patrón rítmico es semejante al del albazo, pero con tempo
- mucho más acelerado.

#### Clave Rítmica:



## EJERCICIOS DE AIRE TÍPICO

EJERCICIO 52 Ejecutar la clave rítmica para luego desarrollar el rasgueo

♩ = 160

Musical notation for Exercise 52: A rhythmic exercise in 2/4, 6/8, 3/4, and 6/8 time signatures. The notation shows a sequence of notes and rests: quarter notes in 2/4, eighth notes in 6/8, quarter notes in 3/4, and eighth notes in 6/8. The piece ends with a double bar line and repeat dots.



EJERCICIO 53

Em

Musical notation for Exercise 53: A melodic exercise in Em, 3/4 time. The notation shows a sequence of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A36



Desdichas

Chords: E7, G#dim, Am, C

Tablature: 0 0 0 3 0 1 2 2 2 2 0 1 2 2 2 0 0 0 0 0 3 2

Chords: C, G#dim, E7, Am, F, Em

Tablature: 0 1 3 0 0 1 2 2 2 1 1 1 1 0 0 0 0 0 0 0 2 0

Estrillo

Chord: Em

Tablature: 0



## VALS

El vals es un género musical destinado al baile de salón aristocrático en Europa, actualmente se encuentra en diversos países del mundo, y en América es Perú, Colombia, Ecuador, Argentina y México quienes han desarrollado el vals criollo. 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.

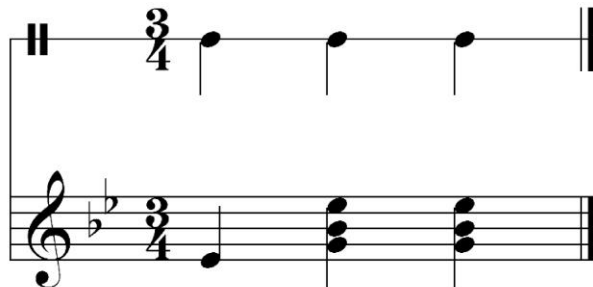
Se lo denominó vals criollo debido a que su población le dio características regionales constituyéndolo en un género americano.

### Características

#### musicales:

- Tonalidad mayor y menor
- Escrito en compás ternario 3/4
- Desarrollo armónico complejo (armonía occidental, armonía tradicional, modulación, intercambio modal)
- Formas: AABA, ABAB, ABABC
- Literatura desarrollada en la letra

#### Clave Rítmica:



## EJERCICIOS DE VALS

EJERCICIO 55

A m D m

TAB

E A m

TAB



EJERCICIO 56

A m D m

TAB

E A m A m

TAB



EJERCICIO 57

Am Dm

E Am



# Obra a Interpretar: VALS - Espinas



Miguel Angel Caceres  
Transcripción: David Tamayo

Musical score for guitar, consisting of three systems. Each system includes a treble clef staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, a bass clef staff with chord symbols, and a guitar tablature staff.

**System 1:** Treble clef staff contains a melodic line with a repeat sign. Bass clef staff shows chords Eb, Bb, and D7. Tablature includes fret numbers 6, 4, 4, 4, 6, 6, 6, 6, 6, 3, 4, 5, 4, 3.

**System 2:** Treble clef staff contains a melodic line with first and second endings. Bass clef staff shows chords D7/A, Gm, and Gm. Tablature includes fret numbers 5, 4, 4, 3, 3, 6, 3, 5, 3.

**System 3:** Treble clef staff contains a melodic line. Bass clef staff shows chords D7, D/A, Gm, D7, D7/A, and Gm. Tablature includes fret numbers 3, 3, 5, 4, 4, 5, 3, 3, 3, 6, 3, 4, 5, 4, 4, 5, 3, 6, 5, 5.

A

### Espinas

First system of musical notation for 'Espinas'. It consists of a treble clef staff with a melodic line, a bass clef staff with a bass line, and guitar tablature below. Chords indicated are Gm, D7, Gm, Eb, and Bb. The tablature shows fingerings such as 3, 5, 4, 4, 3, 6, 3, 5, 6, 4, 4, 6, 4, 4, 6, 4, 4, 6.

Second system of musical notation for 'Espinas'. It continues the melody and bass line with chords D7, D7/A, and Gm. The tablature includes fingerings like 6, 3, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 3, 4, 5, 4, 4, 5, 5, 4, 4, 5, 3.

**Estribillo**

Chorus section of 'Espinas'. It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with chords D7, D7/A, and Gm. The tablature shows fingerings such as 6, 3, 4, 5, 4, 4, 5, 4, 4, 3, 4, 4, 6, 3, 4.

Espinas

1. 2.

D7 D7/A Gm Gm

5 4 4 5 4 4 3 3 6 5 5

**B**

D7 D7/A Gm D7 Gm

5 4 4 5 4 4 3 6 3 4 5 4 4 5 3 3

E $\flat$  B $\flat$

6 3 5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 3 3

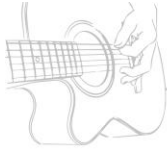
Espinas

The first system of music for 'Espinas' consists of three measures. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord of D7. The second measure contains a whole note chord of D7/A. The third measure contains a whole note chord of Gm. The bottom staff shows the guitar fretboard with fingerings: 6-3-4 for the first measure, 5-4-3-2-1 for the second, and 5-4-3-2-1 for the third.

Estrillo

The 'Estrillo' section consists of three measures. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord of D7. The second measure contains a whole note chord of D7/A. The third measure contains a whole note chord of Gm. The bottom staff shows the guitar fretboard with fingerings: 3-5-3-2-1 for the first measure, 5-4-3-2-1 for the second, and 5-4-3-2-1 for the third.

The second system of music for 'Espinas' consists of four measures. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first measure contains a whole note chord of D7. The second measure contains a whole note chord of D7/A. The third measure contains a whole note chord of Gm. The fourth measure contains a whole note chord of Gm. The bottom staff shows the guitar fretboard with fingerings: 6-3-4 for the first measure, 5-4-3-2-1 for the second, 5-4-3-2-1 for the third, and 3-6-5-5 for the fourth.



## PASILLO

El pasillo como tal no es un género autóctono ecuatoriano, surge en la antigua gran Colombia, específicamente en las repúblicas de Venezuela y Colombia como una evolución del vals europeo.

Se desarrolló como un ritmo para el baile de salón, y su nombre se debe a que en este baile se realizaban pasos muy cortos de ahí su nombre "Pasillo".

Llega al Ecuador por medio de músicos de bandas militares colombianas, los primeros pasillos que se escuchó en Ecuador eran pasillos ligeros (rápidos). Sin embargo, el pasillo adquiere personalidad ya que la gente de este país se apodero y se identificó con este género adaptándolo a la cultura, sociedad e idiosincrasia del ecuatoriano, dándole características andinas, trágicas, románticas y un color sonoro inconfundible. Hoy en día, el pasillo es considerado emblema nacional.

### Características

#### musicales:

- Tonalidad mayor y menor
- Escrito en compás ternario 3/4
- Desarrollo armónico complejo (armonía occidental, armonía tradicional, modulación, intercambio modal)
- Estructura del vals
- Formas: AABA, ABAB, ABABC
- Literatura desarrollada en la letra (poemas cantados)

#### Clave Rítmica:

fondo

Dm

## EJERCICIOS DE PASILLO

EJERCICIO 58

♩ = 90 B7 G

B7 Em



EJERCICIO 59

♩ = 90 B7 G

B7 Em





# OBRA A INTERPRETAR - Brumas



José María Saenz Carrión  
Transcripción: David Tamayo

First system of musical notation for guitar. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble clef. The bass clef staff shows a bass line with chords labeled A7 and Dm. Below the bass staff is a guitar tablature (TAB) with six lines, showing fret numbers for each string.

Second system of musical notation for guitar. It continues the melody from the first system. The bass clef staff shows chords labeled A7 and Dm. The tablature below shows fret numbers for each string.

Third system of musical notation for guitar, starting with a box labeled 'A'. The melody continues in the treble clef. The bass clef staff shows chords labeled Dm and A7. The tablature below shows fret numbers for each string.





Brumas

40

A7

Dm

1.

2.

0 0 2 4 | 0 0 2 4 | 0 0 3 2 | 1 3 2 2 | 1 3 2 2 | 1 3 2 2 | 1 3 2 2



## **PASACALLE**

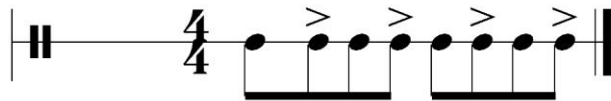
Es un género musical y danza mestiza ecuatoriana que aparece en el Ecuador a principios del siglo XX, pero que ya se iba formando durante el siglo XIX como derivación de otros géneros musicales extranjeros y de la pentafonía indígena. Su directo predecesor es el pasodoble, un ritmo y baile español. El pasodoble llegó al Ecuador a inicios del siglo XIX y varios compositores ecuatorianos hicieron canciones con este ritmo, como, por ejemplo, Julio Cañar Cárdenas que compuso el pasodoble "Sangre Ecuatoriana". Además, se consideró el ritmo predilecto para rendir tributo a cada ciudad del país.

### **Características**

#### **musicales:**

- Tonalidad mayor y menor
- Escrito en compás ternario 2/4
- Desarrollo armónico complejo (armonía occidental, armonía tradicional, modulación, intercambio modal)
- Estructura del pasodoble
- Formas: AABA, ABAB, ABABC
- Literatura desarrollada en la letra

### **Clave Rítmica**



## EJERCICIOS DE PASACALLE

EJERCICIO 61

The first system of Ejercicio 61 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains two measures of chords: Dm and Am. The bottom staff is guitar tablature, with the first five strings labeled T, A, B, G, D from top to bottom. It shows the fretting patterns for the Dm and Am chords in the first system.

The second system also consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains two measures of chords: E and Am. The bottom staff is guitar tablature, showing the fretting patterns for the E and Am chords in the second system.



EJERCICIO 62

Ejercicio 62 consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains two measures of chords: Dm and Am. The bottom staff is guitar tablature, showing the fretting patterns for the Dm and Am chords, including fingerings like 0-3-2-3 and 0-2-3-2-2-3.

EJERCICIO 63

E Am

Gm Dm

# OBRA A INTERPRETAR - Desde el Corazón



José María Saenz Carrión  
Transcripción: David Tamayo

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody in 4/4 time, a guitar staff with chords C7 and Fm, and a guitar tablature staff. The tablature includes fingerings (1, 2, 3) and string numbers (3, 4).

Second system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody in 4/4 time, a guitar staff with chords D7 and Fm C7 Fm, and a guitar tablature staff. The tablature includes fingerings (1, 2, 3, 4) and string numbers (3, 4).

A

Third system of musical notation, marked with a box 'A'. It consists of three staves: a treble clef staff with a melody in 4/4 time, a guitar staff with chords C7 and Fm, and a guitar tablature staff. The tablature includes fingerings (1, 2, 3, 4) and string numbers (3, 4).

Desde el Corazón

The first system of music consists of a vocal line and a guitar accompaniment. The vocal line starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The guitar accompaniment features a steady eighth-note pattern. Chords are indicated as Ab, C7, Fm, and Fm. Below the guitar staff are two lines of guitar tablature.

**Estribillo**

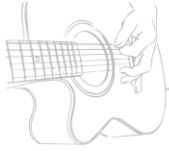
The first system of the chorus features a vocal line with a melodic phrase: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. The guitar accompaniment continues with eighth notes. Chords are C7 and Fm. Two lines of guitar tablature are provided below.

The second system of the chorus continues the vocal melody: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. The guitar accompaniment includes a final chord sequence of Fm, C7, and Fm. Two lines of guitar tablature are provided below.



Desde el Corazón

The image shows a musical score for the piece "Desde el Corazón". It consists of three staves. The top staff is a treble clef melody line in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The middle staff is a guitar accompaniment line, also in a treble clef, with chords labeled "C7" and "Fm C7 Fm". The bottom staff is a guitar fretboard diagram with fingerings indicated by numbers 1-3. The piece is in a 4/4 time signature.



## **BIBLIOGRAFÍA**

Andrade, J., Suarez, X. y Saavedra, P. (2011). Escuela Quiteña De La Guitarra Y Flautas Tradicionales. (Fonsal, Ed.) Quito, Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio.

Estevez, J. (s.f). Música de plectro. Recuperado el 1 de septiembre de 2019, de <https://orquesta-de-plectro-torre-del-alfiler.webnode.es/festival-ciudad-de-granada/>

Guerrero, P. (2019). Memoria musical del Ecuador. Recuperado de <http://soymusicaecuador.blogspot.com/>

José, R. (2015). Manual de guitarra. Valencia, España: PILES, Editorial de Música S. A.

Mullo, J. (2009). Música Patrimonial Del Ecuador. Recuperado de <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

## **2. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES**

### **2.1. CONCLUSIONES**

A manera de conclusión se puede decir que el trabajo de investigación aporta considerablemente al desarrollo de la Educación Musical del país puesto que sistematiza los conocimientos de un saber musical como el de la guitarra quiteña, el mismo que ha sido transmitido de generación en generación por medio de la transmisión oral.

De la misma manera, la presente investigación es de mucha utilidad para el empoderamiento de conocimientos de tradición oral en los estudiantes de música, puesto que sirve de herramienta pedagógica para que la enseñanza sea en procesos ordenados y secuenciales.

La música de los pueblos y la que ha sido heredada por tradición oral se la puede sistematizar, pero hasta un cierto punto, ya que existen conocimientos minuciosos que ya son imposibles de hacerlos, como por ejemplo la interpretación ya que es algo propio de cada persona y no se puede escribir como se debe interpretar.

El producto de un manual de la guitarra quiteña resulta ser un importante aporte a la música ecuatoriana, ya que busca despertar en los intérpretes el interés por los ritmos propios, manteniendo viva la esencia de la tradición.

## **2.2. RECOMENDACIONES**

Se puede recomendar que en la enseñanza de saberes musicales de tradición oral se incorpore materiales didácticos y recursos como los manuales y guías metodológicas que ayuden al aprendizaje de dicho saber, además, ayudaría a que el conocimiento de tradición se siga desarrollando en el entorno académico.

Los establecimientos educativos de profesionalización musical como universidades y conservatorios pueden generar proyectos de investigación para la conservación de la música de tradición oral y sobre todo incentivar a los docentes y estudiantes a ser partícipes y protagonistas de la labor investigativa.

La sistematización de experiencias y de conocimientos debe ser abordada desde una necesidad educativa, social y cultural, sobre todo de lo que no está documentado para que pueda ser un aporte al desarrollo del ámbito artístico.

Con la creación del Manual de la Guitarra Quiteña, es importante crear un plan promocional para que este libro sea accesible para todos los intérpretes de guitarra, sobre todo para quienes están comenzando a instruirse en esta rama musical.

Incentivar y crear mecanismos para que el profesorado de guitarra comience a fomentar el uso de esta herramienta como parte del desarrollo musical a nivel académico.

### 3. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA

- Andrade, J., Suarez, X. y Saavedra, P. (2011). Escuela Quiteña De La Guitarra Y Flautas Tradicionales. (Fonsal, Ed.) Quito, Ecuador: Instituto Metropolitano de Patrimonio.
- ArtEcuador. (2019). El requinto. Recuperado el 15 de septiembre de 2019 de <https://www.artecuador.com/musica-el-requinto-72-0.html>
- Barnechea, M., Gonzales, E. y Morgan, L. (1994). La sistematización como producción de conocimientos. Material no publicado. Recuperado de [https://issuu.com/cristinastefania/docs/apa\\_normas\\_6\\_edici\\_n](https://issuu.com/cristinastefania/docs/apa_normas_6_edici_n) de [https://ishareslide.net/view-doc.html?utm\\_source=de-la-tradicion-de-colombia](https://ishareslide.net/view-doc.html?utm_source=de-la-tradicion-de-colombia)
- Calahorro, M. (2018). La metodología tradicional de enseñanza y aprendizaje de la guitarra flamenca: un estudio diacrónico y sincrónico. (Tesis de Doctorado). Universidad De Granada, Granada
- Casas, A. (2013). Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos y prácticas de aprendizaje en Clásico, Flamenco y Jazz. (Tesis de Doctorado). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid
- Clemente, J. (2002). El contenido melódico en la enseñanza de la guitarra. (Tesis de Doctorado). Universidad de Murcia, Murcia
- Eiras, F. (2017). Las formas y los estilos en el lenguaje guitarrístico desde Alonso Mudarra hasta Leo Brower a través de los autores más representativos: propuestas de aplicación docente en las enseñanzas especiales de música. (Tesis de Doctorado). Universidad De Vigo, España
- El Barouki, J. (2016). El movimiento guitarrístico venezolano en Aragua y Distrito Capital entre los años 2000 y 2016. (Tesis de Maestría). Universidad Simón Bolívar, Caracas

- Estevez, J. (s.f). Música de plectro. Recuperado el 1 de septiembre de 2019, de <https://orquesta-de-plectro-torre-del-alfiler.webnode.es/festival-ciudad-de-granada/>
- Estrella, L. (2016). Composiciones musicales en manuscritos originales de Alfonso Aráuz e interpretaciones editadas: estudio comparativo para una definición de las manifestaciones rítmicas de la “mishquilla” en el aire típico y el albazo. (Tesis de Maestría). Universidad De Cuenca. Recuperada de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/27029/1/Trabajo%20de%20titulaci%20n%201-4.pdf>
- Folgueiras, P. (S.f). La entrevista. Material no publicado. Recuperado el 6 de septiembre de 2019 de <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/99003/1/entrevista%20pf.pdf>
- Guachichulca, B. (2012). Desarrollo de una guía práctica de la guitarra eléctrica. (Tesis de Maestría). Universidad de Cuenca, Cuenca
- Guerrero, P., y Mullo, S. (2005). El pasillo en Quito. Quito: Museo de la ciudad
- Hurtado, J. (2010). El Proyecto de Investigación, Guía para la comprensión holística de la ciencia. Recuperado de <http://dip.una.edu.ve/mpe/017metodologiaI/paginas/Hurtado,%20Guia%20para%20la%20comprension%20holistica%20de%20la%20ciencia%20Unidad%20III.pdf>
- Kelessov, L. (2012). La guitarra clásica moderna: análisis Interpretativo y pedagógico de sus técnicas a Partir de un recital sobre la base de los estudios de las obras musicales de autores varios. (Tesis de maestria). Universidad Estatal De Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica Del Ecuador. Recuperada de <http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/8520>
- Mullo, J. (2009). Música Patrimonial Del Ecuador. Recuperado de <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

Mullo, J. (2014). La Estudiantina Quiteña. Quito: Quito Turismo

Navarro, J. (2007). La enseñanza de la guitarra barroca solista: diseño de un instrumento para el análisis de su repertorio. (Tesis de Doctorado). Universidad de Barcelona, Barcelona

Ong, W. (1982). Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/316280965/NT-Ong-Unidad-2>

Quiceno, H. (2001). El manual escolar: Pedagogía y Formas Narrativas. Recuperado de <https://studylib.es/doc/6138523/el-manual-escolar--pedagog%C3%ADa-y-formas-narrativas>

Ramírez, N. (2012). La importancia de la tradición oral: El grupo Coyaima – Colombia. Revista Científica Guillermo de Ockham, vol. 10, núm. 2, julio-diciembre, 2012, pp. 129-143. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105325282011>

Salazar, N. (2016). Músicas tradicionales en espacios académicos: La rueda de gaita como experiencia de aprendizaje holística de la ciencia. Civilizar Ciencias Sociales y Humanas 16(31): 205 – 218, julio – diciembre de 2016. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/ccso/v16n31/1657-8953-ccso-16-31-00205.pdf>

## **4. ANEXOS**

### **INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN (Encuesta)**



### **PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

#### **MAESTRÍA EN INNOVACIÓN EN LA EDUCACIÓN**

El siguiente cuestionario está dirigido a los estudiantes de nivelación de guitarra de la carrera de artes musicales de la Universidad Central del Ecuador y tiene como finalidad recoger sus opiniones para realizar una propuesta pedagógica orientada a la enseñanza de la guitarra quiteña.

- . La encuesta consta de 3 indicadores donde se muestran su pregunta distribuidos de la siguiente manera:
- . El primer indicador está relacionado con la guitarra quiteña y el manual de enseñanza (12 subpreguntas).
- . El segundo indicador se relaciona con las técnicas de enseñanza que los docentes utilizan. (4 subpreguntas).
- . El tercer indicador se relaciona con los contenidos que puede contener un manual de enseñanza. (8 subpreguntas).

- . Pedimos por favor leer atentamente cada una de las preguntas, revisar todas las opciones de respuesta y elegir la alternativa con la que más se identifique.
- . Si se equivoca o desea corregir su respuesta, tache con una línea vertical (/) la alternativa que desea eliminar y seleccione la nueva opción.
- . No es necesario incluir su nombre en la presente encuesta, sólo completar los datos de: institución, paralelo, género y fecha.
- . La información que nos proporcione será utilizada exclusivamente con fines educativos.

**NOMBRE DE LA INSTITUCIÓN:** Universidad Central Del Ecuador – Nivel propedéutico de la carrera de artes musicales de la facultad de artes.

**FECHA** \_\_\_\_\_

**1. Queremos conocer qué conocimientos posee sobre el toque de la guitarra quiteña. Para esto le presentamos una serie de preguntas que tienen varias opciones de respuesta. Marque con una X la que considere la más adecuada.**

En el siguiente cuadro señale con una X la respuesta que más se acerque a su criterio personal

| <b>PREGUNTA SOBRE GUITARRA QUITIÑA Y EL MANUAL DE ENSEÑANZA.</b>                          | <b>MUCHO</b> | <b>ALGO</b> | <b>POCO</b> | <b>NADA</b> |
|---|--------------|-------------|-------------|-------------|
| 1. ¿Ha escuchado hablar sobre el toque de la guitarra quiteña?                            |              |             |             |             |
| 2. ¿Sabes en que consiste el toque de la guitarra quiteña?                                |              |             |             |             |
| 3. ¿Has estudiado alguna vez el toque de la guitarra quiteña?                             |              |             |             |             |
| 4. ¿Has visto a alguien tocar el estilo de la guitarra quiteña?                           |              |             |             |             |
| 5. ¿Conoces las técnicas y recursos que se emplea en el toque de la guitarra quiteña?     |              |             |             |             |
| 6. ¿Sabes quiénes son los mayores exponentes del estilo de la guitarra quiteña?           |              |             |             |             |
| 7. ¿Alguna vez has interpretado música tradicional ecuatoriana en la guitarra con vitela? |              |             |             |             |

|  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|
| 8. ¿Alguna vez has ejecutado los ritmos y géneros musicales de tradición ecuatoriana como el san juan, albazo, yaraví, y pasillo en la guitarra? |  |  |  |  |
| 9. ¿Estás de acuerdo en que la música de tradición oral sea sistematizada?   |  |  |  |  |
| 10. ¿Has estudiado música por medio de un manual o guía metodológica?  |  |  |  |  |
| 11. ¿Te gustaría aprender música ecuatoriana en guitarra con un manual de aprendizaje que complemente la enseñanza de tradición oral?            |  |  |  |  |
| 12. ¿Crees que un manual de enseñanza y aprendizaje facilite y mejore tu formación musical?  |  |  |  |  |

**2. De las siguientes técnicas que utilizan los profesores en la clase de formación instrumental (guitarra), marque en el cuadro con una X la forma en que éstas le ayudan a la comprensión de la asignatura.**

| <b>TÉCNICAS DE ENSEÑANZA</b>            | <b>MUCHO</b> | <b>ALGO</b> | <b>POCO</b> | <b>NADA</b> |
|---|--------------|-------------|-------------|-------------|
| 1. Análisis de material gráfico         |              |             |             |             |
| 2. Manuales, libros o guías pedagógicas |              |             |             |             |
| 3. Enseñanza oral y práctica            |              |             |             |             |
| 4. Videos, audios y transcripciones     |              |             |             |             |

**3. De las siguientes contenidos y recursos ¿cuáles le gustaría que fueran tomadas en cuenta en un manual para el aprendizaje de guitarra ecuatoriana?**

| <b>CONTENIDOS Y RECURSOS</b>                                | <b>MUCHO</b> | <b>ALGO</b> | <b>POCO</b> | <b>NADA</b> |
|---|--------------|-------------|-------------|-------------|
| 1. Historia   |              |             |             |             |
| 2. Técnica  |              |             |             |             |
| 3. Recursos armónicos                                       |              |             |             |             |
| 4. Recursos e instrumentos interpretativos (vitela – dedos) |              |             |             |             |
| 5. Expresiones y dialectos populares para el                |              |             |             |             |

|                                       |  |  |  |  |
|---------------------------------------|--|--|--|--|
| entendimiento de la guitarra quiteña. |  |  |  |  |
| 6. Transcripciones musicales          |  |  |  |  |
| 7. Frases melódicas                   |  |  |  |  |
| 8. Ejercicios                         |  |  |  |  |

## INSTRUMENTO DE ENTREVISTA A EXPERTOS.

### Entrevistas a docentes y músicos ecuatorianos sobre la guitarra quiteña:

#### Entrevista al docente y músico guitarrista Julio Andrade:

Buenas tardes en este momento estamos con el docente y músico guitarrista Julio Andrade, en primer lugar, quiero agradecerte por el tiempo que me has brindado para poder realizar esta entrevista. También quiero mencionar que los comentarios e información que nos proporciones serán muy valiosos para el proyecto de tesis a realizar. Esta entrevista está destinada a recopilar información sobre el toque de la escuela quiteña de la guitarra, es por eso que he preparado las siguientes preguntas:

|  |   |
|--|---|
| <b>Generalidades históricas de la guitarra quiteña.</b>                    | <ol style="list-style-type: none"><li>1. ¿Cómo definirías o qué es para ti el toque de la guitarra quiteña?</li><li>2. ¿Cómo nace este estilo guitarrístico?</li><li>3. ¿Cuáles son los mayores exponentes de este estilo guitarrístico?</li><li>4. Se conoce que tu estuviste cerca de algunos cultores del toque de la guitarra quiteña como el maestro Segundo Guaña y Carlos Bonilla Chávez ¿Que nos puedes decir sobre tu experiencia de haber conocido y compartido este arte musical con estos referentes de la música ecuatoriana?</li><li>5. ¿Cuáles crees que sean los motivos por los que esta escuela guitarrística de la guitarra quiteña ha estado desapercibida a lo largo del tiempo?</li></ol> |
| <b>Características técnico musicales del toque de la guitarra quiteña.</b> | <ol style="list-style-type: none"><li>6. ¿En qué consiste el toque de la guitarra quiteña?</li><li>7. ¿Qué le hace único a este estilo guitarrístico de otros?</li></ol>  |

|   |   |
|---|---|
|   | <p>8. ¿Qué recursos técnicos y musicales se emplean en el toque de la guitarra quiteña?</p> <p>9. ¿Qué beneficios otorga el uso de la vitela o púa en este toque?</p>   |
| <p><b>Enseñanza y transmisión de los saberes tradicionales de la guitarra quiteña</b></p> | <p>10. En tu experiencia docente ¿Cual crees que sea la mejor forma de aprender este estilo guitarrístico?</p> <p>11. Al momento de enseñar este toque de guitarra ¿Cómo crees que se deba iniciar el acercamiento a este estilo guitarrístico? ¿Desde el repertorio, desde los rasgueos para los ritmos ecuatoriano o desde la historia?</p>   |
| <p><b>Nuevos enfoques de interpretación y ejecución de la guitarra quiteña</b></p>        | <p>12. Sin duda hoy en día, eres un referente muy importante de este estilo guitarrístico, al escucharte uno puede determinar que en tu toque esta la esencia de la tradición, sin embargo, hay algo en tu sonido y en tu ejecución que es nuevo ¿Cuál crees que ha sido tu aporte musical para el desarrollo y evolución del toque de la guitarra quiteña?</p> <p>13. De igual manera, gracias a ti, varios jóvenes en los que me incluyo nos hemos enamorado de este estilo guitarrístico ¿Qué podrías decir sobre una nueva camada de guitarristas que están involucrándose en esta escuela de guitarra?</p> |

### **Entrevista al cantante Carlos Grijalva:**

Buenas tardes en este momento me encuentro músico cantante Carlos Grijalva, en primer lugar, quiero agradecerte por el tiempo que me has brindado para poder realizar esta entrevista. También quiero mencionar que los comentarios e información que nos proporciones serán muy valiosos para el proyecto de tesis a realizar. Esta entrevista está destinada a recopilar

información sobre el toque de la escuela quiteña de la guitarra, es por eso que he preparado las siguientes preguntas:

|  |  |
|--|--|
| <p><b>Generalidades históricas de la guitarra quiteña.</b></p> | <ol style="list-style-type: none"><li>1. ¿Cómo definirías o qué es para ti el toque de la guitarra quiteña?</li><li>2. ¿Por qué consideras que este estilo de tocar la guitarra no ha sido asimilado en el medio guitarrístico y musical del país?</li><li>3. Para ti como cantante de música tradicional ecuatoriana ¿Crees que el toque de la guitarra quiteña influya en la ejecución del canto popular ecuatoriano?</li><li>4. Tú has trabajado junto al maestro Julio Andrade, en formato de guitarra y canto ¿Cuál es tu forma de ver a la guitarra de este guitarrista, sea esta de acompañamiento o solista?</li><li>5. En tu experiencia de haber trabajado con diferentes guitarristas y diferentes estilos guitarrísticos de Sudamérica, ¿Cómo ves el desarrollo de la guitarra quiteña en la actualidad?</li></ol> |
|--|--|