

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIA DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE EDUCACIÓN MUSICAL

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN MUSICAL

ESTUDIO DEL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE MUSICAL DE LA
BANDA-ORQUESTA SANTA MARIANITA DEL EMPEDRADO DE LA CIUDAD DE
IBARRA.

NOMBRE:

MISHEL CAROLINA LIMAICO IBADANGO

DIRECTOR:

Dr. AVENDAÑO LEÓN HERMÁN RONALD FERNANDO

QUITO, 2019.

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, MISHEL CAROLINA LIMAICO IBADANGO, C.C. 1003854716 autora del trabajo de graduación titulado: "ESTUDIOS DEL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE MUSICAL DE LA BANDA-ORQUESTA SANTA MARIANITA DEL EMPEDRADO DE LA CIUDAD DE IBARRA", previa a la obtención del grado académico de LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EDUCACIÓN MÚSICA:

- 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, 21 de enero del 2019



MISHEL CAROLINA LIMAICO IBADANGO,

C.C. 1003854716

RESUMEN

La presente investigación titulada Estudió del proceso de enseñanza-aprendizaje musical de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado tiene como propósito fundamental dar a conocer el proceso de estudios que mantiene un músico empírico dentro de esta agrupación, en base a los conocimientos tradicionales que posee el Maestro Mayor de esta agrupación.

Si bien es cierto este proceso de enseñanza-aprendizaje se basa en la transmisión del conocimiento oral, en donde la observación y el desarrollo del oído musical son claves fundamentales para que esto se lleve a cabo este proceso educativo.

Además, se da a conocer la historia de las bandas de pueblo y sobre todo de la Banda-Orquesta en estudio; la recolección de esta información se la hizo a través de métodos, técnicas, entrevista, encuestas y una rigurosa investigación de campo que ayudo a vivenciar los puntos clave de este proceso formativo, de esta manera fue posible la recolección de la información.

Se pretende que esta investigación sirva de sustento teórico a los futuros investigadores y así ellos puedan hacer una investigación más profunda sobre este tema y otros temas de estudio relacionados con las tradicionales Bandas de Pueblo.

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación tiene como propósito dar a conocer el Estudio del proceso de enseñanza-aprendizaje musical de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad Ibarra, la misma que pretende dar a conocer la educación que mantienen los músicos empíricos de dicha agrupación.

De tal manera, que se busca cumplir con el objetivo general planteado: Investigar el proceso de enseñanza-aprendizaje de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra, mediante la aplicación de técnicas y métodos, para sistematizar y analizar los recursos didácticos empleados en función de los objetivos de aprendizaje planteados, a través de la investigaciones de campo, para conocer los recursos utilizados por los miembros de esta agrupación y a su vez se pretende cumplir con los objetivos específicos: a) Analizar el contexto histórico de la banda de pueblo de la ciudad de Ibarra, barrio el Empedrado; b) Identificar cual es la formación de un músico empírico y como este desarrolla sus habilidades musicales; c) Caracterizar las metodologías del proceso de enseñanza- aprendizaje utilizadas por los músicos de la banda de pueblo y por último, Establecer las particularidades de los procesos de transmisión del conocimiento de esta agrupación emblemática de la provincia de Imbabura.

La presente investigación cuenta con cuatro capítulos, en el **primero** se expone el marco teórico que sustenta la tesis y a su vez se explica el proceso histórico, su función social y el nacimiento de las Bandas de Pueblo en el Ecuador y en la provincia de Imbabura, de la misma manera, se da a conocer los géneros musicales más interpretados por la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra.

En el **segundo capítulo**, se plantea el marco metodológico en donde se ve reflejado el resultado de las encuestas realizadas y las herramientas que se utilizó a lo largo de la investigación de campo. En el **tercero**, se proyecta la propuesta investigativa, la historia, transformaciones musicales de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, su función social y sobre todo el proceso de enseñanza-aprendizaje que mantiene los músicos que se forma en dicha agrupación y por último se hace hincapié en las recomendaciones y conclusiones del trabajo de campo.

Las Bandas de Pueblo son representaciones musicales que dan realce a las festividades de la serranía ecuatoriana, además de ello, es evidente la formación musical que se

mantiene dentro de estas instituciones musicales, este proceso de enseñanza-aprendizaje es arduo y se necesita de paciencia, concentración, gusto por la música autóctona y sobre todo un desarrollo del oído musical, debido a esto se identifica la educación que mantiene los músicos de estas agrupaciones musicales.

En el Ecuador existen un delimitado trabajo investigativo acerca de los procesos de enseñanza- aprendizaje que mantiene las Bandas de Pueblo. Uno de los problemas más graves que afrontan estas instituciones musicales es la posible desaparición de sus conocimientos musicales, culturales y sociales; para lo que sería idóneo el levantamiento de: material auditivo, visual, trabajos de campo y métodos de enseñanza-aprendizaje, para que no desaparezca estas tradiciones.

Esta investigación es de tipo cualitativo-cuantitativo, según el tiempo de ocurrencia de los hechos y registros de la información es retrospectivo, según el periodo y secuencia del estudio es de tipo transversal, ya que se estudian las variables: proceso de enseñanza- aprendizaje musical y banda de pueblo en un determinado tiempo; según el análisis y alcance de los resultados es descriptivo-analítico.

Es cualitativo porque permitió describir las características del método de enseñanza, recursos didácticos, proceso de enseñanza- aprendizaje, interpretación de instrumentos, proceso formativo instrumental, guía didáctica, lectura musical, ámbito educativo, impacto en el dominio cultural, que tienen los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado, de manera que permitió profundizar el conocimiento, comprensión y la interpretación de los resultados. Es cuantitativo por el análisis de los datos en categorías e información estadística desarrollada en la interpretación de los resultados de la encuesta.

Las conclusiones detalladas al final, detallan las características fundamentales expuestas a lo largo de la investigación de campo; en cuanto a las recomendaciones es importante que los lectores profundicen estos temas de investigación, ya que una Banda de Pueblo es una representación cultural digna de admirar.

Finalmente, se espera que este proyecto sea de ayuda a los futuros investigadores en este ámbito musical.

DEDICATORIA

Le dedico este trabajo de investigación a mi madre Aidita Ibadango, quién ha sido el pilar fundamental de mis logros, una mujer digna de admiración, respeto y sobre todo por lucha constante por sacar a su familia adelante y nunca dejarme caer y guiarme por el camino correcto.

Mishel.

AGRADECIMIENTO

Agradezco primero a Dios por las bendiciones que día a día me brinda; y a mis queridos padres Camilo Limaico y Aidita Ibadango que han sido el pilar fundamental de mi educación, los que siempre me han apoyado y guiado por el camino del bien, y sobre todo acompañado en este camino musical.

Un agradecimiento especial a todas las personas que han hecho posible que este trabajo de investigación se lleve a cabo, a cada uno de los integrantes de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado por brindarme sus conocimientos musicales, a Don Gonzalo Hidalgo una gran persona que me apoyo con sus conocimientos musicales y audios de la Banda, a los hermanos Álvarez Arturo, Jorge, Geovanny y Juan que me brindaron sus conocimientos y experiencias en el ámbito musical. A don Jorge Males quien me colaboró con sus conocimientos musicales en su instrumento (trombón) y me facilitó algunas fotografías de dicha agrupación. Como no agradecer a una persona que me ha apoyado incondicionalmente a lo largo de estos meses, para que no me rinda y siga adelante a mi novio Rony Males.

Mishel.

Índice

CAPÍTULO I	14
MARCO TEÓRICO.....	14
1.1 PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE.....	14
1.1.1 Componentes del proceso de enseñanza aprendizaje.....	15
1.1.2 Principios de intervención educativa	18
1.1.3 El Aprendizaje Significativo.....	25
1.1.4 Teoría sociocultural de Lev Vygotsky	30
1.1.5 Andragogía, el aprendizaje para adultos	32
1.1.6 Método empírico de aprendizaje	35
1.1.7 Aprendizaje y el empirismo.....	36
1.2 Breve historia del nacimiento de las Bandas de Pueblo.	37
1.2.1 ¿Qué es la Banda de Pueblo?.....	37
1.3 Géneros populares ecuatorianos.....	47
1.3.1 El Sanjuanito.....	47
1.3.2 El Albazo	54
1.3.3 El Pasacalle	60
1.3.4 La Bomba.....	66
1.3.5 Yaraví.....	70
1.3.6 Tonadas.	77
1.3.7 Música Religiosa.	80
1.4 Influencias Internacionales.....	88
1.4.1 Cumbia.....	88
CAPÍTULO II.....	91
MARCO METODOLÓGICO	91
2 Metodología de investigación	91
2.1 Procedimiento marco metodológico.	91
2.1.1 Tipo de investigación	91
2.1.2 Métodos	92
2.1.3 Técnicas	92
2.1.4 Instrumentos	93
2.1.5 Población	93

2.2 Resultados de la investigación de campo a través de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda–Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra.	94
2.3 Análisis de Resultados de la encuesta aplicada.....	105
CAPÍTULO III	108
3. ESTUDIO DEL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE MUSICAL DE LA BANDA ORQUESTA SANTA MARIANITA DEL EMPEDRADO DE LA CIUDAD DE IBARRA.	108
3.1 Historia de la formación de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra.	108
3.1.1 Fundación y primeros pasos.	109
3.2. Análisis del repertorio musical de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.	118
3.2.1 Origen y desarrollo del formato instrumental	118
3.2.2 Análisis organológico del formato instrumental.	119
3.2.3 Organología de la enseñanza-aprendizaje de los instrumentos musicales.....	131
3.2.4 Inserción de nuevos instrumentos y géneros musicales.....	131
3.2.5 Repertorio musical en cada género musical Ecuatoriano.	132
3.2.6 Glosario de términos utilizados por los músicos empíricos.	139
3.3. Análisis del Proceso de Enseñanza- Aprendizaje de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado en el ámbito de la Educación.	140
3.3.1 Resultados de los procesos de Enseñanza-Aprendizaje en cada instrumento musical de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.....	144
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.	165
Conclusiones.....	165
Recomendaciones.....	166
BIBLIOGRAFÍA.....	168
ANEXOS	175

Índice de Figura

Figura 1: Componentes de la formulación de objetivos..	16
Figura 2: Tipos de Aprendizaje.	26
Figura 3: El Aprendizaje de Ausubel.	27
Figura 4: Fases del Aprendizaje Significativo..	28
Figura 5: Características de las Bandas de Pueblo.	45
Figura 6: Negros e indígenas en una Banda Mocha de Imbabura en 1930.	46
Figura 7: Bases rítmicas y variaciones del sanjuanito..	50
Figura 8: Sanjuanito de la provincia de Imbabura.	51
Figura 9: Carabuela, Sanjuanito Imbabura.	53
Figura 10. Bases rítmicas del Albazo.	57
Figura 11. Albazo de Segundo Luis Moreno..	58
Figura 12: Albazo Pilahuín.	59
Figura 13: Ritmo de pasacalle en la Guitarra.	62
Figura 14. El Pasacalle El Chulla Quiteño.	64
Figura 15: Pasacalle Reina y Señora.....	65
Figura 16: Bases rítmicas de la bomba similares al albazo.	67
Figura 17: Transcripción de la Bomba Viva el Patrón.	68
Figura 18: La bomba instrumento musical.	69
Figura 19: Primera transcripción de la Bomba.....	69
Figura 20: Baile de la Bomba, Baile de la Botella.	70
Figura 21: Formula rítmica del Yaraví.	73
Figura 22: Transcripción de los Primeros Yaravíes ecuatorianos.....	74
Figura 23: Puñales Yaraví.	76
Figura 24: Base rítmica de la Tonada..	78
Figura 25: Tonada Ojos Azules.....	79
Figura 26: La Sentencia música religiosa.	81
Figura 27: “Salve, Dolorosa”.	82
Figura 28: Primera transposición de la canción Salve, Salve Gran Señora.....	83
Figura 29: Transposición Carlos Amable Ortiz.	83
Figura 30: Ya viene el niño	84
Figura 31: Ya viene el niño	87
Figura 33: Base ritmica de la cumbia.	89
Figura 34: Método de enseñanza en las bandas de pueblo	95
Figura 35: Recursos didácticos sobre el repertorio popular ecuatoriano.....	96
Figura 36: El proceso de enseñanza-aprendizaje necesita del oído y concentración.....	97
Figura 37: El músico de una banda de pueblo debe tocar todos los instrumentos musicales.	98

Figura 38: Proceso formativo instrumental	99
Figura 39: Guía didáctica para las Bandas de Pueblo,.....	100
Figura 40: Es necesaria la lectura musical para las bandas de pueblo.	101
Figura 41: Fortalecimiento en el ámbito educativo a las bandas de pueblo.	102
Figura 42: La banda orquesta ha logrado cambios en la sociedad.	103
Figura 43: Impacto en la dinámica cultural.	104
Figura 44: Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado en la actualidad.	108
Figura 45: Don Santos Manuel Quimbiulco Troya, Fundador de la agrupación.	109
Figura 46: Banda de Pueblo Santa Marianita del Empedrado.....	111
Figura 47: La nueva generación de la Banda Santa Marianita del Empedrado	112
Figura 48: Santa Marianita de Jesús Patrona de la Banda-Orquesta.....	113
Figura 49: Banda De Pueblo Santa Marianita Del Empedrado con la juventud del barrio “El Empedrado”	114
Figura 50: Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado en sus inicios con sonido amplificado	115
Figura 51: Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado en la actualidad con sonido amplificado	116
Figura 52: Banda de Pueblo “Santa Marianita del Empedrado”	117
Figura 53: Tesitura de la Tuba en Do.	120
Figura 54: Tesitura de la trompeta en RE.	121
Figura 55: Tesitura de la trompeta en SI bemol	121
Figura 56: Tesitura de la trompeta en Fa.	121
Figura 57: Sonidos del trombón.	122
Figura 58: Registro del trombón.	122
Figura 59: Tesitura del saxofón soprano.	123
Figura 60: Tesitura del saxofón soprano.	123
Figura 61: Tesitura del saxofón alto.	124
Figura 62: Tesitura del saxofón tenor.	124
Figura 63: Tesitura del saxofón Barítono.	125
Figura 64: Tesitura del saxofón Bajo.	125
Figura 65: Tesitura del saxofón tenor.	126
Figura 66: Tesitura del Clarinete.....	127
Figura 67: Primeros instrumentos de viento de la Banda de Pueblo	128
Figura 68: Embocadura.....	147
Figura 69: Émbolos y respiración.	147
Figura 70: Posición para tocar el instrumento.	148
Figura 71: Embocadura.....	150
Figura 72: Respiracion.....	151
Figura 73: Posición para tocar el instrumento y notas musicales.	152
Figura 74: Posición al momento de interpretar el instrumento.	155
Figura 75: Embocadura y respiración.	155
Figura 76: Posición de las notas musicales.	156
Figura 77: Posición de interpretación.	158

Figura 78: Posición de las muñecas.	159
Figura 79: Posición para tocar el instrumento musical.	160
Figura 80: Sostener las baquetas y posición de las manos.	163
Figura 81: Manejo de las muñecas.	163
Figura 82: Postura de interpretación.	164

Índice de Tablas

Tabla 1 Definición de Andragogía	32
Tabla 2 Conceptos de la Banda de Pueblo.....	42
Tabla 3 Método de enseñanza en las bandas de pueblo.....	95
Tabla 4 Recursos didácticos sobre el repertorio popular ecuatoriano	96
Tabla 5 El proceso de enseñanza-aprendizaje necesita del oído y concentración	97
Tabla 6 El músico de una banda de pueblo debe tocar todos los instrumentos musicales.98	
Tabla 7 Proceso formativo instrumental.....	99
Tabla 8 Guía didáctica para las Bandas de Pueblo	100
Tabla 9 Es necesaria la lectura musical para las bandas de pueblo	101
Tabla 10 Fortalecimiento en el ámbito educativo a las bandas de pueblo.....	102
Tabla 11 La banda orquesta ha logrado cambios en la sociedad	103
Tabla 12 Impacto en la dinámica cultural.....	104
Tabla 13 Sanjuanito	133
Tabla 14 Albazo	134
Tabla 15 Pasacalle.....	135
Tabla 16 Bomba	136
Tabla 17 Yaraví.....	137
Tabla 18 Tonadas	137
Tabla 19 Música Religiosa.	138
Tabla 20 Cumbia	139

Índice de anexos

Anexo 1: Cuestionario de la Entrevista	176
Anexo 2: Cuestionario de la encuesta	177
Anexo 3: Don Juan Quimbiulco- Actual director y saxofonista de la Banda Santa Marianita del Empedrado.....	178
Anexo 4: Entrevista a Don Jorge Males-Trombonista.....	179
Anexo 5: Entrevista a Don Arturo Álvarez- Trompetista.....	179
Anexo 6: Entrevista a Don Jorge Álvarez	180
Anexo 7: Entrevista a Geovanny Álvarez-Percusionista.....	180
Anexo 8: Integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado	181
Anexo 9: CD de canciones interpretadas por la Banda Orquesta Santa Marianita Del Empedrado (primer, segundo volumen y ensayos).....	182
Anexo 10: CD con canciones con los 4 del Altiplano.	182

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

1.1 PROCESO DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE

Es el conjunto de procedimientos, actividades que tiene como finalidad transmitir conocimientos especiales o generales sobre una asignatura, sus dimensiones, como una secuencia de situaciones de aprendizaje en cuyo desarrollo interactúan los alumnos, el docente y el objeto de aprendizaje con la finalidad de generar en los estudiantes procesos cognitivos que les permita aprender y aprender a pensar (Bravo, 2011).

El proceso de enseñanza-aprendizaje es interactivo, complejo e inciden en su desarrollo un conjunto de componentes que se deben interrelacionar para obtener resultados de gestión educativa. La adecuada aplicación de diversas técnicas verbales para la enseñanza es una forma didáctica, junto a otras para despertar y activar conocimientos significativos.

El proceso de enseñanza-aprendizaje constituye una categoría pedagógica, de desarrollo dinámico, de constante transformación y está determinado por el movimiento de la actividad cognoscitiva, el desarrollo de una serie de capacidades que permiten la regulación del pensamiento, bajo la dirección del docente orientado al dominio de conocimientos, habilidades y hábitos, sustentados en una concepción científica y su aplicación práctica (Betoret, 2012).

El proceso de enseñanza-aprendizaje tiene un carácter bilateral por la relación dialéctica entre las actividades del docente al enseñar y la de los estudiantes al aprender. Desde este punto de vista el docente organiza el proceso, estructura las condiciones para el aprendizaje de forma productiva y racional, con la finalidad de estimular, dirigir y controlar los aprendizajes para que los estudiantes participen de manera activa en su formación.

El proceso de enseñanza-aprendizaje conforma una unidad que tiene como objetivo principal contribuir a la formación integral de la formación del estudiante. Es la integración de lo instructivo y educativo. Este proceso educativo permite la formación de valores, sentimientos que identifican al hombre como ser social; desde el aspecto educativo comprende el desarrollo de convicciones, la voluntad y otros elementos de la esfera volitiva y afectiva que en interrelación con aspectos cognitivos permiten interactuar un proceso de enseñanza aprendizaje para la formación multilateral de la personalidad del hombre.

El proceso de enseñanza-aprendizaje es una unidad dialéctica entre la instrucción y la educación, está asociada la concepción de una estructura sistémica conformada por elementos o componentes estrechamente relacionados que operan en mayor o menor medida en este proceso.

1.1.1 Componentes del proceso de enseñanza aprendizaje

Los componentes o elementos del proceso de enseñanza aprendizaje son los siguientes:

1. En este componente se establecen los siguientes elementos
 - Problema
 - Objetivos
 - Métodos de enseñanza
 - Medios de enseñanza
 - Formas de organización
 - Evaluación
2. Es el componente formado por el profesor alumno (Pimienta, 2012).

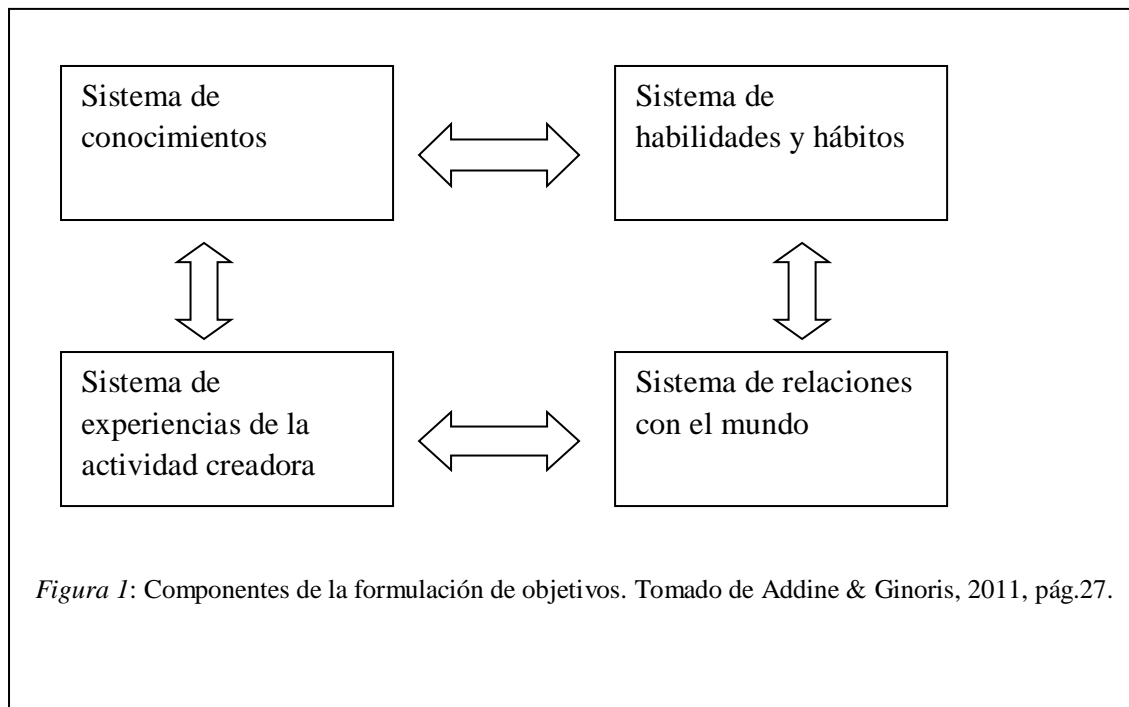
a) Problema

Uno de los elementos del primer componente es el problema, el que debe ser abordado como una manifestación del objeto que establece una necesidad en el sujeto que aprende (Campos, 2011).

b) Objetivos

Se consideran como elementos orientadores del proceso de enseñanza aprendizaje y debe responder a las preguntas ¿para qué enseñar?, ¿Qué enseñar-aprender? Representa la modelación subjetiva del resultado esperado y está condicionado por las exigencias sociales de una determinada época. La estructuración de los objetivos debe estar definido con alto grado de científicidad y contener los siguientes elementos: habilidad a lograr por los estudiantes; conocimientos asociados; condiciones en que se produce la apropiación del contenido; nivel de asimilación y profundidad (Addine & Ginoris, 2011).

La estructura para formular los objetivos, está determinada por cuatro componentes interrelacionados:



Sistema de conocimientos

El sistema de conocimientos comprende informaciones seleccionadas sobre la naturaleza, sociedad, el ambiente, la ciencia y otros que deben responder a los objetivos y exigencias sociales. Los conocimientos según el tipo de información que ofrece y por las características de su adquisición se clasifican en:

- Conocimientos sensoriales o empíricos, que son los que brindan información de los objetos, fenómenos, procesos, dimensiones, funcionamiento, posición y otros.
- Conocimientos teóricos o racionales, estos son los que ofrecen información sobre lo esencial de la realidad, fundamentado en los conceptos, la información, las relaciones causales y valorativas, las leyes, teorías y las hipótesis científicas.
- Conocimientos metodológicos, operacionales, mediante este elemento se establecen los modos de actuación que se va a aplicar sobre los procedimientos para las actividades seleccionadas (Feli, 2013).

Sistema de habilidades y hábitos

Este segundo componente, se fundamenta en el dominio consiente de la actividad, su proceso de formación es complejo y está ligado a la formación de los conocimientos (Addine & Ginoris, 2011).

Sistema de experiencias de la actividad creadora

Este elemento se forma en forma simultánea, en relación a los conocimientos y habilidades, se manifiesta para la resolución de problemas, el desarrollo de la creatividad, imaginación y la independencia cognoscitiva (Bravo, 2011).

Sistema de relaciones con el mundo

El cuarto elemento es importante ya que determina el sistema de relaciones hacia y con el mundo; se incluyen los componentes de: valores, intereses, convicciones, actitudes, sentimientos, y debe guardar una estrecha interrelación con los tres componentes anteriores (Campos, 2011).

c) Métodos de enseñanza

Los métodos de enseñanza son el componente del proceso y en relación a este se analizan, debaten problemas científicos, se determinan diferencias teóricas y son los elementos directores para viabilizar, conducir y responder al desarrollo de los procesos de enseñanzas aprendizaje. Los métodos establecen el sistema de acciones que los docentes y

estudiantes deben interactuar en el método de enseñanza, para alcanzar el logro de objetivos y aprendizajes significativos (Ayala, 2012).

d) Medios de enseñanza

Se considera como medios de enseñanza a los elementos facilitadores del proceso que responden a la pregunta ¿Con que?, y están conformados por un conjunto con carácter de sistema, de objetos reales, sus representaciones e instrumentos y son un apoyo material para la consecución de los objetivos. Se definen los medios en relación a las características estructurales y la propia información que se quiere transmitir, deben ser empleados en la actividad de enseñanza, aprendizaje, así como responder a la interrelación entre los componentes personales y no personales del proceso de enseñanza aprendizaje (Beltrán & Pérez, 2011).

e) Formas de organización

Este elemento integrador, define la interrelación de todos los componentes personales y no personales del proceso, la forma organizativa debe reflejar las relaciones entre el profesor y los estudiantes en el proceso de enseñanza aprendizaje. Las formas de organizar estará en función a las características pedagógicas, didácticas que se quiera aplicar, grupal, tutorial, trabajo cooperativo, en equipo, tutorías dirigidas, presenciales o a distancia, consultas y otras (Boud & Cohen, 2011).

1.1.2 Principios de intervención educativa

Los procesos de intervención educativa se fundamenta en principios que son el soporte para determinar el modelo de acción educativa, en líneas generales son las siguientes:

a) El tratamiento de la diversidad: aprendizaje individualizados y personalizados

Los programas de enseñanza tratan de responder a una diversidad de alumnos en el que existen claras diferencias en relación a su origen social, cultural, económico, étnico, lingüístico, religión, género y otros, así como a condicionantes físicos, psicológicos, otros, que se traducen en una diversidad de ritmos de aprendizajes, capacidades, formas de relación, intereses, expectativas (Gavilán & Alario, 2010).

Esta diversidad constituye el reto más relevante para el proceso de enseñanza exigiendo que se alcancen en un espacio de tiempo, procesos motivadores y habilitadores de capacidades activas en el sistema educativo. El tratamiento de la diversidad es posible partiendo de una evaluación inicial que ayude a definir que necesita cada alumno para alcanzar los objetivos planteados, cuáles son sus intereses, sus expectativas, sus valores, necesidades de manera que se puedan diseñar las respuestas más adecuadas, motivadoras y enriquecedoras posibles y establecer estrategias metodológicas que viabilicen el aprendizaje individual, colectivo con distintos niveles de realización, utilización de recursos didácticos variados.

b) El aprendizaje cooperativo y participativo

Considera que el sistema educativo como generador de factores de socialización, no solo debe incorporar dentro del currículo el aprendizaje de habilidades de relación social para que el alumno aprenda a cooperar de forma eficaz, es necesario organizar de forma cooperativa. La cooperación es uno de las claves para la mejora de las relaciones sociales y el progreso material de los alumnos (Holubec & Johnson, 2010).

Los métodos de aprendizaje cooperativo son estrategias sistematizadas que tiene relación con las características generales de: división del grupo de clase en pequeños grupos heterogéneos que serán representativos en la población general del aula y la creación de sistemas de interdependencia positiva, mediante estructuras de tarea y recompensas específicas.

La utilización de los métodos grupales es con fines de socialización, de adquisición y consolidación de conocimientos; aprender a cooperar y aprender a través de la cooperación. Algunas de las condiciones del aprendizaje cooperativo en orden a adecuarse a sus propios principios básicos y a los objetivos del enfoque multicultural en educación son:

- Planificar con claridad el trabajo a realizar; las tareas deben estar delimitadas con precisión, así como la participación exigida y el resultado logrado por cada miembro del grupo.
- Seleccionar las técnicas de acuerdo con las características de los alumnos, objetivos del programa, experiencia y formación del docente, materiales e infraestructura disponible.
- Delegación de responsabilidad por parte del educador, el grupo asume de dicha responsabilidad en la planificación, ejecución y valoración de las tareas.
- Apoyarse en la complementariedad de roles – facilitador, armonizador, otros, entre los miembros del grupo para alcanzar los fines comunes asumiendo responsabilidades individuales, favoreciendo la igualdad del aprendizaje – conocimiento.
- Evaluación compartida; el equipo valora lo aportado para cada alumno, la clase evalúa el equipo y el docente cada producción individual.

Los objetivos del aprendizaje cooperativo son:

- Distribuir adecuadamente el éxito para proporcionar los niveles motivacionales necesarios para activar el aprendizaje.
- Superar la interacción discriminatoria proporcionando experiencia de similar estatus a los alumnos.
- Favorecer actitudes activas positivas en los aprendizajes
- Aumentar el sentido de responsabilidad
- Mejorar las relaciones de amistad, aceptación y cooperación de los alumnos
- Mejor desarrollo de las capacidades de comunicación
- Favorecer el proceso de confianza y crecimiento del alumno y del profesor.

c) Aprendizaje constructivo, significativo y funcional

Los aprendizajes es el instrumento para el desarrollo de capacidades, habilidades, destrezas y actitudes, que permita que estos aprendizajes sean significativos y funcionales.

El aprendizaje significativo atribuye al objeto de aprendizaje y se requiere de:

- Que los nuevos aprendizajes se puedan relacionar con conocimientos previos que el estudiante aprende, de manera que pueda conectar lo nuevo con lo ya conocido para reestructurar de este conocimiento previo.
- Que los contenidos propuestos en el proceso de enseñanza–aprendizaje sea pertinente, claros, relevantes (significativos–lógicos).
- Que lo que se aprende tenga sentido, sea funcional que sea utilizado para la resolución de problemas en distintos contextos a aquel del que se ha realizado o para acceder a nuevos aprendizajes (Marugán & Carbonero, 2013).

El proceso de enseñanza-aprendizaje debe estar integrado en la estructura cognitiva de la persona que aprende para asegurar su memorización comprensiva y su funcionalidad considerando los objetivos de la sociedad, tecnología, resolver problemas.

David Paul Ausubel creador del aprendizaje significativo postula conceptos fundamentales de constructivismo respondiendo a la concepción cognitiva del aprendizaje, según lo cual esta tiene lugar cuando las personas interactúan con su entorno tratando de dar sentido al mundo que perciben.

La teoría del aprendizaje significativo se contrapone al aprendizaje memorística, señalando que solo existirá aprendizaje significativo cuando lo que se trata de aprender se logra relacionar de forma sustantiva y no arbitraria con lo que ya conoce quien aprende, de manera es decir con aspectos relevantes y preexistentes de su estructura cognitiva. Las dimensiones del objeto del aprendizaje son:

- Contenido, lo que la persona quiere aprender (contenido del aprendizaje–enseñanza)
- Conducta, lo que la persona debe hacer (conducta ejecutada)

Esta relación de lo que se aprende con lo que constituye la estructura cognitiva del que aprende tiene consecuencias transcendentales en la manera de estructurar la enseñanza.

Toda experiencia que parte de los conocimientos y vivencias previas del sujeto las mismas que son integradas con el nuevo conocimiento y se convierten en una experiencia significativa que se le conoce como aprendizaje significativo.

El aprendizaje significativo se sustenta en el descubrimiento que hacen los estudiantes, el mismo que ocurre a partir de las llamadas “desequilibrios”, “transformaciones”, “lo que

ya sabía”, es decir un nuevo conocimiento, un nuevo contenido, un nuevo concepto que está en relación a los intereses, motivaciones, experimentación y uso del pensamiento reflexivo del estudiante. Los requisitos básicos que se deben considerar en el proceso de aprendizaje significativo son:

- Las experiencias previas (conceptos, contenidos, conocimientos)
- La presencia de un docente mediador, facilitador, orientador de los aprendizajes
- Los alumnos en proceso de autorrealización
- La interacción para elaborar un juicio valorativo (juicio crítico) (Monereo, 2013)

De esta manera un aprendizaje es significativo cuando los alumnos pueden atribuir posibilidad de uso (utilidad) al nuevo contenido aprendido relacionándole con el conocimiento previo. El proceso de aprendizaje significativo está definido por una serie de actividades significativas que ejecuta y actitudes realizadas por los alumnos, los mismos que proporcionan experiencia y a la vez produce cambios permanentes en su contenido de aprendizaje.

d) Aprendizaje globalizado-interdisciplinario

Las transformaciones que se dan en la sociedad, los procesos de globalización y la necesidad de fortalecer las identidades y capacidades locales por medio de una educación pertinente y contextualizada en las necesidades de los estudiantes, aparecen como los grandes desafíos de la educación del siglo XXI, los aprendizajes integrados propician el trabajo interdisciplinario asumiendo precisiones pedagógicas que articule la teoría con la práctica (interdisciplinariedad) como herramienta didáctica para la organización de la enseñanza, la interacción de las disciplinas científicas, el dialogo entre sus conceptos prioritarios, las marcas epistemológicas, las metodologías, los procedimientos.

En este marco Ayala (2012) sostiene que las personas demuestran comprensión interdisciplinaria cuando integran conocimientos y modos de personas de dos o más disciplinas para crear conocimientos, solucionar problemas a través de una lista de disciplinas yuxtapuestos para obtener aprendizajes integrados para lo cual se requiere la mediación del docente para establecer las conexiones interdisciplinarias.

Una vía para contribuir al desarrollo del aprendizaje interdisciplinario será promover tareas integradoras en el aula, tareas que propongan a los estudiantes varias formas de organizar el aprendizaje de manera holística y a partir de situaciones problemáticas estructuradas mediante preguntas o problemas relevantes. Se proponen tareas integradoras en el aula diseñando unidades de aprendizaje globalizado que permita integrar dos o más disciplinas a partir del trabajo colaborativo de los docentes para planificar, desarrollar actividades diversas que involucren los intereses de los estudiantes, múltiples fuentes de información, diferentes capacidades, organizando los contenidos con la estructura lógica de las disciplinas como síntesis deductiva del proceso de aprendizaje.

e) El clima educativo como elemento facilitador del rendimiento escolar

El clima del aula es la integración de una serie de elementos de necesidades emocionales como: autoestima, convivencia estudiantes / docentes, respeta así mismo y a los demás, identidad, relaciones interpersonales que propician un ambiente de enseñanza–aprendizajes eficaz y seguro. Otros elementos que aportan el clima de aula son:

- La organización del aula en lo referente a espacios físicos, criterios de medio ambiente (ventilación, biodiversidad, otros) de la distribución de los espacios físicos en cuanto a mobiliario, accesos, ubicación de elementos que estará en relación a las áreas del diseño curricular.
- La estética del aula en relación a las paredes, cubiertas, espacios de ubicación de los estudiantes, comodidad, colores del mobiliario, ambientes físicos, para interactuar con los procesos de enseñanza.
- Material didáctico que sea interactivo, atractivo que propicia y contribuya a reforzar los contenidos curriculares que se desarrollen.
- Programación de contenidos y procedimientos, que deben estar en relación al currículo, las expectativas y objetivos de aprendizaje de manera que fortalezca la motivación e interacción en las sesiones de aprendizaje.
- Las relaciones interpersonales con la aplicación de canales de comunicación de docente–alumno, las relaciones de ayuda, valoración, respeto entre alumnos, profesor–alumno y viceversa. Los docentes deben propiciar ambientes seguros para disfrutar de los aprendizajes aplicando normas de comportamiento, comunicación para que los alumnos asuman su propia responsabilidad de su aprendizaje formando

líderes integrales, autónomos, seguros de sí mismos y con capacidades para tomar decisiones que son las competencias y ámbitos de las entidades educativas (Boud & Cohen, 2011).

El clima educativo en los centros educativos son procesos orientados para el logro de mejores niveles de enseñanza–aprendizaje como eje fundamental de la calidad educativa determinado por los factores de organización de las aulas, estética de los mismos, material didáctico, programación de contenidos y procedimientos, las relaciones interpersonales que integradas en forma interactiva confieren estilos óptimos a las instalaciones educativas desde las percepciones del colectivo del contexto escolar.

f) Desarrollo del auto concepto y de la autoestima

Experiencias de investigaciones de Betoret (2012) establecen la importancia de la autoestima en los niños, jóvenes estudiantes como factor clave fundamental para motivar y promover prácticas docentes que conllevan a los estudiantes a interactuar los aprendizajes, controlar sus emociones, interrelacionarse con su entorno social, educativo, la empatía con el docente y las buenas relaciones con sus compañeros.

La autoestima tiene relación directa con el clima escolar, el rol del docente en la formación emocional de los estudiantes, considera que la autoestima es una habilidad social positiva o negativa de la persona, forma su personalidad y debe ser incentivada paulatinamente e influye en lo que se pretende ser y conseguir en la vida.

La autoestima es el grado de satisfacción asociado al concepto de sí mismo, a sentirse bien consigo mismo, relacionado con dos necesidades básicas de la persona basado en dos premisas: percibir que uno vale para algo y percibir que uno vale para alguien (Campos, 2011).

La alta autoestima se puede observar cuando las personas son expresivas, asertivas, con éxito académico y social, confiar en sus propias percepciones y esperar siempre el éxito, consideran su trabajo de calidad y mantienen altas expectativas con respecto a trabajos futuros, manejar la creatividad, se autorrespetan y sienten orgullo de sí mismos, caminan hacia metas realistas.

En la educación los protagonistas principales son los padres de familia, los docentes, y las instituciones educativas. El docente en su accionar cotidiano posibilita espacios

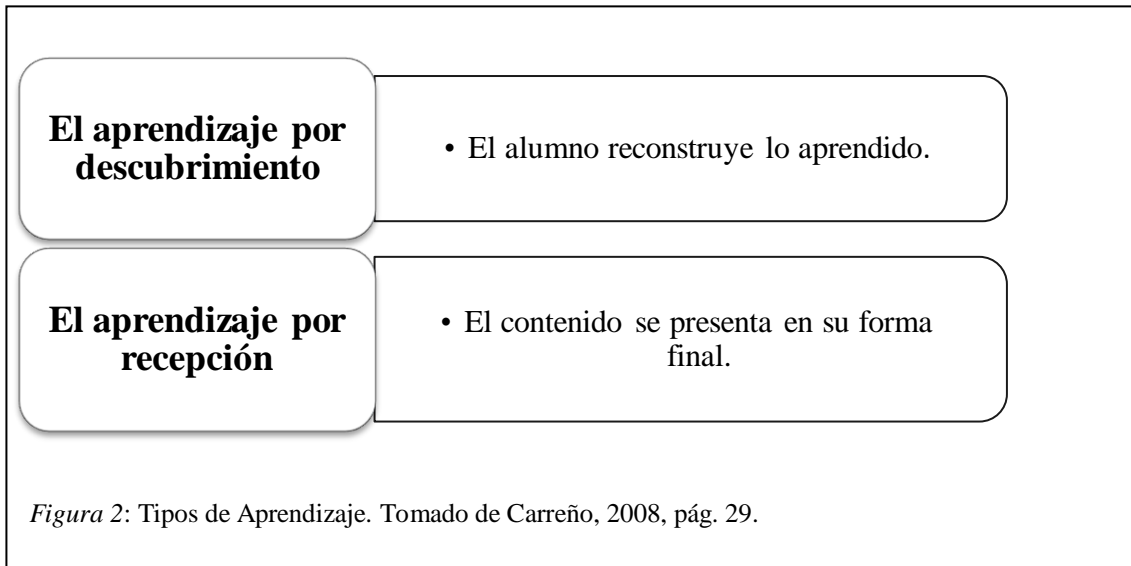
convergentes mediante ellos su práctica pedagógica guía el manejo del entorno social, comparte sentimientos, exponencias del medio, actitudes y valores benéficos en la formación personal y social de cada estudiante. Es necesario que el docente se apropie de saberes que le permita alcanzar las metas, frente a la construcción de autoestima en sus estudiantes.

1.1.3 El Aprendizaje Significativo

La Teoría del Aprendizaje Significativo de Ausubel, ha tenido una gran trascendencia en la enseñanza a nivel mundial, ya que se centra en la atención al alumno, ayudándolo en los procesos de aprendizaje y garantizando el interés, asimilación y retención de ciertos conocimientos. Para (Ausubel, 1963, pág. 58). “El aprendizaje significativo es el mecanismo humano, por excelencia, para adquirir y almacenar la inmensa cantidad de ideas e informaciones representadas en cualquier campo de conocimiento”.

Es decir, el aprendizaje significativo se da cuando los conocimientos previos que posee el educando se convierten en la base para construir nuevos conocimientos, respetando la relación lógica que exista entre ellos; este aprendizaje ocurre cuando una nueva información “se conecta” con un concepto relevante preexistente en la estructura cognitiva, esto a su vez implica que las nuevas ideas o conceptos puedan ser aprendidos significativamente.

Es así que Ausubel plantea que el aprendizaje del educando depende de la estructura cognitiva previa, que se relaciona con la nueva información, por esta razón se enfoca en dos tipos de aprendizaje:



Según Ausubel (1963-1968). Define: “El aprendizaje significativo”. A continuación se describe algunas ventajas:

- Produce una retención más duradera.
- Facilita la adquisición de nuevos conocimientos en una base estructurada.
- La nueva información al ser relacionada con la anterior, es guardada en la memoria a largo plazo.
- Es un método activo.
- Esta técnica es individualizada, ya que el aprovechamiento de aprendizaje depende los recursos cognitivos del estudiante.

Para que se cumpla estos enunciados, el docente debe emplear un cierto orden en sus enseñanzas, partiendo de lo micro hasta llegar a lo macro, de esta manera se logrará consolidar el nuevo conocimiento, todo esto dependerá de la aptitud que el alumno mantenga frente a la nueva información.

El principio general del enfoque constructivista es que las personas aprenden de modo significativo cuando construyen sus propios saberes partiendo de los conocimientos previos que estos poseen. Por lo tanto la adopción del enfoque constructivista tiene como consecuencia inmediata la necesidad de considerar que los conocimientos previos de los alumnos son fundamentales antes de iniciar el aprendizaje de cualquier contenido.

La perspectiva constructivista determina que más que extraer el conocimiento de la realidad, la realidad solo adquiere significado en la medida en que se construye. Esta construcción de significado implica un proceso activo de formulación interna de hipótesis y de la realización de ensayos para constatarlas. Si se establecen relaciones entre las “ideas

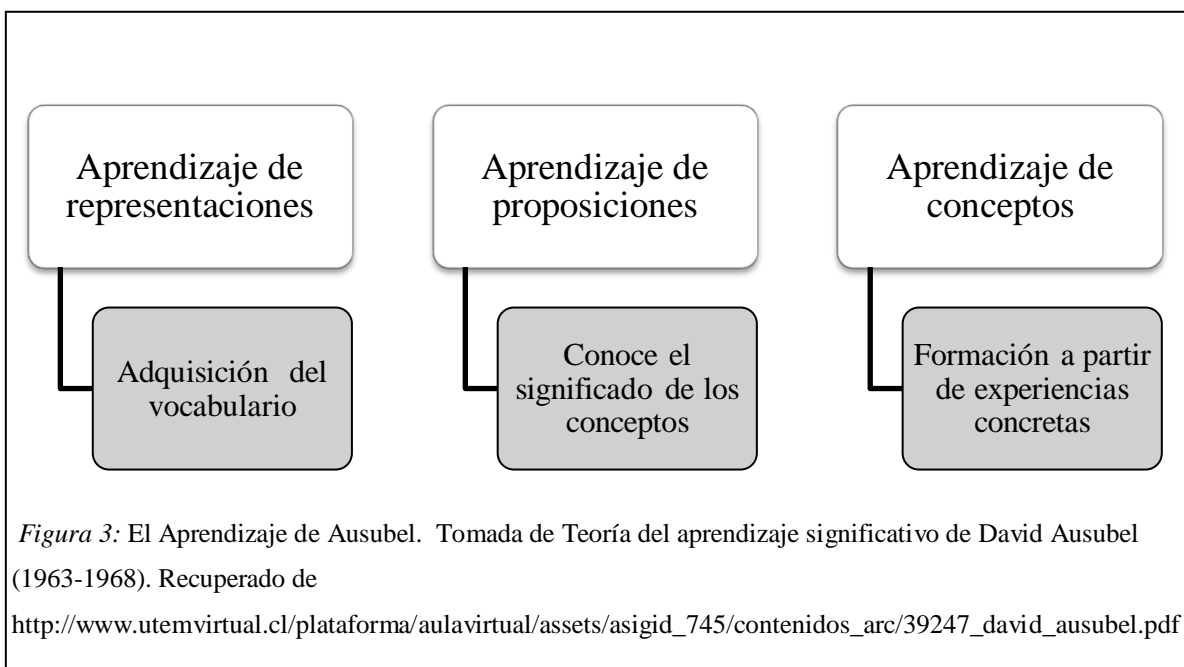
previas” y la nueva información se facilitará la comprensión y el aprendizaje (Addine & Ginoris, 2011).

Realizando una interacción de aprendizaje significativo con el caso de las Bandas de Pueblo el maestro mayor es el encargado de transmitir los conocimientos musicales; la mayoría de los instrumentistas de dicha agrupación inician su proceso formativo por los instrumentos de percusión, con esto se pretende que el alumno tenga un acercamiento con el ritmo musical, de esta manera se facilita la interpretación de la música popular ecuatoriana.

Este es un proceso donde el maestro mayor escoge libremente los ejercicios o géneros que enseñará; puede iniciar por ejercicios de embocadura y escalas mayores en el caso de los instrumentos de viento y en los instrumentos de percusión se iniciará por la postura y acompañamiento rítmico.

El repertorio popular ecuatoriano es muy variado y complejo por lo que el director debe asumir un reto muy minucioso en memorizarse cada una de las composiciones musicales; esto a su vez permitirá que el músico mayor busque métodos didácticos que facilite el aprendizaje de estas obras, de esta manera se prestará atención a cada una de las necesidades de cada instrumentista y su educación será personalizada.

Ausubel plantea tres tipos de Aprendizajes, los mismos que son básicos en el proceso de enseñanza.

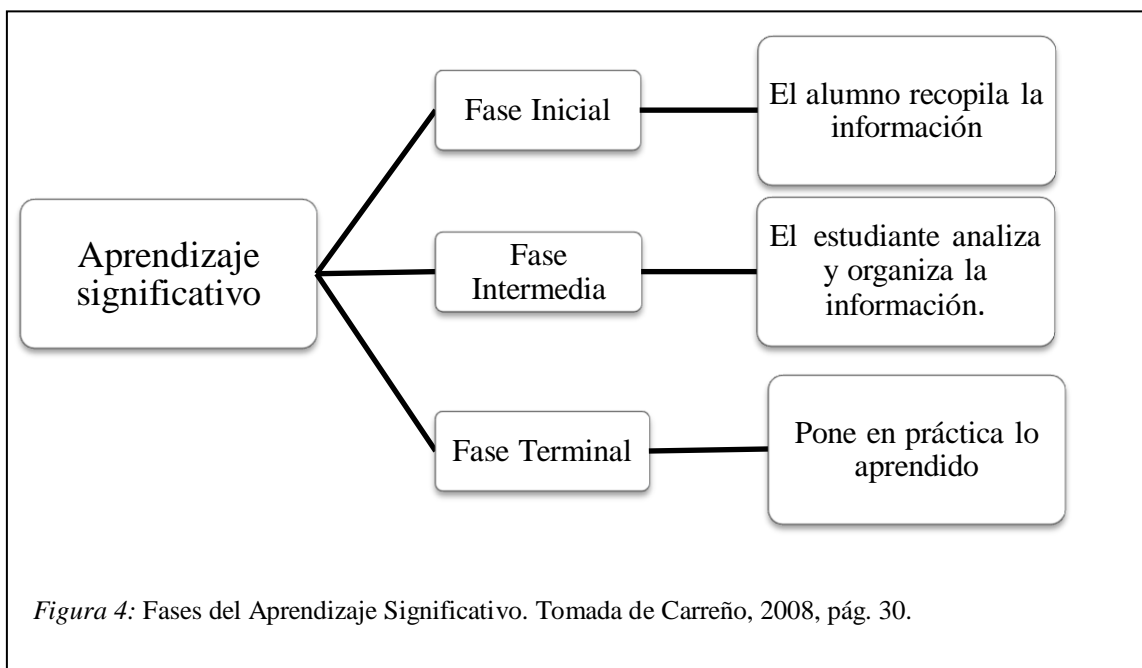


En la música, el aprendizaje de representaciones se manifiesta con el aprendizaje del vocabulario de los objetos, es decir cuando el músico empírico hace relación con los símbolos verbales y lo asocia con imágenes que lo representa. A su vez se lo realiza con el estudio fundamental de las escalas (mayores y menores) y la interpretación melódica en cada uno de los géneros musicales que interpreta una Banda de Pueblo. Todo esto es parte de las herramientas a utilizarse como recurso didáctico a la hora de enseñar el repertorio popular ecuatoriano.

El Aprendizaje de Proposiciones, permite al instrumentista conectar las ideas melódicas, mediante la combinación de los símbolos y términos musicales que tiene una estructura cognitiva. De tal manera se aprovecha el estudio de una nueva melodía, en función del uso de estudios técnicos previos sobre la misma.

El aprendizaje de conceptos, es la relación de la imagen con el significado del concepto, es aquí donde se sugiere involucrar al aprendiz con un entorno musical, de tal manera que puedan encontrar las similitudes en estilo, compás y tiempo de los diferentes géneros musicales.

Este proceso cuenta con tres fases primordiales que son de vital importancia en la asimilación del conocimiento, el cual se detalla en el siguiente organizador gráfico.



En efecto, el aprendizaje significativo, son nuevos conocimientos que se incorporan a la estructura cognitiva del alumno, esto se logra cuando el educando relaciona los dos conocimientos (pretérito y actual). Para conseguir este proceso educativo es necesario que exista la necesidad por aprender.

Ausubel menciona que el aprendizaje no debe limitarse a la práctica memorística, ya que se debe razonar para que el conocimiento y aprendizaje sea significativo y por descubrimiento, siendo así, el estudiante podrá razonar y adherir nueva información a su estructura cognitiva.

El pedagogo debe poseer una serie de características que permita impartir sus conocimientos, empleando recursos didácticos que faciliten el aprendizaje de manera representativa; de esta, manera hace hincapié en los principios que el docente debe considerar en el momento de la enseñanza:

- **Diferenciación progresiva:** Es cuando el docente presenta la nueva información a sus alumnos y esta concuerde con los conocimientos que el alumno ya poseía.
- **Reconciliación integradora:** Las ideas establecidas son reconocidas y relacionadas con un nuevo aprendizaje, dando paso a la atribución de un nuevo significado.
- **Organización secuencial:** Consiste en concatenar la información.
- **Consolidación:** Es cuando los nuevos concepto están al mismo nivel de los conocimientos previos (Ausubel, Psicología Educativa. Un punto de vista cognoscitivo, 1983)

Debido a estos principios del aprendizaje propuestos por Ausubel, ofrecen el marco para el diseño de herramientas metacognitivas las cuales permitirán una mejor orientación educativa, así la enseñanza no comenzara desde cero y los educandos se beneficiaran de estos conocimientos.

El Aprendizaje Significativo enriquece las habilidades musicales ya que permite descubrir los elementos sonoros al instrumentista, así también, permite organizar y asimilar la música de forma placentera. Para ello, los contenidos deben ser ordenados previamente para que su asimilación sea adecuada y se puedan establecer vínculos entre el conocimiento actual y el conocimiento previo.

“El factor más importante que influye en el aprendizaje es lo que el alumno ya sabe. Averíguese esto y enséñese consecuentemente” (Ausubel, Psicología Educativa. Un punto de vista cognoscitivo, 1983, pág. 1).

1.1.4 Teoría sociocultural de Lev Vygotsky

Sobre este tema, Vygotsky plantea la teoría Sociocultural sobre: el progreso de las funciones mentales superiores; destacando la importancia de las interacciones sociales y el desarrollo cognitivo. Lo expuesto anteriormente hace hincapié y destaca los procesos metacognitivos que se desarrollan desde la infancia.

El autor mencionado, recalca la importancia del ámbito escolar, ya que es aquí donde se fomenta el aprendizaje, de forma cooperativa, participativa, ordenada y sobre todo cumplir los objetivos propuestos. Estas formas de aprendizaje se basan en el intercambio de opiniones, discusiones orientadas por un guía, con la finalidad de construir un conocimiento más sólido.

Bajo la misma línea de estudio Vygotsky plantea dos enfoques: el desarrollo natural (biológico) que implica los procesos de crecimiento y desarrollo orgánico del niño; el segundo enfoque hace referencia al desarrollo artificial (cultura social) que se refiere a los procesos de apropiación y dominio de los recursos que la cultura dispone, esto se realizará con la ayuda de la educación escolar. Los instrumentos socioculturales son factores importantes, porque apoyan a la formación del conocimiento, por lo tanto la educación no es únicamente dar información, más bien es garantizar el desarrollo intelectual del niño.

Además, (Vigotsky, 1978). Plantea: “La teoría de la zona de desarrollo próximo”, la misma que tiene una relación entre el aprendizaje social y la comprensión individual, que se define de la siguiente manera: “La distancia entre el nivel de desarrollo real determinado por la resolución independiente de problemas y el nivel de desarrollo potencial determinado mediante la resolución de problemas bajo la guía de adultos o en colaboración con otros más capaces.” (pág.86).

De la misma manera, esta teoría está marcada por dos niveles evolutivos que son: el nivel de desarrollo real (el estudiante resuelve problemas sin ayuda) y el nivel de desarrollo potencial (se destaca la importancia de la interacción social y el aprendizaje).

A su vez, esta teoría permite conocer que las personas están inmersas en dos categorías muy marcadas y arraigadas; la categoría intrapsíquica que hace referencia al plano social y la categoría intrapsíquica que está inmersa en el plano psicológico. Es de vital importancia la intervención de un mediador, ya que la función del docente se basará en elevar las capacidades cognitivas de los estudiantes.

Se debe resaltar la importancia de la interacción social en el aprendizaje, esto permitirá mejorar el nivel de aprendizaje de los estudiantes y llegar a una educación con altos estándares de calidad y calidez, es decir; un niño bien estimulado aumenta su autoestima, sus capacidades cognitivas y sus habilidades sociales. Por esta razón, la escuela fortalece estas condiciones naturales con las que viene dotado el ser humano, la educación tiene que estar orientada hacia la zona de desarrollo próximo y el docente debe ser un ente proactivo, dinámico al momento de transmitir nuevos conocimientos.

Con esto se concluye que: la música de la Banda de Pueblo es una actividad social e integradora que a su vez se relaciona con la construcción del conocimiento.

Por ende, muchas de las ocasiones el músico formado en una Banda de Pueblo, empieza interpretando instrumentos de percusión, lo que genera un interés por interpretar los diferentes instrumentos de viento, esto lleva a que la persona interactúe de manera significativa con el instrumento musical elegido, por medio de esto va aprendiendo de manera perdurable y relevante.

Para lograr este objetivo es importante la guía del músico mayor o un intérprete con mejores habilidades musicales, ya que de esto dependerá el aprendizaje y la apropiación del conocimiento del futuro instrumentista. Este conocimiento se cimienta en la práctica diaria que mantenga el estudiante.

Gracias a la interpretación del director musical, el aprendiz puede ejecutar el repertorio popular ecuatoriano mediante la transmisión oral (interpretando frases en cada instrumento), así se logra ejecutar una canción popular. Cabe recalcar que el practicante debe apoderarse del papel, es decir, amar la música popular ya que de esto depende el desarrollo de las capacidades cognitivas y la coordinación a la hora de interpretar un instrumento musical.

La teoría sociocultural de Vygotsky ratifica que las habilidades y destrezas musicales son heredadas o se trasmite de forma empírica. Esto facilita el proceso de aprendizaje ocasionando un avance cognitivo en el alumno.

1.1.5 Andragogía, el aprendizaje para adultos

En la siguiente tabla se analiza los conceptos de andragogía.

Tabla 1

Definición de Andragogía

Autores	Definición de Andragogía
(Alcalá, 2000, p.6).	“Es la ciencia y el arte que están inmersas en la educación, se desarrolla a través de una praxis fundamentada en los principio de Participación y Horizontalidad; cuyo proceso, al ser orientado con características sinérgicas por el Facilitador del aprendizaje, permite incrementar el pensamiento, la autogestión, la calidad de vida y la creatividad del participante adulto, con el propósito de proporcionarle una oportunidad para que logre su auto-realización”.
(Knowles, 1972, p.7).	“Es el arte y ciencia de ayudar a aprender a los adultos, basándose en suposiciones acerca de las diferencias entre niños y adultos”.
Moreno & Quintero, 2002, p.17).	“Es la ciencia específica que permite realizar el proceso de enseñanza – aprendizaje con base en las características y necesidades que se presentan en esta edad, y de esta manera alcanzar sus principios y fines propios”.
(UNESCO, 2010, p. 14).	“El aprendizaje y la educación de adultos se sitúan en el centro de un cambio necesario de paradigma hacia el aprendizaje a lo largo de la vida para todos como marco coherente y significativo para la provisión y práctica de la educación y la formación”.

Nota: Tomada de la Revista Electrónica Calameo “Andragogía”.
Recuperada de <https://es.calameo.com/books/002166718f1574bec3373>

Por estas razones se puede decir que la Andragogía es un modelo educativo basado en las exigencias y necesidades del adulto. (Adam, 1977, pág. 35). Define a la Andragogía como: “La ciencia y el arte de instruir y educar permanentemente al hombre, en cualquier periodo de su desarrollo psicobiológico y en función de su vida natural, ergológica y social”.

Este método busca que el participante desarrolle sus capacidades de autoaprendizaje, autorrealización, mejorando así su estilo de vida; desarrollando a conciencia plena sus capacidades cognitivas.

El Andragogo (Adam, 1977). Menciona que dicho método se basa en tres principios fundamentales:

1. **Participación:** Esto se debe al comportamiento del estudiante, ya que este no es solo un receptor, más bien debe ser capaz de interactuar e intercambiar experiencias que faciliten el proceso de enseñanza-aprendizaje.
2. **Horizontalidad:** Se manifiesta cuando el facilitador y el estudiante poseen características cualitativas similares, es decir que ambos poseen la misma edad y experiencia, y eso solo se diferenciará en las características cuantitativas, que es el desarrollo de la conducta observable.
3. **Flexibilidad:** El educador debe facilitar al adulto que aprenda a su propio ritmo, ya que este necesita periodos diferentes conforme a sus destrezas y aptitudes.

Se concluye que la andragogía es un método flexible que busca satisfacer las necesidades del adulto, logrando desarrollar al máximo sus potencialidades sin dejar de lado su experiencia. Las principales características andragógicas son:

- **La necesidad del saber.** El adulto es más consciente de la necesidad de mejorar y superarse.
- **El auto-concepto.** El adulto es responsable de sus logros en su aprendizaje.
- **Aprender de la experiencia.** Es un importante recurso de aprendizaje, ya que a partir de esto se podrá desarrollar nuevos conocimientos.
- **Orientación del aprendizaje.** Los adultos buscan el conocimiento para desarrollar habilidades que se necesita en la vida diaria.
- **Motivación para Aprender.** El adulto busca aprender factores internos que desarrollen su autoestima. (Sanz & Lanchano, s.f).

Es así, que el estudiante adulto es el protagonista principal de su propio aprendizaje; ya que se toma en cuenta sus necesidades e intereses para iniciar este proceso educativo. De la misma manera el adulto posee varias particulares para lograr el aprendizaje andragógico como: la motivación, la perspectiva personal, la experiencia y la disponibilidad de aprender.

El profesor andragogo debe poseer un perfil académico idóneo competente en el proceso de transferencia del conocimiento, logrando que el estudiante adulto adquiera nuevos conocimientos: del mismo modo el facilitador tiene que poseer las siguientes cualidades: autenticidad, respeto mutuo, empatía y flexibilidad, esto permitirá que el educando tenga un ambiente apto para aprender.

En síntesis, la andragogía es una herramienta estratégica que busca la interacción entre maestro, estudiante y procesos educativos; es por esta razón que esta teoría debe ser considerada al momento de diseñar los contenidos y estrategias en un plan educativo.

En la formación de músicos adultos, es importante el uso de la andragogía; ya que ayuda en el desarrollo de las habilidades musicales en estas personas y a su vez facilita el proceso de enseñanza-aprendizaje instrumental.

(Reischmann, 2004). Señala que el primer uso del término andragogía se encuentra con Kapp, que describe la necesidad de aprender durante toda la vida, desde la primera infancia hasta la edad adulta. Además argumenta que la educación, la auto-reflexión y el carácter de la educación, constituyen el primer valor de la vida humana. (p.2).

Con respecto al estudio de la Banda de Pueblo, los métodos andragógicos son empíricos, ya que el maestro mayor muchas de las veces desconoce de pedagogía, pero él hace lo imposible para impartir sus conocimientos musicales; el aprendizaje de un instrumento en las personas adultas es más complejo, debido a que su estado físico no está en buenas condiciones, es decir sus músculos, sus tendones y articulaciones no posee la misma movilidad que la de un niño, esto podría ser un impedimento para que desarrolle sus habilidades musicales al máximo.

El aprendiz adulto también necesitará más tiempo para aprender a tocar un instrumento, ya que estas personas no cuentan con el tiempo suficiente para practicar su instrumento musical; sin embargo, los adultos muestran una leve ventaja ante los niños, pues su madurez, su razonamiento y su independencia, permitirán ser más llevadero el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Es así, que estos procesos de enseñanza-aprendizaje se llevarán a cabo con la ayuda, dedicación y sobre todo paciencia del guía o en este caso del músico mayor, porque este será encargado de transmitir las técnicas adecuadas al momento de ejecutar un instrumento musical, pero el alumno también será consciente de ¿qué?, ¿cómo?, ¿cuándo?, quiere aprender.

1.1.6 Método empírico de aprendizaje

El método empírico de aprendizaje es el conocimiento que se origina desde las experiencias, están definidos por las características que estructuran los elementos de esencia heredada de generación en generación y usualmente no se complementa con una parte científica, técnica que brinde un aprendizaje en temas especializados. El aprendizaje empírico tiene las siguientes ventajas:

- Conduce generalmente al autoconocimiento
- En ocasiones supera lo lógico
- Establece sentido práctico a quienes no tienen una concepción científica – técnica (Betoret, 2012)

1.1.6.1 Transmisión del conocimiento empírico

La denominación del conocimiento empírico se conserva para reflejar el conocimiento descriptivo, la denominación de contemplativo, explicativo y para el conocimiento teórico fundamentado en activo transformador (Ayala, 2012).

Estos tipos de conocimientos surgen a partir de la concepción de que las etapas de desarrollo de un tipo de conocimiento se convierte en niveles estructurales de organización y en escalones funcionales ulteriores, lo que posibilita la experimentación empírica al interrelacionarse en los límites del conocimiento a través de la observación, descripción de

las causas de los fenómenos, acciones, para facilitar la comprensión y obtener resultados empíricos de un nuevo o tipo de conocimiento.

1.1.6.2 Principales características del conocimiento empírico

Las características principales del conocimiento empírico tiene un enfoque que se fundamenta en la experiencia y responde en forma directa a una u otra demanda social, cultural, económica, u otras necesidades prácticas que requiere un grupo poblacional. Las investigaciones empíricas en ocasiones son valoradas en forma significativa por sus aplicaciones prácticas y sus contenidos son accesibles por ser generalmente descriptivos y explicativos para su aplicación (Gavilán & Alario, 2010).

El conocimiento empírico se da lugar a los análisis prácticos de distintos fenómenos estudiados y la persona actúa sobre estos, y como resultado establece acciones, métodos de intervención para lograr efectos deseados, lo que algunos actores denominan la realidad empírica. Este tipo de conocimiento generalmente es válido para resolver ciertos tipos de problemas o fenómenos, situaciones que reflejan la subjetividad de los criterios en los que se basa su aplicación.

El conocimiento empírico es una herramienta importante en la transmisión de conocimientos en distintas áreas ocupacionales, laborales, como un principio para resolver problemas y fenómenos, necesidades que aparecen y requieren de acciones activas con características de conocimiento empírico.

1.1.7 Aprendizaje y el empirismo

La teoría del aprendizaje empírico se fundamenta en los principios de la llamada enseñanza centrada en el estudiante como fruto de las experiencias del docente o persona que transmite el conocimiento, para facilitar el aprendizaje utilizando mecanismos dinámicos obtenidos de iniciativas que se transmiten para encontrar efectos de aprendizaje en los estudiantes, utilizando diferentes materiales didácticos (Holubec & Johnson, 2010).

La tarea del educador se encamina a transmitir información, estados de entendimiento fundamentados en experiencias obtenidas o adquiridas anteriormente, que permite a los estudiantes o aprendices descubrir ciertos principios y acciones para resolver un determinado problema o fenómeno.

1.2 Breve historia del nacimiento de las Bandas de Pueblo.

1.2.1 ¿Qué es la Banda de Pueblo?

La Banda de Pueblo es el conjunto constituido principalmente por instrumentos viento y percusión. En el caso de las bandas populares quien hace el papel de director es el Maestro Mayor; ocupando esa jerarquía por ser generalmente el responsable de la marcha de la agrupación en los aspectos musicales y administrativos. (Guerrero, 2001-2002, pág. 292).

Proceso histórico

- **El legado de los Ministriles**

A mediados del siglo XIV, en el Mediterráneo Occidental, aparecieron los instrumentos de viento y entonación fuerte como: cornetas, cornetines y cornos que provenían de los ejércitos. Desde ese entonces estos instrumentos formaron parte fundamental del equipaje que trajeron los conquistadores a América. De esta manera se hace clara referencia al instrumento musical llamado “corneta”, el mismo que era interpretado por un soldado, encargado de tocar el ataque y la retirada de las tropas en las múltiples batallas sucedidas entre los invasores y los indios.

Durante de los siglos XIV y XV en Europa estaba en auge los instrumentos aerófonos de guerra que dieron lugar a los sacabuches (antiguos trombones) y trompetas, que junto a las chirimías y oboes pasaron a incrementar el arsenal musical.

Del mismo modo, en Italia se presume que en el siglo XV se empezó con los ensambles de oboes y sacabuches, los mismos que solían escucharse en las ciudades durante las fiestas religiosas, sobre todo en aquellas ceremonias solemnes y fastuosas, dentro de las capillas y catedrales, ya que constituían el marco musical de la polifonía sacra. En España, en el siglo XVI, estos ensambles se propagaron exitosamente; los integrantes de estas agrupaciones fueron conocidos como “ministriles”.

De esta manera, en el año de 1526, en todas las iglesias europeas, se siguió el ejemplo de la Catedral de Sevilla, donde se contrataba músicos instrumentistas para reforzar sus coros, los mismos que aportaron a la música instrumental de la liturgia.

Estos grupos musicales tocaban motetes, villancicos, himnos y antífonas marianas utilizadas en procesiones; salmos escritos en fabordón y ocasionalmente Magnificat (cántico y una oración católica que proviene del evangelio de Lucas) y secciones del Ordinario de la Misa. Los ministriles tocaban tanto instrumentos de cuerda como de viento. Entre los primeros destacaban los de cuerda frotada: violín, violas de gamba; los de cuerdas pulsadas: laúd y vihuela. Entre los de viento había grupos de flautas dulces pequeñas y grandes; instrumentos de doble lengüeta como los orlos (una especie de oboe) y chirimías de todos los tamaños (desde la soprano a la bajo).

En el siglo XVI con la llegada de los españoles a América, llegaron varios instrumentos musicales desconocidos para nuestros indígenas como: cornetas, cornetines, tambores, trombones, y otros de cuerda como los violines, violas, guitarras. Estos instrumentos al igual que en España, fueron utilizados para las liturgias. A su vez, los españoles enseñaron a los indios la forma y técnica de ejecutar estos instrumentos, incluso crearon escuelas para indios y mestizos, donde impartían cátedras de canto y música.

Por otra parte los grupos de ministriles en América no tuvieron mucha acogida, ya que en la época Colonial, solo se permitía el uso del violín y el órgano dentro de la iglesia. Pero la difusión de todos los instrumentos ya señalados, fue tan grande en los pueblos, que ya para el siglo XVIII casi todas las comunidades contaban con un grupo musical que interpretaba varios instrumentos musicales.

De esta manera, apareció este tipo de música en América, traída por los religiosos de las órdenes monásticas que venían a establecerse en el país, quienes se dedicaron a enseñar el canto sagrado y el uso de algunos instrumentos de iglesia, como el arpa, el violín y el fagot.

Sobre este tema, Fray J. Ricke escribió una carta (frecuentemente citada) con fecha del 12 de enero de 1556, alabando a sus alumnos indios por la facilidad de aprendizaje en la lectura y escritura de la música y por su habilidad al tocar cualquier instrumento. Los sacerdotes enseñaron a los indios a entonar los instrumentos y compusieron melodías que acompañaban a los coros de las iglesias.

Así, el año de 1809 se escucha en Quito el Primer Grito de la Independencia americana, y en 1810 aparece el Padre Mideros para fundar una orquesta, estableciendo un aula de música, a manera de conservatorio, donde se enseñaba el canto y toda clase de instrumentos usados en aquel tiempo. “En 1810, Fray Tomás de Mideros y Miño, fundó una escuela de música, en donde enseñaba aparte de teoría y solfeo, el canto, el órgano y diversos instrumentos de orquesta”. Citado por (Puchaicela G. , 2012, pág. 40).

Es así que el Padre Mideros, comprendiendo la importancia de crear más agrupaciones musicales; meses más tarde llegó a ver el progreso de sus discípulos, el país conto con una orquesta, pues aun cuando los alumnos acabaron por abandonar el hábito, no por eso dejaron el arte, y por lo contrario, conservando siempre el respeto hacia su maestro.

- **El nacimiento de las bandas musicales en el Ecuador**

El nacimiento de las bandas de pueblo en nuestro país se remite por tanto a la formación de estas agrupaciones indígenas en la colonia, las mismas que aparecieron en las diversas fiestas del calendario religioso, tocando viejas melodías andinas al aire libre, en plazas, patios y atrios, sin sobrepasar los umbrales de las grandes puertas de iglesias y basílicas. “Simbolismos de identidad y estructuras de sentido. Entre las expresiones impulsadas están las bandas militares.” (Godoy, 2012, pág. 99).

Según algunos historiadores ecuatorianos, la participación de la banda se da desde inicios del siglo XIX, en el año de 1818, con la llegada del batallón “Numancia”, donde se escuchó en Quito y otras ciudades y pueblos de la sierra tocar por primera vez a una banda militar. El “Numancia” había sido enviado de Bogotá a Lima por el virrey de Santa Fe. Juan de Samano se trataba por tanto de un batallón realista que poseía una excelente banda de músicos, batallón participo en la gesta independentista en el suelo ecuatoriano.

Esta banda causó un gran impacto en la sociedad, ya que poseían instrumentos nuevos y novedosos como: flautas, liras, trompetas, redoblantes, bombos y platillos: los mismos que se basaban en un repertorio europeo que incluía valeses, marchas y minués. La sonoridad de esta música, llamó mucho la atención de niños, jóvenes y adultos, los mismos que buscaron la forma de aprender y formar bandas que no pertenecieran al ejército (civil), de esta manera, se produjo el mestizaje musical.

Es una forma de imitación a una banda militar traída por los españoles, cuando los mestizos e indígenas tuvieron acceso a una instrucción musical formal, nació la necesidad de llevar esta costumbre a sus comunidades y pueblos, cambiaron su instrumentación autóctona por instrumentos europeos, y adaptaron las melodías indígenas a este nuevo formato musical e instrumental.

Según el historiador- musicólogo Mario Godoy, en el Ecuador se distinguió dos tipos de bandas musicales que claramente las definen:

La Banda Lisa, también conocida como banda de guerra, se caracterizó por su sencillez, y por estar generalmente vinculadas a la milicia. Este tipo de banda o agrupación musical se usó para convocar, dar órdenes o señales determinadas. Los instrumentos usados en estas bandas fueron atabales (timbales, tambores, cajas), clarinetes, pífanos y trompetas. (Godoy, 2005, pág. 217).

Y después hace hincapié en las **Bandas de Armonía**. En Latinoamérica, en la primera mitad del siglo XIX, se creó las bandas de armonía, las mismas que se acogían al modelo de la escuela militar francesa, que a su vez promocionó la organización y difusión de ensambles musicales más grandes y permitieron al compositor explorar nuevas sonoridades. El repertorio musical de estas bandas era más complejo que el de las Bandas Lisas. (Godoy, 2005, pág. 219).

Es de esta manera que desde hace mucho tiempo las bandas han sido el único medio de contacto y de difusiones musicales entre las clases más populares, y es aquí, donde se forman numerosos profesores, instrumentistas, directores y compositores.

- **Bandas militares.**

Desde inicios del siglo XIX, el impacto de las bandas militares en la Música ecuatoriana, fue muy grande.

Muchos de los músicos de las bandas militares se quedaron sin ocupación pero no necesariamente sin sus instrumentos; por esta razón la mayoría de los músicos

profesionales pasaron a formar parte de las agrupaciones musicales de las ciudades y pueblos, transmitiendo sus conocimientos a sus compañeros, al mismo tiempo que motivaron e impulsaron la formación de agrupaciones musicales del tipo banda.

De esta manera, en el último tercio del siglo XIX, las bandas militares se hicieron frecuentes en las ciudades y su calidad musical mejoró con la introducción de nuevos instrumentos de viento y bronce inventados en Europa como: saxofones, tubas, bombardones.

No solo los batallones militares tenían sus respectivas bandas sino también los municipios, las sociedades obreras o las cofradías, cuyos integrantes llevaban uniformes militares a juzgar por las gorras adornadas con insignias, el tipo de chaquetas o el color de los uniformes, por lo general azul, café o plomo, vestimenta que hasta el año pasado (2017) se destacaban en las bandas de los municipios serranos y costeños.

En el ámbito rural, la moda de las bandas militares también llegó a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. De esta manera, muchas de las antiguas agrupaciones musicales campesinas e indígenas cambiaron los viejos instrumentos nativos y europeos por los instrumentos introducidos por las bandas militares.

Sin embargo, este cambio no se hizo de inmediato, más bien fue paulatinamente. En un primer momento, dentro de una misma agrupación musical los instrumentos antiguos como flautas, violines y guitarras convivieron con los clarinetes, trombones, saxos o tubas.

Al inicio del siglo XX, los principales proveedores de los instrumentos provenientes de las bandas militares fueron los antiguos reclutas y desertores parroquianos que habían aprendido en el ejército a tocarlos, al mismo tiempo que los más decididos, ya sea una vez ordenados o antes de que ello suceda, se atrevieron a fugar con sus instrumentos de vuelta a sus pueblos.

Los trabajos históricos musicales que se conocen han sido procesados desde distintos enfoques. Uno de ellos tiene que ver con la tendencia nacionalista cuyo origen puede hallarse en los creadores del siglo XIX. Sus perspectivas de compilación y registro eran más creativas que históricas. Los compositores se interesaban en la recolección de la música popular e indígena con el fin de usar aquellos materiales melódicos, rítmicos y armónicos en sus creaciones musicales y, en segunda instancia por motivos históricos o de identidad. (Guerrero, 1995, pág. 118).

1.2.1.2 Aspectos conceptuales sobre la Banda de Pueblo.

La Banda de Pueblo es considerada un elemento representativo de la cultura popular, es por esta razón que diferentes investigadores nacionales, han mantenido un cierto interés por estas agrupaciones, llevándolos a estudiar a profundidad estas entidades musicales, es así que se ha podido encontrar varios conceptos que definen a una Banda de Pueblo.

Tabla 2
Conceptos de la Banda de Pueblo

INVESTIGADOR(año)	CONCEPTO
(Guerrero, 2001-2002, pág. 292).	“Las Bandas de Pueblo son emulaciones de la banda militar constituidas por elementos civiles, quienes las integran por afición. Así mismo se aunó a los festejos de tipo religioso y bailes populares, ejecutando, según el momento, música de corte religioso-profana o música de danza”
(Godoy, 2005, pág. 217).	“Las Bandas, tradicionalmente han estado ligadas a la animación de actividades al aire libre: ceremonias religiosas, cívicas, militares, movimientos de tropas, priostazgos, vísperas, procesiones, etc.”
(Mullo, 2009, pág. 34).	“[...] es una organización musical popular cuyo formato instrumental utiliza los instrumentos de vientos (metales y maderas) y percusión. Su repertorio y estilos musicales están relacionados con los ritmos nacionales, por su timbre muy característico. Amenizan y solemnizan las fiestas más importantes del calendario festivo Ecuatoriano [...]”
(Puchaicela N. , 2016, pág. 42).	“Las Bandas de Pueblo en el Ecuador representan uno de los más claros ejemplos de la poderosa dinámica de transformación, resistencia e insurgencia que tiene la cultura popular en nuestros pueblos”

Elaborado por: Mishel Limaico
Fecha: 05 de Abril del 2018

1.2.1.3 Función social de las Bandas de pueblo

Weber en su introducción de la ética protestante y el espíritu del capitalismo nos dice: “Todos los pueblos conocían la polifonía, la instrumentación, los distintos compases [...], pero sólo en Occidente ha existido la armónica racional–contrapunto, armonía–, [...] la organización del conjunto de instrumentos de viento, el bajo fundamental, nuestro pentagrama” (Weber, 2010, pág. 12).

Se concluye que la música ha estado presente desde la existencia del hombre, es decir, desde sus inicios, el hombre ha hecho uso de la música en una forma social; y aunque en la era prehistórica no existía una concepción concreta sobre la música como tal, el hombre hacía uso de sonidos que conformaban una manera de comunicación. Sin embargo, con la evolución humana se ha llevado a cabo la formación de distintas agrupaciones musicales, mismas que reflejaran las tradiciones de cada pueblo o región, llegando a formar una pieza primordial en la forma de vida social de la humanidad.

La música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres. Las canciones y melodías que llevamos dentro de nuestro equipaje cultural implican determinadas ideas, significaciones, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce. La música es una experiencia colectiva, pero en la actualidad es habitual que olvidemos esta dimensión ya que estamos demasiado acostumbrados a escucharla en solitario. Este es el motivo por el que, en demasiadas ocasiones, queda desprovista de cualquier forma de interacción social. Pero esto no ha sido siempre así, hasta hace relativamente poco, el contacto del individuo con la música se producía en el directo, compartiendo la experiencia musical con otros y generándose, de este modo, un verdadero acontecimiento social (Dröseer, 2012, pág. 2).

Es así, que en el siglo XX, Ecuador hace conciencia y enfatiza las características sonoras de los diferentes grupos musicales, los mismos que ocasionaron un gran impacto en la sociedad, atrayendo la atención del pueblo y logrando que estas agrupaciones sean parte de cada festividad, cívica, religiosa o social.

Bajo esta perspectiva podemos afirmar que todas las funciones de la música van ligadas a la sociedad, por lo tanto, las composiciones musicales tendrán que ir acordes a los símbolos, tradiciones y el contexto social donde se desarrollara la interpretación; es así que la estructura tendrá las características de la sociedad y esto será un hecho social.

La función social que cumple la Banda de Pueblo es el servicio a la población, ya que en muchas de las ocasiones el repertorio musical de estas agrupaciones es interpretado en lugares públicos, generando un acercamiento con la sociedad en diferentes contextos. Debido a esto podemos acotar que la música impartida por esta agrupación facilita el intercambio de tradiciones, generando el desarrollo de las capacidades de comunicación social.

1.2.1.4 Las Bandas de Pueblo en el Ecuador

Las Bandas de Pueblo en el Ecuador representan una de las tradiciones culturales más emblemáticas dentro de la sociedad, ya que aporta a la identidad cultural, y sobre todo al espacio formativo a los músicos empíricos. Esta agrupación trasmite, emociones positivas, para el deleite del público.

El estudio de la música de Banda de Pueblo, su expresión como prácticas culturales y como exponente de la Cultura Popular Tradicional en Ecuador es indispensable, pues a estas manifestaciones artísticas se les debe la sonrisa del pueblo; a través de ella se expresa su intimidad porque un pueblo feliz es un pueblo que canta y un pueblo que canta es un pueblo que ha encontrado su destino. (Almeida, 1993, pág. 7).

A continuación, se describe algunas características que tienen en común las Bandas musicales ecuatorianas.



1.2.1.5 Bandas de Pueblo en Imbabura

Imbabura quizás es una de las provincias que desde sus orígenes ha rendido culto más ferviente al arte. Aquí es innata la afición por la música; pero, ¡así es de hermoso este sueño privilegiado!..., y lo extraño para mí es que los imbabureños no sean todos poetas y músicos (Moreno S. , 1972, pág. 45).

Según el musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade, los músicos más antiguos de Imbabura florecieron a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y estos fueron los hermanos Isidro, Carlos y Francisco de la Torre. Existe un registro en los cuadernos de la música como el mejor violinista que poseía Imbabura a José Páliz, oriundo de la ciudad de Cotacachi.

Los primeros instrumentistas imbabureños interpretaban instrumentos de cuerda y formaron agrupaciones muy renombradas en la provincia de Imbabura. En donde se produjo un intercambio cultural, ya que, es una mezcla de interpretación instrumental entre los indígenas, mestizos y afrodescendientes.

- **La Banda Mocha**

Pablo Guerrero (2001-2002), en su “Enciclopedia de la música Ecuatoriana” hace hincapié en la banda mocha en donde nos expone: “Se conoce a la agrupación conformadas por una mixtura instrumental de origen africano, indígena y europeo” (p. 294).



Figura 6: Negros e indígenas en una Banda Mocha de Imbabura en 1930. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/11/banda-mocha-y-bomba-afroecuatorianas.html>

La Banda Mocha es una manifestación artística cultural viva en las comunidades negras asentadas en la cuenca del Río Chota y Mira, a estas agrupaciones las constituyen un grupo de músicos, que interpretan instrumentos musicales autóctonos, que muchas de las veces son elaborados con sus propias manos, según Pablo Guerrero (2001-2002), los instrumentos que se utilizan son: “Calabazas vacías, llamadas puros o mates, hojas de naranjo y capulí, peines (como instrumentos parlantes), pencos, pingullos, flautas y por otro lado redoblante y bombo. Su modelo, en cuanto a la repartición instrumental entre instrumentos bajos y graves” (p.295).

El repertorio de las Bandas Mochas es variado ya que a estas agrupaciones se la utiliza para amenizar las festividades tradicionales del pueblo Afrodescendiente, interpretando: San Juanes, albazos, tonadas, pasacalles, fox incaicos, huaynos y bombas.

El nombre de Banda Mocha se cree que se debe a la utilización de instrumentos recortados como el penco, los puros o también por no ser una Banda completa en cuanto a la diversidad de instrumentos metálicos como en las Bandas de Pueblo. La aparición de estas bandas, al igual que las de pueblo, se sitúa aproximadamente a finales del siglo XIX [...].(Fonseca, 2013).

1.3 Géneros populares ecuatorianos

1.3.1 El Sanjuanito

1.3.1.1 Definición

El Sanjuanito o San Juan es un género popular, arraigado en la serranía ecuatoriana, mismo que es característico de las festividades populares en nuestro país, este repertorio musical es interpretado por varias agrupaciones musicales como: de cámara, orquestas, bandas (municipales, militares) y porque no en las tradicionales bandas de pueblo; pero a lo largo de su proceso ha adquirido algunas variaciones, las mismas que serán detalladas en los siguientes párrafos.

En la actualidad, existen varias hipótesis sobre el origen del San Juan o Sanjuanito, unos dicen que los españoles le pusieron esos nombre, otros afirman apareció en San Juan de Ilumán (Otavalo/Imbabura), y otros sostienen que es un género musical difundido por los incas.

Si bien es cierto no sabemos a ciencia cierta cómo se originó este género musical, de lo único que podemos estar seguros es que el Sanjuanito es una tradición oral viva en nuestro país, el mismo que no debemos dejarlo perder en el pasar de los años.

1.3.1.2 Antecedente histórico

El musicólogo Segundo Luis Moreno, en su libro “Historia de la música en el Ecuador” al hablar de las fiestas de San Juan y San Pedro que se celebran en el mes de Junio, donde afirma que:

Los españoles han denominado San Juan a tales piezas, sin duda porque las ejecutaban al final del *Inti-Laymi*, coincidiendo con el natalicio de San Juan Bautista; y así, desde entonces, tales danzas han sido conocidas con dicho nombre en todo el país. Pero para que este nombre se presente sin obstáculo a la formación del plural y adquiriera nuevas grafías más en conformidad con nuestro idioma, me he permitido juntar en uno ambos vocablos, y dándole forma de diminutivo he procurado entrarlo en la nomenclatura musical. De este modo dicha danza es conocida con el nombre de “sanjuanito”, análogamente a cierto género de canciones criollas argentinas que se denominan “vidalita” y “cielito”. (Moreno S. , 1972, pág. 149).

De la misma manera, Moreno asevera que el Sanjuanito se originó en la provincia de Imbabura por las siguientes razones:

- Primero: En el viaje efectuado por las selvas que unen Imbabura y Esmeraldas [...] Oí y escribí cantos y gorgojeos de los pajaritos que contenían el ritmo de sanjuanito y giros melódicos de algunos de los que tocaban aún los indios de Imbabura. (Moreno S. , 1972, pág. 150).
- Y segundo porque en las otras provincias el sanjuanito es mal conocido y poco practicado por los indígenas, quienes llaman a uno que otro de los importados a su tierra “San Juan de Cotacachi, San Juan de Otavalo, San Juan de Mira” (Moreno S. , 1972, pág. 150).

En los años de 1902-1903, Pedro Pablo Traversari hizo una recopilación de ritmos populares e indígenas del país, en donde se encuentran varios sanjuanitos escritos para piano. Veintiséis años más tarde, el compositor Sixto María Durán Cárdenas escribió en unos de sus artículos sobre la música ecuatoriana donde detallaba un breve análisis del sanjuanito indígena.

La danza aborigen o Sanjuán, música instrumental de fiesta de compas binario, consta de una sola frase repetible indefinible a cortas interrupciones en las cuales el tambor mantiene el ritmo en un número corto de compases, por lo menos esta es la forma primitiva y todavía usual. (Guerrero, 2001-2002, pág. 1278).

De la misma manera, en el año de 1865, llegó a Ecuador un viajero norteamericano llamado Friederich Hassaurek, quien cumplía con misiones diplomáticas, en una de sus salidas a visitar los lugares turístico ecuatorianos, se encontró con una fiesta indígena en la ciudad de Cayambe, misma que llamó la atención de este viajero y decidió hacer anotaciones sobre el Sanjuanito:

Después de un poco de descanso, me fui a la plaza, donde los bailes de los San Junes habían ya comenzado, el espectáculo que se presentó a mi vista era totalmente nuevo, no solo por fantástico y pintoresco de los trajes de los actores, sino también por la habilidad con que seguían las más difíciles figuras de danza... La orquesta constaba de una trompeta, un bombo dos flautas y un cuerno. Tocaban todos un mismo son, que consistía en pocas notas, durante todas las dos mortales horas que duró el baile. El aire se llamaba también San Juna. (Hassaurek, 1960, pp. 352-353).

Los mismos argumentos podemos tener del Musicólogo e historiador Pablo Guerrero, donde afirma que el San Juanito es un baile de los indígenas otavaleños, utilizado cada año en las festividades del Inti Raymi o de San Juan Bautista, en Otavalo y todos sus alrededores.

Pablo Guerrero nos comenta que los Sanjuanitos transcritos bajo su autoría siempre prevalece la tonalidad menor y consta de 16 compases, constando de algunas apoyaturas, originalmente se lo tocaba en una flauta. (Guerrero, 2001-2002).

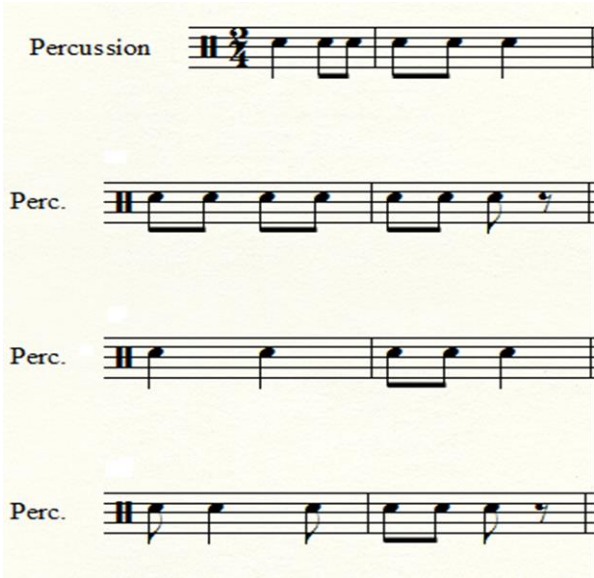
Mientras tanto para Mario Godoy en su libro “Breve Historia de la música del Ecuador”, hace hincapié en este género musical, donde expresa que el Sanjuanito nació de una danza ceremonial indígena llamada “Inty Raymi” (Fiestas del Sol), la misma que se celebra el 24 de junio en el solsticio de verano; pero en esta misma fecha en el misticismo se celebra las fiestas de San Juan Bautista.

(Godoy, 2005). Afirma que: “El sanjuanito, al igual que los otros géneros musicales mestizos, es el producto de un largo proceso de innovación, variación, préstamo cultural, eliminación selectiva, aceptación social; fusión y síntesis de elementos musicales sociales y culturales” (p.182). Es por eso que el Sanjuanito ha tenido sus innovaciones tanto en ritmo escalas e instrumentos lo cual ha provocado una frescura y atractivo para las nuevas generaciones, siendo este uno de los géneros más queridos entre los ecuatorianos.

(Moreno L. , 1996, pág. 35). Hace hincapié al sanjuanito mestizo, que se caracteriza por ser una interpretación más lenta que el sanjuán indígena, en donde su acompañamiento es más elaborado; algunos temas del sanjuanito mestizo se los interpreta en una escala pentatónica y suele tener ciertas aproximaciones cromáticas, su instrumentación es variada con una combinación de guitarras, acordeones violines y flautas.

1. 3.1.3. Estructura rítmica

Sixto María Durán (1994), mantiene que el sanjuanito es una composición instrumental festiva, escrita en un compás binario (2/4) y una tonalidad menor, con una letra triste y un ritmo alegre; donde el bombo es el encargado de mantener la célula rítmica original. (Durán, 1994, pág. 55)



The image displays four staves of musical notation for percussion, arranged vertically. The top staff is labeled 'Percussion' and includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The subsequent three staves are each labeled 'Perc.' and contain rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata. The notation is presented on a light yellow background within a black rectangular frame.

Figura 7: Bases rítmicas y variaciones del sanjuanito. Tomado de Pablo Guerrero, 2001-2002, pág. 1278.

1. 3.1.4. Estructura melódica

Los Sanjuanitos transcritos por Guerrero, los estudiados por Sixto Duran y los de Mario Godoy tiene la misma estructura melódica, contando de: estribillo, estrofa, estribillo estrofa y termina con el estribillo. Por lo general en este género musical es utiliza la escala pentafónica menor, y por ende, la tonalidad de sus melodías es menor, teniendo una segunda parte donde modula a la tonalidad relativa mayor para volver nuevamente a su relativa menor y tonalidad original.

1. 3.1.5 Partituras

Sanjuanito

Flautita de carrizo



The image shows a musical score for a piece titled "Sanjuanito" for "Flautita de carrizo". The score is written on two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 2/4. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and accents. The second staff continues the melody, ending with a double bar line. The entire score is enclosed in a rectangular border.

Figura 8: Sanjuanito de la provincia de Imbabura. Tomado de Segundo Luis Moreno, 1996 pág.15.

Carabuela

Sanjuanito

Guillermo Garzón Ubidia
(Otavalo, 1902-1975)

Piano

$\text{♩} = 110$

Dm

F

5 1 2

Ca - ra - bue - la no pa - de - ce nun - ca

9 A7 Dm F

de la ma - nu - ten - ci - ón, por que plan - tas cul - ti - va - ron, con la

13 A7 Dm F

san - gre del co - ra - zón, por que plan - tas cul - ti - va - ron con la

17 A7 Dm Dm

san - gre del co - ra - zón. P.G.G.

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 1999. Correo: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com

Carabuela - 2 -

21
1 2
Ay lon - gui - ta te quie - ro

25
yo, con el al - ma y el co - ra - zón, ay lon - gui - ta te quie - ro

29
yo, con el al - ma y el co - ra - zón, si me de - jas yo mo - ri - ré,

33
ay pen - san - do en tu dul - ce a - mor si me de - jas yo mo - ri - ré

37
ay pen - san - do en tu dul - ce a - mor

Figura 9: Carabuela, Sanjuanito Imbabura. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/carabuela-sanjuanito-imbabureno.html>

Al analizar las diferentes perspectivas de los autores ya antes mencionados se concluye que el Sanjuanito es un género musical nativo de la provincia de Imbabura, su repertorio musical es característico de la serranía ecuatoriana lo autores coinciden en que es un género musical alegre, escrito en tonalidad menor, utilizando un compás de 2/4 y fundamentalmente la escala pentátona, donde su estructura rítmica va variando según el área de interpretación.

Además, este género musical está presente en todo baile popular, ya que manifiesta regocijo y vivacidad para el deleite de quien lo escucha, por ende este cancionero popular es el más interpretado en la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado, cabe recalcar que en dicha agrupación no es posible encontrar partituras de este género musical, ya que su interpretación es únicamente memorística y auditiva.

1.3.2 El Albazo

1.3.2.1 Definición

El albazo es un género o una pieza musical generalmente interpretado por Orquestas o Bandas de Pueblo durante el alba, de ahí su nombre albazo; este género musical solía ser interpretado en las principales fiestas y antes de la primera luz, antes de salir el sol; en la antigüedad se lo practicaba en la víspera de una solemnidad o entidad religiosa, pero ahora se lo hace en el mismo día de la fiesta. (Coba, 2015).

En la actualidad este género musical se lo interpreta a cualquier hora del día, no necesariamente en el alba, esto depende mucho del repertorio musical que maneje el músico mayor y del cancionero que el público solicite.

1.3.2.2 Proceso Histórico

Para Segundo Luis Moreno, el albazo es un ritmo caprichoso, elegante pero a su vez melancólico, es interpretado en una tonalidad menor, la misma que está arraigada en nuestra región interandina, su origen se puede encontrar en ciertas melodías autóctonas de figuración sincopada, a su vez acota que tiene una relación con la alborada española; debido al ambiente y la naturaleza física que imprimieron sus características a una u otra composición.

Segundo Luis Moreno (1996), coloca al albazo como un género musical criollo; “Cuando nuestros bisabuelos se retiraban con la aurora de sus diversiones y parrandas, iban a cantar un albazo al pie de la ventana de la señora de sus pensamientos, acompañándose de la clásica guitarra” (p.54).

Varios albazos han perdurado través del tiempo; los mismos que poseen una figuración sincopada de la melodía un poco difícil de interpretar, pero para quienes jamás los han escuchado, este ritmo elegante y festivo de su acompañamiento, los incita al baile y los llena de felicidad.

Jorge Núñez en su libro el “Manual de información cultural. Educativa, turística, industrial, comercial, agrícola y ganadera de la República del Ecuador”, hace referencia al albazo mencionando que “su origen está estrechamente vinculado con el establecimiento y desarrollo de las festividades religiosas católicas, cuya realización anuncia al despertar el alba” (Núñez, 1980, p. 315).

Pablo Guerrero (2001-2002) sostiene que el albazo tiene su raíz directa en el yaraví indígena, por su parentesco y cercanía; no pocos yaravíes terminan en fuga de albazo (Puñales). Por lo cual acota que el albazo es un yaraví en tiempo rápido, solo cambia en su análisis musical la parte rítmica, si no otros componentes de un género: estructura, armonía, melodía, texto, función, por mencionar algunos (p.108).

Para el musicólogo e historiador Mario Godoy, el albazo tiene algunas definiciones ya que en cada provincia de la serranía ecuatoriana posee diferentes significados y sus características musicales son diferentes, él hace una comparación entre: el Chapishca azuayo o cuencano, bomba del chota, tonos del niño y zamba.

- El Albazo en la Provincia de Azuay.
 - Es conocido como “Capishca”
 - Se caracteriza por el "rasgueado" especial de la guitarra en tonalidad menor.

- Ejemplo: "Por eso te quiero Cuenca" de Carlos Ortiz Cobo.
 - Cifra en el metrónomo: negra con punto = 110 (Godoy, 2005, p.p. 176-178).
- En el Valle del Chota
 - Género musical afro-ecuatoriano, que esta hermanado con el albazo.
 - Ejemplo: Pasito tun, tún de Mario Diego Congo; Río Chota de Humberto Torres; Tumbatú tun, tún de Mario Godoy, etc.
 - Cifra en el metrónomo: negra con punto 116 (Godoy, 2005, p.p. 176-178).
- Tonos del niño en las provincias de Azuay, Cañar y Chimborazo
 - Se los interpreta en los Pases del niño en el mes de diciembre
 - Se asemeja a la danza indígena o Sanjuanito.
 - Se escribe en un compás ternario (3/4) y un compás binario compuesto(6/8) o viceversa (Duchi, 2017)
- Zamba
 - En el siglo XX entre los cuarenta y cincuenta algunos músicos Quiteños y Riobambeños usaban la terminología Zamba para hacer referencia al Albazo.
 - Ejemplo: "El Maicito" de Rubén Uquillas Fernández que lo ha mencionado como zamba; "Zamba Zamba" de Cesar Baquero
 - Cifra en el metrónomo es: de una negra con punto = 110. (Godoy, 2005, p.p. 176-178).
- Chilena (Zamacueca)
 - Nombre usado por los músicos populares para referirse al actual Albazo.
 - Según Carlos Coba "La Chilena es la zamacueca importada como modalidad típica de nuestro país".
 - La Zamacueca, fue un baile muy en boga en Sudamérica, pero en Latinoamérica fue conocida como chilena en el siglo XIX (Godoy, 2005, p.p. 176-178).

1.3.2.3 Estructura rítmica

El albazo generalmente se lo escribe un compás binario compuesto en 6/8, pero varios compositores ecuatorianos lo escriben en 3/4 o 3/8; la sincopa es uno de los elementos más importantes en el albazo, la misma que se encuentra entre la última fracción del segundo tiempo y el primero del siguiente compas, la misma que otorga vivacidad a su interpretación. Su base rítmica es la siguiente:

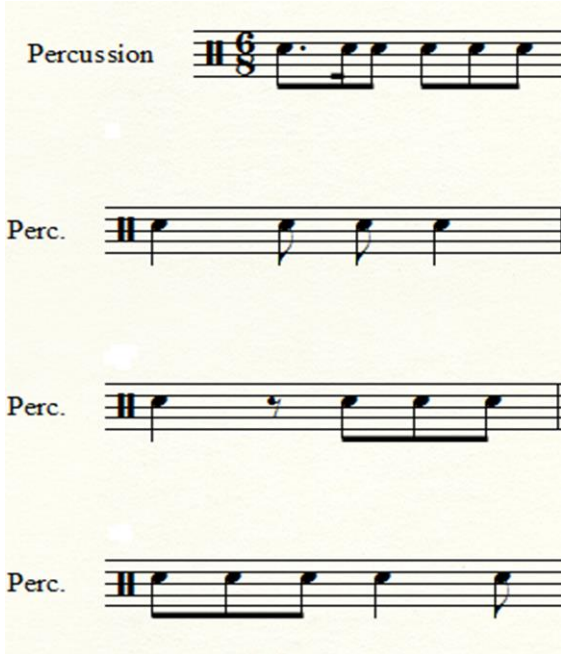


Figura 10. Bases rítmicas del Albazo. Tomado de Pablo Guerrero, 2001-2002, pág. 112.

1.3.2.4 Estructura melódica

El albazo es una danza cantada, construido en una tonalidad menor, consta de una parte A y una B con una introducción breve y rara vez con una coda; la temática de los versos del albazo gira alrededor del desamor, por lo general se canta a los afectos, relatando desamores, decepciones, ingratitudes, en coplas estructuradas en cuartetas rimadas en la mayoría de los casos.

1.3.2.5 Partituras

Albazo

Allegro

D.C.

Figura 11. Albazo de Segundo Luis Moreno. Tomado de Segundo Luis Moreno, 1996 pág. 55.

El Pilahuín

Albazo

Gerardo Arias Arias
(San Juan, Chimborazo, 1914-1983)

Allegro
Bm

Piano

Po - bre Pi - la - huín car - ga - do cos -

tal, su - mi - do - en do - lor, llo - ran - do tu mal ten - drás que vi - vir. Es que mi pa - trón a po - bre mu -

jer a - na - qui - to dí - o y se la lle - vó con él a vi - vir.

Po bre Pi - la - huín

Qué se - rá de tí po - bre Pi - la - huín con tu so - le - dad, sem - bran - do ma -

íz, tam - bién de pe - ón ten - drás que vi - vir Y me he de ven - gar no te he de ro - gar me he de di - vor -

ciar don - deel se - ñor juez

Qué se - rá de Po - bre Pi - la - huín

D.S. al Fine

©Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito, 1998. Correos electrónicos: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com

Figura 12: Albazo Pilahuín. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/p/partituras-de-musica-ecuatoriana.html>

En la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, el albazo es un género musical muy interpretado, ya que en algunas festividades imbabureñas esta agrupación es contratada para interpretar este género musical en el alba al rayar el día, específicamente a las 4 de la mañana. Esto siempre se lo ha realizado el día de la fiesta de alguna entidad religiosa y es bailable y sirve para el deleite del público.

El albazo se caracteriza por ser un ritmo elegante y festivo; en donde cada historiador y musicólogo concuerdan que se lo escribe en un compás compuesto de 6/8 y sus variaciones rítmicas van acordes a la ciudad de origen, posee una tonalidad menor y la temática de los versos gira alrededor del desamor, de la misma manera este cancionero popular es interpretado al rayar el día.

1.3.3 El Pasacalle

1.3.3.1 Definición

El pasacalle es un género musical y danza mestiza, propia del cancionero ecuatoriano se dice que apareció en el Ecuador a principios del siglo XX, a su vez se dice que es una derivación de otros géneros musicales extranjeros pero con una pentafonía indígena. En la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, este género musical es muy solicitado en las fiestas populares, debido a que es alegre y vivas evoca alegría e incita al baile.

(Moscoso, 1999), en su libro “La Canción de la Rocola” menciona que este género musical se caracteriza por ser la canción del “arraigo” debido a que sus letras enaltecen en nombre de las ciudades; mientras que el pasillo se caracteriza por un “desarraigo”, ya que sus letras hablan de un dolor profundo que acompaña al migrante en su auto destierro; este desarraigo es de tipo cultural. (p.47).

1.3.3.2 Proceso Histórico

Segundo Luis Moreno recalca que “El pasacalle es una danza popular con movimientos del pasodoble, con un carácter rítmico y melódico del sanjuanito; indica además que carecía de variedad y que por estar en modalidad menor es monótono” (Moreno, 1972, p.116).

Bajo la misma línea de estudio, Pablo Guerrero en su libro *Tonos y bailes del Ecuador* señala que: el pasacalle es un baile y una música propia de los mestizos del Ecuador. El pasacalle ecuatoriano, que no tiene relación directa con el passacaglia europeo (hay en Bolivia también una versión religiosa), pero sí con el pasodoble Español, del cual tiene su ritmo compas y estructura general pero naturalmente con ciertas particularidades locales que lo diferencian (Guerrero, 2003, p. 250).

(Wong, 2013), en su libro “La Música nacional identidad, mestizaje y migración en el Ecuador”, nos dice que el pasacalle se originó en el año de 1940, tras la pérdida de una gran extensión del territorio nacional como resultado de la invasión de Perú en 1941. En varias ciudades y provincias del Ecuador tiene un pasacalle dedicado a ellas, por lo general es más popular que su himno oficial. “El pasacalle forja una conciencia nacional en la cual las diferencias regionales son aceptadas en las interpretaciones de mosaicos de pasacalles” (p.70).

1.3.3.3 Estructura rítmica

El pasacalle se escribe en un compás binario 2/4, el movimiento es vivo (rápido y alegre) y en algunas piezas, presto (rápido). Posee una variación rítmica en la guitarra misma que se la recalca a continuación.

Figura 13: Ritmo de pasacalle en la Guitarra. Tomado de Pablo Guerrero, 2001-2002.

1.3.3.4 Estructura melódica

La estructura melódica del pasacalle está en un movimiento allegro, posee una introducción, estrofa, estribillo, segunda estrofa y estribillo, a su vez se puede decir que este género en su primera parte se la escribe en modo menor y la segunda parte en modo mayor.

Entre los pasacalles más conocidos tenemos: El paisano, del imbabureño Jorge Renán Salazar, El chulla quiteño, de Luis Alberto Valencia y Alfredo Carpio; Chimbacalle, de Rodrigo Barreno Cobos; Ojos, de Gonzalo Moncayo; Romántico Quito mío y Promesas, de César Baquero; Lindo Quito de mi vida, de Custodio Sánchez Meza; y, Reina y Señora y la Tuna Quiteña, del trovador imbabureño Leonardo Páez. En Quito, ciudad cosmopolita, se han traducido los mejores encuentros musicales, logrando integrar a los mejores músicos del Ecuador, especialmente de Loja, Cuenca e Imbabura, para cantar a su Capital.

1.3.3.5 Partituras

El chullita quiteño

Pasacalle

Alfredo Carpio Flores
(Quito, 1909-1956)

Allegro

Piano

E E7

Yo soy el Chu - lli - ta qui - te - - - - ño la
lin - das chi - qui - llas qui - te - - - - ñas son

vi - da me pa - so, en - can - ta - - - - do pa - ra
due - ñas de mi co - ra - zón no hay mu -

mí to - do, es un sue - e - ño ba - jo, es te mi cie - lo, a -
je - res en el mun - do co - mo las de mi can -

ma - ción do Las La Lo - ma Gra - an - de y la Gua -
ción ón.

Am Am F

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito- Ecuador, 1998.
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Email: conmusica@hotmail.com // Web: ecuadorconmusica.com

26 ra - a - gua son to - dos ba - rrios tan que - ri - dos de mi gran ciu - dad.
 31 El Pa - ne - ci - i - llo, la Pla - za Gra - an - de po - nen el
 36 se - llo in - con - fun - di - ble de su ma - jes - tad. Chu - lla qui - te - ño
 41 e - res el due - ño de es - te pre - cio - so pa - tri - mo - nio na - cio -
 46 Am nal. Chu - lla qui - te - ño tú cons - ti - tu - yes tam - bién la
 52 E7 jo - ya de es - te Qui - to co - lo - nial. La Lo - ma nial. Am E7 Am D.C

Chullita quiteño - 2 -

Figura 14. El Pasacalle El Chulla Quiteño. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero.

<https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Chulla%20quite%C3%B1o%20%28pasacalle%29>

Reina y señora
Pasacalle

Leonardo Páez Maldonado
(Quito, 1912- Mérida, 1991)

Allegro moderato $\frac{3}{4}$ F# Bm F#

Piano

8 Bm F# Bm F#

15 Bm Bm F#

Tie - rra pre - cio - sa la del m - ba - bu - ra la más her -
Por to - das par - tes voy con mi lon - ga rei - nay se -

22 Bm B Em

mo - sa del E - cua dor o - jos del cie - lo son sus la - gu - nas
ño - ra de la re gión ya es - ta tie - rra del Im - ba bu - ra

29 D F# Bm B

yen sus o - ri - llas bus - qué mia - mor o - jos de cie - lo
leo - frez - coen - te - ro mi co - ra zón ya es - ta tie - rra

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 2002. www.ecuadorconmusica.com

Figura 15: Pasacalle Reina y Señora. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero
<https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Reina%20y%20se%C3%B1ora%20%28pasacalle%29>

Las hipótesis de los distintos historiadores confirman que el Pasacalle es un género musical de espíritu festivo; mismo que está presente en los festejos de las fiestas populares, varios de los autores dicen que se escribe en modo menor y la segunda parte en modo mayor, está compuesto en un compás simple de 2/4.

Este repertorio musical es muy cotizado en la provincia de Imbabura, especialmente en una Banda de Pueblo, debido a que estas melodías provocan felicidad y regocijo a la hora de escucharlas, provocando al espectador una satisfacción sonora y a su vez lo incita a el baile. Este género musical no podría faltar en el cancionero de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, ya que muchos de estos pasacalles son considerados el segundo himno de cada ciudad que visita esta emblemática agrupación de la provincia de Imbabura.

1.3.4 La Bomba

1.3.4.1 Definición

La Bomba es un género musical afrodescendiente arraigado en la serranía ecuatoriana específicamente en las provincias de Imbabura y Carchi, que están ubicadas al norte de la sierra ecuatoriana. Sin embargo, la bomba no solo es un género musical, sino también una danza propia de la zona, además es un instrumento musical propio de los negros del Valle del Chota-Mira. Su origen es africano, pues en el Golfo de Benín, África, existe un grupo étnico llamado Bomba (Ewe). Se dice que este género musical fue creado tras la llegada de los esclavos negros traídos por los españoles al Ecuador, más o menos en el siglo XVII. (Coba, 2015)

1.3.4.2 Proceso histórico

Pablo Guerrero (2001-2002) afirma que el término Bomba en el Valle del Chota, posee tres expresiones culturales interrelacionadas:

- La música y poesía oral que se expresa a través de un género llamado música de bomba, que tiene como su instrumento musical principal a un tambor llamado bomba.
- La danza que se presenta a través de una coreografía que igualmente se llama "Baile de la bomba"; y,
- Agrupaciones específicas para la música y bailes antedichos: Banda Mocha y Conjunto de Bomba (págs..294-295).

1.3.4.3 Estructura rítmica

La estructura de la bomba es similar al albazo; negra, corchea, corchea y negra (con un acento en la última nota), se escribe en compás binario compuesto de 6/8; se suele interpretar con dos guitarras una hace el acompañamiento armónico y la otra que realiza los adornos melódicos.



Figura 16: Bases rítmicas de la bomba similares al albazo. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Bomba>

1.3.4.4 Estructura melódica

Generalmente la bomba se escribe en una tonalidad menor, donde el acompañamiento de la guitarras realiza los adornos melódicos (en la actualidad se usa el requinto, instrumento de cuerda similar a la guitarra).

Entre las piezas más populares están: Viva el Patrón, El patrón José, Remolacha; otras que se desarrollan dentro del ámbito de la crónica como El puente del Juncal y Carpuela lindo, en las que se documentan ciertos hechos sucedidos en la comunidad; sobre el baile: Pasito tun tun, y, muchas, sobre temas de los sentimientos.

1.3.4.5 Partituras

Viva el patrón
Bomba [original para banda popular]

No consta
Colección Víctor M. Teanga
Compilación y reducción a piano: Fidel Pablo Guerrero

Allegro
B \flat

Piano

7

14

20

Cemino, P.O.G.

Figura 17: Transcripción de la Bomba Viva el Patrón. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Bomba>

1.3.4.6 Fotografías



Figura 18: La bomba instrumento musical. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Bomba>



Figura 19: Primera transcripción de la Bomba.

Partitura: La Bomba, que consta en el manuscrito: Colección de tocatas de violín, antiguas y modernas dividida en tres partes... compuesta en Quito el año del Señor de 1848.
Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero.
<https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Bomba>

1.3.4.7 Danza

La bomba también es una danza, el cual posee dos variantes la primera es la bomba triste, cuyas letras hablan sobre la migración del negro afro o eventos sociales que emanan tristeza a quien la escucha, por otro lado está la bomba caliente que es muy dinámica y su tiempo, instrumentación y letras son muy alegres.

Para el baile de la segunda variación de la bomba, se necesita de una pareja; la misma que ejecuta su baile con los pies descalzos y se mueve a pasos cortos; las piernas, el torso y las caderas ponen el movimiento mayor. La mujer mueve sus caderas y el hombre la persigue; a veces saca un pañuelo y se inca. A su vez existen variantes como el Baile de la botella, que es un baile de competencia entre mujeres que se mueven con una botella de trago equilibrándola en su cabeza.



Figura 20: Baile de la Bomba, Baile de la Botella. Tomado del Blog Grupo Etnias del Ecuador de Cesar Vargas. <http://etniasdelecuador.blogspot.com/2013/04/negros-del-chota.html>

Desde los orígenes de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, ha prevalecido la interpretación de la Bomba en su repertorio musical, ya que algunos de los primeros instrumentistas de esta agrupación fueron Afrodescendientes, lo mismo que permitía un gran acercamiento a este género musical. En la actualidad la bomba es interpretada por varios formatos de las agrupaciones musicales, ya que es un ritmo musical esencialmenteailable y muy sensual.

Se puede mencionar que estas canciones por ser autóctonas de cada provincia, es difícil la adquisición de una transcripción, para la interpretación de este género musical se lo hace mediante la memoria y fundamentalmente el oído musical; a su vez mencionamos que los audios de estas canciones son difíciles de encontrar, ya que en los años de creación de la banda eran escasas o desconocidas las grabaciones en los acetatos.

1.3.5 Yaraví

1.3.5.1 Definición

El yaraví, es un género musical indígena ecuatoriano de carácter triste y melancólico, tiene orígenes precolombinos. Este género musical existe también en Perú y Bolivia, pero con ciertas diferencias estructurales. En sus inicios, este término fue escrito de varias maneras entre ellas: *harai* que significaba un canto de amor según el cronista Felipe Guamán; Diego González Holguín lo escribe *haráhuy*, que significa un canto para funeral o música triste; mientras que Bernabé Cobo, quien coincide con González Holguín en su significado de *araví*.

El Yaraví es un género musical mestizo de origen incaico y con una poesía trovadoresca española. Se expande por gran parte del virreinato peruano, siendo Arequipa, Huamanga, Cusco, Huánuco, Ancash, Cajamarca y la propia Lima, los departamentos donde se ha cultivado con más arraigo y en diferentes estilos. Los registros más antiguos que se conocen del yaraví mestizo en el Perú son de Aurelio Miró Quesada en su libro "Historia y Leyenda de Mariano Melgar" (Wikipedia, 2018). Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Yaravi>

1.3.5.2 Proceso Histórico

En el siglo XX, el musicólogo francés Raoul D'Harcourt discute se etimología y “Recuerda los orígenes señalados por Friedenthal, quien afirma que el yaraví proviene de la exclamación semita Ya rabbi! Ya rabbi! Que los españoles habrían conservado de su largo contacto con los judíos y árabes, quienes la habrían aplicado a los cantos indígenas en vista de su tristeza” (D'Harcour, 1925, pág. 325).

Para M. Cunco Vidal, también citado por D'Harcourt, yaraví, se compone aya-arú-hui, en donde aya significado difunto y aru, hablar; yaraví entonces sería el canto que habla de los muertos. A esto se suma lo expresado por el escritor Carlos Aguilar Vázquez, quien sugiere que también se cantaba el yaraví cuando se despedían de los indios que se ausentaban, “porque bien sabían que la ausencia es una de las manifestaciones más temibles de la muerte” (D'Harcour, 1925, pág. 325).

La versión más correcta, concluye D'Harcourt, es la que presenta al yaraví como deformación del vocablo quichua harawi: “el cual significaba en tiempos incásicos cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de los tiempos, dicha deformación se operó en la siguiente forma: Harawi= haravi= yaraví” (D'Harcour, 1925, pág. 325).

Mientras tanto para el compositor ecuatoriano Sixto María Durán (1928), acota que el yaraví era una canción melancólica de movimiento lento, de factura cuadrada como composición, constituida por uno o dos periodos, repetibles cada uno y con una melodía pentátona en su mayor parte.

Pablo Guerreño dice, que desde el siglo XIX, el Yaraví se establecieron dos partes, rítmicamente parecidas, pero diferentes en su tempo. En la parte final de algunos yaravíes se introducían un albazo o una tonada, en movimiento allegro. También en el siglo XIX se usó como complemento del yaraví un segmento final en tempo movido que corresponde a la tonada. Aun en el primer tercio del siglo XX se pueden encontrar grabaciones que lo confirman.

Para Luis Humberto Salgado en su artículo “Música Vernácula Ecuatoriana” expresa: “el yaraví fue un género musical indígena de carácter popular en los territorios del Imperio Inca.” (Salgado, 1952). La influencia española en el yaraví causó pequeños cambios en su estructura armónica. Salgado distingue dos clases de yaraví: el indígena en 6/8 y el criollo en 3/4.

Los dos tienen un carácter elegiaco y un movimiento lento. Su única diferencia se lo hace puede diferenciar en el compás y la estructura melódica. El aborigen está basado en la escala menor pentatónica. El criollo tiene una estructura armónica que le agrega el II y VI grado de la escala menor y sus diseños cromáticos.

1.3.5.3 Estructura rítmica

Es así que el albazo se escribe en un compás binario compuesto 6/8, pero algunos compositores ecuatorianos lo han escrito en un compás ternario simple 3/4. Se interpreta con el acompañamiento de una guitarra, estructurado por un tiempo triste y luego alegre, después lento y luego movido.

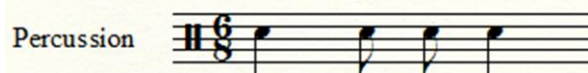


Figura 21: Formula rítmica del Yaraví. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.htm>

1.3.5.4 Estructura melódica

La melodía del yaraví se escribe en una tonalidad menor (en la actualidad muy poco se practican los bailes de la “música nacional”); así que en esta pieza se confronta lo triste y lo alegre, lo lento y lo movido, lo que se escucha y lo que se baila; generando una relación más estrecha de lo que uno puede pensar. (Pablo Guerrero, 2001- 2002).

Las piezas más conmemorativas de este ritmo son: Puñales de Ulpiano Benítez; Yaraví, de Ángel Honorio Jiménez, Tras una piedra, Tristezas y alegrías, Momentos de tristura; el dúo Benítez y Valencia con los temas Pobre Barquilla mía, entre otros; las Hermanas Mendoza Suasti; el dúo Ayala Coronado, el Trío Sensación, Lida Uquillas, los Hermanos Miño Naranjo, Paulina Tamayo, los Hermanos Núñez, el Trío Colonial, entre otros.

1. *Todavía no me muero.* yaraví anónimo. s. XIX

2. *Mi Dolor.* yaraví s. XIX

3. *Lágrimas.* yaraví de R. Velázquez. inicios s. XX.

Figura 22: Transcripción de los Primeros Yaravíes ecuatorianos. Tomado de Pablo Guerrero, 2001-2002, pág. 1464.

Puñales

Yaraví ecuatoriano

Ulpiano Benítez
(Otavalo s. XIX - s. XX)
Adaptación piano: Fidel Pablo Guerrero

Dm
Lento

Piano

Mi
Llo -

5 Bb F A7

vi - da es - cual ho - ja se - ca que - va ro - dan - do en el mun -
ran - do mis po - cas di - chas, can - tan - do mis des - ven - tu -

8 Dm F A7 Dm

- do, que va ro - dan - do en - el mun - do;
- ras, can - tan - do mis des - ven - tu - ras,

12 F

No tie - ne nin - gún con - sue - lo, no
Ca - mi - no sin rum - bo cier - to, su -

16

tie - ne - nin - gún ha - la - go, por -
frien - do es - ta cruel he - ri - da - y al

19 e - so - cuan - do me que - jo, mi al - ma pa de - ce can - tan -
fin me ha de dar me la muer - te, lo que me nie - ga la vi -

22 do, mi al - ma se a - le - gra llo - ran - do da, lo que me nie - ga la vi -
da. lo que me nie - ga la vi - da.

26 Qué ma - la suer - que has - ta los pe -

30 - te - rros tie - nen los po - bres, a - sí es la vi -
le an - dan mor - dien - do.

34 da guam - bri - ta, ir por el mun - do, bo - ni - ta, siem - pre su - frien -
2º vez rit.

38 do. *ad libitum*

Figura 23: Puñales Yaraví. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero.
<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.html>

El repertorio de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, está presente el Yaraví, se interpreta especialmente cuando el público solicita, ya que provoca al oyente una dualidad, porque, a pesar de ser una música melancólica y triste, conmueve el ánimo y la memoria de quienes la escuchan, estimulando el regocijo y alegría, evocando amores, desamores, despedidas y viajes. Muchas de las veces este género musical es interpretado en los funerales para despedir al ser querido.

1.3.6 Tonadas.

1.3.6.1 Definición

La tonada es un ritmo musical mestizo del Ecuador, originado a inicios del siglo XIX, el compositor Luis Humberto Salgado (1930), menciona que la tonada tiene relación con el yaraví criollo, mientras que Gerardo Guevara (1989) asume que “el ritmo de tonada es un desarrollo que lograron los mestizos en base al ritmo del danzante” (p.40).


1.3.6.2 Procesos Histórico

Pablo Guerrero (2003), expresa que: “Es un baile y una música de los mestizos del Ecuador y con mucha propiedad advierte que “la tonada es una composición musical cantada, parece tener su derivación de la mixtura de los ritmos indígenas andinos y de canciones mestizas”. (p. 326).

1.3.6.3 Estructura rítmica

Este género musical se escribe en una tonalidad menor y una estructura básica, tienen igual métrica y compas binario compuesto (6/8). De igual manera, la tonada se asocia con

el danzante y el albazo ecuatoriano, pues comparten similitud métrica y de compás; su base rítmica es:



The image shows a musical staff in G-clef and 3/4 time signature. The notation consists of a sequence of notes and rests: a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, and a quarter note F3. Above the staff, there are three groups of notes, each with an upward-pointing arrow above it, indicating accents. The first group is on G4, A4, B4; the second is on C5, B4, A4; and the third is on G4, F4, E4. The notes are connected by stems, and there are some beams and slurs indicating the rhythmic structure.

Figura 24: Base rítmica de la Tonada. Tomado de Pablo Guerrero 2001-2002, pág. 1361.

1.3.6.4 Estructura melódica

Tonada se compone en su primera parte está en una tonalidad menor, mientras que la segunda en una tonalidad mayor. La temática utilizada en la tonada es muy amplia y variada. En ellos se pueden cantar sobre temas nostálgicos, picarescos, idilios, etc. Debido a esto, este ritmo es muy interpretado en las fiestas del carnaval y es el ritmo más popular de la provincia de Chimborazo.

Entre las tonadas más conocidas en el Ecuador, podemos nombrar las siguientes: “La naranja”, de Carlos Chávez, “Casamiento de indios” de Gonzalo Vera, “Tu Ausencia”, de Héctor Abarca, que fue proclamada como la canción del año en 1997 por varias emisoras riobambeñas, y “Ojos Azules” de Rubén Uquillas.

1.3.6.5 Partituras

Ojos azules
Tonada

Recopilación y adaptación: P.G.G.

Figura 25: Tonada Ojos Azules. Tomado de Pablo Guerrero 2001-2002, pág. 1362.

La Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, interpreta este género musical en el formato Banda de Pueblo, ya que son pocas las ocasiones que en la provincia de Imbabura se interpreta ese género musical, más bien lo solicitan en los carnavales o fiestas populares de Chimborazo y Riobamba.

La tonada se originó en la serranía ecuatoriana con bases rítmicas de otros géneros musicales; los autores coinciden que es una música y danza propia de los carnavales de Chimborazo y Riobamba, se recalca que su primera parte está en una tonalidad menor, mientras que la segunda en una tonalidad mayor y en un compás de compuesto de 6/8.

1.3.7 Música Religiosa.

1.3.7.1 Definición

La Sagrada Congregación de Ritos De música sacra et sacra liturgia (1958): «Música religiosa es cualquier música que, ya sea por la intención del compositor o por el tema y el propósito de la composición, es capaz de excitar sentimientos piadosos y religiosos [...] no está habilitada para el culto divino, tiene una índole más bien libre, y no está admitida en las acciones litúrgicas.» (pág. 10).

1.3.7.2 Proceso Histórico

Como se ha reiterado en anteriores ocasiones la música religiosa apareció en la época colonial, la misma que se estableció con las políticas y características que ofrecía España. En esta época la Iglesia fue uno de los principales centros de difusión del pensamiento colonialista europeo.

En los siglos XV y XVI, se marca el esplendor de la música religiosa, que se asentó en los conventos y cuyo exponente fue el maestro de capilla: educador, intérprete y compositor. En un principio solo podía ser maestro de capilla un religioso ordenado en España, sin embargo, con el tiempo fue sustituido por músicos profesionales, muchos de los cuales eran criollos y aun mestizos.


El primer mestizo del que se tiene noticias que llegó a ser maestro de capilla fue Diego Lobato de Sosa. Otros representantes musicales fueron Gutiérrez Fernández Hidalgo y Manuel Blasco. Los jóvenes indígenas fueron educados musicalmente por religiosos. En la ciudad de Quito desde 1535, empezó a funcionar la escuela organizada por los franciscanos Fray Jodoco Ricke y Pedro Gosseal, en donde se enseñaba música y otras disciplinas. En esta escuela se seleccionaban estudiantes de varios pueblos de la región, en donde ingresaban los hijos de los caciques, a quienes se les ensañaba: el órgano, la flauta y canto.

Segundo Luis Moreno es su libro “Historia de la Música en el Ecuador” (1972) menciona que la música religiosa, específicamente en la cuaresma y semana santa en las diferentes provincias de la serranía ecuatoriana. “Durante la cuaresma, especialmente los

días de Semana Santa. Los indios han acostumbrado cantar ciertas melodías indígenas con las que los misioneros, imponiéndolas letra quichua, han formado una serie completa para recordar la Pasión” (Moreno, 1972, p. 95).

“La Sentencia”

Andante



U_ ydy, — chu.ri - cu - na, cris.tia.nos cash - pa.ca,
U - ya y — tu - cuy shun - go I - gle - - sia ma - ma - ta.

TRADUCCION

<p>Uyay, churicuna, cristianos cashpaca, uyay tucuy shungu Iglesia mamata.</p>	<p>Si acaso cristianos sois, hijos del alma, oid a la Iglesia nuestra Madre amada.</p>
<p>Paymi camachicun juchayuc runata; shutimpac shimini paipac rimashcaca.</p>	<p>El hombre culpable por ella se salva: verdadero es siempre cuanto ella declara.</p>
<p>Jesuspac pasionta uyaychi huacashpa, casnami huillacun paipac quipucama.</p>	<p>Llorando de Cristo la Pasión sagrada, oíd; sus cronistas así lo relatan.</p>

Figura 26: La Sentencia música religiosa. Tomado de Segundo Luis Moreno, 1972, pág. 95.

Se puede decir que esta pieza musical pertenece a la religión autóctona de la serranía ecuatoriana, posiblemente fue un himno al sol o a las divinidades indígenas. En los días de

la Semana Santa en la provincia de Imbabura en la ciudad de Cotacachi, tras la llegada de unos misioneros se acostumbró cantar canciones dedicadas a cada día de la Semana Mayor.


Las canciones eran: “La Sentencia”, “La Columna”, “Miércoles Santo”, “Jueves Santo”, “La Trinidad” y “La Corona”. Mismas que están escritas en una tonalidad mayor de la escala pentátona, estas no poseen un compás, ya que no están sujetas a una medida, más bien se lo interpreta en un estilo libre, casi como el canto gregoriano.

Estas canciones se interpreta de forma alternativa, es decir una persona hace el papel de solista y la audiencia o coro le contesta, algunas de las veces estas acciones son acompañadas por instrumentos autóctonos de la zona; como pingullos o flautas traversas de carrizo.

Mientras que en la música religiosa ecuatoriana una de las canciones más famosas, por así decirlo es Salve, Salve Gran Señora o Salve Dolorosa como Moreno lo llama; él dice que esta composición musical, “El primer párrafo posee la majestad de una invocación al ser supremos, de un himno sagrado; el segundo, en cambio, tiene toda la ternura de una plegaria” (Moreno, 1972, pág.97). Esta canción está construida en un modo menor de la escala pentátona y se acostumbra a cantarla o interpretarla, en todo acontecimiento religioso del norte y centro del Ecuador.

“Salve, Dolorosa”

Moderato ♩ = 68



Salve Do-lo-ro-sa, ya-fli-gi-da Ma-dre;

Sal-ve y tus do-lo-res a to-dos nos sal-ve;

Sal-ve y tus do-lo-res a to-dos nos sal-ve.

Figura 27: “Salve, Dolorosa”. Tomada de Segundo Luis Moreno, 1972, pág. 97.

Mientras que Pablo Guerrero en su blog Memoria Musical del Ecuador dice que la primera transcripción de esta canción se la hizo a fines del s. XIX, que fue encontrada en un cuaderno de un violinista anónimo y fue interpretada en los tiempos de la Independencia.



Figura 28: Primera transcripción de la canción Salve, Salve Gran Señora. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/m%C3%BAsica%20religiosa>

De la misma manera señala, que se encontró otra transcripción de finales del siglo XIX o inicios del siglo XX por el músico Carlos Amable Ortiz, quien la cambió de nombre a “Salve la virgen de la Borradora”

A handwritten musical score on aged paper. The title "Salve a la Virgen de la Borradora." is written in cursive at the top. The score is in 3/4 time and includes a tempo marking "Largo doloroso". The lyrics are written below the notes: "Salve salve gran señora Salve de la Borradora. Salve emperatriz del cielo. Hija del Espíritu Santo. Gloria de Bendita sea tu pureza." The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Figura 29: Transcripción Carlos Amable Ortiz. Tomado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/m%C3%BAsica%20religiosa>

Si bien es cierto la cultura musical en el Ecuador es muy variada, cada pueblo, cada ciudad tienen sus tradiciones, tradiciones y sus propios bailes y es ahí donde la música de los distintos grupos musicales prevalece; este tipo de repertorio musical, se interpreta en el formato Banda de Pueblo, ya que este género musical, muchas de las veces consta de largas caminatas en honor a diferentes divinidades y esto no permite que se interprete en una amplificación o en el actual formato, por esta razón siempre se hace al ritmo de una Banda de Pueblo.

La Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, interpreta muy seguido estas piezas musicales, ya que, cada compromiso de esta agrupación es en honor a una deidad de la iglesia Católica; por lo tanto antes de empezar el baile popular, se suele empezar con una misa en honor al santo, luego de esto se realiza la procesión por las calles principales del sector, interpretando música religiosa y seguido de esto empieza el baile popular.

1.3.7.3 Estructura rítmica

Por lo general la música religiosa ecuatoriana se encuentra escrita en un compás simple de 3/4 y en una tonalidad menor.

1.3.7.4 Estructura melódica

En la Banda Santa Marianita del Empedrado la estructura melodía que se maneja en las melodías religiosas es una parte A seguida de una parte B y esto se repite varias veces mientras dure la procesión o el músico mayor decida cambiar de canción, se la interpreta en una tonalidad menor. Por lo general este cancionero religioso es interpretado en procesiones en honor a las distintas entidades religiosas.

Las festividades más comunes en donde se utiliza este repertorio musical son en las procesiones a los patronos de las comunidades, en honor a la virgen, en semana santa y en la navidad en los pases del niño Jesús.

1.3.7.5. Los Villancicos Navideños.

Dentro de la música religiosa que interpreta la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado esta los tradicionales villancicos en honor a la llegada del niño Jesús, este repertorio de villancico e los interpreta especialmente en el mes de diciembre en los tradicionales pases del niño.

Pablo Guerrero en su blog “Memoria Musical del Ecuador” hace hincapié en este género musical donde acota que el villancico tiene sus orígenes en la edad media justo en la época en donde Francisco de Asís estableció la navidad además mantiene que el Villancico es una manifestación cultural artística en donde se juntan otras artes como: la poesía, la danza, el canto y la dramatización; este cancionero posee temas únicamente religiosos y navideños.

La estructura musical que maneja el villancico es: una copla-estribillo (estrofa-coro); a veces posee una introducción y segmentos instrumentales finales. Por lo general se lo escribe en un compás de 2/4 y la tonalidad de los villancicos ecuatorianos son en modo menor; caro que también existe en modo mayor.

1.3.7.6 Partitura de los villancicos

Ya viene el Niño

Villancico-sanjuanito

Salvador Bustamante Celi
(Loja, 1876-1935)

Bm F#7 Bm F#7

♩ = 102

Piano

Ya
Ya

5 G D F#7 Bm

vie - ne, el Ni - ñi - to ju - gan - do, en - tre flo - res y
no más se ca - en to - das las es - tre - llas a

9 G D F#7 Bm

los pa - ja - ri - tos le can - tan a - mo - res
los pies del Ni - ño más blan - co que e - llas

13 F#7 Bm F#7 Bm

ya se des - per - ta - ron los po - bres pas - to - res
Yo te voy ha - cer u - na ca - ma y te - cho

17 B7 Em B7 Em

y le van lle - van - do pa - ji - tas y flo - res; la
hu - ye de Be - lén y ven - te a mi pe - cho Ni -

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero - Quito, 1996. Correo: conmusica@hotmail.com // musicaecuatoriana@yahoo.com

21 G D F#7 Bm

pa - ja, es - tá frí - a la ca - ma, es - tá du - ra, la
 ñi - to bo - ñi - to ma - no - jo de flo - res llo -

25 G D F#7 Bm

Vir - gen Ma - ri - a - llo - ra con ter - nu - ra
 ra po - bre - ci - to por los pe - ca - do - res.

29 F#7 Bm F#7 Bm

33 G D Bm

37 Bm F#7 Bm F#7 Bm

Figura 30: Ya viene el niño Tomado del blog de Pablo Guerrero
<http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/12/villancicos-ecuatorianos-i.html>

1.4 Influencias Internacionales

1.4.1 Cumbia

La cumbia es el ritmo colombiano por excelencia cuyo origen parece remontarse alrededor del siglo XVIII, en la costa atlántica de este país, y es el resultado del largo proceso de fusión de tres elementos etnoculturales, los indígenas, los blancos y los africanos, de los que adopta las maracas, las gaitas y los tambores. “En definitiva, este ritmo creado en el Caribe colombiano, logra su verdadera difusión en Barranquilla, ciudad porteña situada en la desembocadura del río Magdalena, donde cada año se lleva a cabo el célebre carnaval que con diferentes bailes, rinde homenaje a la cumbia” (Echeverri, E. 2007).

La cumbia se crea para acompañar los bailes de la aristocracia colombiana en las costas, pequeñas bandas llamadas Papayeros o Chupa cobre, eran las que acompañaban a estos bailes; antiguamente a estos músicos se les paga algunas monedas, pero lo que más les gustaba a ellos, era ser pagados con una botella de ron. (Mendoza, 1967).

En año 1928 fue donde creció la industria musical de la cumbia, gracias a Ezequiel Rosado un agente disquero barranquillero, quien conoció el talento musical en el piano de Ángel María Camacho y Cano y lo envió a Nueva York a grabar la primera producción de música cumbambra. En este viaje Ángel María dejó plasmadas más de 100 piezas musicales entre ellas: fandangos, porros, cumbias y merengues, que se hicieron populares en su país de origen. (Mendoza, 1967).

Según Héctor Buitrago & Andrea Echeverri en su libro, “Guía de la música latina”, indican: que la cumbia tiene un ritmo de 2/4, interpretada generalmente por, el tambor las flautas o gaitas y acordeones. El tiempo de la cumbia es un ritmo acelerado; lo que permite a la cumbia “flotar”, lo que le da una especie de optimismo (2010, p. 228-229).

Base rítmica

The image shows a musical score for the rhythmic base of cumbia, consisting of four staves. The top staff is labeled 'Maracón ó Guache' and contains a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is labeled 'Llamador' and contains a similar melodic line. The third staff is labeled 'Alegre' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with the letters 'Q A A T Q A A T' written below it. The bottom staff is labeled 'Tambora' and contains a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks above them. Below the Tambora staff is a sequence of letters: 'I D D I D D I D I D D I D D I D D I D D I D'. The entire score is in 2/4 time and consists of four measures.

Figura 32: Base rítmica de la cumbia. Tomada del Bolg Musica Quinto de Miguel Caballero (2016). <http://musicanquinto.blogspot.com/2016/01/musica-del-caribe.html>

Andrés Estrella (2017), opina que la cumbia integra una introducción instrumental que esta presentada por gaitas o acordeón; uno o dos versos, que muestran el mensaje de la canción; el coro se lo interpreta con un grupo de vocalistas con la técnica *Call & Response*, donde se canta una pregunta y respuesta; y un puente instrumental a manera de solo, es la parte más larga de la canción que permite mostrar las habilidades interpretativas de un músico. (pág. 17).

Bajo la misma línea de estudio la cumbia también ha tenido gran apogeo en el territorio ecuatoriano, es por esa razón que Pablo Guerreo afirma que: “La explicación de la cumbia ha alcanzado buena parte del territorio ecuatoriano; se lo baila en casi todas las regiones del país” (2001-2002, p.526). A su vez acota que este género musical ha logrado fusionarse con nuestros sanjuanitos, pasillo o albazos, tan solo modificando y adaptándolos al ritmo de la cumbia.

Es por esta razón que gran parte de este mestizaje se ha dado en la serranía ecuatoriana, donde los grupos musicales integran el ritmo colombiano, formando lo que se conoce como la Cumbia Andina con su mayor exponente el grupo folclórico de la provincia de Imbabura Ñanda Mañachi. (Guerrero. 2001-2002, p. 526).

A su vez, esto ha generado una especie de género musical llamado tecnocumbia, el mismo que mezcla las líneas andinas pentatónicas con la rítmica de la cumbia. “El calificativo de tecno al parecer se relaciona con el uso de instrumentos electrónicos y porque es un géneros bailables, al igual que lo es el tecno de las discotecas” (Guerrero. 2001-2002, p. 526).

Algunos compositores ecuatorianos han creado piezas musicales en este género como: Amor perdido de Mesías Carrera; Cantos a la vida de Marcelo Ruano; Centinela del Sur de Cesar Guaya Orozco; Cumbia Quiteña de Oscar Valles; En tu Puerto de Alberto Moreno Andrade y Sufrir de Amor del maestro Wiliams Panchi Culqui, etc. (Guerrero. 2001-2002, p. 526).

Este género musical también es interpretado en el formato Banda Orquesta, al igual que la Salsa, es un género musical que es cotizado en la provincia de Imbabura, pero este se lo interpreta como apertura de una fiesta, ya que toda fiesta popular inicia con este género musical porque de esta manera se va a amenizando el ambiente sonoro y después de parte a interpretar los demás géneros musicales.

CAPÍTULO II

MARCO METODOLÓGICO

2 Metodología de investigación

El tipo de investigación es cualitativo-cuantitativo, según el tiempo de ocurrencia de los hechos y registros de la información es retrospectivo, según el periodo y secuencia del estudio es de tipo transversal, ya que se estudian las variables: proceso de enseñanza–aprendizaje musical y banda de pueblo en un determinado tiempo; según el análisis y alcance de los resultados es descriptivo-analítico.

Es cualitativo porque permitió describir las características del método de enseñanza, recursos didácticos utilizados en la interpretación de los instrumentos como un proceso formativo de aprendizaje que aplican los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado, de manera que permitió profundizar el conocimiento, comprensión y la interpretación de los resultados. Es cuantitativo por el análisis de los datos en categorías e información estadística desarrollada en la interpretación de los resultados de la encuesta.

2.1 Procedimiento marco metodológico.

2.1.1 Tipo de investigación

- **Investigación Exploratoria:** Con este tipo de investigación permitió conocer las características actuales de los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra, respecto a los métodos de aprendizaje en la interpretación de instrumentos y sustentar el análisis y discusión de los datos.
- **Investigación Descriptiva:** Este tipo de investigación cuantitativa, permitió describir la información de las categorías e indicadores: método de enseñanza, recursos didácticos, proceso de enseñanza-aprendizaje, interpretación de instrumentos, proceso formativo instrumental, guía didáctica, lectura musical,

ámbito educativo, recolectada a través de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra.

- **Investigación de campo:** Esta investigación se aplicó en la recolección de información de los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra, aplicando la técnica de la encuesta.

2.1.2 Métodos

La presente investigación está basada en los fundamentos teóricos:

- **Método Inductivo:** Con el método inductivo permitió recolectar la información primaria a través de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra y con estos datos particulares establecer afirmaciones de carácter general que sustente el análisis, su comprensión y descripción de los datos obtenidos.
- **Método deductivo:** Con el método deductivo se estructuró y articuló el marco teórico, de manera que se fundamente y se sustente la investigación, para lo cual se revisó literatura y la adopción de conceptos, proposiciones en relación al; proceso de enseñanza – aprendizaje, su contextualización y los argumentos de bandas de pueblo, y su correlación con la información primaria obtenida a través de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra.
- **Método Analítico- Sistemático:** Este método según el alcance de los resultados permitió el análisis de las categorías e indicadores de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado, a través de cuadros y gráficos estadísticos.

2.1.3 Técnicas

En el análisis de la información se utilizó las siguientes técnicas:

- **La Observación:** Mediante esta técnica permitió observar la forma, manera en que los integrantes de la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado, realizan las interpretaciones musicales, sin contemplar situaciones técnicas de enseñanza – aprendizaje, determinando el comportamiento de manipular los instrumentos respectivos.
- **La Encuesta:** La técnica de la encuesta se aplicó a los integrantes de la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra, con la finalidad de obtener información referente a los métodos de enseñanza, recursos didácticos, proceso de enseñanza – aprendizaje, interpretación de instrumentos, proceso formativo instrumental, guía didáctica, lectura musical, ámbito educativo, impacto en el dominio cultural.
- **Entrevista:** Esta técnica se aplicó a los instrumentistas de viento (madera y metal) y percusión de La Banda Santa Marianita del Empedrado, con la finalidad de realizar el estudio del proceso de enseñanza aprendizaje musical de esta Banda-Orquesta.

2.1.4 Instrumentos

Se diseñó dos instrumentos de recolección de información (cuestionario): el primero para la aplicación de la encuesta a los integrantes de la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra con las categorías e indicadores necesarios, a través de 10 preguntas cerradas de características dicotómicas. El segundo instrumento fue para la aplicación de la entrevista estructurada dirigida a los instrumentistas de viento (madera y metal) y percusión de la Banda - Orquesta.

2.1.5 Población

La población de la presente investigación son los 18 integrantes de la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra, debido a su tamaño no se determinó

un marco muestral y se utilizó la técnica del censo, es decir la aplicación de la encuesta a todos los integrantes.

2.2 Resultados de la investigación de campo a través de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda–Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra.

1) ¿Conoce un método de enseñanza dirigido para bandas de pueblo?

Tabla 3

Método de enseñanza en las bandas de pueblo

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	10	56
No	7	39
No se	1	6
Total	18	100

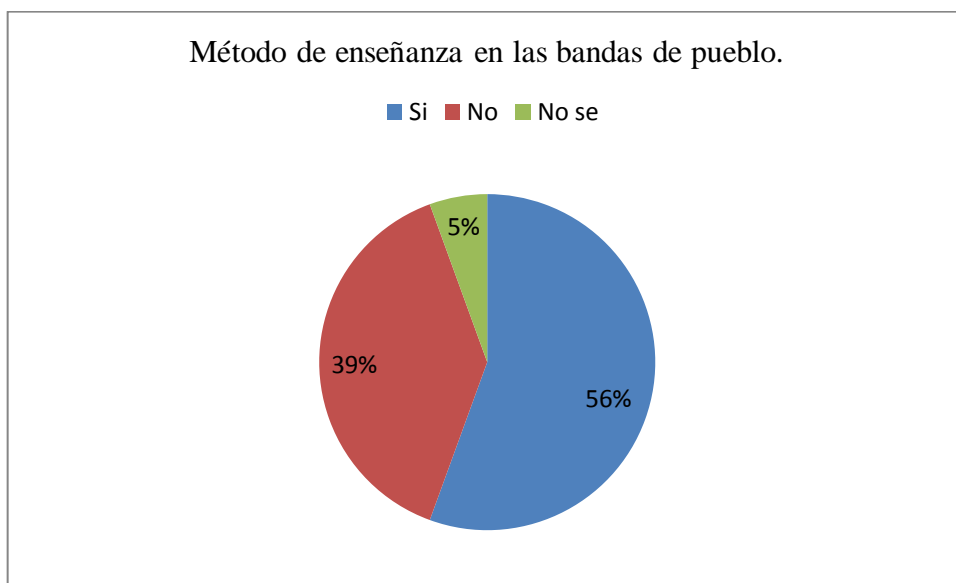


Figura 33: Método de enseñanza en las bandas de pueblo

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

El resultado de las encuestas dirigidas a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado manifiesta que 56% si conocen un método de enseñanza dirigido a las Bandas de Pueblo; mientras que el 39% desconoce en su totalidad de dichos métodos, sin embargo el 5% no está seguro si existe o no los métodos dirigidos a la enseñanza de Bandas de Pueblo.

2) ¿Existe recursos didácticos para la enseñanza-aprendizaje del repertorio popular Ecuatoriano?

Tabla 4

Recursos didácticos sobre el repertorio popular ecuatoriano

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	16	89
No	1	6
No se	1	6
Total	18	100

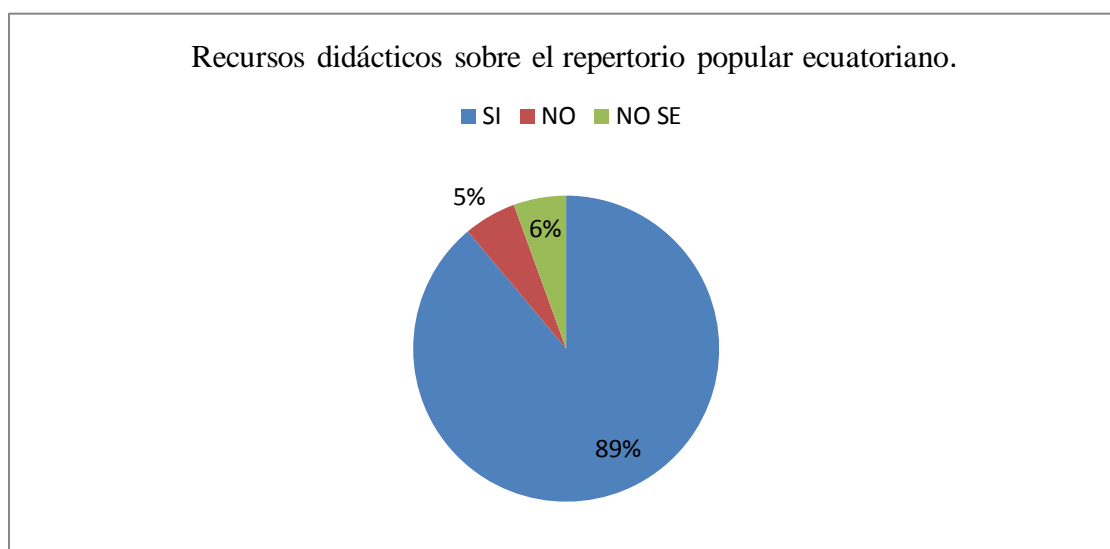


Figura 34: Recursos didácticos sobre el repertorio popular ecuatoriano

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

Los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado el 89% afirma que si existen recursos didácticos para la enseñanza-aprendizaje del repertorio popular Ecuatoriano, sin embargo el 5% no conoce de dichos recursos; el 6% de los músicos no saben si existe o no dichos recursos didácticos.

3) ¿Para el proceso de enseñanza-aprendizaje musical se necesita del oído y concentración?

Tabla 5

El proceso de enseñanza-aprendizaje necesita del oído y concentración

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	18	100
No	0	0
No se	0	0
Total	18	100

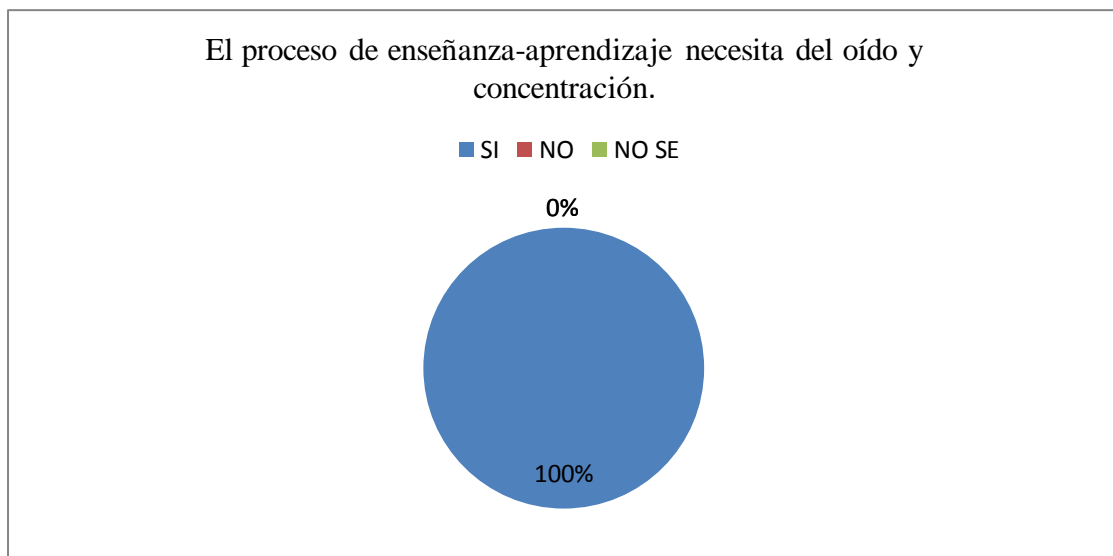


Figura 35: El proceso de enseñanza-aprendizaje necesita del oído y concentración

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

Todos los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado están de acuerdo que es necesario el oído musical y concentración para el proceso de enseñanza-aprendizaje de los diferentes instrumentos que conforman la agrupación.

- 4) ¿El músico formado en una Banda de pueblo necesita interpretar todos los instrumentos musicales?

Tabla 6

El músico de una banda de pueblo debe tocar todos los instrumentos musicales.

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	0	0
No	17	94
No se	1	6
Total	18	100



Figura 36: El músico de una banda de pueblo debe tocar todos los instrumentos musicales.

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

En la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado; los integrantes consideran que el 94% no es necesario saber interpretar todos los instrumentos musicales de una Banda de Pueblo; mientras que el 6% no sabe si esto es o no necesario.

5) ¿Existe un proceso formativo instrumental?

Tabla 7

Proceso formativo instrumental

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	16	89
No	0	0
No se	2	11
Total	18	100

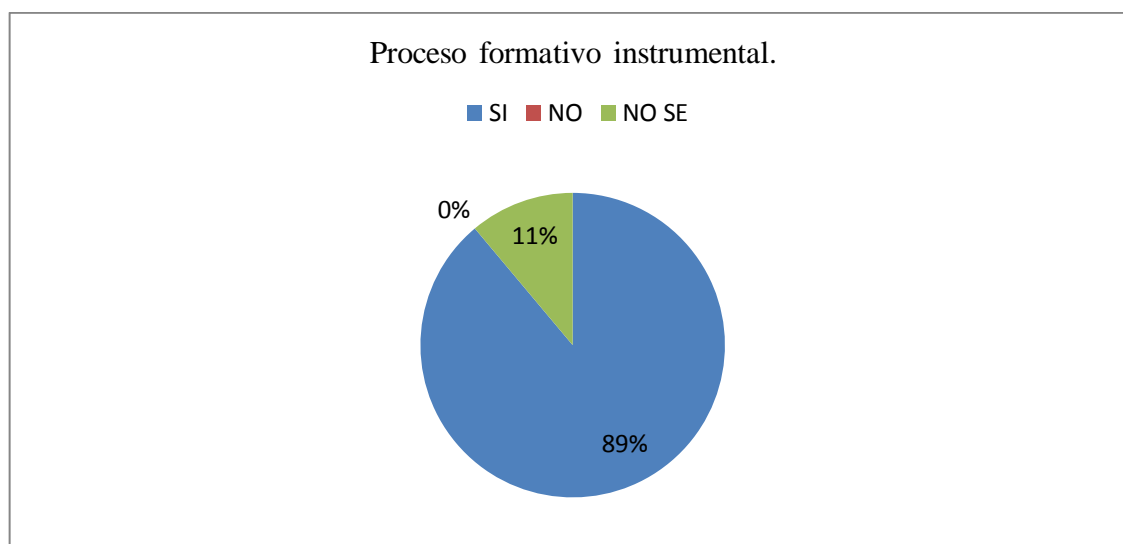


Figura 37: Proceso formativo instrumental

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

Los participantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado manifiestan que: el 89% de personas acota que si existe un proceso formativo instrumental dicha agrupación; mientras tanto el 11% de las integrantes de esta agrupación no sabe de estos procesos.

6) ¿Es necesario una guía didáctica para formar instrumentistas de bandas de pueblo?

Tabla 8

Guía didáctica para las Bandas de Pueblo

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	17	94
No	0	0
No se	1	6
Total	18	100

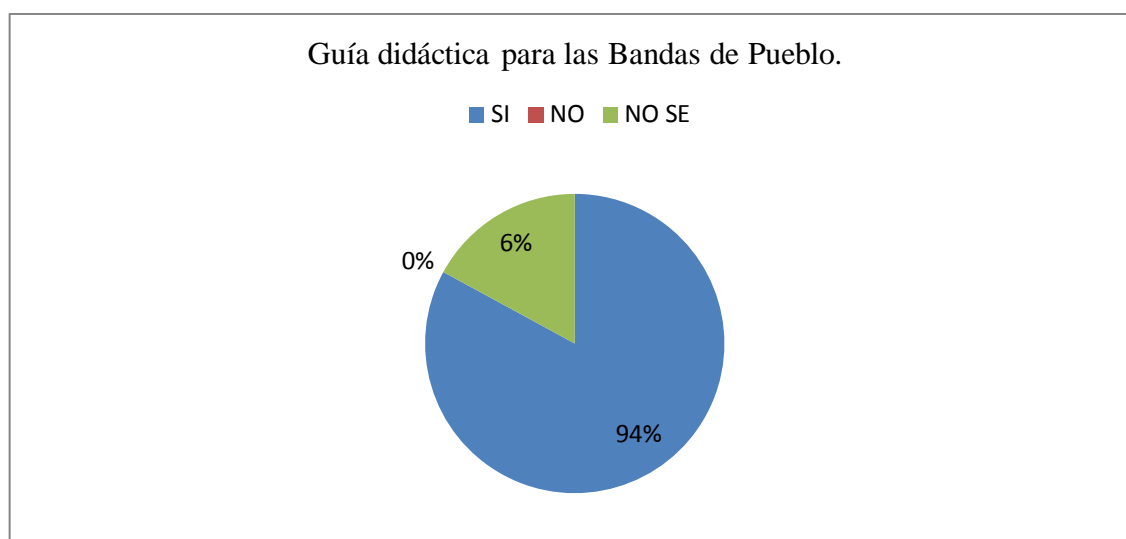


Figura 38: Guía didáctica para las Bandas de Pueblo,

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

El 94% los participantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado afirman que: es necesario una guía didáctica para formar instrumentistas de bandas de pueblo; sin embargo el 6% de los instrumentistas no sabe si esto deberían existir.

7) ¿Cree que es necesario saber lectura musical para interpretar el repertorio de la banda del pueblo?

Tabla 9

Es necesaria la lectura musical para las bandas de pueblo

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	3	17
No	15	83
No se	0	0
Total	18	100

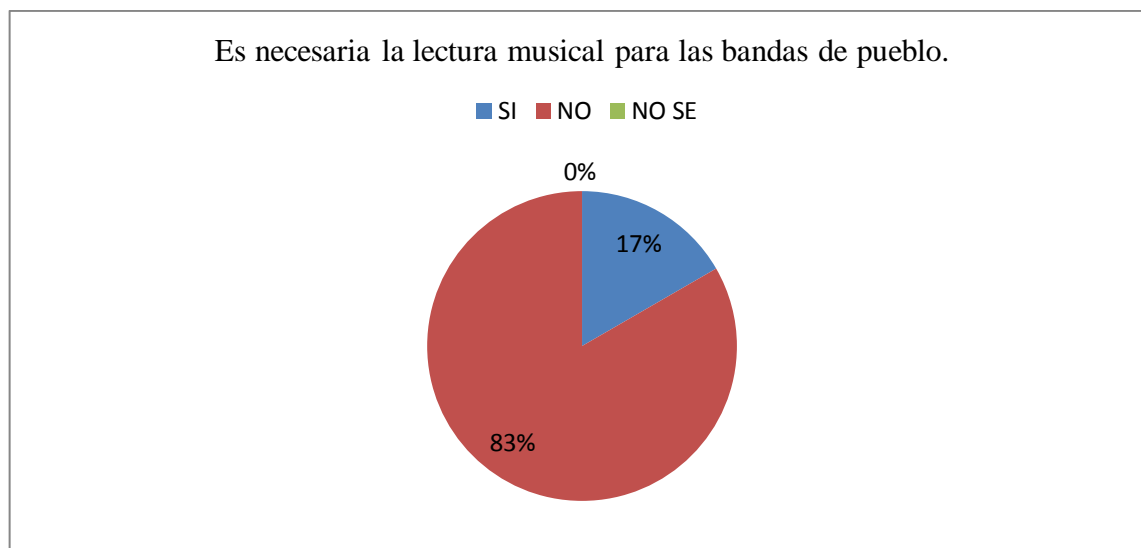


Figura 39: Es necesaria la lectura musical para las bandas de pueblo.

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

En la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado, el 17% afirman que es necesario saber lectura musical para interpretar el repertorio de la Banda del Pueblo; por lo tanto el 83% de estas personas dicen que no es necesario saber solfeo musical para interpretar dicho repertorio popular ecuatoriano.

8) ¿Le gustaría que las instituciones musicales ayuden a la formación a los músicos de las bandas de pueblo?

Tabla 10

Fortalecimiento en el ámbito educativo a las bandas de pueblo

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	18	100
No	0	0
No se	0	0
Total	18	100

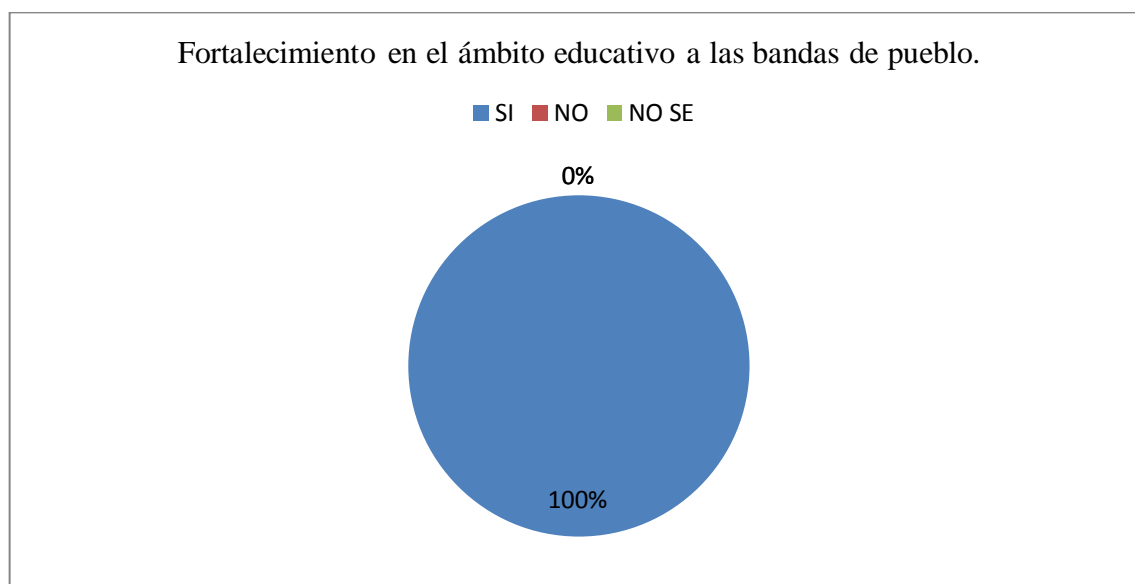


Figura 40: Fortalecimiento en el ámbito educativo a las bandas de pueblo.

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

El 100% de los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado están de acuerdo en que las instituciones musicales ayuden en la formación a los músicos de las Bandas de Pueblo.

9) ¿La transformación de banda de pueblo a Banda-Orquesta ha logrado cambios en la sociedad?

Tabla 11

La banda orquesta ha logrado cambios en la sociedad

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	18	100
No	0	0
No se	0	0
Total	18	100

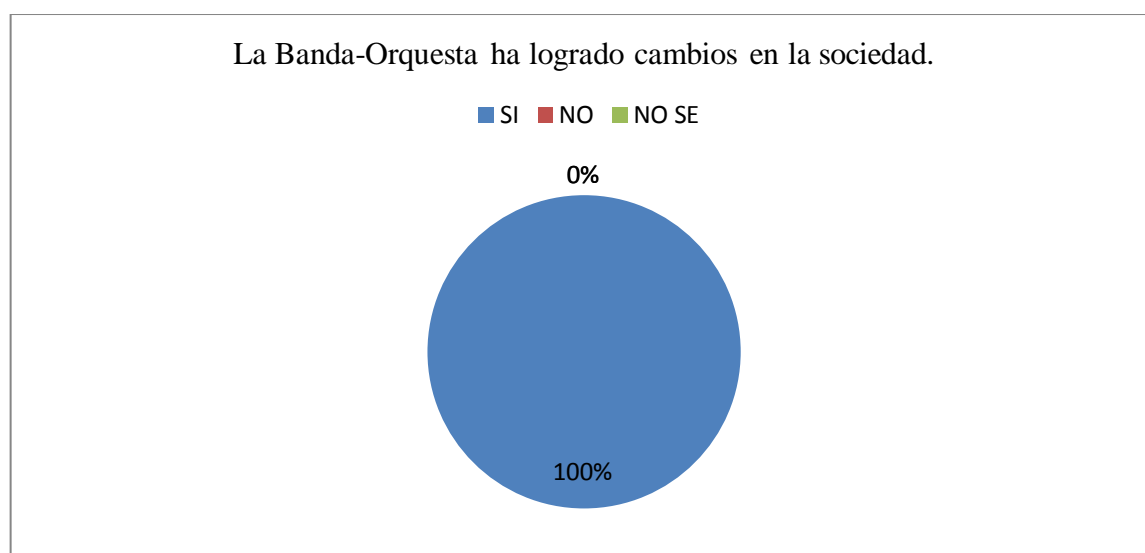


Figura 41: La banda orquesta ha logrado cambios en la sociedad.

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

Todos los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado testifican que están de acuerdo en que esta agrupación ha logrado cambios en la sociedad.

10) ¿La Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado ha causado un impacto en la dinámica cultural?

Tabla 12

Impacto en la dinámica cultural

Detalle	Frecuencia	Porcentaje
Si	18	100
No	0	0
No se	0	0
Total	18	100



Figura 42: Impacto en la dinámica cultural.

Nombre: Mishel Limaico

Fecha: 30 de Julio del 2018

Tomado de la encuesta aplicada a los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Análisis

El 100% de los músicos de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado afirman que dicha agrupación ha causado un impacto en la dinámica cultural con su repertorio musical.

2.3 Análisis de Resultados de la encuesta aplicada.

Los datos compilados y presentados en los resultados anteriores, permiten realizar un análisis y sus respectivas interpretaciones de las opiniones principales de los distintos temas abordados en esta investigación; que fueron proporcionadas por los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. A continuación se detalla los resultados interpretados a través de una dimensión general.

1. ¿Conoce un método de enseñanza dirigido para bandas de pueblo?

Los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado afirman que si existe un método de enseñanza para el repertorio de Bandas de Pueblo, pero desde mi perspectiva como intérprete de estas agrupaciones y a su vez como estudiante de música en instituciones musicales, se puede decir que con la información recopilada no existen dichos métodos o si los hay son desconocidos.

2. ¿Existe recursos didácticos para la enseñanza-aprendizaje del repertorio popular Ecuatoriano?

La mayoría de procesos de enseñanza-aprendizaje poseen recursos didácticos para facilitar su aprendizaje, pero en el caso del repertorio popular Ecuatoriano, son escasos estos recursos, ya que muchas de las instituciones musicales facilitan un aprendizaje adherido a los métodos académicos; pero a lo largo de las investigaciones realizadas existen recursos didácticos que son empleadas por el músico mayor de forma empírica, ya que hace lo posible para que el principiante logre un aprendizaje eficaz.

3. ¿Para el proceso de enseñanza-aprendizaje musical se necesita del oído y concentración?

Para lograr un proceso eficaz de enseñanza-aprendizaje en las Bandas de Pueblo si es necesario el oído musical y la concentración, porque debido a esto el intérprete desarrolla sus habilidades interpretativas; si bien es cierto la mayoría de estas agrupaciones logran producir sus repertorios musicales, con la ayuda de la audición de

canciones en una radio y con un CD que contenga el repertorio a interpretar, por eso estos factores son de gran ayuda en este proceso.

4. ¿El músico formado en una Banda de Pueblo necesita interpretar todos los instrumentos musicales?

En la formación de los intérpretes de Bandas de Pueblo la gran mayoría de ellos, empiezan con los instrumentos de percusión para interiorizar el ritmo de cada género musical; pero esto no es necesario ya que cada persona aprende los instrumentos que desea, pero por lo general alguien que si debe conocer por lo menos las bases de cada instrumento musical es el músico mayor, ya que él es el encargado de propagar sus conocimientos.

5. ¿Existe un proceso formativo instrumental?

Para la enseñanza de cualquier instrumento musical se debe tener un proceso de aprendizaje, por esta razón el músico mayor de una Banda de Pueblo parte de las características básicas como respiración, embocadura, notas musicales, entre otros, para que el aprendizaje sea eficaz y el instrumentista logre desarrollar sus habilidades musicales.

6. ¿Es necesario una guía didáctica para formar instrumentistas de bandas de pueblo?

En la Banda-Orquesta en estudio la mayoría de los integrantes de esta agrupación consideran que debería haber una guía didáctica que facilite el aprendizaje de los instrumentos musicales y desearían que las instituciones musicales generen este tipo de guías metodológicas para este tipo de agrupaciones.

7. ¿Cree que es necesario saber lectura musical para interpretar el repertorio de la banda del pueblo?

La mayoría de los intérpretes de las Bandas de Pueblo creen que no es necesaria la lectura musical para interpretar el repertorio popular ecuatoriano, debido a que estas

melodías pasan por el proceso de un análisis auditivo para luego ser interpretadas por dichos músicos.

8. ¿Le gustaría que las instituciones musicales ayuden a la formación a los músicos de las bandas de pueblo?

Los intérpretes de la Banda de Pueblo, manifiestan que si es necesario que algunas instituciones musicales ayuden en este proceso, ya que así mejorarían sus técnicas interpretativas y serían mejores instrumentistas.

9. ¿La transformación de banda de pueblo a Banda-Orquesta ha logrado cambios en la sociedad?

Todos los integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado están de acuerdo en que esta agrupación ha causado un impacto en la sociedad ya que desde su existencia ha ido formando músicos con excelentes habilidades musicales y buena calidad musical a la sociedad.

10. ¿La Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado ha causado un impacto en la dinámica cultural de la comunidad?

Los intérpretes de estas agrupaciones afirman que esta agrupación si ha causado un impacto en la dinámica cultural de la comunidad ya que esta agrupación fue desarrollándose y rompiendo los límites de la música de Banda de Pueblo en la provincia de Imbabura; siendo esta una institución que sirvió de ejemplo para las demás agrupaciones de la época.

CAPÍTULO III

3. ESTUDIO DEL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE MUSICAL DE LA BANDA ORQUESTA SANTA MARIANITA DEL EMPEDRADO DE LA CIUDAD DE IBARRA.

3.1 Historia de la formación de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado de la ciudad de Ibarra.



Figura 43: Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado en la actualidad.

Tomado de la página web de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado
<https://bandasantamarianitadelempedrad.jimdo.com/>

3.1.1 Fundación y primeros pasos.

La reseña histórica de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, fue creada en el año de 1943, bajo la tutela de don Santos Manuel Quimbiulco Troya, quien llegó a la ciudad de Ibarra a sus 49 años de edad desde Alangasí, Pichincha, acompañando a Eloy Alfaro, dicha ciudad le cautivo y decidió radicarse allí, de esta manera, se casó con María Dolores Puma, con quien tuvo seis hijos: Víctor Manuel, Luis Rodolfo, Julio César, Juan Aníbal, Eloy Armando y Pablo Humberto.



Figura 44: Don Santos Manuel Quimbiulco Troya, Fundador de la agrupación.

Tomado de la sede de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado. *

Fotógrafo: Mishel Limaico

*Esta fotografía se encuentra en la sala de repasos de la agrupación, es una pintura enmarcada y editada.

Don Santos Manuel Quimbiulco acompañado de su esposa y de su primer hijo Víctor Manuel quien contaba con tan solo 12 años de edad, se radicaron en la ciudad de Ibarra, en el barrio “El Empedrado”, en este lugar crecieron sus seis hijos, en un ambiente alegre, festivo y musical.

En el Año de 1943 don Santos Quimbiulco, inició la organización de una banda mocha, con ayuda de las familias García, Cabrera, De la Cruz y Troya, todas de descendencia

mestiza, quienes fueron pilares fundamentales para esta agrupación, ya que gracias a sus habilidades musicales dieron vida a la Banda Orquesta que hoy en día conocemos

El 27 de enero de 1984, a los 104 años de edad don Santos Quimbiulco falleció, dejando el legado de la música a sus descendientes, además dejó creada una institución musical que no tenía nombre en aquel entonces.

La Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, se inició como banda mocha, en esta agrupación los primeros instrumentos musicales que se interpretaban fueron: flautines de carrizo, tubos de penco, hojas de plantas (naranja), puros, bombo de cuero de borrego esto es influencia directa de la población negra del Valle del Chota-Mira.

Su primera aparición artística fue para la segunda campaña presidencial del Dr. José María Velasco Ibarra en el año de 1940, como anécdota de este primer compromiso uno de los seguidores de la política de Velasco Ibarra, rompió el bombo de la agrupación, por lo cual el seguidor político quiso reparar el daño que causó, compensándolos con veinte sucres, cantidad en extremo generosa y excesiva para la época, este capital sirvió para la compra de instrumentos de viento metal, que de una u otra manera esto sirvió para que la banda mocha de ese tiempo, pase a ser una banda de pueblo con instrumentos modernos de ese tiempo.



Figura 45: Banda de Pueblo Santa Marianita del Empedrado

Fecha: Enero de 1953 (ca. año aproximado).

Tomado de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.*

* Primeros instrumentistas afroecuatorianos interpretando instrumentos musicales de viento madera y metal.

Después de la muerte de don Santos Manuel Quimbiulco, director y fundador de la banda, las personas de la localidad pensaron que este grupo musical desaparecería, pero gracias a la voluntad y el emprendimiento de la familia Quimbiulco esta agrupación fue progresando, su primogénito Víctor Manuel toma las riendas de la agrupación, a pesar de su corta edad, debido a que poseía conocimientos musicales, que su padre lo transmitió desde su infancia.

Por el año de 1950, su hermano Luis Rodolfo Quimbiulco que también integraba dicha banda, introdujo instrumentos de soplo extranjeros como: cornetas, trompetas y flautas traversas. De esta manera, el crecimiento de la agrupación fue vertiginosa, ya que contó con la ayuda de intérpretes de origen afrodescendientes, que pertenecían al sector de Cuajara vía San Lorenzo, dichas familias fueron: Minda, Gonzalón, Chalá, sin duda, la integración de estas familias fue una sabia decisión, porque así se determinó de forma definitiva la sonoridad o estilo que caracteriza hoy en día a la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.



Figura 46: La nueva generación de la Banda Santa Marianita del Empedrado

Fecha: 1982 (ca. año aproximado).

Tomado de la casa de Don Jorge Males.

Fotógrafo: Desconocido.

Cinco años después en 1955 ingresa Julio César con un instrumento modernizado (corneta) y dos años más tarde ingresa a la agrupación Juan Aníbal con el tambor, a los trece años de edad y de esta manera los hermanos Quimbiulco asumen este nuevo reto de sacar adelante la asociación que su padre les había heredado.

Nacimiento del nombre “Banda Santa Marianita Del Empedrado”



Figura 47: Santa Marianita de Jesús Patrona de la Banda-Orquesta.

Fuente: Cede de la Banda Santa Marianita de Jesús.*
Fotógrafo: Mishel Limaico.

* Santa Marianita de Jesús es una réplica a dicha dignidad religiosa; esta imagen se encuentra en la sala de la sede de la Banda Orquesta, en el Barrio el Empedrado, en la Ciudad de Ibarra en la Provincia de Imbabura.

Aproximadamente en el año de 1958, los hermanos Quimbiulco toman la decisión de integrar a la juventud del barrio para formar parte de esta agrupación, de esta manera los nuevos músicos empezaron a acudir a sus primeros ensayos y formar nuevos repertorios musicales, para el deleite de la sociedad, pero ya esta vez con el nombre de su Patrona Santa Marianita, que llevaba el nombre del barrio en el que vivían “El Empedrado”.

En el año 1960 se comenzó a celebrar las fiestas de la Patrona en mención en donde participaba la banda fundada por la familia Quimbiulco, y es así que con sus repertorios musicales deleitaron a los presentes en sus festividades.

Años más tarde, en 1963 el director de esta agrupación, Víctor Manuel se integró a la banda municipal de la ciudad de Ibarra y dejando la dirección del grupo a su hermano Julio César.



Figura 48: Banda De Pueblo Santa Marianita Del Empedrado con la juventud del barrio “El Empedrado”

Fecha: Agosto de 1985 (ca. año aproximado).

Fuente: Banda Santa Marianita del Empedrado.*

* Banda Orquesta Santa Marianita de Empedrado; tras ganar el primer lugar en un concurso de Bandas de Pueblo a nivel nacional, patrocinados por la cervecería Pilsener.

Transformación de la Banda de Pueblo

En la época de los 80 la Banda Santa Marianita, paso por una etapa de dificultades familiares, es decir, los integrantes de esta agrupación, entre ellos los hermanos Julio César y Luis Rodolfo, pasaron a formar parte de la Banda Municipal de Ibarra, a pesar de este complejo panorama los hermanos Quimbiulco, decidieron sacar adelante la institución que su padre formó.

En el año de 1984, Eloy Armando y Pablo Humberto Quimbiulco, tomaron la dirección de la agrupación hasta finales de 1997, pero por circunstancias de la vida y aspectos familiares, toman la tutela Pablo Humberto y Juan Aníbal Quimbiulco.

Los hermanos Quimbiulco decidieron actualizarse en el ámbito musical, con la utilización de instrumentos electrónicos (bajo eléctrico, sintetizador, batería eléctrica), siendo una idea innovadora en la provincia de Imbabura. Este cambio sirvió de ejemplo para las demás agrupaciones musicales a nivel nacional.



Figura 49: Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado en sus inicios con sonido amplificado

Fecha: Junio de 1990 (c.a. año aproximado).

Tomado de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado*

*La fotografía se encuentra en el álbum de fotografías de Don Juan Quimbiulco actual músico y director de la agrupación.

Grabación musical

Bajo la tutela de los hermanos Quimbiulco, a los 57 años de vida artística de la Banda Santa Marianita del Empedrado, graba su primer CD de música nacional, como recuerdo conmemorativo de la cincuentenaria Banda. Para el año 2010 Juan Aníbal toma la dirección de la agrupación ya que su hermano Pablo Humberto enfermó gravemente, impidiéndole continuar en la agrupación.

En la actualidad la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado es una de las mejores agrupaciones musicales; que han demostrado mucha empatía y compromiso para

saber sobrellevar dificultades y ganarse el cariño del público ecuatoriano. (Quimbiulco, 2018).



Figura 50: Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado en la actualidad con sonido amplificado

Fecha: Mayo del 2017 (ca. año aproximado) .

Tomado de la página oficial de Facebook de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.*

*Festividades de la parroquia de Tocachi en la ciudad de Quito en la coronación de la reina de la parroquia.



Figura 51: Banda de Pueblo “Santa Marianita del Empedrado”

Fecha: 12 de Mayo del 2018

Tomado de Banda Santa Marianita del Empedrado. *

*Fiestas en honor a la Virgen de Fatima, en el Barrio el Empedrado,
en la Ciudad de Ibarra, en la
Provincia de Imbabura.

3.2. Análisis del repertorio musical de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

3.2.1 Origen y desarrollo del formato instrumental

“El origen y desarrollo de los instrumentos se propaga de un pueblo a otro como su propia evolución en sus detalles y se adaptan a nuevas condiciones” (Ortega, 2013, pág. 13). Si bien es cierto en la antigüedad, las personas creaban sus propios instrumentos musicales con materiales del medio, es decir con palos, piedras, hojas de árboles, frutos secos, pieles de animales, o simplemente con cualquier objeto sonoro; arraigándose así a la cultura musical, y es de esta manera que la Banda-Orquesta en estudio inicio interpretando estos instrumentos del medio, para el deleite del público.

Con el paso del tiempo cada instrumento ha ido evolucionando y adaptándose a la sociedad actual, pero la ejecución de cada uno de estos instrumentos depende de la habilidad, la práctica y sobre todo la audición que el instrumentista haya desarrollado. Es así, que el formato instrumental de una Banda de Pueblo siempre se ha visto influenciado por estos dos grandes grupos: percusión y viento (madera y metal), estos instrumentos musicales, han caracterizado a dicha agrupación desde su existencia y han ido marcando una herencia histórica cultural en el formato de la Banda musical.

La estructura musical que emplea la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado en su repertorio musical es la siguiente: Introducción, parte A, parte B, parte A, Fin, en ocasiones se realiza un cambio armónico, u ocho tiempos de percusión para cambiar a la siguiente canción, de esta manera se va creando mosaicos en los distintos géneros musicales. Para cumplir la estructura musical cada instrumento tiene su parte específica para ser interpretada, por lo general la introducción lo interpretan los trombones a su vez este instrumento va interpretando la armonía a lo largo de la melodía, la parte A, lo interpreta la trompeta, la parte B el saxofón y la percusión acompaña toda la melodía y marca el fin de una canción.

3.2.2 Análisis organológico del formato instrumental.

La organología, es el estudio de la historia de los instrumentos musicales recibe este nombre, porque esta disciplina persigue dos objetivos fundamentales:

1. Comprender la terminología autóctona y su relación con la cultura que la genera
2. Desarrollar métodos de estudio y terminología para extraer y comparar información sobre todos los instrumentos musicales. (Solórzano, 2014, pág. 157).

Los instrumentos musicales con los que cuenta La Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, pertenecen a la familia de los vientos metal y madera, como también cuentan con instrumentos de sonido indeterminado como son los instrumentos de percusión. Estos últimos han tenido su origen en los instrumentos primitivos, los mismos que fueron evolucionando poco a poco hasta llegar a la forma y dimensiones que hoy se conoce.

Instrumentos de viento de la Banda-Orquesta

Los instrumentos de viento que actualmente utiliza la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado son: el bajo o tuba, trompetas, trombón de vara saxofones (alto y tenor), clarinetes.

El Bajo o Tuba en Bb

La tuba es un instrumento de viento-metal, su origen se remonta a las antiguas trompas de los romanos; este es un instrumento muy importante en una orquesta sinfónica y en una Banda, debido a que se encarga de ejecutar la línea armónica de todo el grupo de metal y también se encarga de realizar pasajes melódicos esporádicamente

En la banda el modelo más común de la Tuba es en Mi y Sib; su notación escrita emplea en clave de Fa en cuarta línea. La extensión normal de la Tuba normal en la Tuba en do es:

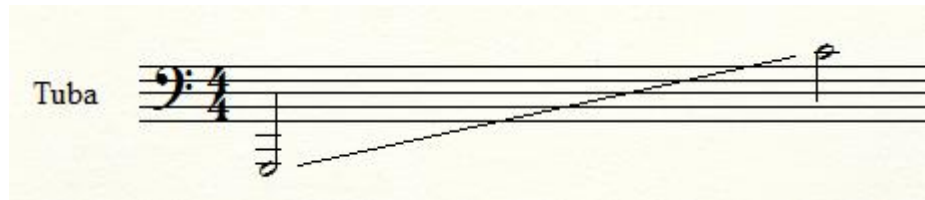


Figura 52: Tesitura de la Tuba en Do. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 30

Debido a esto la Tuba en Mi bemol el efecto resulta ser una sexta mayor inferior y en la notación de la Tuba en Si bemol una novena mayor inferior, pero la extensión no defiere mucho entre ambas. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 30).

Trompeta

Es un instrumento de viento metal, su sonido es claro, notable y brillante, es así que puede producir sonidos muy fuertes y sonidos muy suaves sin perder su timbre característico; posee mucha magnitud para manejarse en los pasajes rápidos, arpeggios, escalas sucesiones cromáticas gracias a la técnica llamada doble golpe de la lengua (técnica muy importante en todos los instrumentos tanto de metal como de madera). (Hidrobo, 2004-2005, pág. 37).

Existen trompetas con distintas tonalidades y tamaños pero la trompeta más usada es la afinada en Si bemol le sigue la trompeta de Fa y la de La. La trompeta de Re resulta muy apta para los difíciles pasajes agudos de diferentes obras musicales. Las mismas que poseen los siguientes registros. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 27).



Figura 53: Tesitura de la trompeta en RE. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 27



Figura 54: Tesitura de la trompeta en SI bemol Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 28



Figura 55: Tesitura de la trompeta en Fa. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 28

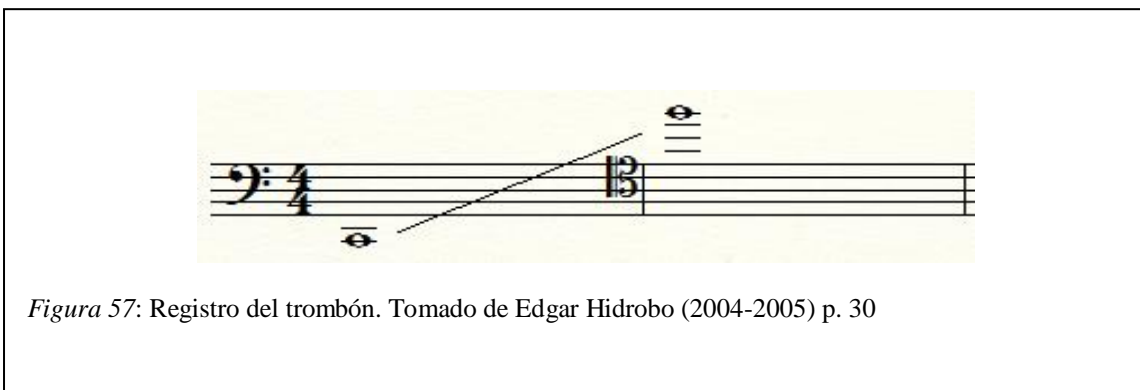
En las Bandas de Pueblo la trompeta más usada es la afinada en Si bemol; dentro de la Banda de Pueblo, es un instrumento fundamental, ya que tiene que ver con la interpretación de las melodías principales, contra melodías de las obras que son interpretadas en cada género musical.

Trombón.

Este instrumento cumple la función de reforzar la línea armónica y arreglos musicales de las melodías que son interpretadas por la banda, en todos los géneros musicales. Su sonido fundamental es el Si bemol, esto cambia por la presión labial que regula el aire produciendo sonidos armónicos como:



El trombón en Si bemol se escribe en clave de Fa en cuarta línea y en clave de Do en cuarta línea; su registro es el siguiente:



Saxofón Alto Eb

El Saxofón, es un instrumento musical, perteneciente a la familia de viento-madera, posee una boquilla unida a una lengüeta simple, este posee una forma de tubo cónico ensanchado en su extremo, cada saxofón dispone de al menos veinte agujeros de tono y dos llaves de octava. Los agujeros cuentan con almohadillas que va acuerdo a la digitación del instrumento, los cierran o los abren, existen seis tipos de saxofón, cada uno con su tesitura las cuales conoceremos a continuación: (Hidrobo, 2004-2005, págs. 24-25).

Saxofón sopranino en Mi bemol.

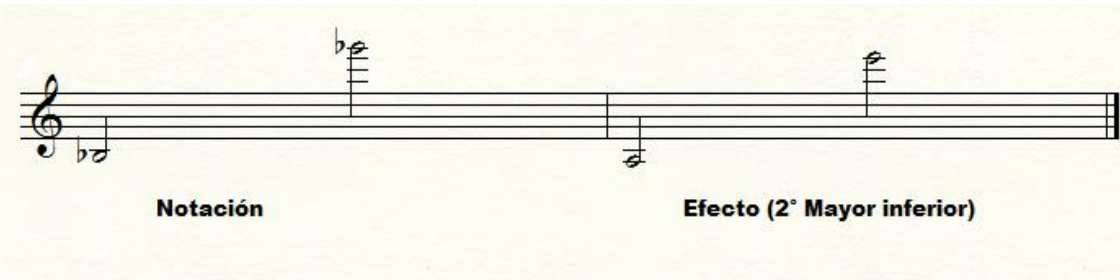


The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff is divided into two sections. The first section, labeled 'Notación', shows a whole note on the second line (F4) and a whole note on the second space (G4). The second section, labeled 'Efecto (3° menor Superior)', shows a whole note on the second space (G4) and a whole note on the second line (F4) with a flat sign below it, indicating the effect of the 3rd octave key.

Notación **Efecto (3° menor Superior)**

Figura 58: Tesitura del saxofón sopranino. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 24

Saxofón Soprano en Si bemol.




The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The staff is divided into two sections. The first section, labeled 'Notación', shows a whole note on the second space (G4) and a whole note on the second line (F4). The second section, labeled 'Efecto (2° Mayor inferior)', shows a whole note on the second space (G4) and a whole note on the second line (F4) with a flat sign below it, indicating the effect of the 2nd octave key.

Notación **Efecto (2° Mayor inferior)**

Figura 59: Tesitura del saxofón soprano. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 24

Saxofón contralto o alto en Mi bemol

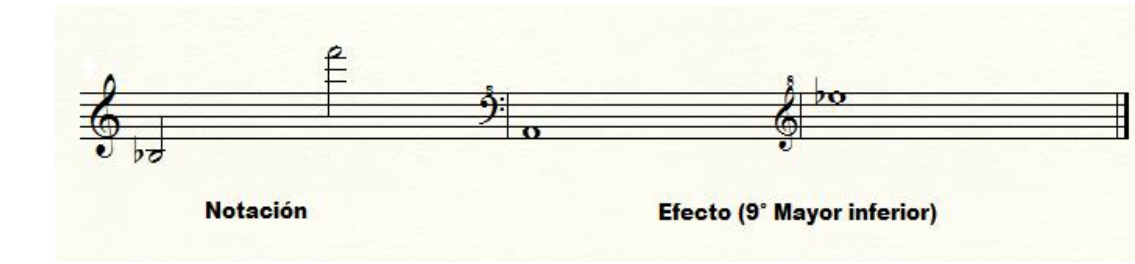


The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff is divided into two sections. The first section, labeled 'Notación', shows a whole note on the second line (F4) with a flat sign above it. The second section, labeled 'Efecto (6° Mayor inferior)', shows a whole note on the second space (F4) with a flat sign above it, and a whole note on the first space (E4) with a flat sign above it. The staff ends with a double bar line.

Notación **Efecto (6° Mayor inferior)**

Figura 60: Tesitura del saxofón alto. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 24

Saxofón tenor en Si bemol




The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff is divided into two sections. The first section, labeled 'Notación', shows a whole note on the second line (F4) with a flat sign above it. The second section, labeled 'Efecto (9° Mayor inferior)', shows a whole note on the second space (F4) with a flat sign above it, a whole note on the first space (E4) with a flat sign above it, and a whole note on the first line (D4) with a flat sign above it. The staff ends with a double bar line.

Notación **Efecto (9° Mayor inferior)**

Figura 61: Tesitura del saxofón tenor. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 25


Saxofón Barítono en Mi bemol



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff contains four notes: a quarter note on the second line (F2), a quarter note on the first space (G2), a quarter note on the first line (A2), and a quarter note on the first space (Bb2). The word "Notación" is centered below the staff.

Figura 62: Tesitura del saxofón Barítono. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 25

Saxofón Bajo En si bemol



The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The staff contains four notes: a quarter note on the second line (F2), a quarter note on the first space (G2), a quarter note on the first line (A2), and a quarter note on the first space (Bb2). The word "Notación" is centered below the first two notes, and "Efecto (16° mayor inferior)" is centered below the last two notes.

Figura 63: Tesitura del saxofón Bajo. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 25

El saxofón alto es más utilizado en las agrupaciones musicales ecuatorianas, mismo que cumple un rol importante en la Banda de Pueblo, este ejecuta varias líneas melódicas, contra melodías, arreglos y mambos de los distintos géneros musicales con que cuenta en su repertorio la agrupación musical.

Saxofón Tenor Bb

Es un instrumento musical de lengüeta simple, pertenece a la familia de instrumentos de viento madera, está afinado en Si bemol, parecido al saxofón alto solo cambia su tamaño. El saxofón tenor principalmente refuerza la línea armónica de la banda, sin dejar de lado el acompañamiento de la línea melódica al saxo alto. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 24).

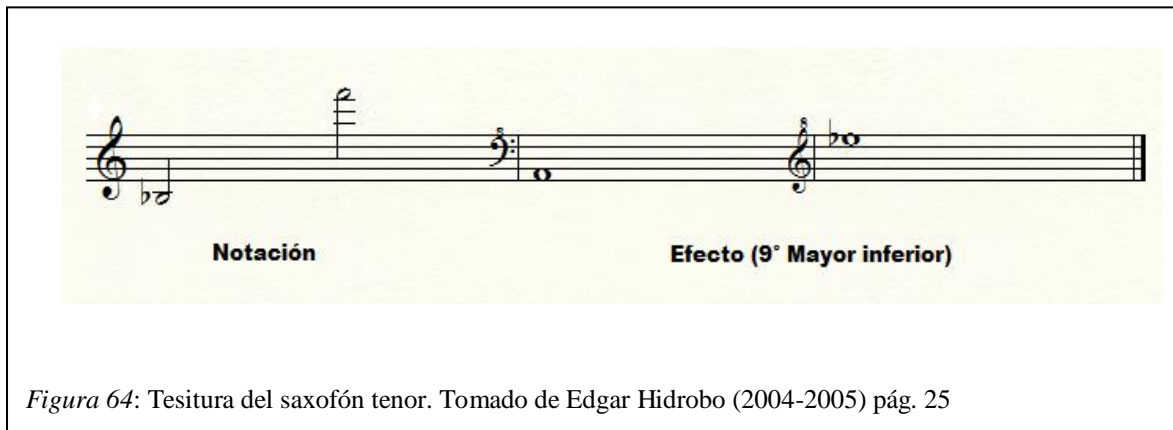


Figura 64: Tesitura del saxofón tenor. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 25

Clarinete en Bb

Es un instrumento de viento madera de registro agudo, se dice que se originó en el año de 1860, de manos del constructor alemán Cristófori Denner, de Nuremberg en sus inicios fue construido de madera con unos pocos orificios. En la actualidad es un instrumento musical construido de varios materiales entre ellos de plástico y con una tesitura de tres octavas. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 22).

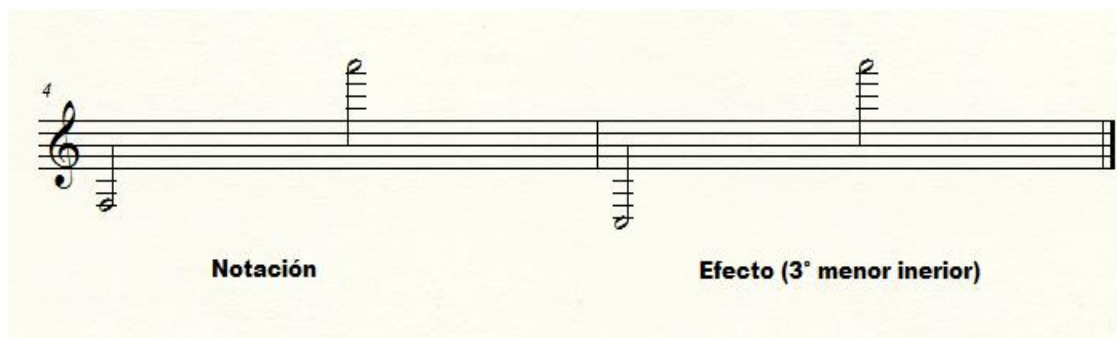


Figura 65: Tesitura del Clarinete. Tomado de Edgar Hidrobo (2004-2005) pág. 22

El clarinete fue muy importante en las Bandas de Pueblo de la provincia de Imbabura, ya que proporcionaba un estilo único a las melodías, este instrumento se lo usaba para ejecutar la línea melódica principal, contra melodías (se refiere a los arreglos musicales de la melodía) de todo el repertorio de la agrupación, pero en la actualidad en la provincia de Imbabura el clarinete ha dejado de ser interpretado en las Bandas de Pueblo.

Primeros instrumentos de Viento de la Banda de Pueblo



Trombón de pistones



Bajo o tuba



Saxo tenor en Bb, Clarinete en Bb, Saxo alto en Eb



Trompetas en Bb

Figura 66: Primeros instrumentos de viento de la Banda de Pueblo

*Los instrumentos musicales se encuentran en la sala de la casa del representante de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado Don Juan Quimbiulco.

Instrumentos de Percusión.

Los instrumentos de percusión son aquellos que producen su sonido al ser golpeados. Se clasifican en dos categorías: Instrumentos de percusión de sonido indeterminado: no producen notas musicales perfectamente afinadas. Su sonido no proporciona al oído una sensación clara de altura, tan solo se puede decir si son más o menos graves o agudos. Instrumentos de percusión de sonido determinado: el sonido que producen se corresponde con notas musicales perfectamente afinadas. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 31).

Instrumentos de percusión de la Banda-Orquesta

El bombo

Instrumento que forma parte de la gran familia de percusión perteneciente a la familia de los membranófonos, es muy indispensable en una agrupación musical popular, ya que marca los acentos fuertes y débiles en una determinada melodía. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 33).

El Tambor

Instrumento que pertenece a la familia de los membranófonos, fabricado de madera laminada, acero, entre otros materiales, su función es acompañar a las melodías mediante sus redobles diferenciando el ritmo que lleva cada género musical que interpreta la banda. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 33).

Los Platillos

Pertenecen a la familia de los idiófonos de percusión, están contruidos de una mezcla de cobre, plata y estaño, formados por dos discos de metal, este instrumento usualmente acompaña a los instrumentos de vientos metales en ciertas partes con los mismos acentos del bombo.

Los instrumentos de percusión son indispensables en una melodía, además tiene la tarea de diferenciar los géneros musicales, su rítmica, acentos, dinámica en diferentes secciones apoyados con los aerófonos de metal, realizan cortes rítmicos, marcan la entrada y los finales de una canción en una banda popular. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 33).

Instrumentos electrónicos de la Banda Orquesta

El piano eléctrico.

El piano electrónico o piano digital es un instrumento musical de teclado diseñado para emitir el timbre de un piano utilizando circuitos analógicos que sintetizan el sonido de un piano. Estos pianos suelen ser de menor tamaño que los pianos tradicionales, porque emplean un sistema de circuitos electrónicos en lugar de uno de cuerdas.

Este instrumento musical es utilizado en el formato de Banda Orquesta, y cumple con el acompañamiento armónico de la canción. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 3).

El bajo eléctrico.

Es un instrumento musical de la familia de los cordófonos, similar en apariencia y construcción a la guitarra eléctrica, pero con un cuerpo de mayores dimensiones, un mástil de mayor longitud y escalas, posee cuatro cuerdas afinadas según la afinación estándar del contrabajo.

El bajo eléctrico ha reemplazado progresivamente al contrabajo en la música popular como el instrumento de la sección rítmica que se ocupa de las líneas de bajo. Aunque estas varían notablemente en función del estilo de música, el bajista cumple una función similar con independencia del estilo de que se trate: establecer el marco armónico y marcar el tiempo o pulso rítmico. El bajo eléctrico se usa como instrumento de acompañamiento o como instrumento solista en prácticamente todos los estilos de música popular del mundo. (Hidrobo, 2004-2005, pág. 4).

3.2.3 Organología de la enseñanza-aprendizaje de los instrumentos musicales.

El proceso de enseñanza-aprendizaje de los diferentes instrumentos de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado es de forma empírica lo que ocasiona dificultades para el músico mayor y los integrantes de la misma, debido a las escasas herramientas didácticas para transmitir y asimilar el conocimiento.

Para ser un instrumentista de una Banda de Pueblo es necesario la práctica constante del instrumento, del repertorio musical, y sobre todo tratar de desarrollar al máximo el oído musical, para lograr interpretar un repertorio musical variado, solamente escuchándolas y memorizándolas; dado que las canciones interpretadas por la Banda-Orquesta no cuenta con una partitura o score para guiarse, es por esta razón que el músico de esta agrupación tiene que interpretar su música como lo ha escuchado.

Para la formación musical de los instrumentistas de la Banda - Orquesta es necesario que se inicie por los instrumentos de percusión como: güiro, redoblante, bombo, platillos, esto servirá para que la persona interiorice el ritmo y pueda ser capaz de acompañar rítmicamente cualquier género musical. Mientras dure este proceso el integrante de la Banda, va conociendo el repertorio musical e inconscientemente descubriendo que instrumento quiere interpretar con el tiempo.

Muchos de estos instrumentistas optan por aprender la trompeta, ya que es un instrumento musical que tiene mucha presencia escénica, y es la más importante para llegar a ser el músico mayor (director), pero otros se inclinan por el saxofón alto o tenor, ya que es un instrumento musical que tiene menos esfuerzo físico, pero casi la misma importancia que la trompeta, ya que este, también hace partes específicas del repertorio musical, mientras que otros quieren hacer las partes armónicas o arreglos musicales con el trombón, mismo que requiere un oído musical muy desarrollado, debido a que este instrumento musical, no posee de pistones o llaves para generar su sonido y también están los instrumentistas de la percusión, los mismo que ponen el ritmo musical a cada canción del repertorio ecuatoriano.

3.2.4 Inserción de nuevos instrumentos y géneros musicales.

La Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, ha evolucionado e insertando instrumentos electrónicos como: el piano y el bajo eléctrico a su agrupación; esto ha hecho que se fusione la Banda de Pueblo a la Banda-Orquesta, generando nuevas tendencias musicales, a su vez se ha ido incorporando géneros musicales como: la cumbia colombiana, el huayno peruano, entre otros, para satisfacer al público que es el principal receptor.

La Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado maneja un repertorio musical muy variado, pero esto varía en cada celebración que se esté realizando, “[...] Esto lo hemos logrado gracias a la entrega de cada músico que conforma esta Banda, que quiere seguir viendo que su agrupación crezca, es por eso que dedicamos dos horas de ensayo semanalmente como Banda, pero cada uno realiza sus ensayos previos” (Diálogo con el músico mayor Juan Quimbiulco, relacionado a la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 17 de mayo del 2018).

3.2.5 Repertorio musical en cada género musical Ecuatoriano.

El repertorio musical de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, es muy variado, ya que interpretan varios géneros musicales ecuatorianos serranos y música tropical, es por esta razón que esta agrupación musical, tiene mucha acogida a nivel nacional, ya que pone a bailar a personas de todas las edades.

Para mantener y desarrollar sus destrezas artísticas-musicales ensayan constantemente; por lo general los instrumentistas disponen de un horario y un lugar para los ensayos, es allí donde ponen en práctica sus habilidades musicales, e intercambio de conocimientos, a su vez reciben instrucciones por parte del director y preparan el repertorio de acuerdo a su próxima presentación.

En la mayoría de los casos el director de la Banda es quien elabora los arreglos y prepara las partituras para cada instrumento, pero esto se lo hace en algunas ocasiones, ya que no todos los integrantes de la agrupación tienen conocimientos del solfeo, por otra parte se puede decir que para la música tradicional se rigen a su oído, debido a que no existe partituras de dichos géneros musicales y la elaboración de estos tomaría mucho tiempo.

De esta manera se hace hincapié en los géneros musicales que la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado interpreta y a su vez se enumera la mayoría de los nombres de canciones en cada género musical.

- En las Fiestas de Pueblo en las que se interpretan gran cantidad de géneros y ritmos musicales como Sanjuanitos, Bombas, Albazos, Pasacalles, Yaravíes, en las dos últimas décadas se han integrado otros géneros como cumbia, entre otros, pero esto se lo hace solamente cuando el formato institucional es de Banda Orquesta.
- Procesiones en las que se interpreta música sacra, o si hubiere himnos de alabanza con temas dedicados a su santo o patrono: pases del niño y villancicos

El Sanjuanito

Tabla 13

Sanjuanito

N°	Titulo	N°	Titulo
1	Pobre Corazón	11	Chamiza
2	Peguche Tío	12	Rosita Chumada
3	La verbenita	13	Mil muchitas
4	Soldado de Cristo	14	Vuela vuela pajarito
5	Chucta carajo	15	Cantando como yo Canto
6	Tuz tuz tuz	16	Tabacundeña
7	Rosalía	17	Páseme un balde de chicha
8	Comisario municipal	18	Marujita
9	Flor de Romero	19	Madrugadito
10	Ñuca Llacta	20	Taita Amito

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado

Elaborado por: Mishel Limaico

El Albazo

Tabla 14

Albazo

N°	Titulo	N°	Titulo
1	Solo por tu amor	11	Amarguras
2	Aires de mi tierra	12	Si tú me olvidas
3	Dolencias	13	Lamento del indio
4	Infortunio	14	Solo por tu amor
5	Morena la ingratitud		
6	Así se goza		
7	Avecilla		
8	A la Valentina		
9	De tercio pelo negro		
10	Sin vergüenza		

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado

Elaborado por: Mishel Limaico

El Pasacalle

Tabla 15

Pasacalle

N°	Titulo
1	Chulla quiteño
2	Chola cuencana
3	Riobambeñita
4	Chimbacalle
5	Guayaquileño
6	Ambato tierra de flores
7	Reina y Señora
8	Promesas
9	El Paisano
10	Soy del Carchi

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado

Elaborado por: Mishel Limaico

La Bomba

Tabla 16

Bomba

N°	Titulo	N°	Titulo
1	No me case por amor	11	En la hacienda de Chilguayaco
2	El tren de la capital	12	Manungo
3	Una lagrima	13	La Bomba Manuel
4	Chivirito negro.		
5	Me iré me iré.		
6	La Banda de Peñaherrera		
7	Zenaida		
8	Dos Morenas		
9	Por un caminito		
10	Tomando cerveza		

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado

Elaborado por: Mishel Limaico

Yaraví

Tabla 17

Yaraví

N°	Título
1	Corazón
2	Un collar de lagrimas
3	Allá te esperare
4	Mi vida ya se va
5	Cabañal

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado
Elaborado por: Mishel Limaico.

Tonadas.

Tabla 18

Tonadas

N°	Título
1	Tu ausencia me mata
2	Palmeras
3	Hijo de las malvas
4	La hierba buena
5	Ausencia
6	Cuando me vaya
7	Pillaro viejo
8	Ay Caramba

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado
Elaborado por: Mishel Limaico

Música Religiosa.

Tabla 19

Música Religiosa.

N°	Título
1	Salve Gran Señora
2	Santa María
3	El sepulcro
4	La asunción de María
5	La resurrección
6	Gloria
7	Padre nuestro.
8	Santo Santo
9	La Soledad de María.
10	Es María la blanca paloma

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado
Elaborado por: Mishel Limaico

Influencias Internacionales

Tabla 20

Cumbia

N°	Título	11	Estrella fugaz
1	Solo tú	12	La llamada
2	Aguajal	13	Amor ingrato
3	La novia	14	Como el rocío
4	Pobre soy	15	Mi primer amor
5	Ladrón de amor	16	Traicionera
6	Amor de mis sueños		
7	Nuestra pobreza		
8	La hembra		
9	Solterito		
10	Por tener muchos amores		

Nota: Tomada de Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado

Elaborado por: Mishel Limaico

3.2.6 Glosario de términos utilizados por los músicos empíricos.

Afinen esa voz: Es cuando el músico al oído falla en una o dos notas de la canción y los demás músicos utilizan esas palabras para que toquen bien una frases musical.

Coge el golpe: Es cuando el percusionista (bombo y redoblante) debe interpretar bien los acentos del género musical.

Coge el ritmo: Se refieren a interpretar correctamente un ritmo musical.

Churiadito: Una canción una tonalidad difícil.

Dedaje: Posición de las notas musicales en el instrumento musical.

Girasol: Se refieren a la Tuba, instrumento musical.

Glosada: Es el estribillo de una canción.

Glosado: Este término musical lo utilizan los trombonistas, para hacer referencia a los arreglos o contra cantos musicales de las canciones de cualquier repertorio popular.

Maestro: Es el nombre con el que se tratan entre instrumentistas.

Músico al oído: Es aquel instrumentista que desarrolla sus habilidades musicales basándose en su oído musical, si ayuda de una partitura.

Músico mayor: Director musical.

Palillo: Baquetas

Peineta: Raspador del güiro.

Puntillo: Tudel del saxofón.

Ritmos: Géneros musicales.

Sin desembocar: Mantener la posición de la embocadura en los instrumentos de viento.

Vuelta: Hace referencia a la repetición de las partes de una canción, tiene la misma función que las barras de repetición.

Por el tono: Se refieren a la tonalidad en que se interpretará la canción.

3.3. Análisis del Proceso de Enseñanza- Aprendizaje de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado en el ámbito de la Educación.

El proceso de enseñanza-aprendizaje musical es complejo, ya que se utiliza un sin número de herramientas educativas, para que el instrumentista asimile los conocimientos y pueda ejecutar un instrumento musical sin dificultad; para un músico académico es posible este proceso, ya que cuenta con métodos musicales como: Kodaly, Dalcroze, Martenot, Suzuki y en fin una gran variedad; estos métodos facilitan y ayudan a desarrollar su habilidades musicales en el alumno.

El músico formado en las distintas agrupaciones musicales especialmente en las Bandas de Pueblo, no cuentan con métodos específicos para lograr el aprendizaje de su instrumento musical e implementarlos en el aprendizaje del repertorio de la música popular

ecuatoriana. Estos músicos desarrollan sus habilidades de forma empírica o con la ayuda del músico mayor (director musical) de la agrupación.

El encargado de la formación musical de los instrumentistas de esta Banda es el músico mayor, ya que posee una variedad de conocimientos que ha logrado adquirir a lo largo de su trayectoria musical; él se encarga de enseñar la embocadura, la afinación, la posición corporal y del instrumento, la respiración y algunos ejercicios musicales que le servirán para una buena interpretación de su instrumento musical.

De esta forma los integrantes (músicos empíricos) desarrollan su oído musical (audición), su concentración y sus demás habilidades musicales, que realizan mediante la observación, dedicación y el ambiente en donde se desarrollan. Ante esta realidad el maestro mayor Juan Quimbiulco de la Banda Santa Marianita del Empedrado, menciona que:

La música no es fácil, se necesita de tiempo para poder desarrollarse dentro de este ámbito, mis hermanos y yo heredamos el gusto por la música por nuestro padre y aprendimos a tocar nuestros instrumentos con la ayuda de nuestros hermanos mayores, pero muchas de las veces nos nacía a nosotros la curiosidad de aprender un instrumento más (Diálogo con el maestro mayor Juan Quimbiulco, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 17 de mayo del 2018).

Los músicos de esta agrupación manifiestan que “la música es un Don que Dios les brindo y que pocas de las personas las poseen”, solo se debe desarrollar y poner en práctica lo que el director de la agrupación les enseña.

“[...] El docente musical debe conocer las etapas de desarrollo infantil para aplicar las estrategias según los conocimientos adquiridos, ya que un niño pequeño no aprende de la misma manera que un niño de diez años, cada uno desarrolla sus habilidades según su edad” (Trallero, 2008).

Los intérpretes de esta agrupación desarrollan sus habilidades musicales en su mayoría a partir de los 8 años de edad, considerando que es una edad ideal para el proceso de enseñanza-aprendizaje. Estas personas inician su formación interpretando los instrumentos de percusión debido a que: “Es necesario aprender los instrumentos de percusión, porque tiene que coger el compás de la música; si no aprende a coger el compás no puede continuar con la música; de esta manera nos interiorizamos y familiarizamos con el ritmo de cada género musical” (Diálogo con el instrumentista Gonzalo Hidalgo, relacionado a la Banda–Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 18 de mayo del 2018).

La lengua oral y el lenguaje musical tienen procesos de aprendizaje, comunes, como la escucha, la imitación, la improvisación, estructura y la representación gráfica, es en esta última donde se encuentra la mayor dificultad para el dominio del lenguaje

musical. Por un lado, hay que trabajar el ritmo y su representación gráfica; por otro, los problemas de atención, debido a esto se debe ir avanzando en todos los terrenos de forma paralela e ir uniéndolos progresivamente. Es fácil inferir que el aprendizaje de la lectura y estructura musical hay que hacerlo no solo de forma progresiva sino también ejercitando por separado los distintos elementos, para irlos juntando a medida que se dominan de forma aislada. Por ello todos los métodos de aprendizaje activo de la música parten de dos premisas: la vivencia previa a toda comprensión intelectual y el abordaje de cada dificultad de forma desglosada (Trallero, 2008).

Para el aprendizaje de los instrumentos de percusión es necesario que el niño tenga un gusto por la música y por aprender a interpretar un instrumentos musical; el músico mayor parte por la enseñanza de güiro, este es un instrumento fundamental que los instrumentistas de la Banda aprenden lo primordial en este instrumento es la enseñanza-aprendizaje del tempo musical en cada uno de los géneros musicales populares, es decir un pulso lento o rápido.

Luego de interpretar el güiro el músico de esta agrupación, para la interpretación del tambor aquí el músico mayor inicia este proceso con el manejo del instrumento y con ejercicios básicos para que desarrollar una buena movilidad de sus manos; para la enseñanza de este instrumento el educador se basa en el juego de palabras lentas y rápidas, es decir el maestro le dice una palabra y esta debe ser transmitida en los golpes que le dará al tambor, luego de esto pasa a hacer los redobles y por ultimo pasa a la interpretación del repertorio musical ecuatoriano.

Siguiendo con este proceso, el instrumentista pasa a la ejecución del Bombo, al igual que el tambor parte con el manejo del mismo y con ejercicios básicos para desarrollar sus habilidades en sus muñecas y seguir un ritmo musical.

Posteriormente pasa a los timbales, este instrumento tiene una preparación similar a las del tambor inicia con ejercicios para lograr flexibilizar las muñecas; la forma de sostener las baquetas, aprenden redobles y el acompañamiento de los géneros musicales.

En conclusión, todos los instrumentos de percusión tienen un proceso de enseñanza-aprendizaje similar, se basa en las mismas características que se detallan más adelante. Es necesario que el futuro instrumentista de la Banda posea una vivencia musical previa, por esta razón empiezan con bases rítmicas, y así logran obtener la experiencia previa para aprender un instrumento de viento.

Después del aprendizaje rítmico, esta persona (integrante de la Banda) elige que instrumento musical de viento quiere aprender muchos eligen la trompeta para en algún momento ser el músico mayor de su propia agrupación, en cambio otros eligen el trombón

y en otros casos el saxofón, pero hay algunos que prefieren quedarse con los instrumentos de percusión porque es más fácil llevar el ritmo que interpretar la melodía de una canción.

La enseñanza de los instrumentos musicales en la Banda se enfoca fundamentalmente hacia la emisión del sonido, interpretación, afinación y principalmente a escuchar y posteriormente interpretar el repertorio popular ecuatoriano, para lograr esto el futuro instrumentista debe partir aprendiendo a soplar su instrumento, es decir aprender una buena embocadura, para ello es necesario empezar con la práctica de notas largas durante extensos periodos de tiempo, con esto se logra estabilizar el sonido; después de este proceso se procede a enseñar en las escalas musicales.

Gonzalo Hidalgo expresa que: A lo largo de estos años he preparado a niños en el saxofón, yo inicio por la embocadura y una vez que pueda soplar, paso a las escalas; primero las naturales, porque si no sabe las escalas toca por tocar; hoy en día se exige que primero se empiece con las escalas, cuando yo aprendí el músico mayor no nos exigía las escalas; luego se enseñan las escalas con alteraciones y escalas cromáticas, de esta manera conocerá cada una de las posturas del saxofón (Diálogo con el instrumentista Gonzalo Hidalgo, relacionado a la Banda–Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 18 de mayo del 2018).

A Partir de estas bases el músico está preparado para el aprendizaje y la interpretación del repertorio popular ecuatoriano; muchos de los músicos de esta agrupación están de acuerdo en que se aprenda la primera voz de una canción, ya que estas notas musicales son más perceptibles y más fáciles de memorizar y ejecutar. Con el paso del tiempo el integrante (músico) potencializará sus destrezas musicales e irá aprendiendo a interpretar la segunda o tercera voz y así se desenvolverá en cualquier voz que el director musical le ordene.

En los instrumentos de viento, para que el intérprete logre ejecutar la segunda o tercera voz se basa en las notas de la primera voz, es decir primero interpreta la primera voz y una vez que esta sea interpretada correctamente se procede a bajar o subir las notas que sean necesarias para lograr una buena armonía.

La enseñanza-aprendizaje estará guiada por los procesos del aprendizaje significativo, y andragógico, los mismos que ayudarán a la educación de dicho instrumentista, ya que cada uno de estos posee características específicas para poder desarrollar las habilidades del futuro intérprete.

Otras de las técnicas que se emplea en este proceso educativo es la observación, la misma que se utiliza para la apreciación de la embocadura y las posición de las notas musicales en cada instrumento musical; esto se refleja cuando el músico mayor interpreta

lo antes mencionado y estos sonidos podrán ser imitados por el futuro interprete; además de ello este trabajo es individualizado y básicamente se rigen en la música popular ecuatoriana.

Gonzalo Hidalgo manifiesta que: La herramienta fundamental para poder interpretar este repertorio musical, es la utilización de un radio y el Cd de las canciones que se va a interpretar, pero si algún instrumentista no puede interpretar sus frases musicales el músico mayor es el que interpreta esta melodía sea el instrumento musical que sea, lo hace nota por nota si es necesario, para que se logre el aprendizaje de la canción (Diálogo con el instrumentista Gonzalo Hidalgo, relacionado a la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 18 de mayo del 2018).

Estos procesos de enseñanza-aprendizaje, buscan la consolidación de una postura abierta y flexible, para lograr una difusión musical adecuada es necesario que el instrumentista tenga paciencia y constancia para desarrollar sus habilidades interpretativas y cognitivas.

3.3.1 Resultados de los procesos de Enseñanza-Aprendizaje en cada instrumento musical de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

La enseñanza de los instrumentos de viento y percusión de una Banda de Pueblo se inician con la enseñanza de las partes del instrumento musical, una buena postura para la interpretación musical; en el caso de los instrumentos de viento el participante aprende las posturas (notas) musicales pero esto lo hacen los músicos empíricos más actuales, ya que los más antiguos no saben lo que es una nota musical; seguido de esto aprenden la posición de la embocadura y la forma de soplar el instrumento musical. En el caso de los instrumentos de percusión se inicia con la enseñanza de la percusión menor; todos estos conocimientos son impartidos por el músico mayor de la agrupación.

Para este proceso el director utiliza sus conocimientos asimilados a lo largo de su trayectoria musical, utilizando técnicas similares a los diferentes métodos ya estructurados de cada instrumento musical.

Muchas de estas técnicas: como el control óptimo del instrumento, la respiración y la sonoridad del instrumento musical, son transmitidas de generación en generación; en este

proceso el director utiliza su instrumento musical y la atención del alumno para lograr que el proceso de enseñanza–aprendizaje se efectúe; la observación y la imitación son elementos claves dentro de dichos métodos.

El tiempo que el músico se mantiene en el proceso de enseñanza-aprendizaje de cada uno de los instrumentos musicales viento y percusión es indefinida, ya que esto depende de las habilidades del educando y del instrumento que quiera interpretar a futuro.

3.3.1.1 Trompeta en Bb

El proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta de un músico de esta banda, inicia por la satisfacción de aprender dicho instrumento musical, muchas de las veces a estas personas les da curiosidad su sonoridad y a su vez poseen un gran gusto por la música popular, lo cual les motiva a iniciar un arduo trabajo educativo para lograr este objetivo.

Los músicos empíricos inician este proceso a la edad de 11 a 16 años, estos conocimientos lo van adquiriendo del músico mayor, pero algunos interpretes afirman que aprenden a través de los órganos sensoriales en este caso el oído y la vista.

Arturo Álvarez acota que: Yo comencé en la música desde los 12 años; comencé a tocar en la Banda San Miguel de Alpachaca (Ibarra), aprendí a tocar el tambor, todo fue idea y gusto de uno, yo ponía los discos de la banda en la radio y seguía solito marcando el ritmo y fui aprendiendo así el tambor, mi mayor inspiración fue mi padre; la trompeta aprendí a tocar desde los 16 años, aprendí de algunos músicos mayores de la Banda, Don Jacinto Andrade y Don Manuel Alcusir ellos eran trompetistas ya más antiguos, yo solo les veía a ellos, les escuchaba y fui aprendiendo solo viendo. (Diálogo con el instrumentista Arturo Álvarez, relacionado con la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 16 junio del 2018).

Es por esta razón que la educación de la trompeta en un músico empírico no toma mucho tiempo, el hecho de que ya tiene bases musicales de otros instrumentos de percusión, hace que sus habilidades interpretativas estén enriquecidas y a su vez su oído musical este más desarrollado, esto genera que el intérprete aprenda en menos tiempo que un músico académico, de la misma manera Arturo Álvarez indica que: “Yo aprendí a tocar la trompeta en un mes; yo ya estaba tocando, mi primera canción que nunca me dé olvidar era Aires de mi Tierra”. (Diálogo con el instrumentista Arturo Álvarez, relacionado con la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 16 junio del 2018).

Características del proceso de enseñanza- aprendizaje

El proceso de enseñanza-aprendizaje de la trompeta dentro de la Banda de Pueblo se rige en los siguientes parámetros:

- a) Como tocar (posición del intérprete)
- b) Respiración
- c) Embocadura
- d) Émbolos (notas musicales)
- e) Escala natural (ascendente y descendente)
- f) Escala cromática
- g) Interpretación (repertorio popular ecuatoriano)



Figura 67: Embocadura.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 16 junio del 2018



Figura 68: Émbolos y respiración.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 16 junio del 2018



Figura 69: Posición para tocar el instrumento.

Fotógrafo: Rony Males

Fecha: 16 junio del 2018

En la práctica de la trompeta de un músico de Banda de Pueblo son escasos los ejercicios básicos en su preparación, Arturo Álvarez menciona que: “Yo de una aprendí a tocar las canciones”, esto quiere decir que no se empleaba herramientas metodológicas ni ejercicios básicos para llegar a tener una buena calidad sonora del instrumento musical (Diálogo con el instrumentista Arturo Álvarez, relacionado con la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 16 junio del 2018).

En la actualidad, dentro de una Banda de Pueblo la primera voz es la más fácil de interpretar, es por esta razón que los músicos empíricos parten con el aprendizaje de esta voz, ya que su melodía es más conocida para el oído musical, por lo tanto se percibe mejor que la segunda voz, y su interpretación es mucho más fácil.

El papel del docente en el proceso educativo es muy importante, ya que el alumno suele olvidar con facilidad las estructuras musicales del repertorio musical, pero esto no quiere decir que el estudiante no pone atención a su maestro, el motivo por el cual tiende a olvidar

lo aprendido es debido a que recibe mucha información y por ende su retención memorística se aturde.

3.3.1.2 Trombón

En el trombón, el proceso de aprendizaje empieza con la audición de la línea melódica que desempeña dicho instrumento dentro de la agrupación, este proceso depende de las habilidades del futuro instrumentista sea capaz de desarrollar esto puede ser cuestión de meses o años es un tiempo indefinido.

La función que desarrolla el trombón dentro de una Banda de Pueblo es interpretar el acompañamiento armónico de una melodía, y en algunos de los casos interpreta la introducción del repertorio popular ecuatoriano.

Jorge Males menciona que: Yo aprendí a tocar el trombón de vara a los 19 años de edad, nadie me enseñó a tocar el trombón, solo veía a los compañeros lo que hacían, las posiciones en que estaban y yo ensayaba en la casa, los sonidos y todo; cuando andaba tocando los cuatro años como percusionista el bombo, el tambor y los platillos, uno de por sí se tiene el ritmo, el compás ya se tiene lo que es decir los sonidos de cada instrumento de los que es pitos, entonces ya se sabía las partes que se hace el saxo, las partes que hace el trombón, la parte que hace la trompeta y cada instrumento cuál es su función, entonces uno ya se daba cuenta, entonces simplemente lo que se hacía ahí uno era poner ensayos, embocadura y nada más. (Diálogo con el instrumentista Jorge Males, relacionado a la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 28 agosto del 2018).

Características del proceso de enseñanza- aprendizaje

1. Embocadura
2. Posiciones del instrumento (notas musicales)
3. Las voces (primera o segunda voz)
4. Interpretación (repertorio popular ecuatoriano)



Figura 70: Embocadura.
Fotógrafo: Mishel Limaico
Fecha: 28 de agosto del 2018



Figura 71: Respiracion.

Fotógrafo: Mishel Limaico
Fecha: 28 de agosto del 2018



Figura 72: Posición para tocar el instrumento y notas musicales.
Fotógrafo: Mishel Limaico
Fecha: 28 de agosto del 2018

Para la enseñanza y aprendizaje de este instrumento musical no hay ejercicios previos para lograr una claridad sonora en las notas musicales, más bien ellos aprenden a interpretar su instrumento y a desarrollar su intuición y su gran oído musical.

3.3.1.3 Saxo Alto en Eb y Saxo tenor en Bb.

Al igual que los demás instrumentos musicales el saxofón cumple con un proceso de enseñanza-aprendizaje, mismo que se desarrolla dependiendo de las habilidades que tenga el instrumentista, para muchos de los músicos empíricos, llegar a interpretar un instrumento de viento madera o metal es sumamente fácil ya que permanecieron un cierto tiempo ejecutando instrumentos de percusión, por ende ya están al corriente de las partes melódicas que desempeña cada instrumento musical.

Lo fundamental para tener buenos resultados en estos instrumentos musicales es dialogar con el aprendiz, ya que así sabremos si está dispuesto a disciplinarse con su instrumento, de este modo Gonzalo Hidalgo menciona que:

Lo primero que hay que hacer es conversar con el muchacho o señorita quien quiera que sea, si le gusta la música, si en verdad les gusta porque esto es una cosa que tiene que gustarle a la persona porque si viene a probar en la primera canción se va a desanimar y no va a poder, por eso es necesario que la persona esté interesado en la música. (Diálogo con el instrumentista Gonzalo Hidalgo, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 18 de mayo del 2018).

Una de las cosas más curiosas de estos interpretes es que tienen la capacidad de interpretar todo lo que escuchan (escalas, arpeggios, etc.) pero lo que ellos desconocen es la existencias de las diferentes escalas y tonalidades musicales y como estas funcionan dentro de la escritura musical.

Se puede exponer que los procesos de aprendizaje musical del saxofón alto y tenor no toma mucho tiempo, ya que el estudiante ya cuenta con un oído musical altamente desarrollado y con las bases fundamentales rítmicas necesarias; es un proceso que parte con la ejercitación de la embocadura, escalas naturales, ejercicios básicos, mismo que ayudan al intérprete a desarrollar más su oído musical y sus habilidades interpretativas y va a la par con la interpretación de los géneros musicales; Jorge Álvarez menciona que:

Jorge Álvarez acota que: [...] él me enseñó diferentes ejercicios, hacer picados con las notas de la escala, ligados y notas largas lo que se avance sin desembocar, con ese ejercicio estuve como dos meses todos los días, yo pienso que la clave para aprender es la perseverancia estar ahí, ahí, ahí hasta que salga, yo ensayaba toditos los días durante dos horas mínimas y si podía más tiempo; mi primera canción que yo toque era un Sanjuanito, yo pienso que el Sanjuanito es el género musical más fácil para tocar porque tiene menos digitación y el ritmo más difícil para mí son los Paseítos (Diálogo con el instrumentista Jorge Álvarez, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 13 de septiembre del 2018).

En este transcurso educativo del saxofón es primordial enseñar y aprender la primera voz, ya que es mucho más fácil la melodía y por lo tanto existe una familiarización con las notas musicales de la primera voz, además menciona que:

Jorge Álvarez indica que: Yo aprendí y estuve un poquito de tiempo tocando la primera voz, como falleció el que me enseñó, el director de la Banda me hizo tocar tercera voz y la verdad que le sentí más fácil la tercera voz porque había menos ejercitación pero más oído porque hay canciones que las voces se mantiene ahí mismo, ahí mismo pero la primera está variando. (Diálogo con el instrumentista Jorge Álvarez, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 13 de septiembre del 2018).

Características del proceso de enseñanza- aprendizaje

1. Nos enseñaban primero las partes del saxofón
2. Posición al momento de interpretarlo
3. Luego a soplar la boquilla y la embocadura
4. Escalas mayores y luego con sostenidos
5. Ejercicios picados y ligados y notas largas con las notas de la escala.
6. Luego se memorizaba las canciones en los distintos géneros musicales.



Figura 73: Posición al momento de interpretar el instrumento.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 13 de septiembre del 2018



Figura 74: Embocadura y respiración.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 13 de septiembre del 2018



Figura 75: Posición de las notas musicales.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 13 de septiembre del 2018

En el caso del saxofón lo primordial que el estudiante debe aprender es un buen manejo de la embocadura y una correcta posición de las notas musicales, ya que de eso dependerá una buena calidad sonora del instrumento dentro de una Banda de Pueblo; al momento de interpretar nuevo repertorio musical el director musical es el encargado de interpretar la canción nota por nota para que así el saxofonista pueda interpretar la melodía de la canción, esto dependerá mucho del interés, oído musical y las habilidades que tenga el educando.

El encargado de afinar o dar la afinación de cada instrumento es el músico mayor; la afinación del instrumento se lo mantiene mediante la nota mi de la trompeta que vendría a ser un fa sostenido en el saxofón.

3.1.4 Bombo

El proceso de enseñanza-aprendizaje de los instrumentos de percusión son básicos a la hora de formar un músico en las Bandas de Pueblo, si bien es cierto es un instrumento clave para marcar el ritmo en los diferentes géneros musicales, el bombo es el tercer instrumento de percusión que aprende un músico en estas agrupaciones musicales este proceso más o menos se lo llega a interpretar dos años después de haber aprendido el güiro y tambor, la edad puede variar ya que dependerá mucho de la edad que tenga la persona.

En cuanto al bombo lo fundamental para aprender es: “Primero lo que son los ritmos (géneros musicales), la marcación del compás en los distintos ritmos; entonces así de acuerdo al compás viene los golpes en lo que es el bombo” (Diálogo con el instrumentista Jorge Males, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 28 agosto del 2018).

Muchos de los músicos manifiestan que el bombo es el instrumento fundamental dentro de la Banda de Pueblo ya que da la marcación del tiempo (lento o rápido) de cada género musical.

Jorge Álvarez señala que: El instrumento que me nació era el Bombo, como ya estaba en la Banda ya me enseñaron mis hermanos y mi papá a tocar los ritmos que hay (géneros musicales) Albazo, Bomba, Sanjuanito, Pasacalle; si me demore un poquito más en aprender el bombo pero como me gustaba aprendí rápido; para mi criterio el ritmo más fácil es la bomba o será porque es más movida y yo tengo más gusto de tocarla, este instrumento musical lo interprete ocho años. (Diálogo con el instrumentista Jorge Álvarez, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 13 de septiembre del 2018).

Características del proceso de enseñanza- aprendizaje

1. Marcación del ritmo.
2. Postura de interpretación.
3. Interpretación de los diferentes géneros musicales.



Figura 76: Posición de interpretación.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 24 de junio del 2018

3.1.5 Tambor

El tambor es encargado de ser el acompañante rítmico en las Bandas de Pueblo se podría decir que es el segundo instrumento que interpreta un músico formando en esta agrupación, ya que la dificultad del proceso de enseñanza-aprendizaje debe ir aumentando por ende este sigue en la secuencia; la edad que posee el instrumentista siempre va a variar ya que hay personas que inician estos procesos musicales a la edad de 5 o 8 años; mientras que otros lo hacen en la adolescencia o adultez.

Jorge Álvarez menciona que: Después de aprender a tocar el güiro unos dos meses me pase a aprender el tambor eso si fue un proceso para dominar las muñecas, las manos siempre se las tiene tiesas, entonces nos hacen hacer un ejercicio que era en torcerme las manos sujetando los palos (baquetas), esto me ayudaba para que se aflojen las muñecas y fue un ejercicio clave porque las manos siempre se las tiene

tieras, duras, en cambio con ese ejercicio dio bastante ayuda a aprender lo que es el tambor; en este instrumento dure como un año, el primer género musical que aprendí en el tambor fue el pasacalle (Diálogo con el instrumentista Jorge Álvarez, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 13 de septiembre del 2018).

Características del proceso de enseñanza- aprendizaje

1. Dominio de las muñecas
2. Ejercicio clave para aflojar las muñecas
3. Como coger debidamente el instrumento
4. Nos enseñaban cogiendo las manos
5. Repitiendo muchas veces la forma de interpretar la canción
6. Empezábamos de forma lenta y luego hacíamos en el ritmo verdadero de la canción.
7. Hacíamos redobles y eso facilitaba el acompañamiento musical.
8. Escuchar los diferentes géneros de música de Banda de Pueblo y seguir como suena la canción.



Figura 77: Posición de las muñecas.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 24 de junio del 2018



Figura 78: Posición para tocar el instrumento musical.

Fotógrafo: Rony Males

Fecha: 24 de junio del 2018

3.1.6 Güiro

El güiro es el instrumento fundamental y el primero que aprende un músico que se forma en una Banda de Pueblo la edad que tenga el aprendiz varia, ya que depende mucho a la edad que quiera formar parte de una agrupación musical; este instrumento musical aparte de ser de la familia de percusión menor, cumple con una función muy importante en el músico de esta escuela, ya que ayuda a desarrollar su ritmo (tempo) musical; al igual que todos los instrumentos musicales, este mantiene un proceso de enseñanza-aprendizaje fácil.

Jorge Álvarez manifiesta que: Mi primer instrumento empecé a tocar a los 11 años, que fue el Güiro, ingrese a la vida musical por iniciativa no porque me indujeron o alguien me dijo tienes que ser músico, sino porque me nacía porque me gusta y me gusta, entonces hubo una oportunidad, como mis hermanos tocaba en una Banda, me

iba a los ensayos y por la ventanita sabia estar viendo y me nació, entonces me hicieron ingresar y mi primer instrumento fue el Güiro, me enseñó a tocar mi primo, lo que primero me enseñó es como coger la raspa y el güiro y la habilidad que tuve le cogí rápido. (Diálogo con el instrumentista Jorge Álvarez, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 13 de septiembre del 2018).

Características del proceso de enseñanza-aprendizaje

1. Coger la raspa y el güiro (posición para la interpretación)
2. Repetición lenta de lo observado y escuchado.
3. Acompañamiento rítmico en cada género musical.

3.1.7 Platillos.

Arturo Álvarez señala que: Los platillos han ido perdiendo su identidad o interpretación en última década, en la provincia de Imbabura son escasas las Bandas de Pueblo que interpretan este instrumentos; pero este instrumento musical es fácil de prender solo tiene que regirse a los golpes que da el bombo y tocarlo en las partes más fuertes de la canción (Diálogo con el instrumentista Arturo Álvarez, relacionado a la Banda – Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 16 de Junio del 2018).

Características del proceso de enseñanza-aprendizaje

1. Manera de coger los instrumentos.
2. Marcar el ritmo en los géneros musicales.
3. Repetición con los golpes del bombo:
(Hacer los mismos golpes que hace el bombo en las partes fuertes de la canción especialmente cuando tocan las trompetas, esto da vivacidad y alegría a las melodías.)

3.1.8 *Timbales*

Los timbales es el cuarto instrumentos musical que aprenden los instrumentas de una Banda de Pueblo, este instrumentos musical cumple un papel fundamental dentro de estas agrupaciones, ya que se encarga en ser el acompañante rítmico en todo el repertorio popular ecuatoriano.

Es así que el aprendiz inicia estos procesos formativos a partir de los quince años de edad, cuando sus habilidades y flexibilidades de sus manos están debidamente desarrolladas, esto se debe la educación adquirida anteriormente con los demás instrumentos de percusión. La mayoría de los músicos percusionista mencionan que aprendieron a interpretar estos instrumentos musicales, mediante la observación, la escucha y la repetición de un ritmo marcado por un reproductor de música.

Juan Álvarez señala que: [...] Yo aprendí escuchando e interpretando tratando de remedar los remates tratando de interpretar los más perfecto que se pueda; tengo esa habilidad de desenvolverme mediante el ritmo y seguir un compás, me enseñó a tocar mi hermano cuando estaba en la Banda de Alpachaca lo que primero me enseñó es a coger bien las baquetas la posición en cada mano y en qué posición golpear en el parche. [...] Yo toque los timbales a los quince años, empecé cuando me llevaron a la Banda del Olivo, y me toco presentarme mano a mano con otras Bandas y ese era el entusiasmo mío de ser un músico mejor, creo que el Sanjuanito es el ritmo más fácil de interpretar, se le puede decir que se le puede dominar más porque es una de las canciones autóctonas de nuestro país (Diálogo con el instrumentista Juan Álvarez, relacionado a la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado. El 8 de octubre del 2018).

Características del proceso de enseñanza- aprendizaje

1. Sostener bien las baquetas.
2. Posición de las manos.
3. Remates en los diferentes géneros musicales.
4. Acompañamiento rítmico en todos los géneros musicales.



Figura 79: Sostener las baquetas y posición de las manos.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 24 de junio del 2018



Figura 80: Manejo de las muñecas.
Fotógrafo: Rony Males
Fecha: 24 de junio del 2018



Figura 81: Postura de interpretación.

Fotógrafo: Rony Males

Fecha: 24 de junio del 2018

Los instrumentos de percusión que se interpretan en una Banda de Pueblo poseen características similares en su proceso de enseñanza-aprendizaje la edad aproximada es los 12 años de edad pero eso varía mucho, por lo que depende de la edad que deseen ingresar a una agrupación musical; es por esta razón que se llega a la conclusión, que estos instrumentistas parten de los instrumentos más fácil de percusión hasta llegar a los timbales, así van poco a poco desarrollan sus habilidades rítmicas y por ende logran ser unos instrumentistas de calidad y pueden interpretar todos los géneros musicales del repertorio popular ecuatoriano.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.

Conclusiones

- La Banda de Pueblo viene hacer como una escuela de formación musical, en donde se instruyen personas que gustan de la música y tienen la inteligencia musical para dedicarse a ello; esta escuela musical les brinda la formación en varios instrumentos tanto de percusión como de viento madera o metal, cabe recalcar que en estas agrupaciones no importa la edad, lo que importa es: el gusto y las ganas de interpretar el repertorio popular ecuatoriano, en algunos casos el músico se forma desde los 8 años de edad.
- La educación de un músico formado en una Banda de Pueblo se basa en las siguientes características: desarrollo del oído musical, memoria musical, concentración, dedicación, ganas, y gusto por la interpretación del repertorio musical popular ecuatoriano.
- La Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado está vinculada a procesos de transmisión del conocimiento a personas de diversas edades, de niños a adultos; a procesos de animación social y sociocultural; a procesos académicos asociados al conocimiento empírico y al aprendizaje significativo.
- Las habilidades musicales que poseen los instrumentistas de la Banda Santa Marianita del Empedrado, son únicas debido a que: tiene la capacidad de memorizarse más del 80%, del cancionero popular ecuatoriano; a su vez, ellos interpretan sus melodías a través de la audición, es decir, escuchan una canción nueva la reproducen en un equipo de sonido y cada instrumentista debe saber su línea melódica.
- El repertorio musical de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado ha ido evidenciando cambios desde sus orígenes, esto se debe a la influencia de las distintas transformaciones que ha logrado esta agrupación; es por esta razón que

sus temas musicales sean muy variados y extensos, entre los géneros más utilizados por esta agrupación están los sanjuanitos, albazos, pasacalles, bombas y cumbias. Si bien advertimos un proceso de cambio en la agrupación musical, de banda de pueblo a banda – orquesta. Es muy interesante el antecedente anterior de banda mocha a banda de pueblo.

- La investigación de campo realizada por medio de la entrevista, fue muy importante, ya que se pudo evidenciar el proceso de enseñanza aprendizaje de los músicos de la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado.

Recomendaciones.

- Al considerar a la Banda de Pueblo como una escuela de formación musical, se recomienda coordinar con instituciones musicales (conservatorios y colegios de música) la creación de guías didácticas para mejorar las técnicas interpretativas de los músicos empíricos.
- Se recomienda la creación de proyectos educativos específicos para Bandas de Pueblo, que permitan a estos intérpretes desarrollar aún más sus habilidades y características musicales.
- La transmisión del conocimiento en la Banda Orquesta Santa Marianita del Empedrado, está ligado basicamente a las teorías andragógicas, procesos de la dinámica cultural y el aprendizaje significativo, las mismas que deberían ser tomadas en cuenta en la creación de guías metodológicas.
- Se recomienda a los futuros investigadores la transcripción del repertorio popular ecuatoriano, para facilitar la retención memorística de estas melodías y a su vez se debería recopilar las melodías de estas agrupaciones musicales, para que en un futuro no se pierda la riqueza cultural que posee una Banda de Pueblo.

- Se debería incentivar a la juventud el interés por los diferentes géneros musicales que interpreta una Banda de Pueblo, para no perder la identidad musical propia de la zona de Imbabura.
- Sistematizar la experiencia de la banda orquesta Santa Marianita del Empedrado con nuevas evidencias que identifiquen los procesos educativos musicales de los músicos formados en estas instituciones musicales.

BIBLIOGRAFÍA

1) Libros

- Adam, F. (1970). *Andragogía: ciencia de la educación de adultos*. Caracas: Federación Interamericana de Educación de Adultos (FIDEA).
- Adam, F. (1977). *Algunos enfoques sobre andragogía*. Caracas: Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.
- Adam, F. (1987). *Andragogía y docencia universitaria*. Caracas: Federación Interamericana de Educación de Adultos (FIDEA).
- Addine, F., & Ginoris, O. (2011). *El proceso de enseñanza*. México: Trillas.
- Alexander, F. (1970). *Compositores ecuatorianos*. Quito: Editorial Casa de la cultura.
- Almeida, F. (1993). *Seminario Taller de Capacitación a Directores de Bandas de Pueblo Quito-Ecuador*. Revista Memoria.
- Ausubel, D., Novak, J.D., y Hanesian, H. (1983). *Psicología Educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. (2 ed.). México: Trillas.
- Ayala, C. (2012). *Estrategias de aprendizaje y motivación*. Madrid: EOS.
- Beltrán, J., & Pérez, L. (2011). *Estrategias de aprendizaje*. Madrid: TEA.
- Betoret, F. (2012). *La enseñanza y el aprendizaje en la situación educativa*. México: Pearson.
- Boud, D., & Cohen, R. (2011). *El aprendizaje a partir de la experiencia*. Madrid: Nacea.
- Bravo, G. (2011). *El proceso de enseñanza - aprendizaje*. México: Trillas.
- Campos, Y. (2011). *Estrategias de enseñanza aprendizaje*. México: Mc Graw Hill.
- Carreño, I. (2008). *Metodologías del Aprendizaje*. Perú: Cultural, S.A.
- Coba, C. (2015). *Música etnográfica y popular*. Imbabura: Instituto Otavaleño de Antropología.

- D'Harcour, M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*. París: Orientaliste Paul Geuthner.
- Dröseer, C. (2012). *La seducción de la música*. Los secretos de nuestro instinto musical. Barcelona: Ariel.
- Durán, C. (1994). *Síntesis histórica de la música ecuatoriana*. Quito: Quipus.
- Feli, C. (2013). *El Proceso Enseñanza - Aprendizaje*. España.
- Gavilán, P., & Alario, R. (2010). *Aprendizaje cooperativo*. Madrid: CCS.
- Gobierno Autónomo Descentralizado Municipal de Santa Ana de Cotacachi (2009-2014). *Cotacachi: Historia, territorio e identidad*. Quito: Ecuador F.B.T. Cía. Ltda.
- Godoy, M. (1993). *Las bandas de música en el Ecuador*. Quito: Editorial Promuart.
- Godoy, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*, Quito: Editorial Ecuador, Corporación Editora Nacional.
- Godoy, M. (2012), *La música ecuatoriana: memoria local - patrimonio global: una historia contada desde Riobamba*, Riobamba: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Núcleo de Chimborazo.
- Guerrero, P. (1995). *Músicos del Ecuador*, Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana.(CONMUSICA)
- Hidrobo, E. (2004-2005). *Folleto de Organología*, Cotacachi: Instituto Tecnológico Luis Ulpiano de la Torre.
- Holubec, E., & Johnson, R. (2010). *El aprendizaje cooperativo en el aula*. Buenos Aires: Paidós.
- Marugán, M., & Carbonero, M. (2013). *Estrategias de aprendizaje*. Madrid: Pearson.
- Monereo, C. (2013). *Aprendizaje estratégico y tecnologías de la información y comunicación*. Madrid: Pearson.
- Moreno, S. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*, tomos I y II, Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Mullo, J. (2005). *Cantos montoneros y Chapulos Semántica de la canción alfarista*. Quito: Editora Nacional.

- Moscoso, M. (1999). *La Canción de la Rocola*. Quito: El conejo.
- Pimienta, J. (2012). *Estrategias de enseñanza - aprendizaje*. México: Pearson.
- Sandoval, P. (1990). *Música Popular del Ecuador*, Quito: Talleres gráficos del instituto andino de artes populares del convenio Andrés Bello.
- Trallero, F. C. (2008). *Orientaciones didácticas para la enseñanza de la lectura y la escritura de la música en la etapa de educación primaria*. Barcelona.
- Wong, K. (2010). *La música Nacional Identidad, mestizaje y migración en el Ecuatoros*. Quito: Casa de las Américas.

2) Enciclopedias o diccionarios

- Hamel, Fred. & Hürlimann, Martin, ed. (1984). *Enciclopedia de la musica, tomos I y II*. Barcelona.
- Guerrero, Pablo. & Santos, Cesar. (2002-2005). *Enciclopedia de la música ecuatoriana, tomos I y II*. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONNMUSICA y Archivo Sonoro de la música Ecuatoriana.

3) Revistas

- Freire, Carlos. (2010). Música cuencana: Apuntes para su historia. *Revista del Consejo Cantonal # 69*.
- Freire, Carlos. (2010). Bandas de Música en Cuenca y el Azuay, *Revista Tres de noviembre # 169*.

4) Personas Entrevistadas

- Álvarez Arturo (2018) Trompeta y percusión
- Álvarez Geovanny (2018) Percusión
- Álvarez Jorge (2018) Saxofón y percusión
- Álvarez Juan (2018) Percusión Timbales
- Hidalgo Gonzalo (2018) Saxofón y percusión
- Quimbiulco Juan (2018) Músico Mayor, saxofón y percusión
- Males Jorge (2018) Trombón y percusión

5) Partituras

- Arias, G. (19914- 1986). *Pilahuín* (partitura para piano). Recuperada del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/p/partituras-de-musica-ecuatoriana.html>.
- Benítez, U. (XIX-XX). *Puñales*. (partitura para piano). Recuperada del Ecuador de Pablo Guerrero. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/un-yaravi-ecuatoriano-punales.html>.
- Carpio, A. (1906-1956). *El Chulla Quiteño* (partitura para piano). Recuperada del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Chulla%20quite%C3%B1o%20%28pasacalle%29>.
- Desconocido (compilación de Guerrero Pablo). (XIX). *Primeros Yaravíes Ecuatorianos*. Enciclopedia de la música ecuatoriana, tomos I y II. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONNMUSICA y Archivo Sonoro de la música Ecuatoriana.
- Desconocido (compilación de Guerrero Pablo). *Bomba Colección de tocatas de violín, antiguas y modernas dividida en tres partes... compuesta en Quito el año del Señor de 1984*. Recuperado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Bomba>
- Desconocido (compilación de Guerrero Pablo). *Que viva el Patrón Bomba*. Recuperado del Blog Ecuador de Pablo Guerrero. <https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Bomba>.
- Desconocido, (compilación de Guerrero Pablo). *Salve de la Borradora*. Recuperado del Blog Ecuador de Pablo Guerrero. Ecuador de Pablo Guerrero. <http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/m%C3%BAsica%20religiosa>

- Desconocido, (compilación de Guerrero Pablo). *Salve de la Borradora* (Trascripto por Carlos Amable Ortiz). Recuperado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero.
<http://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/m%C3%BAsica%20religiosa>
- Garzón, G. (1902-1975). *Carabuela*, (partitura para piano). Recuperado del <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2011/05/carabuela-sanjuanito-imbabureno.html>.
- Moreno, S. (1996). *Sanjuanito (Flauta de Carrizo)*, tomo I. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Moreno, S. (1996). *Albazo (Allegro)*. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Moreno, S. (1996). *La sentencia (Andante)* tomo I. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Moreno, S. (1996). *Salve, Dolorosa (Moderato)* tomo I. Quito: Casa de la cultura ecuatoriana.
- Pérez, L. (1912-1991). *Reina y Señora* (partitura para piano). Recuperado del Blog Memoria musical del Ecuador de Pablo Guerrero
<https://soymusicaecuador.blogspot.com/search/label/Reina%20y%20se%C3%B1ora%20%28pasacalle%29>.
- P.P.G. (s.f.) *Ojos Azules (Tonada)*. Recuperado de Enciclopedia de la música ecuatoriana, tomos I y II. Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana CONNMUSICA y Archivo Sonoro de la música Ecuatoriana.

6) Videos

- CNCEcuador (2007). *La Banda Mocha - Músicos Afro-Ecuatoriano*. (DVD). De <https://www.youtube.com/watch?v=N4yl7AiZISQ>.
- Fonseca D. (2013). *La Banda De Chaguayaco*, (DVD). De https://www.youtube.com/watch?v=YaP_Mnjsek4.

7) Documentos electrónicos

- Caraballo, R. (2007). *La andragogía en la educación superior. Scielo investigación y posgrado ISSN 1316-0087*. Recuperado de

http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872007000200008

- Casimiro, G. (2014). *Estilos de aprendizaje en alumnos de una escuela preparatoria oficial del municipio de Temascalcingo, Estado de México*. Recuperado de <http://ri.uaemex.mx/bitstream/handle/20.500.11799/41342/tesis.pdf?sequence=1>
- Desconocido, *música religiosa, música sagrada y música litúrgica*. Recuperado de <https://musicaliturgia.wordpress.com/2013/06/29/liturgia-y-comunicacion-6-musica-religiosa-musica-sagrada-y-musica-liturgica/>
- Díaz, F. & Hernández G. (s.f.) *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. Recuperado de <http://mapas.eafit.edu.co/rid=1K28441NZ-1W3H2N9-19H/Estrategias%20docentes%20para-un-aprendizaje-significativo.pdf>
- Escudero, Sánchez & Carlos, L. (2017). *Las fiestas populares en el Ecuador: un factor de interacción comunitaria*. Recuperado de <http://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus>
- Figueroa, J., Tello Y., Félix, L. & Gómez, A. *Andragogía. Revista Calameo 1(1), 1-69*. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/002166718f1574bec3373>
- Lucci, M. (2016). *La propuesta de Vigostsky: la psicología Socio-Histórica I*. Recuperado de <https://www.ugr.es/~recfpro/rev102COL2.pdf>
- Pérez, S. (2009). *Modelo Andragógico Fundamento*. Recuperado de <https://my.laureate.net/faculty/docs/Faculty%20Documents/Andragogia.Fundamentos.pdf>
- Puchaicela, G. (2012). *Diseño de un repertorio didáctico-metodológico orientado al montaje de obras instrumentales en las bandas populares (Tesis de Magister en pedagogía e investigación musical)*. Universidad de Cuenca en convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.
- Samaniego, I. (2017) *La Banda de Pueblo de la parroquia Cubijes-Chimborazo, incidencia cultural, recopilación, análisis y transcripción de*

partituras durante los años 1970-1975 (Tesis de magister en Musicología).

Universidad de Cuenca, Ecuador.

- Sánchez, F. (s.f.). *Teoría Sociocultural de Vygotsky*. Recuperado de <https://www.lifeder.com/teoria-sociocultural-vygotsky/>
- Sanz & Lanchano. (s.f). *Fundamentos de la Educacion de Personas Adultas*. Recuperado el 10 de julio de 2018, de *Fundamentos Pedagógicos*: http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/125/cd/modulos_pdf/fundamentos_m3_b.pdf
- Solórzano, P. *La banda de pueblo en el contexto sociocultural del Cantón Girón* (Tesis de magister en pedagogía e investigación musical). Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Vergara, C. (s.f.) *Vygotsky y la teoría sociocultural del desarrollo cognitivo*. Recuperado de <https://www.actualidadenpsicologia.com/vygotsky-teoria-sociocultural/>
- Vidal, R. (2005). *Comunicación, temporalidad y dinámica cultural en el nuevo capitalismo de redes*. Revista Texto de CiberSociedades N° 7. Disponible en <http://www.cibersociedad.net>.
- Wikipedia. (2018). Recuperado el 10 de noviembre de 2018, de Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Yarav%C3%AD>

ANEXOS

Anexo 1

Cuestionario de la Entrevista

Cuestionario previo de la Entrevista

- 11) ¿Cómo aprendió usted a ejecutar un instrumento musical sin haber cursado sus estudios en una institución musical?
- 12) ¿Desde qué edad se puede aprender un instrumento musical para formar parte de una banda de pueblo?
- 13) ¿Cuál es el primer instrumento musical que se debe aprender para ser músico de banda de pueblo?
- 14) ¿Cuáles son los procesos de enseñanza-aprendizaje que usted mantiene al impartir sus conocimientos musicales?
- 15) ¿Cuáles son los recursos didácticos empleados en la enseñanza instrumental?
- 16) ¿Cómo aprendió a interpretar su instrumento musical?
- 17) ¿Cree usted que es necesario el oído musical para aprender a tocar los diferentes instrumentos? ¿Por qué?
- 18) ¿Cree usted que la memoria y la concentración son importantes a la hora de aprender los diferentes instrumentos musicales? ¿Por qué?
- 19) ¿Cómo fue la transformación de una banda de pueblo a una Banda-Orquesta?
- 20) ¿El formato de Banda-Orquesta causó un impacto en la dinámica cultural? ¿Cuáles cree que sea?

Anexo 2

Cuestionario de la encuesta

Cuestionario previo de la encuesta.

	<u>SI</u>	<u>No</u>	<u>No se</u>
1. ¿Conoce un método de enseñanza dirigido para bandas de pueblo?			
2. ¿Existe recursos didácticos para la enseñanza-aprendizaje del repertorio popular Ecuatoriano?			
3. ¿Para el proceso de enseñanza-aprendizaje musical se necesita del oído y concentración?			
4. ¿El músico formado en una Banda de pueblo necesita interpretar todos los instrumentos musicales?			
5. ¿Existe un proceso formativo instrumental?			
6. ¿Es necesario una guía didáctica para formar instrumentistas de bandas de pueblo?			
7. ¿Cree que es necesario saber lectura musical para interpretar el repertorio de la banda del pueblo?			
8. ¿Le gustaría que las instituciones musicales ayuden a la formación a los músicos de las bandas de pueblo?			
9. ¿La transformación de banda de pueblo a Banda-Orquesta ha logrado cambios en la sociedad?			
10. ¿La Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado ha causado un impacto en la dinámica cultural?			

Anexo 3

Don Juan Quimbiulco- Actual director y saxofonista de la Banda Santa Marianita del Empedrado.



Anexo 4

Entrevista a Don Jorge Males-Trombonista.



Anexo 5

Entrevista a Don Arturo Álvarez- Trompetista



Anexo 6

Entrevista a Don Jorge Álvarez



Anexo 7

Entrevista a Geovanny Álvarez-Percusionista



Anexo 8

Integrantes de la Banda-Orquesta Santa Marianita del Empedrado



Anexo 9

CD de canciones interpretadas por la Banda Orquesta Santa Marianita Del Empedrado (primer, segundo volumen y ensayos).

N°	Canción	Género musical	Audio
1	La Pillareña	Sanjuanito	Audio en casete
2	Flor de romero y en mi locutorio	Sanjuanito	Audio en Cd
3	Por un caminito, Zeneida y tomando cerveza	Bombas	Audio en Cd
4	El swin de la trompeta	Bomba	Audio en casete
5	Yumbo	Paseíto	Audio en Cd
6	La novia y el aguajal	Cumbias	Audio en casete
7	Flor de un día	Cumbia	Audio en vivo

Anexo 10

CD con canciones con los 4 del Altiplano.

N°	Canción	Género musical
8	Avecilla	Sanjuanito
9	Tuz tuz tuz - Rosalia	Sanjuanito
10	Dicen que penas no tengo	Aire típico
11	Pasitos para Bailar	Bombas