



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE EDUCACIÓN MUSICAL
MODALIDAD SEMIPRESENCIAL

**DISERTACIÓN DE GRADO PREVIA A OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MENCIÓN EDUCACIÓN
MUSICAL.**

Ensamble de cámara bajo y contrabajo – Arreglos sobre composiciones de las formas musicales ecuatorianas para estudiantes de bajo y contrabajo

Arreglos compositivos para ensamble de cámara de bajo y contrabajo, realizados en los géneros musicales ecuatorianos para ser aplicados en la academia Estudio de Percusión.

Director: Dr. Luciano Andrés Carrera Andrade

Alex Santiago Chancusig Lema
Quito, Ecuador 2021

DEDICATORIA

Dedicado a mis padres, quienes han confiado en mí y han sido las personas más importantes en mi proceso académico

A mis hermanos, por ser una motivación de salir adelante

A la academia Estudio de Percusión, quienes han sido parte importante en mi formación académica

AGRADECIMIENTOS

Al maestro, MME. Carlos Albán, quien ha sido un gran amigo y un apoyo incondicional para mi formación musical, abriéndome las puertas del Estudio de Percusión para lograr adquirir la experiencia y el conocimiento de lo que gran parte ha sido plasmado en esta investigación.

A mi tutor, estimado amigo y maestro Dr. Andrés Carrera, por guiarme y ser parte de este proceso tan largo y satisfactorio.

Al maestro y amigo Carlos Iturralde, por guiarme en mi formación musical del bajo eléctrico e introducirme hacia la música ecuatoriana

A mi gran amigo y maestro Galo Larrea, quien en sus años de experiencia ha sabido aconsejarme en gran parte de los problemas que han surgido a lo largo de esta investigación.

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN Y AUTORIZACIÓN

Yo, Alex Santiago Chancusig Lema, con C.I. 1722901343 autor del trabajo de graduación titulado **Arreglos compositivos para ensamble de cámara de bajo y contrabajo, realizados en los géneros musicales ecuatorianos para ser aplicados en la academia Estudio de Percusión**, previa a la obtención del grado académico de **Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical** en la Facultad de Ciencias de la Educación.

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.

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

Quito, 25 de junio del 2022

Firma:



Alex Santiago Chancusig Lema

C.I. 1722901343

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Director – Tutor del Trabajo de Titulación: *"Arreglos compositivos para ensamble de cámara de bajo y contrabajo, realizados en los géneros musicales ecuatorianos para ser aplicados en la academia Estudio de Percusión"* presentado por el estudiante Alex Santiago Chancusig Lema titular de la Cédula de Identidad N° 1722901343, para optar al Grado de Licenciado en Ciencias de la Educación mención Educación Musical, considero que dicho Trabajo de Investigación reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la evaluación por parte de los Lectores – Evaluadores que se designen para tal fin por parte de las autoridades de la Facultad de Ciencias de la Educación.

Quito, 5 de junio de 2022



Dr. Luciano Andrés Carrera De la Torre
C.I. 1703694412
correo: lcarrera004@puce.edu.ec
celular: 0987080231

NOTA:

Se comunica que en el servicio de análisis Turnitin, el referido trabajo de titulación alcanzó el siguiente resultado: 6 % índice de similitud con otras fuentes.

TESIS FINAL

INFORME DE ORIGINALIDAD

6%

INDICE DE SIMILITUD

6%

FUENTES DE INTERNET

1%

PUBLICACIONES

3%

TRABAJOS DEL
ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	repository.pedagogica.edu.co Fuente de Internet	1%
2	docplayer.es Fuente de Internet	1%
3	comhumanitas.org Fuente de Internet	1%
4	dspace.ucuenca.edu.ec Fuente de Internet	1%
5	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1%
6	Submitted to Pontificia Universidad Catolica del Ecuador - PUCE Trabajo del estudiante	<1%
7	repositorio.puce.edu.ec Fuente de Internet	<1%
8	doku.pub Fuente de Internet	<1%

9	Submitted to Universidad Catolica Los Angeles de Chimbote Trabajo del estudiante	<1 %
10	webdelprofesor.ula.ve Fuente de Internet	<1 %
11	dspace.ups.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
12	bibliografiamusicalecuatorianaenlinea.wordpress.com Fuente de Internet	<1 %
13	es.scribd.com Fuente de Internet	<1 %
14	1library.co Fuente de Internet	<1 %
15	Submitted to Universidad Politecnica Salesiana del Ecuador Trabajo del estudiante	<1 %
16	eprints.ucm.es Fuente de Internet	<1 %
17	www.informatica-juridica.com Fuente de Internet	<1 %
18	dspace.uartes.edu.ec Fuente de Internet	<1 %

Excluir citas Activo
Excluir bibliografía Activo

Excluir coincidencias < 15 words

DECLARACIÓN DE AUTENTICIDAD Y RESPONSABILIDAD

Yo, Alex Santiago Chancusig Lema, titular de la Cédula de Identidad 1722901343 declaro que los resultados obtenidos en la investigación, como requisito previo para lo obtención del Grado Académico de Licenciado en Ciencias de la Educación con mención en Educación Musical son absolutamente originales, auténticos y personales.

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

En la ciudad de Quito, a los 25 días del mes de junio 2022

Firma:



Alex Santiago Chancusig Lema
C.I. 1722901343

RESUMEN

Actualmente el bajo eléctrico, debido a su pronta aparición por los años de 1950, ha sido un instrumento que poco a poco ha ido tomando su lugar en el mundo de la música, pasando de ser un instrumento “empírico”, a tener su razón de estudio, su metodología, y nuevas funciones dentro de su sonoridad. Este trabajo se enfoca en los estudiantes de bajo eléctrico y contrabajo, con la finalidad de que puedan tener una participación tanto melódica, rítmica y armónica en un ensamble, puesto que es frecuente que la participación del bajo eléctrico sea limitada al acompañamiento armónico, debido a su registro grave y por la cantidad de instrumentos que se involucran. De tal forma que ha sido un estudio de buscar la manera de que pueda funcionar la interpretación de dos bajos eléctricos y un contrabajo al mismo tiempo, ya que al ser un registro grave resulta complicado. Sin embargo, ya existen trabajos y obras que han logrado que funcione como es ejemplo de Victor Wooten.

Se ha determinado escoger como repertorio a los distintos géneros musicales ecuatorianos: Yaravíes, Pasillos y danzante, con la finalidad de usar música representativa de nuestro país como un recurso cultural para la pedagogía y fomentar de esta manera, el utilizar de forma didáctica nuestra música, generando una apropiación por nuestra cultura y motivando su valor dentro de la sociedad.

PALABRAS CLAVE

Yaravíes, Pasillos, Danzante, Bajo eléctrico, Música Ecuatoriana, Cultura, Pedagogía, Repertorio, Arreglos musicales.

ABSTRACT

Currently, the electric bass, due to its early appearance in the 1950s, has been an instrument that has gradually taken its place in the world of music, going from being an "empirical" instrument to having its reason for study, its methodology, and new functions within its sonority. This work focuses on the students of electric bass and double bass so that they can have a melodic, rhythmic and harmonic participation in an ensemble, since it is frequent that the participation of the electric bass is limited to the harmonic accompaniment, due to its serious register and the number of instruments involved. In such a way that it has been a study to find a way to make it possible to interpret two electric basses and double bass at the same time, since being a low register is complicated. However, there are already works and musical works that have made it work, as is the example of Victor Wooten.

It has been determined to choose the different Ecuadorian musical genres as a repertoire: Yaravías, Pasillos, and Danzante, to use representative music of our country as a cultural resource for pedagogy and thus promoting the use of our music in a didactic way, generating an appropriation for our culture and motivating its value within society.

KEYWORDS

Yaravías, Pasillos, Danzante, Electric bass, Ecuadorian music, Culture, Pedagogy, Repertoire, Musical arrangement.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	x
ABSTRACT	xi
INTRODUCCIÓN	3
1. TEMA.....	4
2. JUSTIFICACIÓN.....	4
2.1 Justificación de la investigación	4
2.2 Razones teóricas:.....	5
2.3 Razones prácticas:.....	5
2.4 Marco legal ecuatoriano:.....	6
3. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	8
3.1 Datos de la Institución/es donde se recabará información	9
4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	10
4.1 Objetivo General	10
4.2 Objetivos Específicos	10
5. ANTECEDENTES.....	10
6. MARCO TEÓRICO:.....	12
6.1 Breve descripción del instrumento	12
6.2 Ejecución de arreglos musicales.....	13
6.2.1 Selección del repertorio	14
6.2.1.1 <i>Obras representativas del repertorio ecuatoriano</i>	15
6.2.1.2 <i>La música ecuatoriana en la educación musical</i>	17
6.2.1.3 <i>Influencia de la música ecuatoriana en la actualidad</i>	18
6.2.2 Selección de instrumentos musicales.....	20
6.2.2.1 <i>El bajo eléctrico como materia de estudio pragmático en la enseñanza musical</i>	20
6.2.2.2 <i>Aportación del bajo eléctrico en la música ecuatoriana</i>	21

6.2.2.3	<i>Desarrollo del bajo eléctrico en un ensamble de cámara</i>	22
6.2.2.4	<i>El contrabajo y sus aportaciones</i>	23
6.2.3	La música ecuatoriana y sus distintos géneros musicales	24
6.2.3.1	<i>El pasillo</i>	25
6.2.3.2	<i>Pasillo lento serrano</i>	26
6.2.3.3	<i>Pasillo ligero gran colombiano</i>	26
6.2.3.4	<i>Yaraví</i>	27
6.2.3.5	<i>Danzante</i>	28
6.2.3.6	<i>Conclusiones y aportaciones</i>	30
6.3	Puesta en escena.....	31
6.3.1	Participación de estudiantes del estudio de percusión	31
6.3.1.1	<i>Nivel de aprendizaje de los estudiantes que conforman el ensamble de cámara</i>	31
6.3.1.2	<i>Aportaciones didácticas de forma pragmática que aporten un mejor aprendizaje</i>	32
6.3.1.3	<i>El uso de las TICS como herramienta de aprendizaje</i>	33
7.	MARCO METODOLÓGICO.....	33
7.1	Metodología:	33
7.2	Enfoque de la investigación	34
7.3	Diseño de investigación:	34
7.4	Nivel y tipo de investigación:	35
7.5	Población y muestra:.....	36
7.6	Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	36
8.	PRESENTACIÓN DE OBRAS MUSICALES ECUATORIANAS	38
9.	CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES.....	120
9.1	Conclusiones.....	120
9.2	Recomendaciones.....	120
10.	BIBLIOGRAFÍA:.....	121

INTRODUCCIÓN

La música ecuatoriana como uso pedagógico en la enseñanza musical, tiene beneficios que aportan tanto al país como a los estudiantes, al ir cultivando la cultura de nuestro país, nace en cada estudiante un sentido de pertenencia y de identidad de nuestras raíces como pueblos indígenas y mestizos.

El objetivo de este proyecto ha sido encontrar la manera de dar lugar a nuevas propuestas para el uso del bajo eléctrico, y a su vez, utilizar a la música ecuatoriana como instrumento pedagógico y práctico dentro de una enseñanza formal. De esta forma nace los arreglos compositivos para el bajo eléctrico con un repertorio seleccionado de los géneros musicales ecuatorianos y las obras más representativas de nuestro país.

Los arreglos compositivos para bajo eléctrico cuentan con cinco obras musicales extraídas de composiciones representativas ecuatorianas, tres géneros diferentes: Yaravíes, Pasillo y Danzante. Dentro de los arreglos podemos encontrar una voz soprano, una percusión que sostiene la rítmica en las obras, un contrabajo que da la base armónica y las frecuencias más graves y dos bajos eléctricos quienes mantienen la melodía, la armonía y el ritmo característico de cada género. Se han incluido una voz y una percusión a los arreglos debido a que esto facilitará el aprendizaje dentro del ensamble.

1. TEMA

- Título: Ensamble de cámara bajo y contrabajo
- Subtítulo: Arreglos compositivos para ensamble de cámara de bajo y contrabajo, realizados en los géneros musicales ecuatorianos para ser aplicados en la academia Estudio de Percusión.

2. JUSTIFICACIÓN

2.1 Justificación de la investigación

Existe diversidad de arreglos y composiciones destacables dentro de las formas musicales ecuatorianas. Sin embargo, es muy escaso los trabajos realizados con la participación específica del bajo eléctrico al momento de trabajar con ensambles musicales, es por esto que existe un desarrollo menor dentro de la educación musical. Por tanto, este proyecto busca trabajar en la educación musical mediante las obras representativa de nuestro país, cultivarla haciendo hincapié en nuestras raíces para fomentar nuestra historia y nuestra música.

El bajo eléctrico, que será nuestro instrumento de estudio, tiene amplias posibilidades de interpretación, aun así, termina limitándose a las necesidades del ensamble, no siendo recursivo o destacable dentro de un ensamble musical. El propósito de este proyecto es construir arreglos musicales para un ensamble de cámara, conformado solo por dos bajos eléctricos y un contrabajo, de tal forma, que se pueda trabajar en la interpretación del bajo eléctrico los elementos fundamentales de la música: melódico, rítmico y armónico, cumpliendo cada estudiante con una técnica diferente y destacando en cada elemento musical esencial mencionado. También se busca motivar la creación de nuevos ensambles musicales para estudiantes de bajo eléctrico y contrabajo, de manera que se pretende realizar nuevos repertorios para crear más oportunidades para los estudiantes de bajo y contrabajo, de tal forma que se pueda obtener un aprovechamiento en la parte práctica de los instrumentos mencionados.

2.2 Razones teóricas:

Es de suma importancia tener en consideración la enseñanza musical a través de nuestra cultura y los esfuerzos de los músicos ecuatorianos por mantener viva la música tradicional ecuatoriana. Este documento busca incentivar la educación musical por medio de arreglos musicales de grandes compositores ecuatorianos, fomentando de esta manera, la música ecuatoriana y rescatando obras compuestas por virtuosos del Ecuador.

Existe en el Ecuador un patrimonio musical de valor excepcional que no ha sido organizado en un sistema de información acorde a las convenciones vigentes a nivel internacional, ni adecuado para garantizar el acceso de la comunidad; esta falencia afecta los procesos de fortalecimiento identitario y dificulta la administración cultural en detrimento del ejercicio pleno de los derechos culturales, que los pueblos y la nación entera deben ejercer. (Mullo, 2009, pág. 16)

Debido al desaprovechamiento de la música patrimonial ecuatoriana, se pretende incentivar la utilización de las formas musicales del Ecuador como recurso pedagógico al bajo eléctrico ejecutado en el ensamble musical de la escuela de música *Estudio de Percusión*.

En un enfoque teórico, se pretende trabajar con las composiciones de las formas musicales ecuatorianas, para construir arreglos sobre los mismos, trabajando y estudiando la armonía para mantener las características esenciales de dichas formas musicales tales como un pasillo, yaraví o danzante. Tomando como punto de partida la capacidad de los estudiantes en torno a su instrumento y la versatilidad que se pueda aprovechar de cada obra.

2.3 Razones prácticas:

Este proyecto estará enfocado para los estudiantes de la escuela musical Estudio de Percusión con el propósito que sea ejecutado y que pueda servir a más personas a compartir el interés de utilizar la música tradicional del Ecuador como herramienta pedagógica con los estudiantes. “Requerimos tratar la música no solo como un aval de las identidades y tradiciones culturales, sino

desde su potencialidad social para renovar la cohesión social y apoyar los deseos y desafíos colectivos del presente” (Mullo, 2009, pág. 15). Por tanto, este proyecto busca utilizar la cultura ecuatoriana para desarrollarla como un elemento útil para el desarrollo de un ensamble, que forma parte de la malla curricular de los estudiantes de bajo del Estudio de Percusión.

2.4 Marco legal ecuatoriano:

Este proyecto se sustenta en algunos artículos de la Constitución de la República del Ecuador, así como también en la Ley Orgánica, centrándose en aquellos que se enfocan en mantener la identidad cultural, en la educación y en el trabajo, los cuales apoyen a los fines de este trabajo. A continuación, se describen los artículos agrupados según su argumento.

Con respecto a la creación de arreglos compositivos para ensamble de cámara de bajo y contrabajo, aplicado en las formas musicales ecuatorianas se citan los artículos que traten temas sobre la cultura, la identidad del país y su difusión y creación. En la Constitución de la República del Ecuador, en el Artículo 3, numeral 7, dispone como un deber primordial del Estado el “Proteger el patrimonio natural y cultural del país”. Asimismo, Art. 21, las personas tienen derecho “a difundir sus propias expresiones culturales y tener acceso a expresiones culturales diversas”. En el siguiente se alude a que, “las personas tienen derecho a desarrollar su capacidad creativa, al ejercicio digno y sostenido de las actividades culturales y artísticas”.

En el Artículo 377 se menciona que el sistema nacional de cultura tiene como objetivo “incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios culturales; y salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural” y en el Art. 379, numeral 1, “son parte del patrimonio cultural tangible e intangible relevante para la memoria e identidad de las personas y colectivos, y objeto de salvaguarda del Estado, entre otros: Las lenguas, formas de expresión, tradición oral y diversas manifestaciones y creaciones culturales”. Finalmente, en la Ley Orgánica de Cultura, Artículo 16, numeral a), el Régimen Integral de Educación y Formación

en Artes, Cultura y Patrimonio establece como objetivo “Desarrollar la identidad cultural diversa, la creatividad artística”.

Para garantizar la educación, en la Constitución de la República del Ecuador Artículo 27 se menciona que “la educación se centrará en el ser humano y garantizará su desarrollo holístico, en el marco del respeto a los derechos humanos, al medio ambiente sustentable y a la democracia; será participativa, obligatoria, intercultural, democrática, incluyente y diversa, de calidad y calidez”. Además, el Artículo 343 de la Constitución de la República, establece “el sistema nacional de educación tendrá como finalidad el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje, y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y cultura”.

Para sustentar el trabajo, en la Constitución de la República del Ecuador, Artículo 33:

El trabajo es un derecho y un deber social, y un derecho económico, fuente de realización personal y base de la economía. El Estado garantizará a las personas trabajadoras el pleno respeto a su dignidad, una vida decorosa, remuneraciones y retribuciones justas y el desempeño de un trabajo saludable y libremente escogido o aceptado. (Constitución de la República del Ecuador [CRE]. Art 33. 20 de octubre del 2008. Ecuador)

Para incentivar la enseñanza artística, la cual es esencial en el proyecto para el ensamble de cámaras, en la Constitución se establece, en el Artículo 380, que es responsabilidad del Estado, numeral 4 “establecer políticas e implementar formas de enseñanza para el desarrollo de la vocación artística y creativa de las personas de todas las edades, con prioridad para niñas, niños y adolescentes” y numeral 6 “establecer incentivos y estímulos para que las personas, instituciones, empresas y medios de comunicación promuevan, apoyen, desarrollen y financien actividades culturales”.

Finalmente, asimismo en la Constitución de la República, se argumenta sobre el objetivo de educación superior enfocada en un sistema que promueva el estudio y exploración de la cultura, entre otras cosas. Así se establece en el Artículo 350.

El sistema de educación superior tiene como finalidad la formación académica y profesional con visión científica y humanista; la investigación científica y tecnológica; la innovación, promoción, desarrollo y difusión de los saberes y las culturas; la construcción de soluciones para los problemas del país, en relación con los objetivos del régimen de desarrollo. (Constitución de la República del Ecuador [CRE]. Art 350. 20 de octubre del 2008. Ecuador)

3. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

- ¿De qué manera se puede introducir las formas musicales ecuatorianas, como parte del aprendizaje en los estudiantes del Estudio de Percusión?
- ¿De qué manera se introducirá el desarrollo del bajo eléctrico en la formación del ensamble de música ecuatoriana?
- ¿Cuál es el aporte investigativo que se va a realizar? ¿Con que enfoque se va a realizar?
- ¿Qué aportaciones pedagógicas se utilizará para esta investigación?

El trabajo investigativo versa sobre la importancia de la inclusión de la música ecuatoriana como parte del aprendizaje musical en los estudiantes del *Estudio de Percusión*. Por tal motivo, se busca la introducción de las formas musicales ecuatorianas por medio de la formación de un ensamble musical enfocado en lo mencionado anteriormente. De tal forma que la música ecuatoriana pueda ser una herramienta de aprendizaje para los estudiantes que conforman el ensamble de música ecuatoriana.

Como se menciona en el párrafo anterior, se pretende usar a la música ecuatoriana como una herramienta de aprendizaje. Por tanto, el ensamble musical se enfoca en el desarrollo del bajo eléctrico. El ensamble de música ecuatoriana estará conformado por dos bajos y un contrabajo como base en la formación de un ensamble de cámara, de este modo el trabajo investigativo responde al planteamiento de una actividad técnica sustentada en arreglos sobre las composiciones de las formas musicales ecuatorianas. Ésta será una

investigación innovadora dentro de nuestro país puesto que no existen ensambles para bajos y contrabajo, contribuyendo de tal forma a un desarrollo en el estudio del instrumento y, a su vez, fomentando la práctica del bajo eléctrico y el contrabajo pues son el enfoque principal de estudio.

Puesto que este trabajo investigativo está enfocado en la inclusión del bajo eléctrico como parte del aprendizaje en la formación musical de los alumnos, se realizará arreglos musicales, realizados por mi persona como parte principal del proyecto, fundamentados en las composiciones representativas de las formas musicales ecuatorianas.

De esta manera se fomentará en los estudiantes el conocimiento de nuestra cultura como principal herramienta en la formación musical. A su vez, procuramos incentivar el estudio del bajo eléctrico, centrándonos en su desarrollo técnico, facilitando a los estudiantes un selecto repertorio ecuatoriano que estimule una correcta interpretación con su instrumento.

En conclusión, este trabajo investigativo busca su utilización como manera pedagógica para el estudio del bajo eléctrico y, por otro lado, espera fomentar la difusión de la música ecuatoriana a través del repertorio ejecutado. En otras palabras, busca introducir a la práctica de la música ecuatoriana como parte del proceso educativo mediante los arreglos musicales ejecutados por alumnos del *Estudio de Percusión*.

3.1 Datos de la Institución/es donde se recabará información

Nombre: Escuela de música “Estudio de Percusión”

Ubicación: Calle Leónidas Plaza N19 - 50 y 18 de septiembre (Quito – Ecuador).

Características: Es un centro cultural que se enfoca en la educación musical con estudiantes de diferentes edades, realizando eventos que aportan a la cultura dentro de la administración zonal, La Mariscal. Su jornada laboral es a partir de las 8:00h a 19:00h dependiendo de las actividades que disponga el establecimiento. Actualmente cuentan con alrededor de 20 alumnos, esto

debido al golpe de la pandemia que afectó económicamente a diferentes empresas privadas. Cuentan con un teatro para eventos artísticos, 10 aulas distribuidas y acopladas para estudios teóricos y ensambles musicales donde requiere un gran espacio para los instrumentos. Cuenta también con área de cocina y un área administrativa.

Contexto: Es una institución de carácter privado, sus estudiantes son de contexto social económico medio y medio alto.

4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

4.1 Objetivo General

Realizar arreglos compositivos utilizando los géneros musicales del Ecuador, para ensamble de cámara formado por dos bajos eléctricos y un contrabajo en la academia “Estudio de Percusión”.

4.2 Objetivos Específicos

- Investigar y recopilar información sobre la música ecuatoriana, en el cual, permita la adecuada selección del repertorio a proponer.
- Crear cinco arreglos musicales sobre los géneros ecuatorianos para bajo eléctrico y contrabajo mediante el uso del programa Finale 2014.
- Fomentar el interés en los estudiantes por el patrimonio musical ecuatoriano.

5. ANTECEDENTES

Existen varios documentos escritos y tesis que llevan su enfoque al estudio de la música ecuatoriana con el fin de utilizar la música ecuatoriana como herramienta pedagógica para el estudio de un instrumento determinado. Tal es el ejemplo de Eduardo Florencia, quien en su tesis realizó composiciones propias para estudiantes de piano nivel intermedio avanzado.

Por tal motivo, sus composiciones son académicas influenciadas por la música clásica, pero a su vez, integrando ciertas características propias de la música ecuatoriana, con el objeto de buscar su sonido y adaptar a su expresividad como el mismo menciona: “la idea fundamental es trabajar en el desarrollo de un lenguaje personal que sea coherente con su necesidad expresiva, sin plantear en consecuencia nacionalismos de ninguna clase por considerarlos una tendencia anacrónica” Florencia, (2017, p. 12)

En la mayoría de los centros educativos musicales de la ciudad de Quito, la música ecuatoriana es poco utilizada con fines pedagógicos, de modo que se pierde la apropiación cultural, provocando la necesidad de acudir a una cultura externa. La investigadora Wong K. (2013) en su libro: *“La música nacional. Identidad mestizaje y migración en el Ecuador”*, menciona que, después de varios estudios y experiencias descritas con anterioridad, ha llegado a la conclusión de que existe un dilema en la identidad musical del Ecuador, citando a Donoso P. (2000), quien afirma que “la música popular latinoamericana ha tenido éxito en el mundo entero, mas la ecuatoriana constituye, precisamente, la excepción.” Uno de los problemas sin resolución en nuestro país es la poca o nula difusión de la música ecuatoriana en el campo educativo, lo cual obliga a los maestros a utilizar herramientas pedagógicas del exterior, entre ellas el repertorio musical. Este proyecto busca fomentar el uso de la música ecuatoriana como un recurso pedagógico en la enseñanza musical, en este caso del bajo eléctrico, siendo éste el enfoque de estudio.

Fomentar la música es una forma de mantener viva la tradición ecuatoriana. Usualmente es transmitida mediante el repertorio ejecutado por artistas locales. Guerrero (2017, p.14). Afirma que, “... A su vez, conlleva hacia el concepto cultural de lo propio, de lo ecuatoriano. Con esos elementos podríamos decir que entre los artistas había una evidente consciencia local con la música”. Concluimos entonces que la música ecuatoriana es valorada principalmente por los artistas y que, en consecuencia, debe ser difundida por ellos mismo hacia la sociedad. En este estudio se pretende utilizar a la música ecuatoriana como herramienta de estudio, a sabiendas de que no se utilizará la instrumentación original de los diferentes ritmos ecuatorianos que, sin embargo, mantendrán la armonía y la forma propios de nuestra música.

Wong, a lo largo de sus investigaciones plasmadas en el libro antes mencionado, sostiene que el Ecuador proclama que tiene mucha riqueza en cuanto a su cultura, pero no presta atención en su práctica social a ciertos grupos humanos. "La identidad nacional es importante en un país pluriétnico y multicultural, como el Ecuador, que reconoce discursivamente una herencia colonial triétnica (indígena, africana, europea) pero ignora en la práctica social a los grupos indígenas y afroecuatorianos" Wong, (2013). Esto se refleja en el campo educativo al constatar que muchas instituciones evitan utilizar a la música ecuatoriana como una herramienta que puede sumarse a la práctica musical y, más bien, eligen repertorio extranjero en detrimento de nuestra identidad y riqueza cultural. Los artistas mantenemos viva la tradición ecuatoriana por medio de eventos y repertorio gestionados para la comunidad, sin embargo, se debe ir un paso más adelante. Observando lo dice Wong (2013), sobre el "dilema de la identidad musical de un pueblo que no ha creado un estilo musical propio y tiende a preferir y adoptar músicas de origen extranjero", concluimos que debe ser clave el uso de la música ecuatoriana como parte de una formación musical.

6. MARCO TEÓRICO:

6.1 Breve descripción del instrumento

El bajo eléctrico desde su aparición en los años de 1950, ha sido un gran salto a la evolución de la música electrónica junto con la guitarra eléctrica. Aparece debido a las complicaciones que presenta el contrabajo en cuanto a que es un instrumento de sumo cuidado, costoso y difícil de transportar. En el libro *Dictionary Of Bass Grooves*, escrito por Sean Malone, menciona lo siguiente: "La presencia del bajista en la música popular es tan variada como la música misma. La tecnología del bajo evolucionó con la música, lo que permitió que las líneas de bajo ocuparan un lugar destacado en las grabaciones y actuaciones" Malone, (1998, p.5). Aparece una nueva tímbrica en cuanto al sonido de la familia de los bajos, dando lugar a nuevas propuestas dentro del

Jazz y la música popular, así como nuevos representantes quienes han destacado por su manera de interpretar el instrumento.

Jaco Pastorius es uno de los destacados dentro del género del Jazz, por su manera de tocar el bajo eléctrico, demostrando técnica y agilidad en su ejecución instrumental. Sean Malone, en otro de sus libros destacados, también habla sobre Jaco Pastorius y toda la forma en la que el tocaba su instrumento, escrito nota por nota cada frase o “solo” realizado por él. En su libro *A portrait of Jaco*, menciona “Pocas personas en la historia de la música han transformado por sí solas la forma en que se toca un instrumento; los virtuosos están esparcidos a lo largo de los siglos, y las historias de sus actuaciones sobrehumanas despiertan nuestra imaginación” Malone, (2001, p.4). Refiriéndose a los artistas quienes proponen nuevas formas de interpretar un instrumento al punto de reinventarlo. Sobre Jaco, dice “Jaco Pastorius creó un estilo de interpretación que reinventó el bajo eléctrico. Esto no quiere decir que otros no hayan hecho avanzar el instrumento y contribuido a su evolución. es que Jaco empezó una revolución”.

Al ser un instrumento relativamente nuevo, el bajo eléctrico ha sido motivo de redescubrir nuevas formas de ser ejecutado, así tenemos principales intérpretes del bajo eléctrico como son Victor Wooten, Stanley Clarke, Jhon Patitucci y el ya mencionado Jaco Pastorius.

De esta manera, encontramos una razón más para involucrarnos en su utilización, mediante los arreglos musicales propuestos, usando a la música ecuatoriana como un referente y como material de repertorio para nuestro trabajo.

6.2 Ejecución de arreglos musicales

La interpretación de obras musicales es el objetivo fundamental en una escuela de música. A éste podemos sumar el deseo de utilizar la música ecuatoriana como una herramienta más a los recursos didácticos que un profesor debe preparar previo a organizar su syllabus. Planteamos pues, un repertorio adecuado para estudiantes de la escuela de música *Estudio de*

Percusión, enfocándonos en los alumnos de bajo eléctrico y contrabajo puesto que se plantea realizar un arreglo de las composiciones electas, en donde dichos instrumentos puedan participar de una forma diferente en las composiciones y los estudiantes puedan observar diferentes perspectivas de la aplicación del bajo eléctrico. Por tal motivo se han revisado obras representativas de nuestro país, pero debidamente arregladas y concebidas para que resulten adecuadas según el nivel técnico de los estudiantes en su proceso formativo.

6.2.1 Selección del repertorio

Para la selección de repertorio se ha tomado en consideración las investigaciones de músicos e investigadores quienes han plasmado sus conocimientos e interpretaciones en libros que han sido de suma importancia para el reconocimiento social y cultural de nuestro país. Tal es el ejemplo de la investigadora Ketty Wong, quien mediante su libro *La Música Nacional. Identidad Mestizaje y Migración en el Ecuador*, relata toda su investigación fundamentada en problemas de identidad que tiene un migrante ecuatoriano fuera de su patria. A su vez menciona la necesidad de rescatar lo positivo de la música ecuatoriana frente a la negatividad existente, describiéndolo como “la única identificación musical que tenemos los ecuatorianos es la del sufrimiento, las lamentaciones la borrachera llorona y la desgarradura por los amores fracasados o imposibles. En pocas palabras: una identidad negativa, autoconmiserativa y castradora”. Wong (2013).

También se sustenta este proyecto en la investigación de Juan Mullo Sandoval, quien busca mediante su libro “cartografías de la memoria, música patrimonial del Ecuador” rescatar y a la vez adaptarse a las nuevas generaciones quienes presentan una propuesta diferente en cuanto a la música afirmando lo siguiente “Es importante realizar una visión crítica de nuevas expresiones musicales (...). Queremos tratar la música no solo como un aval de las identidades y tradiciones culturales, sino desde su potencialidad social para renovar la cohesión social y apoyar los deseos y desafíos colectivos del presente”. Mullo (2009), rescatando así, diferentes puntos de vista que nos

pueden motivar a una satisfactoria propuesta que promueva la música ecuatoriana y, a su vez reactive una identidad musical que poco a poco se ha ido perdiendo por su poca difusión en la educación tradicional.

Al mismo tiempo, la selección del repertorio tiene que ver con la riqueza y calidad estética de las obras que motiven al estudiante a estudiarlas y aprenderlas no solo por el valor sociológico de las mismas sino por su belleza y exigencia técnica. A propósito de este último aspecto mucho tiene que ver la concepción del arreglista que considerará el nivel de los estudiantes o intérpretes para quienes se realizarán los diferentes ensambles.

6.2.1.1 Obras representativas del repertorio ecuatoriano

Para sustentar el repertorio escogido, es de suma importancia tomar en cuenta que la música desempeña un papel importante en la cultura de cada comunidad, de forma que ejerce una influencia directamente proporcional a la identidad de las mismas. Juan Agustín Guerrero, en su obra “La música ecuatoriana desde su origen hasta 1975” menciona el peso que tiene la música en los pueblos:

¡Qué poder! Que efectos tan maravillosos los de la música; y por cierto ¿quién no se conmueve y siente al compás de sus dulces melodías, o no se arrebatada de júbilo al golpe eléctrico de la armonía? Negar su influjo en el corazón del hombre sería negar la existencia de lo encantador y lo sublime, sería querer que el alma viva aprisionada en la materia, sin goces, sin palabra y sin sentimiento. (Guerrero J., como se citó en Guerrero E., 2000, p.14).

Guerrero destaca la importancia que tiene la música para el ser humano, por tanto, que mejor forma de sentirla que por medio de melodías compuestas por nuestro país. Dicho esto, se propone el escoger un repertorio de la música nacional ecuatoriana destacando obras que reafirmen la cultura.

Adicionalmente, es importante mencionar la apropiación de nuestra cultura. Pro Meneses (1997) en su libro Discografía Del Pasillo Ecuatoriano habla sobre el concepto cultural de “lo propio” o “de lo ecuatoriano”, afirmando

que, en gran mayoría, los artistas son quienes muestran evidentemente una conciencia local con la música.

Podemos observar que existe una gran ventaja al tener presente la necesidad de rescatar nuestra cultura musical partiendo principalmente de los artistas. Gracias a esto, es posible el éxito de este proyecto, ya que podrá ser acogido en un futuro por artistas que compartan la misma visión.

Al seleccionar un repertorio con la idea planteada anteriormente, se debe tener conciencia en la problemática que existe en el país al momento de separar la música académica y la popular. Sin embargo, Wong (2013), en su investigación plasmada en su libro *La Música Nacional. Identidad, Mestizaje y Migración*, acota lo siguiente: "En general, los compositores académicos ecuatorianos consideran el uso de elementos folclóricos en la música culta como una expresión de un 'nacionalismo académico' y trazan una línea divisoria entre la música nacionalista académica y la música nacional". En el intento de separar estas dos vertientes Wong da un realce a la música que pretende ser estudiada llamándolo "Nacionalismo académico". Complementando su idea mencionando lo siguiente:

"La primera es considerada como la producción artística de compositores con formación musical en los conservatorios cuyos valores estéticos y métodos de composición son supuestamente el resultado de un profundo conocimiento del folclore ecuatoriano y una conciencia intelectual. La música nacional, en cambio, es vista como una expresión espontánea de músicos populares que, sin una conciencia nacionalista, incorporan en sus canciones el sentimiento nacional del pueblo".

Al ser el *Estudio de Percusión* una academia donde se forman músicos, es importante tomar en consideración las menciones que hace Wong en base a un estudio antropológico frente a nuestra realidad social, en donde la música ecuatoriana genera una división entre la música "académica" y la música "popular", siendo nuestro objetivo el ofrecer arreglos con una visión académica sin perder de vista el origen y las características de nuestra música.

6.2.1.2 La música ecuatoriana en la educación musical

Para aprovechar la herencia y riqueza de la música ecuatoriana, este proyecto será aplicado en una institución musical, ya que se pretende emplear a la música ecuatoriana como un medio de aprendizaje para complementar el proceso de enseñanza-aprendizaje en los estudiantes, en este caso de la institución “*Estudio de Percusión*”, quienes abren las puertas a este proyecto con la finalidad de ejecutar el proyecto partiendo del propósito que Guerrero (2000) nos plantea en su libro “Pasillos y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico” quien enfoca la enseñanza desde nuestra propia cultura haciendo énfasis en la importancia de dar a conocer a los estudiantes la música ecuatoriana, a través de su cita:

Existe la necesidad de mostrar a los alumnos, la riqueza artística que encierran nuestros ritmos, haciéndoles degustar de sus acordes y cadencias, así como la belleza de sus textos, e informándoles acerca de sus autores y compositores, y las circunstancias de sus creaciones. (Guerrero, 2000, p.47).

Sin embargo, tratar de inclinarnos hacia la música *académica* o *nacional* (mencionados y clasificados anteriormente por Wong), sería regresar e introducirnos al conflicto generado por las academias al intentar alejarse de lo “popular”. Pazmiño T. (2012) refuerza y concuerda con la investigadora Wong, al mencionar lo siguiente:

La creación de conservatorios elitizó y consolidó, de cierta forma, la enseñanza que nos vino de Europa en las naves de la conquista, pues creó un cierto ambiente de hostilidad entre los denominados músicos "serios" sinfonistas, que discriminaron a la música popular restándole todo su valor y tachándole de semiculta, inculta o populachera. (p.11).

Planteando este problema divisorio entre diferentes criterios de pensamiento, llego a la conclusión de que tanto la música *académica* como las corrientes populares forman parte importante del proceso cultural e histórico que se ha ido construyendo en el tiempo. Sin embargo, se debe aclarar el carácter nacional o ecuatoriano es independiente de la categoría de música académica o popular pues existen magníficos compositores ecuatorianos en ambas vertientes. Por tanto, es imprescindible someter a las diferentes

composiciones musicales a un proceso de estudio, seleccionando lo mejor en cuanto a la armonía, reconstruyendo mediante arreglos composiciones que han impactado en la historia de la música ecuatoriana a lo largo de los años, con el fin de introducirla en un proceso de aprendizaje *académico* y, de esta manera, introducir a nuestra música desde los inicios de la educación musical para luego expandir el conocimiento de forma global. Este proyecto es un pequeño paso para lo que considero debe ser primordial en la educación.

6.2.1.3 Influencia de la música ecuatoriana en la actualidad

Según Mullo (2009, p.13) en su libro *Música Patrimonial del Ser Humano*, menciona que “las manifestaciones actuales cada día se alejan de un concepto etnocrático de cultura musical”. Esto nos sugiere que estamos perdiendo de manera progresiva una identidad construida a lo largo de nuestra historia al ir acogiendo nuevos géneros y nuevas propuestas musicales de otros países (lo cual no es inapropiado por sí mismo), relegando a nuestra música. Este fenómeno ha sido consecuencia de los avances tecnológicos y la facilidad con que obtenemos la música de cualquier parte del mundo pero que, paradójicamente, no ha promocionado suficientemente la música ecuatoriana. Sin embargo, nuestro trabajo dentro del área educativa, es mantener el conocimiento de la música ecuatoriana que ha sido motivo de reconocimiento histórico en el país. En este proyecto se propone el uso de la música ecuatoriana como una herramienta de estudio, a través de una selección de un repertorio concebido para ser interpretado por un grupo de estudiantes de diferentes niveles en la escuela de música *Estudio de Percusión*.

Para conocer la música como fenómeno socio-cultural, utilizando un método científico en grupos étnicos, se recurre a la etnomusicología. En el libro denominado “*Música patrimonial del Ecuador*”, el autor resalta cómo se la utiliza en una visión actual:

Nos encontramos ante una disciplina proyectada a la generación de conocimiento y consciencia de otras posibilidades para resolver los problemas sociales y culturales. Esta posibilidad es, en realidad, la condición de su retro-

alimentación teórica y práctica, como relación necesaria entre reflexión y acción. (Mullo, 2009, p.11).

Mullo menciona, entre otras cosas, que por medio de la música se puede conocer las raíces de uno mismo. Y más adelante en el mismo libro resalta la importancia de la música en la identidad cultural, haciendo énfasis en el problema social de la actualidad: “Es pertinente hablar de identidades musicales, de pertenencias sociales y grupos cuyas formas de expresión, interpretan una realidad en crisis, en donde los límites culturales son cada vez más permeables” (Mullo, 2009, p.15).

Se habla de un problema social donde las formas de expresión cada vez más van perdiendo su complejidad, al punto de excluir lo culto. Eso representa una sociedad cómoda que ya no se deleita con música compleja, consecuentemente que la música delimite a la sociedad y viceversa:

De allí que estudiar lo musical no solo implica el qué y cómo la sociedad determina su música, sino aclarar también cuánto de lo social se esconde y revela en lo musical, y cuánto de lo musical determina lo social. (Mullo, 2009, p.12).

Reforzando en pensamiento anterior, el mismo autor, en otra de sus obras denominada “Mundo sonoro, Sacrokichwa y afroandino. Ritualidad y cosmovisión. Sistemas de pensamiento musical nativos”, recalca el arduo trabajo de entender la música para cualquier individuo interesado en esta de modo serio debido a la sociedad en la que vivimos. “Adentrarse en el universo de la música, en cualquiera de sus ramas de estudio, de forma consciente, es bastante difícil para una sociedad inmersa en lo material e inmediato como la actual” (Mullo, 2016, p.5).

De mi experiencia personal puedo manifestar que muchos estudiantes prefieren interpretar temas de otros países porque el desconocimiento de la gran riqueza musical ecuatoriana los ha llevado a pensar que los objetivos académicos y técnicos sobre todo en el estudio de un instrumento musical solo pueden lograrse con obras de cierta complejidad atribuida a compositores y artistas cuyos trabajos son muy conocidos. Sin embargo, en el Ecuador existen compositores, artistas y estudiosos de la música que pueden proveer a los

estudiantes de música de excelente material para cumplir sus objetivos formativos.

6.2.2 Selección de instrumentos musicales

Como ya se ha mencionado anteriormente, la propuesta es conformar un ensamble integrado por estudiantes que se especialicen en el bajo eléctrico y el contrabajo de tal manera que se brinden nuevas posibilidades didácticas a los educadores y, de igual manera, a los estudiantes, con lo cual tendrán la posibilidad de trabajar en conjunto con otros estudiantes bajistas explorando y aprovechando de esta forma nuevas posibilidades de trabajar en ensamble. Adicionalmente, se incorporarán otros instrumentos musicales a medida de la necesidad que pueda surgir en los diferentes arreglos, sin desviarnos de la idea principal de favorecer el estudio del bajo eléctrico y el contrabajo en los estudiantes del *Estudio de Percusión*.

Habida cuenta de que especialmente el contrabajo es un instrumento que exige, en su versión habitual, fortaleza y un desarrollo físico del estudiante, existen versiones de dicho instrumento reducidas en tamaño para facilitar su interpretación por parte de estudiantes jóvenes o poco desarrollados físicamente; igualmente debemos tomar en cuenta que en la actualidad son frecuentes los bajos eléctricos de más de cuatro cuerdas. Los arreglos propuestos han sido concebidos para poder ser interpretados con cualquier versión de los mencionados instrumentos y quedará a criterio del profesor que versión será la más adecuada según las características de cada estudiante.

6.2.2.1 El bajo eléctrico como materia de estudio pragmático en la enseñanza musical

En el estudio 10 Años de Enseñanza Formal del Bajo Eléctrico en España, encontramos investigación realizada por Antonio Bernal enfocada al estudio y desarrollo del bajo eléctrico, en donde se puede observar que el Jazz ha sido la entrada principal para la inclusión del bajo eléctrico en el pensum de estudios superiores en las diferentes instituciones de enseñanza musical. Se

menciona que “según se han realizado las entrevistas han ido surgiendo nuevas líneas de investigación que considero muy interesantes para posteriores trabajos” (Bernal, 2013, p.1). De tal forma que podemos encontrar entrevistas en donde se exponen diferentes puntos de vista de quienes han venido formando bajistas mediante un estudio formal, en base a su experiencia y procurando el aprovechamiento que se puede obtener en este instrumento nuevo que de a poco va ocupando un puesto en las academias y escuelas musicales. Por una parte, expone un análisis de planes de estudios del bajo eléctrico en instituciones de España y por otra, señala asignaturas importantes que deberían ser ofertadas para complementar el perfil de los estudiantes. El proyecto que actualmente se presenta en esta tesis hace uso de este estudio para concretar el desarrollo del bajo eléctrico considerando las aportaciones antes mencionadas.

6.2.2.2 Aportación del bajo eléctrico en la música ecuatoriana

Es posible realizar un estudio de bajo eléctrico y un ensamble de cámara siempre y cuando se mantengan los lineamientos de la música nacional claros. En el trabajo de titulación de Ávila (2019), llamado: Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico, se exponen lineamientos y recomendaciones, elaboradas por Sebesky (1974), que hay que tener en cuenta para una correcta realización de arreglos:

La instrumentación es importante y va a depender del estilo de cómo se la use; de todas formas, se pueden usar muchos instrumentos siempre y cuando se eviten sobrecargas (excesos de instrumentación) y se los use adecuadamente teniendo en cuenta la sección del tema en la que vayan a participar. (Ávila, 2019, p.24).

Con esta idea expuesta, debemos considerar la viabilidad de realizar un arreglo para música ecuatoriana con 2 bajos y un contrabajo, ya que la sonoridad puede resultar muy densa o sobrecargada, debido a que el bajo eléctrico y contrabajo son instrumentos de frecuencia grave. Por tal motivo, se

busca la estructuración del arreglo mediante la delimitación del trabajo en cada instrumento, procurando resaltar las líneas melódicas y el acompañamiento según su tesitura y posibilidades técnicas. De esta manera, respetando la naturaleza de los instrumentos utilizados en cada arreglo, se rendirá homenaje a los ritmos y géneros ecuatorianos sin desmerecer o modificar notablemente el legado que la tradición y la intención de los autores originales nos han brindado.

También se hace énfasis en el balance del sonido pues, debido a las frecuencias bajas de los instrumentos, hay que evitar saturaciones a la vez que debe permitirse a cada instrumento que destaque su participación. De esta manera, se propondrán arreglos musicales que destaquen la participación de los estudiantes de bajo eléctrico y contrabajo, teniendo en cuenta los atributos característicos de composiciones musicales ecuatorianas, aprovechando de lo que musicalmente puede aportar el bajo eléctrico tal como lo menciona Ávila pues para él es un instrumento que es desperdiciado al no ser utilizado en composiciones ecuatorianas:

Gracias a las diferentes posibilidades sonoras que brinda el instrumento, que apareció apenas el siglo pasado se crea una versión diferente de la música tradicional generando otros estilos y logrando así tener nuevas fuentes de atención". (Ávila, 2019, p.16).

6.2.2.3 Desarrollo del bajo eléctrico en un ensamble de cámara

Para trabajar el bajo eléctrico en un ensamble de cámara, en primer lugar, debemos conocer su participación dentro la misma, ya que como se mencionó anteriormente, es un instrumento que poco a poco ha ido integrándose al estudio académico. En la investigación: Interpretación del Bajo Eléctrico en una Banda Sinfónica Para Fortalecer Las Competencias Creativas y de Comunicación, realizada por Delgadillo L. El autor cimienta su estudio a partir de una pregunta: "¿Cómo integrar la interpretación del bajo eléctrico en una banda sinfónica con el fin de fortalecer las competencias creativas y de comunicación?, consecuentemente, el texto tiene como objetivo ensamblar el bajo eléctrico en agrupaciones académicas". (Delgadillo, 2020, p.9).

Una vez planteado el cuestionamiento de las posibilidades de ir incluyendo el bajo eléctrico en agrupaciones académicas, el autor, mediante su labor investigativa, propone que “se presentan nuevas posibilidades de utilizar el bajo eléctrico como instrumento principal dentro de un arreglo musical e interpretativo. En efecto, se encuentran nuevas posibilidades para compositores, arreglistas y bajistas” (Delgadillo, 2020, p.7). Por esta razón, el presente proyecto considera integrar al bajo eléctrico no solo como un instrumento de acompañamiento sino como verdadero solista en un ensamble de cámara y a su uso dentro de la música académica, favoreciendo así a estudiantes del Estudio de percusión y aportando material didáctico que se plantea elaborar.

6.2.2.4 El contrabajo y sus aportaciones

El contrabajo es un instrumento que posee variedad de cualidades musicales dentro del registro grave en su altura musical. Por tal motivo, en interpretaciones ecuatorianas este ha sido ocupado como un instrumento de acompañamiento, sin que se busque incentivar la innovación en dicho instrumento. En otras palabras, “la participación del contrabajo en la música ecuatoriana ha sido limitada, debido a sus consideraciones iniciales de construcción y uso como instrumento de acompañamiento” (Romero, 2014, p.2), como menciona el autor en su estudio denominado “Música ecuatoriana para contrabajo, adaptación de géneros tradicionales”.

Mas adelante, el autor señala que “resulta consecuente e importante plantear el estudio y difusión de las obras musicales de géneros tradicionales ecuatorianos, tomando en consideración las diferentes técnicas y posibilidades creativas que puedan generar los diferentes ritmos” (Romero, 2014, p.2). Es decir, las obras musicales ecuatorianas pueden ser un punto de partida para ir innovando, de forma que fomenten el aprovechamiento de la amplitud de posibilidades que pueden conseguirse gracias a los recursos armónicos del contrabajo para dar más enriquecimiento a las obras. En este estudio se busca rescatar las diferentes técnicas del contrabajo, respetando su origen y su ocupación frente a los demás instrumentos que forman parte del ensamble

musical pero agregándole un papel melódico más relevante. Para concluir, este texto es un estudio que se adapta a las consideraciones y necesidades de este proyecto, debido a que tiene como objetivo “adaptar a la técnica del contrabajo el material musical existente en audio o en partitura, de reconocidas obras de géneros tradicionales ecuatorianos” (Romero, 2014, p.2).

6.2.3 La música ecuatoriana y sus distintos géneros musicales

La música ecuatoriana tiene variación en sus formas representativas que fueron compuestas hace varias décadas atrás. La herencia musical que se pudo haber tenido de los nativos de nuestro país en sus inicios sería mucho más inmensa y exquisita, sin embargo, con la llegada de los españoles se perdió gran información musical, quedando solo una mezcla entre la cultura española y ecuatoriana. En el libro *Recuperación del Patrimonio Musical Intangible del Ecuador: El Pasillo*, Pazmiño afirma que “durante este periodo, republicano, la música ecuatoriana permaneció oculta y marginada al igual que lo estuvo bajo el dominio español, por tanto, no se conservó un legado musical del pasado” (Pazmiño, 2012, p.10).

Aun cuando mucho de la herencia musical antigua se perdió, otros ritmos aparecieron y siguen presentes. La armonía utilizada en los inicios de lo que actualmente podemos llamar música ecuatoriana no tienen hoy mucha intensidad, sin embargo, cuando apareció tuvo mucho impacto; Pazmiño menciona en su libro que: “podemos decir que el Minueto es el ritmo que más se asemeja a nuestro original pasillo. En el Ecuador, este ritmo tomó más fuerza y notoriedad que otros géneros europeos.” (Pazmiño, 2012).

Es importante también tomar en cuenta las palabras de Mario Godoy Aguirre, en donde menciona que “La cultura, y en ella la música, a pesar de su naturaleza esencialmente conservadora, cambia de tiempo en tiempo y de un sitio a otro sitio” Godoy, (2005). Refiriéndose a que va a estar en un constante cambio de acuerdo a su realidad social en la cual está sometida. Por tanto, es imprescindible su contexto sociológico para comprender la música de la época.

Para efectos de poder iniciar un estudio de la armonía en nuestra música y, tomando en cuenta su riqueza intrínseca, así como su popularidad, me referiré a continuación a tres de los más importantes ritmos ecuatorianos: el pasillo, el yaraví y el danzante, sin que esto signifique que la gran variedad y belleza de nuestra música se limite únicamente a ellos pues, entre muchas otras formas, tenemos por ejemplo al san juanito, el aire típico, el yumbo, el pasacalle o el albazo.

6.2.3.1 El pasillo

El pasillo es uno de los ritmos musicales ecuatorianos que poseen una exquisita variedad de armonías, lo cual lo volvió el tipo de música característica del Ecuador, apreciada no solo por los habitantes del país sino también siendo reconocido a nivel internacional:

El pasillo es una rica forma musical con innovaciones armónicas. Existen progresiones de séptimas, contrapuntos floridos, giros de bajo cromáticos y variaciones rítmicas que a través de su existencia viene enriqueciendo el gusto de sus numerosos admiradores, musicólogos o simplemente aficionados. (Pazmiño, 2012).

Así como la mayoría de los géneros ecuatorianos, el pasillo ha estado en constante cambio. Se desconoce su origen exacto. Sin embargo, Mario Godoy menciona que “El musicólogo Segundo Luis Moreno encontró en la danza canción ‘el toro rabón’, el lejano germen del pasillo ecuatoriano” Godoy M, (2005). De la misma manera, Godoy menciona a Johannes Riedel, quien afirma que el pasillo tuvo su origen en la época de la Gran Colombia, nacida en 3 países de Sudamérica (Ecuador, Colombia y Venezuela), pero que tuvo su aprovechamiento y su evolución dentro del territorio ecuatoriano. Riedel, J (1986).

El pasillo nace de músicos “populares” (llamados así, debido a que existía una alta distinción con los músicos de academia), quienes interpretaban los temas de oído, pasando de un intérprete a otro, por tanto, no existía partitura alguna para ser interpretada. Fue compuesta para que sea un baile de

pasos cortos, "pasillo", Se dice que tiene influencia del "vals español". Sin embargo Godoy refuerza esta idea, indicando que su influencia también viene del "bolero español", que fue muy popular, bailado en Quito en el siglo XIX. Godoy, M (2005).

En cuanto a su estructura, el pasillo se componía en sus inicios en una tonalidad mayor, lo cual llamaba más al baile, pero fue cambiando de acuerdo a su realidad social, por lo que suele componerse en una tonalidad menor. Se escribe en un compás de 3/4. La forma generalmente se presenta: A-B-B, o A-B-C con un estribillo de 4 a 8 compases. "Predomina la pentafonía andina con notas de paso, o la eptafonía, con base pentafónica. En la métrica, actualmente se usa la forma de dos corcheas, silencio de corchea, corchea y negra" Godoy M, (2005).

6.2.3.2 Pasillo lento serrano

Es el más conocido dentro de nuestro país, con un aire de tristeza en sus melodías. En cuanto a sus características tomamos de referencia a Terry Pazmiño quien añade lo siguiente: "se registra a ciertos pasillos que recorren el círculo armónico sin cambiarse a tonalidades vecinas; que utilizan con frecuencia las tonalidades menores y escasamente la tonalidad mayor; y, a eso obedece su carácter melancólico y sentimental" Pazmiño T, (2012).

La obra seleccionada para el arreglo se titula "Canción Azul". Una obra del compositor Luis Alberto Valencia, escogida por su reconocimiento en cuanto a su labor musical como músico ecuatoriano.

6.2.3.3 Pasillo ligero gran colombiano

El pasillo ligero gran colombiano tiene una forma más abierta y alegre, refiriéndonos al punto de vista subjetivo. El tempo es más rápido en comparación al Pasillo lento serrano. Según Terry Pazmiño: "generalmente se estructura dando prioridad al peso del bajo en el primer tiempo del compás (tiempo fuerte), La melodía se ve enriquecida con síncopas, contratiempos y notas alargadas con puntillo, en el discurso elegante y alegre de sus notas."

Pazmiño, (2012). Tal es el ejemplo que tenemos de la composición de Marco Tulio Hidrobo, en su obra titulada “Al besar un pétalo”. Una obra que presenta todas las características mencionadas con anterioridad. dándole al pasillo un contraste alegre, con un tempo un poco más apresurado. “la vivacidad de su ritmo nos ofrece dos posibilidades de marcar en 3/4 y 6/8. Su vitalidad en el aire de ejecución guarda su semejanza al jovial alegre pasillo norteño que representa a la Gran Colombia” Pazmiño, (2012. p.23). Por tal motivo, dicha obra será necesaria para nuestro trabajo de arreglos.

6.2.3.4 Yaraví

El yaraví tiene un origen desconocido. Mario Godoy menciona que existe desde antes de la colonización española, cantada por los indígenas que habitaban los territorios incaicos en sus labores agrícolas y reuniones familiares¹. Aurelio Miró Quezada, en su libro “Historia y Leyenda de Mariano Melgar”, indica que los primeros registros del yaraví en Perú data a finales del siglo XVII.²

Encontramos al Yaraví separado por dos vertientes: El yaraví indígena que se cantaba en la época precolombina. Las características de este género según el compositor Luis Humberto Salgado mediante la cita de Mario Godoy en su libro “breve historia de la música del Ecuador”³, refuerza la idea coloquial del yaraví que tiene un compás binario compuesto (6/8), con carácter elegíaco y movimiento larghetto, utiliza la pentafonía menor.

En cuanto al yaraví criollo, cambia su interpretación en un “canto lastimero, elegíaco, fatalista; a veces tierno, sentimental, con poesía amorosa” Godoy, (2005). Tiene un compás simple (3/4), aunque actualmente también se lo escribe en 6/8; su dinámica es lenta “movimiento larghetto”; se compone en tonalidad menor, terminando con una coda al final con ritmo de “albazo”; en su

¹ Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Godoy Aguirre M. (2005). Breve historia de la música del Ecuador. Corporación editora Nacional. Quito, Ecuador.

² Recuperado de: <https://es.wikipedia.org/wiki/Yarav%C3%AD>

³ Citado por Godoy Aguirre M. (2005). Breve historia de la música del Ecuador. Corporación editora Nacional. Quito, Ecuador.

composición utiliza sobre la pentafonía menor, más elementos diatónicos tal como la sensible, el segundo grado y el sexto de la escala menor y cromatismos, dando más color a las interpretaciones. Dentro de este género podemos apreciar la composición de Ulpiano Benítez, su obra titulada “despedida”, el cual refleja las cualidades mencionadas. De igual forma, su obra “Puñales”, popularizada por su hijo Gonzalo Benítez interpretada por el dúo Benítez – Valencia, es un gran referente de nuestra música por lo que considero importante introducir al repertorio.

Por su parte Wong, K. opina lo siguiente: "El carácter musical indígena se puede encontrar en el contorno pentafónico de la melodía y en la cadencia que termina con un acorde de tónica en una posición melódica de tercera, un rasgo distintivo de la música mestiza ecuatoriana". Wong (2013) Lo que nos revela que, a pesar de las diferencias mencionadas, siempre el yaraví mantiene la esencia y el carácter musical indígena mediante la pentafonía y su cadencia, a pesar de haber estado sometido a un proceso de cambio.

"Estos elementos, junto al ritmo balanceado en la línea del bajo y el estilo melancólico al cantar, refuerzan la imagen del yaraví como una canción de lamento. El acompañamiento armónico y la yuxtaposición de metros binarios y ternarios muestran la influencia hispánica en el yaraví mestizo." Wong, K. (2013, p. 67)

6.2.3.5 Danzante

El danzante es un género que viene desde la época colonial. Al igual que el Yaraví, este género musical recoge rasgos musicales de la música de los indígenas como la melodía en base a la escala pentafónica, el modo menor y el ritmo clave que le da la característica esencial que es la negra seguido de una corchea⁴, marcado en un tempo de corchea con punto, escrito en un compa de 6/8, “En la percepción psicomotora (ritmo), se captan sonidos que se representan por una nota larga, seguida por una nota corta, tradicionalmente

⁴ Tomado de: Biblioteca Casa de la Cultura Ecuatoriana CCE. Wong K. (2013). La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador. Quito, Ecuador

llamado “ritmo trocaico” Godoy M, (2005), mencionando una característica más de la música indígena. Sin embargo, el género ecuatoriano “danzante” ha estado en un constante cambio, de la mano con el cambio social de nuestro país. Ketty Wong agrega lo siguiente: “La secuencia de los acordes I-III-V-I en la introducción de la pieza presenta la típica secuencia armónica de la música mestiza ecuatoriana.” Wong K, (2013, p.71). Sin embargo, Godoy aclara que la palabra danzante se usaba distintamente en los géneros, sin tener una claridad en su significado, dando lugar a confusiones con el Yumbo que es similar al danzante. No fue hasta mediados del siglo XX que se esclareció el género musical “danzante”⁵, mediante una composición del dúo Benítez y Valencia, que se popularizó internacionalmente, el tema fue titulado “Vasija de Barro”.

El tema “Vasija de Barro” es uno de los referentes de nuestro país y del género “danzante”. Fue escrito en el año de 1950. Según relata Wong (2013), y también el mismo Gonzalo Benítez, en el libro “Gonzalo Benítez, tras una cortina de humo”, redactado por Adrián de la Torre y Pablo Guerrero (2006), el tema fue compuesto por distinguidos poetas de la época: Jorge Carrera Andrade, Hugo Mayo, Jorge Enrique Adoum y también formó parte Jaime Valencia quien era un pintor reconocido. Tuvo lugar en casa del pintor Oswaldo Guayasamín en una noche de bohemia, donde asistieron artistas muy reconocidos. Según describe De La Torre (2006), Jorge Carrera Andrade fue quien vio un cuadro de Oswaldo Guayasamín titulado “El origen”, quien le explica sobre la pintura y su inspiración en la tradición de los incas que enterraban a sus familias dentro de una vasija. Tras escuchar esto, Jorge Carrera comienza a escribir la primera estrofa del que será después la canción “Vasija de Barro”. Seguido por los demás artistas ya mencionados, cada uno escribiendo una estrofa para que, seguido Gonzalo Benítez lo musicalizara⁶. Gracias a la historia y a la acogida que tuvo a nivel internacional, el “danzante” reforzó su posición frente a la música ecuatoriana, siendo un tema más al repertorio que se ha elegido el ensamble propuesto.

⁵ Godoy Aguirre M. (2005). Breve historia de la música del Ecuador. Corporación editora Nacional. Quito, Ecuador.

⁶ Tomado de: FONSA, fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito, De La Torre Adrián (2006), Gonzalo Benítez: tras una cortina de años. Quito – Ecuador.

6.2.3.6 Conclusiones y aportaciones

Para concluir, la música ecuatoriana a pesar de tener una rica diversidad armónica y gran composición, ha quedado rezagada en su difusión a comparación de los ritmos musicales de otros países de Latinoamérica, especialmente en las últimas décadas. Sobre lo anterior, Wong menciona en su libro "La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador" que: "La música popular latinoamericana ha tenido éxito en el mundo entero, más la ecuatoriana constituye, precisamente, la excepción" (Wong K., 2013, p.25).

Adicionando a la escasez de éxito de la música ecuatoriana, Wong menciona que esta es reconocida negativamente, consecuentemente, de igual forma han sido percibidos los ecuatorianos: "la única identificación musical que tenemos los ecuatorianos es la del sufrimiento, las lamentaciones la borrachera llorona y la desgarradura por los amores fracasados o imposibles. En pocas palabras: una identidad negativa, autoconmiserativa y castradora". Lo previamente mencionado se ha dado especialmente por un problema de identidad que se arraiga desde sus raíces, es decir, los propios habitantes del Ecuador son los que tienen una percepción desfavorable de su música nacional. Por lo tanto, si los propios ecuatorianos no pueden apreciar sus ritmos musicales, y optan por hacerse de música extranjera, como se espera que esta pueda ser apreciada por otros. Así es como Wong resalta la situación musical del país, el "dilema de la identidad musical de un pueblo que no ha creado un estilo musical propio y tiende a preferir y adoptar músicas de origen extranjero" (Wong K., 2013).

Sin embargo, de lo anterior, considero que la música ecuatoriana actualmente si goza criterio favorable de gran parte de la población y observamos un progresivo interés de artistas y del público en poner en valor y producir obras de nuestro folclore. Un ejemplo de esto son las valiosas composiciones de artistas como Margarita Lasso, Carlos Grijalva, Alexandra Cabanilla, etc.

6.3 Puesta en escena

6.3.1 Participación de estudiantes del estudio de percusión

6.3.1.1 Nivel de aprendizaje de los estudiantes que conforman el ensamble de cámara

Los estudiantes que pertenecen a un ensamble de cámara desarrollarán cualidades especiales las cuales les permitan crecer como músicos y a la vez como personas, así se menciona en el texto “Música en grupo”, pues “además de permitir expresar estados de ánimo, es un recurso privilegiado para desarrollar la capacidad de escucha, mejorar las habilidades sociales y, en definitiva, vivir en armonía con los demás” (Balseira Gómez & Bernal Bernal, 2009, como se citó en Camargo, 2017).

Así mismo, el volumen de aprendizaje que los estudiantes de un ensamble de cámara puede adquirir es inmenso, por tanto, para reforzar y compenetrar el pensamiento anterior, se hará uso del texto “Instrumentación del Preludio de La revoltosa para agrupación de cámara. Una propuesta didáctico-interpretativa para la enseñanza y práctica de la música de cámara”, en el cual los autores mencionan un pensamiento tomado de otro texto de ellos mismos:

La interpretación colectiva, independientemente del tipo de agrupación, contribuye por un lado al desarrollo y adquisición de competencias musicales como el desarrollo de la capacidad auditiva a través de la afinación con otros instrumentos o voces; la toma de conciencia sobre los diferentes planos sonoros; la sincronía rítmica colectiva; la escucha y el desarrollo de aspectos artístico-expresivos, etc. (Oriola et al., 2018, como se citó en Oriola S., & Oriola F., 2021).

6.3.1.2 Aportaciones didácticas de forma pragmática que aporten un mejor aprendizaje

Con respecto a formas didácticas para un mejor aprendizaje, este proyecto se cimenta del texto “La Música de Cámara Como Espacio de Formación en Instrumentistas de Cuerda Frotada”, donde el autor realizó entrevistas a profesores de un instituto musical, entre otras cosas, con el objetivo de identificar las herramientas de aprendizaje que se utilizan en este. Uno de los maestros, Ricardo Meneses, menciona una de las estrategias metodológicas que utiliza; esta se centra en la participación constante del estudiante:

La característica fundamental de la Orquesta desde la perspectiva del Plan Nacional de Música para la Convivencia es la práctica de conjunto que se convierte en el Eje Programático desde lo instrumental y desde la dirección, hacia la iniciación a la cuerda frotada, las bases teórico auditivas y demás presupuestos que hacen parte fundamental de un sistema de interrelaciones alrededor de la práctica de conjunto como eje integrador”. Desde el punto de vista filosófico y social, se trata de un proceso que va del grupo al individuo y no del individuo al grupo. (Izquierdo, 2012, p.52).

Por tanto, este proyecto considera ciertos de los métodos didácticos que se utilizan en el texto mencionado anteriormente tales como la metodología “Pre Interpretativa” y la “Interpretativa”, ya que serán útiles para los fines de este estudio. Por otra parte, en “La música de cámara como estrategia pedagógica para el fortalecimiento de los procesos académicos y musicales de un programa de Licenciatura en Música” se menciona otras tácticas útiles para agilizar el aprendizaje de estudiantes, entre estas, se encuentra una de las ideas de Gabriel Rusinek. “La teoría del aprendizaje musical significativo propuesta por Gabriel Enrique Rusinek se da en la práctica de música de cámara, convirtiéndose en un aporte pedagógico que beneficia la labor docente y complementa la formación del estudiante”. (Giraldo, 2016, p.24).

6.3.1.3 El uso de las TICs como herramienta de aprendizaje

Como recursos hemos buscado la forma de integrar la tecnología dentro del aula para facilitar el aprendizaje del alumno y también para aprovechar de manera eficiente los recursos tecnológicos que la época actual proporcionan. Es decir, haremos uso de las TIC (Tecnología de la educación y la comunicación) para un mejor aprendizaje, pues como Torres menciona en "Las TIC en el aula de música. Bases metodológicas y posibilidades prácticas", se debe "poseer como objetivo principal potenciar los procesos de adquisición funcional del lenguaje musical amplificando la actuación de los elementos mediadores" (Torres, 2011). En otras palabras, Torres alude a que toda instrucción debe tener como finalidad el estimular los procesos de adquisición del lenguaje musical apoyándonos de herramientas y que mejor apoyo que la tecnología.

Finalmente, es importante tener en cuenta cierta consideración que Torres menciona en su texto sobre el uso de elementos que impulsan el desarrollo de todo aprendizaje: "deben utilizarse en las actividades siempre que ofrezcan alguna ventaja o enriquecimiento educativo" (Torres, 2011). Lo anterior manifiesta que, aunque contemos con herramientas, si estas no proporcionan alguna ventaja que sobresalga sobre los demás métodos ya utilizados, no servirá de nada y simplemente lo que se logrará con eso, en la mayoría de casos, es confundir y abrumar al alumno.

7. MARCO METODOLÓGICO

7.1 Metodología:

Debido a la escasa información que existe sobre la música "nacionalista académica"; como lo nombra Wong (2013), para resaltar la música que termina siendo un aporte a la cultura y a la identidad nacional. La investigación presentada a continuación, corresponde a un método de forma hermenéutico, de manera que, es una "búsqueda interpretativa de sentido de las raíces mismas de los paradigmas opuestos al positivismo" Maldonado, (2016). De tal

forma que se estudia los conceptos y se trabaja sobre los mismos, con la finalidad de buscar el significado, en este caso, se estudia la armonía musical ecuatoriana en base a composiciones ya realizadas con anterioridad y estudios basados en el progreso de la música ecuatoriana. Sin embargo, existe un amplio espacio para la interpretación que nos permite introducir al bajo eléctrico de forma pragmática para su estudio.

7.2 Enfoque de la investigación

Es importante tomar en cuenta el enfoque de esta investigación, después de haber expuesto el método a utilizar. Hurtado (2010), afirma mediante las palabras de Corbin y Strauss (2002). “El término “cualitativo” se refiere a las técnicas de análisis. No se deben confundir los métodos con las técnicas, por esta razón es impropio decir “método cualitativo” o “método cuantitativo””. Por tanto, desarrollaremos la investigación mediante un enfoque cualitativo, ya que, a través de la hermenéutica se dará espacio a la interpretación y a la comprensión mediante el estudio teórico de fuentes escritas. Se recopilará información de fuentes bibliográficas y de actores vivos que fomenten la cultura mediante su labor como músicos, complementando con un cuadro de variables que permitan dar a conocer la armonía empleada y sus fuentes documentadas.

7.3 Diseño de investigación:

La presente investigación tiene como motivo, estudiar las formas musicales del Ecuador, con el fin de construir arreglos para bajo y contrabajo, de manera que sea comprensible tanto al estudiante como al público, manteniendo necesariamente la forma, en base a la investigación realizada. Dicho esto, se menciona a Arias (2012) quien afirma:

“El conocimiento es vulgar es un tipo de saber cotidiano que surge de la opinión o de la experiencia particular de los individuos (...) puede servir de base para la construcción del conocimiento científico, debido a que una creencia puede ser investigada y posteriormente comprobada”. Arias (2012).

La música ecuatoriana se mantiene viva al ser transmitidas de generación en generación, mediante un conocimiento vulgar, que se ha ido estableciendo a través de los años. Poco a poco se ha ido introduciendo la música académica como un conocimiento científico, siendo estudiada y analizada por grandes músicos representantes ecuatorianos. Sin embargo, aún existe mucho por descubrir e innovar desde la cultura, pero debido al poco público que existe en nuestro país, la música nacional ecuatoriana ha ido perdiendo lugar considerablemente debido a la sociedad y las nuevas tendencias musicales que se absorben del exterior.

Se plantea, entonces, mediante las aclaraciones de Arias (2012) sobre la investigación: “Es un proceso metódico y sistemático dirigido a la solución de problemas o preguntas científicas, mediante la producción de nuevos conocimientos, los cuales constituyen la solución o respuesta de todas las interrogantes”. Que la presente investigación se encamina a buscar una solución ante el problema expuesto, se recopila la información de varias bibliotecas de la ciudad de Quito, para determinar un problema social, y, a pesar de la poca información encontrada, dar una solución con el material investigativo. Arias (2012) afirma que “el diseño de investigación es la estrategia general que adopta el investigador para responder al problema planteado. En atención al diseño, la investigación se clasifica en: documental, de campo y experimental”. Por tanto, el estudio se ajusta a una investigación documental, debido a que los datos son extraídos directamente de fuentes documentales como libros y textos de tesis, siendo parte de la investigación como fuentes secundarias; y como fuentes primarias mediante grabaciones de conversaciones de personas vivas, si es el caso complementar mediante la experiencia viva de algunas personas quienes mantienen viva la experiencia de rescatar la música ecuatoriana.

7.4 Nivel y tipo de investigación:

Esta investigación presenta un diseño documental, el cual busca recopilar información de fuentes documentales ya realizadas con anterioridad, con el fin de plantear una solución a un problema expuesto mediante un

proceso investigativo pertinente. Por tanto, se debe mencionar a Arias (2012) quien nos ayuda a profundizar en este campo investigativo.

“la investigación exploratoria es aquella que se efectúa sobre un tema u objeto desconocido o poco estudiado, por lo que sus resultados constituyen una visión aproximada de dicho objeto, es decir, un nivel superficial de conocimientos”. Arias (2012). Por tanto, podemos reconocer el estudio como una investigación exploratoria debido a la poca información adquirida a lo largo del proyecto, por lo que también, de ser necesario, se debe recurrir a personas quienes fomentan la música ecuatoriana y la hacen de forma académica e investigar de fuentes primarias, la experiencia de transmitir la música ecuatoriana mediante composiciones académicas. es decir, interpretar la música ecuatoriana mediante el conocimiento adquirido a través de una academia.

7.5 Población y muestra:

La población serán los estudiantes y maestros quienes buscan la forma de ir introduciendo a la música ecuatoriana, como parte de un proceso de estudio, en este caso, que va direccionado al estudio del bajo eléctrico. Por tanto, la muestra serán los estudiantes de la escuela de música “Estudio de Percusión” quienes van a interpretar los arreglos como parte de su proceso de aprendizaje, de manera que sea comprobable su realización. Arias (2006) nos indica que: “la población es un conjunto finito o infinito de elementos con características comunes para las cuales serán extensivas las conclusiones de la investigación”. Con este concepto podemos deducir que podemos tener un grupo indeterminado de “elementos”, sin embargo, se debe ir delimitando mediante el problema y los objetivos de dicha investigación.

7.6 Técnicas e instrumentos de recolección de datos.

En cuanto a las técnicas de recolección de información, se ha optado por utilizar la técnica de observación, y en ciertos casos la encuesta, ya que, según Arias (2006), el diseño de la investigación debe estar relacionada a la técnica e

instrumento de recolección de datos, por este motivo se requiere dos técnicas para la recolección de datos, en este caso: diseño de documental y diseño de campo. En cuanto a la técnica de observación, Hurtado (2010) menciona que “la selección de la técnica de recolección de datos depende, entonces, de la vía sensorial mediante la cual es posible captar los indicios”. Por lo tanto, se ha realizado una escala de estimación y a su vez, una guía de observación.

En cuanto al diseño de campo, Arias (2006) menciona que es una “técnica que pretende obtener información que suministra un grupo o muestra de sujetos, acerca de si mismos o en relación con un tema en particular”. Por esta razón, la encuesta nos da la libertad para que puedan ser evaluados justificando su respuesta mediante el cuestionario, que, en este caso, sería nuestro instrumento para evaluar y obtener la recolección de datos.

8. PRESENTACIÓN DE OBRAS MUSICALES ECUATORIANAS

A continuación, se presenta cinco obras musicales ecuatorianas que han sido seleccionadas para la realización de los arreglos compositivos a fin de que funcionen en un ensamble de dos bajos y un contrabajo.

Dentro de estos arreglos se ha optado por agregar una percusión y una voz soprano, a fin de que puedan reforzar el enriquecimiento armónico, rítmico y melódico en el ensamble.

- Vasija de Barro: Una obra de género danzante, compuesta musicalmente por Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia. En cuanto a la letra la escribieron varios poetas quienes se encontraban en una reunión en casa de Oswaldo Guayasamín⁷: Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia, Jorge E. Adoum.
- Despedida: Su género musical es yaraví, compuesta por Ulpiano Benítez.
- Canción Azul: Obra compuesta por Luis Alberto Valencia. Su género es pasillo lento serrano
- Al besar un pétalo: Obra compuesta por Marco Tulio Hidrobo. Su género es pasillo ligero gran colombiano, puesto que su esencia es más alegre y abierta, compuesta en tono mayor.
- Puñales: obra compuesta por Ulpiano Benítez y popularizada por su hijo mediante el dúo Benítez-Valencia. Su género es yaraví.

⁷ Biblioteca Casa de la Cultura Ecuatoriana CCE. Wong K. (2013). La música nacional. Identidad, mestizaje y migración en el Ecuador. Quito, Ecuador

OBRAS MUSICALES ECUATORIANAS

Arreglos compositivos didácticos en base a distintos géneros musicales representativos del Ecuador para el estudio de bajo eléctrico, aplicado para ensamble de dos bajos eléctricos, un contrabajo, percusión rítmica y voz soprano.

Alex Santiago Chancusig Lema

Quito – Ecuador
2022

Score

VASIJA DE BARRO

DANZANTE

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Soprano, Electric Bass 1, Electric Bass 2, Double Bass, and Bombo. The Soprano part is mostly rests. The Electric Bass 1 and 2 parts, along with the Double Bass and Bombo parts, are marked *mf*. The second system includes parts for Soprano (S), Electric Bass 1 (E.B. 1), Electric Bass 2 (E.B. 2), Double Bass (D.B.), and Bombo. The Soprano part in the second system is marked *f*. The Bombo part consists of a steady eighth-note pattern. The music is in 6/8 time and features a key signature of one flat.

2

VASIJA DE BARRO

S *mf* quie ro quea mi men tie rren co moa mis an te pa
 ar ci lla co ci day du ra al ma de ver des co

E.B. 1 *p*

E.B. 2 *p*

D.B. *pizz.* *p*

p

S 16 sa dos yo quie ro quea mi men tie rren co moa mis an te pa
 lla dos ar ci lla co ci day du ra al ma de ver des co

E.B. 1 16

E.B. 2 16

D.B. 16

16

VASIJA DE BARRO

3

20

S

sa dos. En el vien treos cu roy fres co de una va si ja de
lla dos. Ba rroy san gre de mis hom bres sol de mis an te pa

E.B. 1

E.B. 2

20

D.B.

20

S

ba rro en el vien treos cu roy fres co de una va si ja de
sa dos. Ba rroy san gre de mis hom bres sol de mis an te pa

E.B. 1

E.B. 2

24

D.B.

arco

24

28

S

f

ba rro sa dos cuan do ti na ci ya se pier da qui vuel vo tras u na cor ti na dea ños cuan de

E.B. 1

mf

E.B. 2

mf

D.B.

mf

28

33

S

do la vi da se pier da tras u na cor ti na dea ños vi vi ti na ci ya qui vuel vo ar ci lla va so de ba rro con mi

E.B. 1

33

E.B. 2

D.B.

33

33

VASIJA DE BARRO

5

37

S

rán a flor de tiem po a mo res y de sen ga ños vi vi
 muer te vuel vo a ti a tu pol voe na mo ra do con mi

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

37

41

S

rán a flor de tiem po a mo res y de sen ga ños
 muer te vuel vo a ti a tu pol voe na mo ra do

D.C. al Fine

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

41

41

45 **Fine**

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

49

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

f

f

f

f

f

f

Soprano

VASIJA DE BARRO

DANZANTE

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

lento ♩ = 100



Electric Bass 1

VASIJA DE BARRO

DANZANTE

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

mf

7

p

15

22

mf

29

36

43

D.C. al Fine

f

Fine

50

VASIJA DE BARRO

DANZANTE

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

mf

7

p

14

21

28

mf

35

42

D.C. al Fine Fine

f

49

Double Bass

VASIJA DE BARRO

DANZANTE

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

mf

7

pizz.
p

14

21

arco

28

mf

35

42

D.C. al Fine Fine

f

49

Score

DESPEDIDA

YARAVÍ

Ulpiano Benítez

Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Soprano, Electric Bass 1, Electric Bass 2, Double Bass, and Cajón. The Soprano part consists of four measures of whole rests. The Electric Bass 1 part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The Electric Bass 2 part plays a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Double Bass part provides a harmonic and rhythmic foundation with eighth notes, also marked with a piano (*p*) dynamic. The Cajón part plays a steady eighth-note pattern, marked with a piano (*p*) dynamic. The second system includes staves for Soprano (S), Electric Bass 1 (E.B. 1), Electric Bass 2 (E.B. 2), Double Bass (D.B.), and Cajón. The Soprano part continues with four measures of whole rests. The Electric Bass 1 part continues its melodic line. The Electric Bass 2 part continues its rhythmic accompaniment. The Double Bass part continues its harmonic and rhythmic foundation. The Cajón part continues its steady eighth-note pattern. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a 6/8 time signature.

©

DESPEDIDA

10

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

15

S

dees ta tie rra ya me vo oy dees ta
u na vez que ya me vo oy u na

mf

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

15

DESPEDIDA

19

S
 — tie rra ya me vo oy aes ta tie rra he de vol ver a ay a
 — vez que ya me vo oy de ti des pe dir me quie ro a ay a

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

19

23

S
 mor ay do lo o or aes ta tie rra he de vol ve er
 mor ay do lo o or de ti des pe dir me quie ro

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

23

23

DESPEDIDA

27

S

por que ten go que pa ga a ar por que
 por que lle vo laes pe ran za a por que

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

27

31

S

ten go que pa ga a ar gra ti tud de una mu je er a ay a
 lle vo laes pe ra an za de vol ver si no me mue ro a ay a

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

31

31

DESPEDIDA

35

S

1.

mor a ay do lo o or gra ti tud de una mu je er
mor a ay do lo o or de vol ver si vi voes to oy

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

35

Albazo $\text{♩} = 260$

39

2.

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

39

39

44

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

49

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

49

DESPEDIDA

54

S

no llo res o ojos bo ni í to os no llo res por que me vo o oy por que

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

54

59

S

ten go la es pe ran za a de vol ver si vivo es

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

59

62

S
to o oy

E.B. 1
f

E.B. 2
f

D.B.
f

62
f

Detailed description: This musical score page, titled 'DESPEDIDA', contains five staves. The top staff is for the Soprano (S) voice, with lyrics 'to o oy' under the first three notes. The second staff is for the first Electric Bass (E.B. 1), the third for the second Electric Bass (E.B. 2), and the fourth for the Double Bass (D.B.). All instrumental parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The bottom staff is a double bass line, also marked with *f*. The score begins at measure 62. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of three notes: a quarter note 'to', a quarter note 'o', and a half note 'oy'. The instrumental parts provide a rhythmic accompaniment, with the electric basses playing eighth-note patterns and the double bass playing a more complex eighth-note accompaniment.

Soprano

DESPEDIDA YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

15

dees ta tie rra ya me vo oy dees ta tie rra ya me
u na vez que ya me vo oy u na vez que ya me

mf

20

vo oy aes ta tie rra he de vol vera ay a mor ay do lo o or aes ta tie rra he de vol
vo oy de ti des pe dir me quie ro a ay a mor ay do lo o or de ti des pe dir me

26

ve er por que ten go que pa ga a ar por que ten go que pa
quie ro por que lle vo laes pe ran za a por que lle vo laes pe

32

ga a ar gra ti tud de una mu je er a ay a mor a ay do lo o or gra ti tud de una mu
ra an za de vol ver si no me mue ro a ay a mor a ay do lo o or de vol ver si vi voes

Albazo ♩ = 260

38

1. je er no llo res o ojos bo ni i to os no llo res por que me vo
to oy

2. **15**

58

o oy por que ten go la es pe ranza a de vol ver si vivo es to o oy

64

Electric Bass 1

DESPEDIDA

YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

p

6

12

18

24

30

36

Albazo ♩ = 260

f

42

Electric Bass 2

DESPEDIDA YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

p

7

14

20

27

33

1.

Albazo ♩ = 260

39

2.

f

45

DESPEDIDA

51



57



64



The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff (measures 51-63) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The second staff (measures 57-63) continues the melody with a dynamic marking of *f* (forte) at the end. The third staff (measures 64-66) concludes the piece with a final cadence.

Double Bass

DESPEDIDA

YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

p

7

13

20

26

33

40

47

f

Albazo ♩ = 260

1. 2.

DESPEDIDA

54

Musical staff 1: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains 8 measures of music. The first measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, and a quarter note G2. The second measure has a quarter note G2, a dotted quarter note F#2, and a quarter note G2. The third measure has a quarter note G2, a dotted quarter note F#2, and a quarter note G2. The fourth measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2. The fifth measure has a quarter note G2, a dotted quarter note F#2, and a quarter note G2. The sixth measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2. The seventh measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2. The eighth measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2.

61

Musical staff 2: Bass clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains 8 measures of music. The first measure has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The second measure has a quarter note G2, a dotted quarter note F#2, and a quarter note G2. The third measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2. The fourth measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2. The fifth measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2. The sixth measure has a quarter note G2, an eighth note F#2, a quarter note G2, and an eighth note A2. The seventh measure has a quarter note G2, a quarter rest, and a quarter note B2. The eighth measure has a quarter note G2, a quarter rest, and a quarter note B2.

f

Cajón

DESPEDIDA YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

6/8 *p*



7



13



19



25



31



37

Albazo ♩ = 260

1. 2.

f



43



Score

CANCIÓN AZUL

PASILLO

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 100

Soprano

Electric Bass 1

Electric Bass 2

Double Bass

Cajón

The first system of the score is in 3/4 time. The Soprano part begins with a melodic line marked *f*. The Electric Bass 1 part has a similar melodic line, also marked *f*. The Electric Bass 2 part provides a rhythmic accompaniment with eighth notes, marked *f*. The Double Bass part features a pizzicato accompaniment with eighth notes, marked *f*. The Cajón part provides a steady rhythmic pattern with eighth notes, marked *f*.

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

Cajón

The second system continues the piece. The Soprano part has a rest for the first three measures, then enters with the lyrics "con mi canción a". The dynamic is marked *mf*. The Electric Bass 1 part has a triplet figure in the first measure, followed by a melodic line that ends with a rest, marked *p*. The Electric Bass 2 part continues with a rhythmic accompaniment, marked *p*. The Double Bass part continues with a rhythmic accompaniment, marked *p*. The Cajón part continues with a steady rhythmic pattern, marked *p*.

©

2

CANCIÓN AZUL

S *11*

zul en el ca mi no jue go con los re cuer dos del a

E.B. 1 *11*

E.B. 2

D.B. *11*

11

S *16*

yer ho ras que ya que da ron tan le

E.B. 1 *16*

E.B. 2

D.B. *16*

16

CANCIÓN AZUL

3

20

S
ja nas lle nas de amor lle nas de fe y de ilu

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

20

24

S
sión for jas te con tu aro ma la más be llas pe

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

24

24

CANCIÓN AZUL

28

S

ran za lle naste de ³a le gría y de ven tu ra mi exis tir

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

28

33

S

mas hoy so lo nos que da un tris te des per tar a díos dul ce ³lu

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

33

CANCIÓN AZUL

38

S

sión mi gran a mor a díos a mor

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

38

38

44

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

44

49

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

55

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

for *mf* jas te con tu aro ma

p

p

p

CANCIÓN AZUL

7

59

S
la más be llas pe ran za lle naste de ³a le gría y de ven tu ra mi exis

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

59

64

S
tir mas hoy so lo nos que da un tris te des per tar

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

64

64

69 *rit.*

S a diós dul ce i lu sión mi gran a mor a diós a mor

E.B. 1

E.B. 2

69 arco

D.B.

69

Soprano

CANCIÓN AZUL

PASILLO

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 100

f con mi can ción a zul en el ca
12 mi no jue go con los re cuer dos del a yer ho ras que ya que
19 da ron tan le ja nas lle nas de amor lle nas de fe y de ilu sión for jas te con tu
26 aro ma la más be llas pe ran za lle naste de a le gría y de ven tu ra mi exis
32 tir mas hoy so lo nos que da un tris te des per tar a díos dul ce i lu
38 sión mi gran a mor a díos a mor *mf* for jas te con tu aro ma la más be llas pe
60 ran za lle naste de a le gría y de ven tu ra mi exis tir mas hoy so lo nos que da
67 un tris te des per tar a díos dul ce i lu sión mi gran a mor a díos a mor

©

Electric Bass 1

CANCIÓN AZUL

PASILLO

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 100

7

15

22

29

36

43

51

f

p

f

p

©

CANCIÓN AZUL

PASILLO

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 100

The musical score is written for Electric Bass 2 in 3/4 time, marked Allegro with a tempo of 100 beats per minute. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff starts at measure 7 and includes a piano (*p*) dynamic. The fourth staff starts at measure 21. The sixth staff starts at measure 35 and includes a forte (*f*) dynamic. The eighth staff starts at measure 49. The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

CANCIÓN AZUL

56

p

63

rit.

70

The image displays three staves of musical notation for the piece 'Canción Azul'. The first staff, starting at measure 56, features a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo hairpin. The second staff, starting at measure 63, includes a *rit.* (ritardando) marking. The third staff, starting at measure 70, concludes the passage with a double bar line. The notation consists of eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over a final note.

Double Bass

CANCIÓN AZUL

PASILLO

Duo Benitez-Valencia
Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 100

The musical score is written for a double bass in 3/4 time. It begins with a rest for the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic and a pizzicato (*pizz.*) instruction. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 21, 28, 35, 42, and 49 indicated at the start of their respective lines. The dynamics vary throughout, including piano (*p*) and forte (*f*) markings. The piece concludes with a final measure marked with a forte (*f*) dynamic.

CANCIÓN AZUL

56

p

a rit.

63

71

Detailed description: This block contains three staves of musical notation in bass clef. The first staff (measures 56-62) begins with a piano (*p*) dynamic and a crescendo hairpin. The second staff (measures 63-70) includes the marking *a rit.* above the staff. The third staff (measures 71-72) concludes the passage with a double bar line.

Cajón

CANCIÓN AZUL

PASILLO

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 100

f

7

p

14

21

28

35

f

42

49

CANCIÓN AZUL

56

Musical staff 1: Measures 56-62. The staff contains seven measures of music. The first measure starts with a double bar line and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4. The second measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The third measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The fourth measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The fifth measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The sixth measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The seventh measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. A crescendo hairpin is placed under the first measure, and the dynamic marking *p* is placed below the second measure.

63

Musical staff 2: Measures 63-69. The staff contains seven measures of music. The first measure starts with a double bar line and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4. The second measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The third measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The fourth measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The fifth measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The sixth measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The seventh measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. A fermata is placed over the eighth note (E3) in the sixth measure. The dynamic marking *rit.* is placed to the right of the staff.

70

Musical staff 3: Measures 70-73. The staff contains four measures of music. The first measure starts with a double bar line and a key signature of one flat. The notes are: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4. The second measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The third measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. The fourth measure: D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3. A fermata is placed over the eighth note (E3) in the fourth measure. The staff ends with a double bar line.

Score

PASILLO

AL BESAR UN PÉTALO

Duo Benítez-Valencia

Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 120

The musical score is written for five instruments: Soprano, Electric Bass 1, Electric Bass 2, Double Bass, and Cajón. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system contains the first four measures of music. The second system contains measures 5 through 8. The Soprano part is mostly silent, with rests in all measures. The Electric Bass 1 and 2 parts, along with the Double Bass and Cajón parts, play a rhythmic and melodic accompaniment. The Electric Bass 1 and 2 parts are marked with a forte (*f*) dynamic. The Double Bass and Cajón parts also play a consistent rhythmic pattern. The score ends with a copyright symbol (©) at the bottom.

©

2

PASILLO

9

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

Musical score for measures 9-12. The Soprano (S) part has whole rests. The E.B. 1 part has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes. The E.B. 2 part has a similar melodic line. The D.B. part has a bass line with eighth notes and quarter notes. The percussion part has a steady eighth-note pattern.

13

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

13

Musical score for measures 13-16. The Soprano (S) part has whole rests. The E.B. 1 part has a melodic line with quarter and eighth notes. The E.B. 2 part has a similar melodic line. The D.B. part has a bass line with eighth notes and quarter notes. The percussion part has a steady eighth-note pattern.

PASILLO

17

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

21

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

21

25

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

29

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

29

PASILLO

33

S *f* al be sar tu bo ca quees cual ro sa deun be llo jar dín

E.B. 1 *mf*

E.B. 2 *mf*

D.B. *mf* pizz.

33 *mf*

37

S sien to elem be le so de ese be so en sue ño gen til

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

37

6

PASILLO

S
41
al be sar tu la bios co mo pe ta los fra gan tes

E.B. 1
41

E.B. 2
41

D.B.
41

S
45
sien to que re vi vo yso lo vi vo pa ra ti.

E.B. 1
45

E.B. 2
45

D.B.
45

PASILLO

7

49

S

Tú per fu mas mi sue ño con tua mor por tu co ra zón mue ro dean sie dad

E.B. 1

E.B. 2

arco

D.B.

49

53

S

es cu cha mis can ta res y y mis ple ga rias y y tu mi rei na se rás.

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

53

53

57

S

Tú per fu mas mis sue ños con tua mor pon en mi vi vir la fe li ci dad

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

61

S

1. 2.

que ro te ner te jun toa mi to da lae ter ni dad dad a a ***R***

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

61

61

p

p

p

p

Soprano

PASILLO

AL BESAR UN PÉTALO

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

Allegro $\text{♩} = 120$
32

f al be sar tu bo ca quees cual ro sa deun be llo jar dín

37 sien to dem be le so de ese be so en sue ño gen til al be sar tu la bios co mo

43 pe ta los fra gan tes sien to que re vi vo yso lo vi vo pa ra ti.

49 Tú per fu mas mi sue ño con tua mor por tu co ra zón mue ro dean sie dad es cu cha mis can

54 ta res y y mis ple ga rias y y tu mi rei na se rás. Tú per fu mas mis sue ños con tua mor

59 pon en mi vi vir la fe li ci dad quie ro te ner te jun toa mi to da lae ter ni dad

65 2. dad a a *p* a

©

PASILLO

AL BESAR UN PÉTALO

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 120

f

7

13

18

24

31

mf

40

47

PASILLO

55

63

p

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff, starting at measure 55, contains eight measures of music. The second staff, starting at measure 63, contains four measures. The first two measures of the second staff are connected by a slur. The third measure is the start of a first ending, marked '1.', and the fourth measure is the start of a second ending, marked '2.'. The piece concludes with a double bar line and a dynamic marking of *p* (piano) at the end of the second ending.

PASILLO

AL BESAR UN PÉTALO

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 120

The musical score is written for Electric Bass 2 and consists of eight staves of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The first staff begins with a dynamic marking of *f*. The second staff is marked with a measure rest '7'. The third staff is marked with a measure rest '14'. The fourth staff is marked with a measure rest '21'. The fifth staff is marked with a measure rest '28' and ends with a dynamic marking of *mf*. The sixth staff is marked with a measure rest '35'. The seventh staff is marked with a measure rest '42'. The eighth staff is marked with a measure rest '49'. The score concludes with a copyright symbol (©).

2

PASILLO

56



63



p

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff, starting at measure 56, contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff, starting at measure 63, features a slur over the first three measures, followed by a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The piece concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

Double Bass

PASILLO

AL BESAR UN PÉTALO

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 120

f

7

14

21

28 *pizz.*
mf

35

42

49 *arco*

©

PASILLO

56



63



p

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff, starting at measure 56, contains seven measures of music. The second staff, starting at measure 63, contains three measures. The first measure of the second staff is followed by a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The second ending concludes with a fermata and a piano (*p*) dynamic marking.

Cajón

PASILLO

AL BESAR UN PÉTALO

Duo Benítez-Valencia
Santiago Chancusig

Allegro ♩ = 120

f

7

14

21

28

mf

35

42

49

©

2

PASILLO

56



63



Score

PUÑALES

YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

Soprano

Electric Bass 1

Electric Bass 2

Double Bass

Cajón

p

8va
p

pizz.
p

p

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

p

5

5

5

©

10

S

mf mi vi daes cual ho ja
llo ran do mis po cas

E.B. 1

p

E.B. 2

p

D.B.

p

10

15

S

se ca que va ro daan doen el mu un do o quee va ro da an doen el mun do
di chas can tan do mis des ven tu ra a s ca n tan do mi is des ven tu ra

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

15

15

The musical score is written for a vocal soloist (S) and a four-piece band (E.B. 1, E.B. 2, D.B., and a percussion part). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each starting at measure 10 and 15 respectively. The vocal line begins with a rest at measure 10, followed by the lyrics 'mi vi daes cual ho ja llo ran do mis po cas' in measures 11-12. The instrumental parts (E.B. 1, E.B. 2, D.B., and percussion) provide accompaniment throughout. Dynamics include mezzo-forte (mf) for the vocal and piano (p) for the instruments. The second system continues the vocal line with lyrics 'se ca que va ro daan doen el mu un do o quee va ro da an doen el mun do di chas can tan do mis des ven tu ra a s ca n tan do mi is des ven tu ra' from measure 15 onwards.

PUÑALES

19

S

o no tie ne nin gún con su e lo o o
as ca mi no sin rum bo cie er to o o

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

24

S

no tie ne nin gún ha la go, por e so cuan do me
su frien does tacru el he ri da yal fin meha de dar la

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

24

28

S

que jo mial ma pa de ce can ta an do mial ma sea le e gra llo ran do
 muer te lo que me nie ga la vi i da lo que e nie e ga la vi da.

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

Albazo ♩ = 260

32

S

e ga la vi da

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

arco

f

f

f

f

PUÑALES

37

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

37

42

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

42

42

48

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

54

S

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

54

PUÑALES

59

S

f

que ma la sue er te e tie nen los po

E.B. 1

mf

E.B. 2

mf
pizz.

D.B.

mf

59

mf

64

S

o bre es quehas ta los pe e rro os lean dan mor die en do o

E.B. 1

64

E.B. 2

64

D.B.

64

69

S

a síes la vi i da guam bri ta y por el mu un do bo ni ta siem pre su frie

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

69

74

S

en do o a síes la vi i da guam bri ta y por el mu um do bo ni ta

E.B. 1

E.B. 2

D.B.

74

74

PUÑALES

79

S

79

siem pre su frie e e en do la la la la la la la la

E.B. 1

E.B. 2

79

arco

D.B.

79

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'PUÑALES'. It consists of five staves. The top staff is for a Soprano (S) voice, with lyrics 'siem pre su frie e e en do la la la la la la la la'. The second staff is for the first Electric Bass (E.B. 1), the third for the second Electric Bass (E.B. 2), and the fourth for the Double Bass (D.B.). The fifth staff is for a Percussion instrument, likely a snare drum, indicated by the double bar line symbol. The score is in the key of D major (one sharp) and begins at measure 79. The vocal line features a melodic phrase with a fermata over the word 'do'. The electric bass parts play a rhythmic accompaniment, and the double bass part is marked 'arco' and plays a melodic line. The percussion part provides a steady rhythmic pattern.

Soprano

PUÑALES YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

12



mf mi vi daes cual ho ja se ca que va ro daan doen el mu un
llo ran do mis po cas di chas can tan do mis des ven tu ra

17



do o que e va ro da an doen el mun do o no tie ne nin gún con
a s ca n tan do mi is des ven tu ra as ca mi no sin rum bo

23



su e lo o o no tie ne nin gún ha la go, por e so cuan do me
cie er to o o su frien does tacru el he ri da yal fin meha de dar la

28



que jo mial ma pa de ce can ta an do mial ma sea le e gra llo ran do
muer te lo que me nie ga la vi i da lo que e nie e ga la vi da. e ga la vi da

33

Albazo ♩ = 260

28



que ma la sue er te e tie nen los po o bre es quehas ta los pe

66



e rro os lean dan mor die en do o a síes la vi i da guam bri ta y por el mu

72



un do bo ni ta siem pre su frie en do o a síes la vi i da guam bri ta y por el mu

78



um do bo ni ta siem pre su frie e e en do la la la la la la la la

©

PUÑALES YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

p

p

p

p

p

Albazo ♩ = 260

f

f

f

PUÑALES

53

60

mf

67

74

81

PUÑALES YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100

8^{va}
p

p

Albazo ♩ = 260
1. 2.
f

PUÑALES

Musical score for 'PUÑALES' in G major, measures 52-80. The score consists of five staves of music in treble clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. Slurs are used to group notes across measures. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 59. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 80.

Double Bass

PUÑALES YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100
pizz.

p

7

13

p

20

27

Albazo ♩ = 260
arco

33

f

41

49

©

Cajón

PUÑALES YARAVÍ

Ulpiano Benítez
Santiago Chancusig

lento ♩ = 100



7



13



19



25



Albazo ♩ = 260

31 | 1. | 2. |



37



44



51



58



64



71



78



9. CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

9.1 Conclusiones

- Los arreglos realizados para bajo eléctrico y contrabajo, han sido un aporte diferente de estudio en cuanto a su labor dentro de un ensamble, puesto que en ciertas ocasiones toma el papel de mantener la melodía principal, y en ocasiones una melodía secundaria. Fortaleciendo a los estudiantes en cuanto a líneas melódicas y su armonía.
- El bajo eléctrico ha sido muy poco explorado dentro de la música ecuatoriana, en su labor de acompañamiento mantiene el mismo *riff* a lo largo de sus obras. Sin embargo, como objeto de estudio se ha variado ciertos patrones, pero siempre manteniendo la esencia de su acompañamiento acorde con su género.
- Debido al registro grave del bajo eléctrico, fue rescatable agregar una voz soprano y una percusión que ayuden a mantener el ritmo y fortalezca la parte melódica, siendo estos instrumentos un apoyo para la estructura de las obras musicales ecuatorianas

9.2 Recomendaciones

- Los arreglos compositivos para bajo y contrabajo tienen una forma relativamente fácil de interpretación, por lo que se debe trabajar principalmente en la lectura y en el ensamble de las obras musicales.
- Tiene un enfoque hacia los estudiantes que están en un proceso de aprendizaje. Por tanto, es importante trabajar la parte interpretativa, así como la lectura y su papel a desempeñar dentro del ensamble.
- Existe muy poca información acerca del bajo eléctrico y su desempeño en la música ecuatoriana, por esto hay muy poco desarrollo musical, a lo que es recomendable que puedan motivar nuevas propuestas de estudio.

10. BIBLIOGRAFÍA:

Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Moreno Segundo L. (1923). La música en la provincia de Imbabura. Tipografía y encuadernación Salesiana. Quito, Ecuador.

Tomado de: Repositorio Universidad Pública de Navarra (Bernal, 2013). 10 años de enseñanza formal del bajo eléctrico en España. Estudio preliminar. Navarra, España. Universidad Pública de Navarra. Recuperado de: https://academica-e.unavarra.es/bitstream/handle/2454/15070/66680_Bernal%20Gomez%2C%20Antonio.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Tomado de: Repositorio PUCE (Sancán, 2019). Sonorización, musicalización y guía didáctica de 10 cuentos universales para la enseñanza de música y fortalecimiento de la identidad cultural en la educación general básica. Quito, Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de: <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/16328/Tesis%20-%20Sara%20Alegre%20Sanc%20a1n%20Arreaga.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tomado de: BIMEL (Guerrero, 2017). Bibliografía de la música ecuatoriana. Fuentes documentales para la investigación de la música en el Ecuador. Pomasqui, Quito, Ecuador. Archivo equinoccial de la música ecuatoriana. Recuperado de: <https://bibliografiamusicaecuatorianaenlinea.wordpress.com/>

Tomado de: Dialnet (Herrera S, 2012). La identidad musical del Ecuador: el pasillo. Quito, Ecuador. Universidad de especialidades turísticas, UTC. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4181034.pdf>

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

Tomado de: Sede.educacion.gob.es (Giráldez, 2010). Didáctica de la música. Educación secundaria. Barcelona, España. Ministerio de Educación. Recuperado de:

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/PdfServlet?pdf=VP13989.pdf&area=E>

Tomado de: Biblioteca virtual PUCE (Giráldez, 2010). Música, investigación, innovación y buenas prácticas. Barcelona-España. Ministerio de educación. Recuperado de:

<https://bibliotecavirtual.puce.edu.ec/reader/musica-investigacion-innovacion-y-buenas-practicas-andrea-giraldez-hayes?location=1>

Tomado de: coleccion.siaeducacion.org (Perrenoud, 2007). Desarrollar la práctica reflexiva en el oficio de enseñar. Profesionalización y razón pedagógica. México D.F, México. Recuperado de:

https://coleccion.siaeducacion.org/sites/default/files/files/6_perrenoud_philippe_2007desarrollar_la_practica_reflexiva.pdf

Tomado de: Biblioteca virtual PUCE (Torres, 2011). Las TIC en el aula de música. Bases metodológicas y posibilidades prácticas. Bogotá-Colombia. Ediciones de la U. Recuperado de:

<https://bibliotecavirtual.puce.edu.ec/reader/las-tic-en-el-aula-de-musica-bases-metodologicas-y-posibilidades-practicas-luis-torres-otero?location=1>

Tomado de: www.flacsoandes.edu.ec (Mullo J, 2009). Música patrimonial del Ecuador. Quito, Ecuador. Fondo editorial ministerio de cultura. Cartografía de la memoria. Recuperado de:

<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/52868.pdf>

Tomado de: Repositorio Universidad Católica del Ecuador (Ruano, 2017). Creación de repertorio para niños de 7 a 12 años con base en la educación auditiva y sustento en la tradición musical ecuatoriana. Quito, Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de:

<http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/14518/01%20MARCELO%20RUANO%20TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Tomado de: viewcontent.cgi (Guerrero E, 2000). Pasillos y pasilleros del Ecuador. Breve antología y diccionario biográfico. Quito, Ecuador. Ediciones Abya-Yala. Recuperado de:

https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1089&context=abya_yala

Tomado de: Repositorio Universidad Católica del Ecuador (Florencia, 2017). Cuaderno de viaje Op. 45 – Composiciones didácticas para piano. Quito, Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de: <file:///C:/Users/estudiante/Downloads/Tesis%20de%20Licenciatura%20-%20PUCE%20-%20Florencia.pdf>

Tomado de: Repositorio Universidad Católica del Ecuador (Carrión, 2017). Adaptación técnica de obras ecuatorianas de inicios del siglo xx a la enseñanza del piano para el nivel de bachillerato musical. Quito, Ecuador. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de: <http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/12592/TESIS%20FINAL%20PAUL%20CARRION.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Mullo Sandoval, J. (abril 2016). Mundo sonoro, Sacrokichwa y afroandino. Ritualidad y cosmovisión. Sistemas de pensamiento musical nativos. Traversari, revista de investigación sonora y musicología. (No.2), 10-55.

Tomado de: Repositorio PUCE revistas Dialnet (Ardilla y Sierra, 2015). Guía completa para Técnica Instrumental e improvisación. Bogotá, Colombia. Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de: <http://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/3297/2855>

Tomado de: Repositorio digital UNM Centro cultural Abya-Yala. Pro Meneses, A. (1997). Discografía del pasillo ecuatoriano. Quito – Ecuador. Colegio de Ingenieros Civiles de Pichincha. Recuperado de: https://digitalrepository.unm.edu/abya_yala/414

Tomado de: Repositorio PUCE revistas Dialnet (Castrillón, 2013). Matemáticas en la construcción de escalas musicales. Madrid, España. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-MatematicasEnLaConstruccionDeEscalasMusicales-4250386.pdf>

Tomado de: Repositorio PUCE revistas Dialnet (Sánchez, 2017). Estrategia metodológica para la enseñanza del pasillo ecuatoriano, en los estudiantes de guitarra del colegio de artes “Machala”. Quito, Ecuador. Colegio de Artes

Machala. Recuperado de:
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6759757.pdf>

Tomado de: Biblioteca virtual PUCE (Denizeau, 2005). Los géneros musicales. Una visión diferente de la historia de la música. Barcelona, España. Recuperado de: <https://bibliotecavirtual.puce.edu.ec/reader/los-generos-musicales-una-vision-diferente-de-la-historia-de-la-musica-gerard-denizeau?location=1>

Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Godoy Aguirre M. (2005). Breve historia de la música del Ecuador. Corporación editora Nacional. Quito, Ecuador.

Tomado de: dspace.ucuenca.edu.ec Tepán J. (2011). Actualización de obras musicales populares ecuatorianas en el contexto contemporáneo. Cuenca, Ecuador. Universidad de Cuenca. Recuperado de: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/3170/1/tmus24.pdf>

Tomado de: Repositorio Institucional Universidad de Cuenca. Avila C. (2019). Arreglos de música tradicional ecuatoriana para bajo eléctrico. Cuenca, Ecuador. Universidad de Cuenca. Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/32356>

Tomado de: Repositorio Fundación Universitaria Los Libertadores. Delgadillo L. (2020). Interpretación del bajo eléctrico en una banda sinfónica para fortalecer las competencias creativas y de comunicación. Bogotá, Colombia. Recuperado de: https://repository.libertadores.edu.co/bitstream/handle/11371/3478/Delgadillo_L_uis_2020.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Tomado de: Repositorio institucional Universidad de Cuenca. Guzmán Romero, P. R. (2014). Música ecuatoriana para contrabajo, adaptación de géneros tradicionales (Master's thesis). Cuenca, Ecuador. Recuperado de: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20988>

Tomado de: Repositorio institucional UPN. Camargo W. (2017). La reflexión pedagógica en la práctica de música de cámara de los estudiantes de flauta travesa de la Licenciatura en música de la Universidad Pedagógica Nacional.

Bogotá, Colombia. Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1626>

Tomado de: Oriola Requena, S., & Oriola Requena, F. (2021). Instrumentación del Preludio de La revoltosa para agrupación de cámara. Una propuesta didáctico-interpretativa para la enseñanza y práctica de la música de cámara. ARTSEDUCA, (30), 143-156. Recuperado de: <https://doi.org/10.6035/artseduca.5725>

Tomado de: Repositorio institucional UPN. Izquierdo S. (2012). La música de cámara como espacio de formación en instrumentistas de cuerda frotada. Bogotá, Colombia. Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/1512>

Tomado de: Repositorio Institucional UNAB. Giraldo Villegas, R. (2016). La música de cámara como estrategia pedagógica para el fortalecimiento de los procesos académicos y musicales de un programa de Licenciatura en Música. Colombia. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12749/2563>

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

Tomado de: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Moreno Segundo L. (1923). La música en la provincia de Imbabura. Tipografía y encuadernación Salesiana. Quito, Ecuador.

Tomado de: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Godoy Aguirre M. (2005). Breve historia de la música del Ecuador. Corporación editora Nacional. Quito, Ecuador.

Tomado de: FONSA, fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito. De La Torre Adrián (2006), Gonzalo Benítez: tras una cortina de años. Quito – Ecuador.

Arias, F. G. (2012). El Proyecto de Investigación Introducción a la metodología científica. *Editorial Episteme*, 146. Recuperado de <file:///C:/Users/User/Desktop/PUCE/titulacion1/Arias.pdf>

Hurtado, J. (2010). Metodología de la investigación, guía para la comprensión holística de la ciencia. Caracas: Quirón Ediciones, 2010.
<https://evasemi.puce.edu.ec/mod/resource/view.php?id=6000&redirect=1>

Maldonado, Ricardo & Antropólogo, Oñate. (2016). EL MÉTODO HERMENÉUTICO EN LA INVESTIGACIÓN CUALITATIVA. Universidad de concepción. Recuperado de:
https://www.researchgate.net/publication/301894369_EL_PROYECTO_DE_INV_ESTIGACION_6a_EDICION