



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

Facultad de Ciencias de la Educación

Trabajo de Titulación previo a la obtención del título de

Licenciatura en Ciencias de la Educación Mención Pedagogía Musical

**“GUÍA DIDÁCTICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICA
ECUATORIANA CON LAS ZAMPOÑAS, DIRIGIDO A LOS ESTUDIANTES
DE 7° AÑO DE EGB DE LA UNIDAD EDUCATIVA MARIE CLARAC DE
TUMBACO”**

Autor: FREDDY MORALES

Directora: MSc. SANDRA MARÍN

Quito- Ecuador

Junio, 2020

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

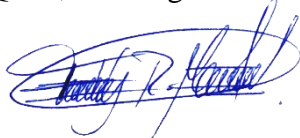
DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, Freddy Rodrigo Morales Irua C.C. 171089518-4 autor del trabajo de graduación titulado: **“GUÍA DIDÁCTICA PARA LA INTERPRETACIÓN DE MÚSICA ECUATORIANA CON LAS ZAMPOÑAS, DIRIGIDO A LOS ESTUDIANTES DE 7º AÑO DE EGB DE LA UNIDAD EDUCATIVA MARIE CLARAC DE TUMBACO”** previo a la obtención del grado académico de **LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN CON MENCIÓN EN EDUCACIÓN MUSICAL**

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

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

Quito, 17 de agosto del 2020



Freddy Rodrigo Morales Irua





C.I. 1710895184



Document Information

Analyzed document	TESIS FREDDY MORALES.docx (D71837305)
Submitted	5/19/2020 3:52:00 AM
Submitted by	
Submitter email	smarin001@puce.edu.ec
Similarity	2%
Analysis address	smarin001.puce@analysis.arkund.com

Sources included in the report

SA	URL: Deber tesis.docx Fetched: 1/23/2019 4:54:00 AM	 1
W	URL: https://docplayer.es/68530883-Educacion-cultural-y-artistica.html Fetched: 5/18/2020 4:43:30 AM	 1
W	URL: https://es.wikihow.com/tocar-la-zampo%C3%B1a Fetched: 5/19/2020 3:57:00 AM	 4
SA	URL: 1A_becerra_gomez_jaime_ysaias_segunda especialidad_2019.docx Fetched: 12/11/2019 12:06:00 AM	 7

RESUMEN

La presente investigación aborda la necesidad de crear un método de zampoña, ya que en el Ecuador no existe un método para tal efecto, se incluye también los diferentes ritmos ecuatorianos (los más representativos) que debemos cultivar en la juventud como son; el *albazo*, el *pasillo*, el *yaraví*, la *tonada*, la *bomba* y el *sanjuanito*. Para que la enseñanza de la zampoña obtenga sus frutos el maestro debe compartir el conocimiento de una forma lúdica, preferiblemente empleando los diferentes métodos de enseñanza musical como son; *Orff*, *Kodaly*, *Martenot o Willems*. Para la investigación, se han examinado: revistas y textos académicos; artículos de crítica social, de arte y música, en diarios; *El Universo*, *El Telégrafo* y *El Comercio* (de Quito). Entre las técnicas usadas, constan la revisión de prensa y archivos, de bibliografía primaria y secundaria. Se ha entrevistado a docentes del área de *Educación Cultural Artística* y a *músicos profesionales* que interpretan la zampoña, la entrevista que se adjunta en anexos consta con preguntas abiertas relacionadas al estudio de la zampoña. Se ha incluido doce partituras de canciones representativas ecuatorianas. La enseñanza de éste método se podría aplicar en cualquier institución primaria o secundaria que se interese por conservar el legado de nuestra música ancestral.

ABSTRACT

The present research broaches the necessity of creating a guide about *zampoña*, due to there isn't in Ecuador. It includes the different ecuadorian rhythms which the teens should listen and preserve the traditional music such as: *albazo*, *pasillo*, *yaravi*, *tonada*, *bomba* and *sanjuanito*. In order to have good results, the teacher must share the knowledge in a playful way. We some methods in musical teaching like: *Orff*, *Kodaly*, *Martenot or Willems*. For the research, we took the references of the magazines, academic books, social criticism of art and music, newspapers; *El Universo*, *El Telegrafo* and *El Comercio* (Quito). Among the techniques used, it contains the revision of magazines and bibliography files principal and secondary. It has been interviewed some teachers of CAE (ECA) Cultural and Artistic Education and professional musicians who play *zampoña*. This questionnaire has open and closed questions related to the study of *zampoña* and this is in attached part. In the guide, there are twelve scores of ecuadorian songs. The teaching of this guide can be applied in schools and high schools to conserve the legacy of our ancestral music.


REPÚBLICA DEL ECUADOR
 DIRECCIÓN GENERAL DE REGISTRO CIVIL,
 IDENTIFICACIÓN Y CEDULACIÓN

CEDULA DE **No. 171089518-4**
CIUDADANIA
 APELLIDOS Y NOMBRES
**MORALES IRUA
 FREDDY RODRIGO**
 LUGAR DE NACIMIENTO
**PICHINCHA
 QUITO
 SAN BLAS**
 FECHA DE NACIMIENTO **1973-11-29**
 NACIONALIDAD **ECUATORIANA**
 SEXO **M**
 ESTADO CIVIL **CASADO**
**DIANA SOLEDAD
 ANGUISACA VEGA**





INSTRUCCIÓN **BACHILLERATO** PROFESIÓN / OCUPACIÓN **MECANICO AUTOMOTRIZ** **V2133V2122**

APELLIDOS Y NOMBRES DEL PADRE
MORALES JORGE VICENTE
 APELLIDOS Y NOMBRES DE LA MADRE
IRUA MARIA ALEGRIA
 LUGAR Y FECHA DE EXPEDICIÓN
**QUITO
 2014-07-11**
 FECHA DE EXPIRACIÓN
2024-07-11



001015681




DIRECTOR GENERAL
 FIRMA DEL CEDULADO




CERTIFICADO DE VOTACIÓN 
24 - MARZO - 2019

0007 M **0007 - 086** **1710895184**
 JUNTA No. CERTIFICADO No. CEDULA No.

MORALES IRUA FREDDY RODRIGO
 APELLIDOS Y NOMBRES



PROVINCIA: **PICHINCHA**
 CANTÓN: **QUITO**
 CIRCUNSCRIPCIÓN: **3**
 PARROQUIA: **SAN BARTOLO**
 ZONA: **1**



DEDICATORIA

Dedico éste trabajo a las personas más importantes de mi vida; a mis padres para quienes ningún sacrificio es suficiente que con su luz han iluminado mi vida y hacen el camino más claro, de manera especial a mi esposa Diana, quien ha sabido apoyarme incondicionalmente en cada proyecto trazado y por supuesto a mis hijas, pilares fundamentales en mi desarrollo artístico, las amo.

AGRADECIMIENTO

Mi agradecimiento profundo a mi Dios que nunca me ha defraudado y me ha alimentado con habilidades para poder seguir adelante en mi camino.

Un agradecimiento a una de las principales entidades de enseñanza en el Ecuador como lo es la Pontificia Universidad Católica de Quito. Agradezco de manera especial a mis maestros que han tenido la tenacidad para compartir su conocimiento, imposible nombrarles a todos. Gracias a mi maestra amiga y tutora Msc. Sandra Marín por su profesionalismo y dirección de mi tesis en épocas difíciles. Por último quiero agradecer y elogiar el trabajo de los artistas y músicos populares ecuatorianos quienes viajan por el mundo compartiendo su música y enaltecendo el nombre de nuestra querida patria el Ecuador.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	8
OBJETIVOS	10
General.....	10
Específicos	10
CAPITULO I.....	11
1. MARCO TEÓRICO	11
1.1 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN	11
1.2 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA	13
1.3 LA MÚSICA FOLCLÓRICA EN EL ECUADOR	13
1.4 ALGUNOS GÉNEROS DE LA MÚSICA ECUATORIANA.....	14
1.4.1 <i>El Pasillo</i>	14
1.4.2 <i>El Albazo</i>	15
1.4.3 <i>El Sanjuanito</i>	16
1.4.4 <i>La Bomba</i>	16
1.4.5 <i>El Capishca</i>	17
1.4.6 <i>La Tonada</i>	18
1.4.7 <i>El yaraví</i>	18
1.4.8 <i>El yumbo</i>	19
1.5 Escuela Activa en relación con el aprendizaje de la zampona.....	20
1.6 METODOS DE ENSEÑANZA.....	20
1.6.1 <i>Método pasivo</i>	21
1.6.2 <i>Método activo</i>	21
1.6.3 <i>Método globalizado</i>	21
1.6.4 <i>Método especializado</i>	22
1.6.5 <i>Método dogmático</i>	22
1.6.6 <i>Método por descubrimiento</i>	23
1.7 LA EXPLORACIÓN Y EL JUEGO	27
1.7.1 Características en el desarrollo de los niños de 12 a 13 años.....	28
1.8 LA ZAMPOÑA (FLAUTA DE PAN ANDINA)	29
1.8.1 <i>Generalidades</i>	30
1.8.2 <i>Descripción</i>	31
1.8.3 <i>Tubos resonadores</i>	31

2. TIPOS DE ZAMPOÑAS

2.1 <i>El siku</i>	32
2.2 <i>La antara</i>	33
2.3 <i>Las maltas</i>	33
2.4 <i>El basto</i>	33
2.5 <i>Las zancas</i>	33
2.6 <i>Las pallas</i>	34
2.7 <i>Los toyos</i>	34
2.8 <i>El rondador</i>	35

CAPITULO II	36
2. MARCO METODOLÓGICO	36
2.1 METODOLOGÍA	36
2.2 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS	37
2.3 ANÁLISIS DE DATOS	38
2.4 TABULACIÓN DE RESULTADOS	38
Entrevista a docentes de Educación y Cultura Artística	39
Entrevista a músicos profesionales	49
CONCLUSIONES	59
RECOMENDACIONES	60

CAPÍTULO III	61
PRODUCTO FINAL.....	61
TABLA DE CONTENIDOS GUÍA DIDÁCTICA.....	62
LA ZAMPOÑA.....	65
Origen.....	65
Zampoña estándar.....	66
Aspectos a tomar en cuenta.....	67
CÓMO TOCAR LA ZAMPOÑA.....	68
Afinación de la zampoña	69
La respiración.....	70
Posición correcta de interpretar la zampoña.....	69
Las notas de la zampoña en el pentagrama, fila superior	71

Las notas de la zampoña en el pentagrama, fila inferior	72
Hablemos un poco de lenguaje musical	72
La música	73
El sonido.....	73
El pentagrama.....	73
El tiempo	74
La Melodía	74
El Ritmo	74
La Armonía.....	74
El pulso.....	74
LAS CUALIDADES DEL SONIDO	75
La Altura	75
El timbre.....	75
La intensidad	75
La duración.....	75
LAS FIGURAS MUSICALES Y LOS SILENCIOS.....	76
El compás	76
La zampoña vista desde arriba.....	77
Las notas de la zampoña	78
REPERTORIO MUSICAL ECUATORIANO.....	92
Confesión.....	93
Esperanza.....	94
El caballito azul	95
La bocina	96
Carpuela lindo.....	98
Cuchara de palo	99
Atahualpa.....	100
El Chullita quiteño	101
Invernal.....	102
Puñales.....	103
El Pilahuín	104
Ojos azules.....	105
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	106
ANEXO 1.....	108
Cuestionario para la aplicación de entrevista a músicos profesionales	108

ANEXO 2.....	110
Cuestionario para la aplicación de entrevista a docentes.....	110
ANEXO 3.....	112
PERSONAS ENTREVISTADAS	112
Entrevistas a Docentes de Educación Cultural Artística	112
Músicos profesionales	114

ÍNDICE DE TABLAS

1. Tabla 1: Pregunta 1 Entrevista a docentes.....	37
¿Qué instrumento interpretas?	
2. Tabla 2: Pregunta 2.....	38
¿Cuántos años llevas tocando el instrumento?	
3. Tabla 3: Pregunta 3.....	39
¿Alguna vez has enseñado música ecuatoriana?	
4. Tabla 4: Pregunta 4.....	40
¿Has utilizado instrumentos andinos?	
5. Tabla 5: Pregunta 5.....	41
¿Conoces algún un método para la enseñanza de estos instrumentos?	
6. Tabla 6: Pregunta 6.....	42
¿Has escuchado u oído hablar de la zampona?	
7. Tabla 7: Pregunta 7.....	43
¿Te interesaría aprender éste instrumento con la ayuda de algún método específico para el instrumento?	
8. Tabla 8: Pregunta 8.....	44
¿Qué características debería tener un método ´para la enseñanza de un instrumento musical?	
9. Tabla 9: Pregunta 9.....	45
¿Encontrarías valiosa la creación de un método que además de las características que mencionaste estuviera basado en géneros y música ecuatoriana?	
10. Tabla 10: Pregunta 10.....	46
¿Qué tipo de géneros ecuatorianos debería considerar el método?	
11. Tabla 11: Pregunta 1 entrevista a Músicos Profesionales.....	47
¿Cuánto tiempo llevas interpretando la zampona?	
12. Tabla 12: Pregunta 2.....	48
¿Cómo aprendiste a interpretar éste instrumento?	
13. Tabla 13: Pregunta 3.....	49
¿Utilizaste algún método para aprender la zampona?	

14. Tabla 14: Pregunta 4.....	50
Si lo hiciste, ¿Qué características tenía éste método?	
15. Tabla 15: Pregunta 5.....	51
¿Qué te pareció aprender con éste método?	
16. Tabla 16: Pregunta 6.....	52
¿Qué dificultades encontraste al aprender con éste método?	
17. Tabla 17: Pregunta 7.....	53
¿Consideras importante que exista un método que guie el aprendizaje del instrumento? ¿Por qué?	
18. Tabla 18: Pregunta 8.....	54
¿Estarías de acuerdo que el método para zampoñas, tuviera como material fundamental música ecuatoriana?	
19. Tabla 19: Pregunta 9.....	55
Si existiera un método de las mencionadas características, ¿Lo utilizarías para tus clases?	
20. Tabla 20: Pregunta 10.....	56
¿Qué material técnico crees que un método de éste tipo podría incluir?	

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está dirigido al proceso de enseñanza aprendizaje de la zampoña, un instrumento andino ancestral que prácticamente ha sido olvidado dentro del uso común en nuestro medio, no obstante se pretende desarrollar una guía didáctica para los niños de entre 10 a 12 años en donde encontraremos conceptos básicos musicales y técnicas de interpretación para que el estudiante pueda adquirir las herramientas que se necesitan para la interpretación de la zampoña.

Normalmente los músicos e intérpretes de la zampoña han aprendido de manera autodidacta, razón por la cual se crea ésta guía didáctica para que cualquier docente que desee impartir estos conocimientos, lo pueda realizar de una manera ágil, amena y sencilla.

Ha quedado demostrado por la Orquesta de Instrumentos Andinos que acertadamente fue creada en la década de los 90, que estos instrumentos conservan con riqueza y orgullo nuestra tradición, y que son tan actuales como cualquiera, pudiendo interpretar música de diferentes partes del mundo y como valor agregado ,brindando a cada pieza una sonoridad única.

En éste contexto el análisis, la escucha y la difusión de la música ecuatoriana es importante para los niños ecuatorianos ya que grandes obras han sido compuestas dentro de los ritmos cálidos que posee nuestra bella patria.

Se plantea la creación de un método para preservar y además popularizar la ejecución de la zampoña, en base a una larga tradición de ejecución de éste instrumento y garantizando que estos trabajos aportaran sin duda a la solución del problema que aquí se presenta.

El investigador considera importante exponer la problemática existente hoy por hoy de porqué enseñar zampona en las unidades educativas del Ecuador. En primer lugar existe una falta de difusión acerca de la música nacional, ya que en las escuelas se debería enseñar música ecuatoriana o por lo menos escucharla, lastimosamente el medio se encuentra bombardeado de música y *ritmos extranjeros* que no aportan nada a nuestro conocimiento ancestral.

En el Ecuador, se debería conocer primeramente lo que corresponde al patrimonio cultural y musical del país, ya que para los niños que aprenden música desde cortas edades es indispensable saber apreciar cómo suena un albazo o un pasillo. Si los ecuatorianos no defienden el patrimonio del país, ¿Quién lo va a hacer?

En cuanto a la ejecución de esta propuesta, se puede mencionar que es completamente factible, ya que la adquisición de la zampona es totalmente asequible para cualquier bolsillo, además de esto, los recursos que se dirigen hacia el área musical en la institución en donde se va a desarrollar el proyecto están a entera disposición del investigador y la institución se encuentra totalmente abierta a cualquier sugerencia o petición o solicitud de instrumentos tales como 20 zamponas para un curso completo. Cabe recalcar que de acuerdo a los conocimientos de los estudiantes ellos están primeramente predispuestos al aprendizaje y su enseñanza es completamente lúdica y entretenida. Por otro lado, si se aprende música ecuatoriana a partir de edades cortas, cuando se llegue a un nivel de básica media, se tendrán herramientas para poder interpretar música ecuatoriana, ya sea en el canto o la ejecución con algún instrumento tradicional.

Éste trabajo está dirigido a los niños de 10 a 12 años del Colegio en donde el investigador aporta con sus conocimientos: la “Unidad Educativa Marie Clarac” de Tumbaco. La importancia de éste trabajo, radica en que no existe en el medio un método que enseñe cómo ejecutar e interpretar éste instrumento aerófono.

Los beneficiarios directos de ésta propuesta van a ser los estudiantes de 7mo año de educación básica del “Colegio Marie Clarac” de Tumbaco, niños que están dispuestos a aprender e interpretar de una manera lúdica y dinámica éste instrumento ancestral.

OBJETIVOS

General

Elaborar una guía práctica para la enseñanza y el aprendizaje de la zampoña, basado en la música nacional ecuatoriana, aplicado a los estudiantes de séptimo nivel de educación general básica del Colegio Marie Clarac.

Específicos

- Explicar diversos géneros musicales y melodías autóctonas del folclor del Ecuador con el fin de realizar adaptaciones que puedan ser ejecutadas por los estudiantes en la zampoña.
- Describir algunos métodos activos de la educación musical cuyos principios se puedan aplicar al proceso de enseñanza aprendizaje de la zampoña como instrumento folclórico tomando en cuenta los parámetros de la exploración y el juego.
- Demostrar que la exploración y el juego pueden ser factores estimulantes para el proceso de enseñanza aprendizaje del instrumento.
- Definir los parámetros que permitan diseñar adecuadamente un método práctico conforme a los objetivos propuestos.
- Recopilar información sobre métodos para el aprendizaje de la zampoña.
- Realizar una guía didáctica para el estudio de la zampoña.

CAPITULO I

1. MARCO TEÓRICO

1.1 ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

La investigación más específica en el campo del desarrollo de las capacidades musicales es un plano en exploración permanente y un tema actual. Al parecer, cada vez son más las investigaciones que ratifican que la actividad musical yace sobre una base de funciones inherentes al ser humano, que son evidentes ya en el desarrollo prenatal, la primera infancia, la niñez temprana y etapas posteriores del ciclo vital. “Cuando jugamos con el bebé o le hablamos cantando, ondulando rítmicamente, estamos contribuyendo al crecimiento de su cerebro” (Newberger, 2000, p.11)

El artículo de Martínez publicado en la revista de “TENDENCIAS CIENTÍFICAS” expone una serie de resultados de investigaciones realizados alrededor del tema del desarrollo música:

“Una investigación realizada por científicos estadounidenses y canadienses ha revelado que el cerebro es sensible a los procesos musicales, pudiendo distinguir los cambios de entonación aunque no se conozca nada de música. Puede condicionar no sólo nuestra actividad cerebral, sino también nuestra biología y nuestro estado de ánimo. Aseguran que nuestro cerebro es capaz de distinguir entre el comienzo y el fin de un episodio musical, segmentando la información auditiva que recibe, y desentrañándola. Aprovecha las pausas musicales para codificar las transiciones de las piezas y existe un trabajo conjunto de diversas partes del cerebro en el procesamiento de la información musical” (Martínez, 2008, pg. 9).

En los países escandinavos se asocia la idea de felicidad al buen vivir, características de entre ellas el formar parte de un coro, ser miembro de un club o pertenecer a una banda o grupo musical. En épocas de crisis si escuchamos música (buena música) el cerebro segrega serotonina, sustancia que nos hace sentir bien, todos conocemos las bonanzas del efecto Mozart en los niños, es por ello que la música debe estar presente en los niños desde muy cortas edades para que pueda aprovechar al máximo su potencial, a quien no

le han cantado una nana antes de dormir, la misma que seguramente le traerá gratos recuerdos maternos, por supuesto que todo esto va en función al contexto geográfico en donde el niño se desarrolle, pues está muy cercano a la realidad del individuo, no es lo mismo aprender música en Alemania que en algún país del continente Africano. En el Ecuador, el aprendizaje, la puesta en valor y la interpretación de música ecuatoriana es urgente e importante, ya que son elementos culturales que nos brindan identidad como ecuatorianos, mismos que a su vez transmitirán por generaciones las tradiciones orales a sus sucesores.

Corría el año 1983 cuando el maestro *Ernesto Guerrero* brindaba talleres para proponer la creación de la Orquesta de Instrumentos Andinos, en donde se enseñaba quena, zampoñas, e instrumentos ancestrales, allí nace el interés por la zampoña. Por otra parte el investigador, tras largos años residiendo en el continente europeo en donde una de las actividades de mayor logro musical ha sido interpretar *música andina y ecuatoriana* a lo largo de varios países como; *Francia, España, Alemania, Suiza y Suecia*. Es curioso ver como gente de otras latitudes llega a apreciar la música nacional, más que cualquiera de nosotros los ecuatorianos en nuestro país. Ya de vuelta al *Ecuador* en un taller de instrumentos en la provincia de *Imbabura* en la parroquia de *Otavalo* se encuentra un lutier constructor de zampoñas propietario de una tienda y taller de instrumentos de caña, quien elabora instrumentos de viento, es su familia quien lo acompaña desde generaciones pasadas y distribuye sus instrumentos por todo el mundo. Su negocio se llama "*Instrumentos musicales Otavalo*". El maestro, interpreta todo tipo de instrumentos de viento como son; *quenas, chilis, antaras, flautas de pan, toyos, maltas* y sobre todo el que nos interesa, las zampoñas. En una entrevista que se le realiza, cuenta que no existe un método de enseñanza para estos instrumentos. Es en donde el investigador se plantea ¿Por qué no crear uno?

Actualmente el investigador forma parte de un trío musical y se desempeña como profesor de un Colegio de Tumbaco en donde desarrolla la enseñanza de la zampoña a los niños de 7° año de Educación General Básica. El aprendizaje de éste instrumento les resulta cuando menos curioso y debe ser por otra parte lúdico y entretenido ya que el aprendizaje de todo instrumento musical requiere de cierta disciplina, tenacidad y sobre todo, largas horas de trabajo en la adquisición de la destreza.

1.2 FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

La fundamentación teórica está basada sobre todo en el estudio de la historia de la música ancestral, es decir la música de la que se guarda registro que es la oriental y de la sierra misma que fue investigada por Segundo Luis Moreno, considerado el primer musicólogo del país por haber realizado un estudio sobre la música, danzas, y costumbres de estos pueblos. Por otra parte de la música de la costa se tiene cierta información pero no es muy basta. Ésta fundamentación teórica se basará en la descripción de los géneros ecuatorianos.

1.3 LA MÚSICA FOLCLÓRICA EN EL ECUADOR

El Ecuador es un país multicultural en donde se hace urgente la búsqueda de identidad, proceso que puede llegar a consolidarse a lo largo del tiempo, respetando su diversidad, desarrollo y avance tecnológico.

El espacio geográfico define a los habitantes de una identidad, su gastronomía, sus características y su condición humana como huella que identifica a una sociedad.

El nacionalismo en la música ecuatoriana nace a partir del siglo XVIII pero mantiene su auge en el siglo XX. Es una corriente del pensamiento ecuatoriano tanto en lo intelectual lo musical y literario que se mantiene en una emergente búsqueda de identidad, y así se dirá que es sobre los años treinta donde el pasillo, uno de los géneros más significativos del país aunque no originario de éste, se desarrolla notablemente. (Sandoval, 2009)

Se habla de folklore cuando determinadas costumbres, tradiciones se transmiten de generación en generación, mediante varios elementos como pueden ser; la gastronomía, su música englobada con esta sus danzas ancestrales y por supuesto manifestaciones artesanales como las textiles, cerámica, construcción de casas y hasta como debemos de enterrar a los muertos.

En el país por ejemplo, son los campesinos los que satisfacen sus necesidades espirituales rindiendo el culto a la pacha mama, rescatando así algunos elementos del folklore ecuatoriano como es su música o sus danzas ancestrales origen del pueblo ecuatoriano.

En el Ecuador se pueden encontrar diversas manifestaciones de folklor por zonas es decir la costa, sierra y oriente, sin encontrarse un folklor especial o particular en la zona insular. (Sandoval, 2009)

1.4 ALGUNOS GÉNEROS DE LA MÚSICA ECUATORIANA

Dentro de los ritmos cálidos que existen en nuestro país, citaremos los más representativos a nivel popular, interpretativo y dancístico.

1.4.1 *El Pasillo*

El pasillo surge como danza de libertad sobre las primeras décadas del siglo XIX. Tanto en Ecuador como en Colombia conserva el nombre de pasillo con la diferencia que el pasillo colombiano es más rápido. Se dice que es una derivación del valse europeo ya que está en figuración de 3/4. La utilización del pañuelo en la danza se hace fundamental,

pues el bailarín no debía impregnar de sudor a su pareja. El pasillo en sus inicios se interpreta de forma instrumental. Pasan luego a musicalizarse los poemas y es así como tiene su etapa de oro sobre los años 50 y 60. Uno de los grandes exponentes internacionales fue Julio Jaramillo conocido como el ruiseñor de América.

Sobre la década de los 70 se desvirtúa el pasillo, llegando a escucharse principalmente en sitios de entretenimiento masivo como bares o cantinas, y sus letras hablan de mujeres y alcohol. Llega a popularizarse de esta forma inclusive en las radios de las grandes urbes. No obstante se rescata la época de oro del pasillo en donde se enamoraba y cantaba serenatas bajo los balcones quiteños y de diferentes ciudades de nuestro país. (Granda, 2004)

La fórmula rítmica del pasillo es la siguiente:



Figura 1. Fórmula rítmica del pasillo. (Adaptación por el autor)

1.4.2 *El Albazo*

Su nombre nace de los músicos que trasnochaban tras las fiestas celebradas en los pueblos al amanecer. Generalmente su tonalidad es menor, y su ritmo contempla un compás binario y ternario, su figuración se encuentra en 6/8.

El albazo se considera un ritmo de la sierra ecuatoriana y es una danza indígena y mestiza que generalmente se interpreta con guitarra y requinto, pero también lo puede hacer magistralmente una banda de pueblo aportando alegría y sonoridad a la fiesta.

En cuanto a la danza sus trajes son bastante coloridos, de ésta forma se refleja la alegría del ritmo. Especialmente en el mes de junio se pueden escuchar los albazos con la ocasión de la fiesta de San Pedro, en las provincias del Cotopaxi y Chimborazo. También se puede

encontrar éste ritmo acompañado del baile de las cintas que consiste en tejer unas cintas coloridas alrededor de un poste de madera mientras se desarrolla el baile. Una vez tejido el soporte de madera se baila con gran destreza a la inversa, llegando así al punto de inicio de la danza. (Ortiz y Cabrera, 2016)

La fórmula rítmica del albazo es la siguiente:

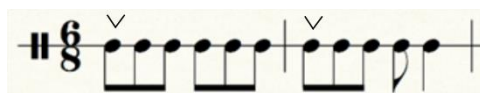


Figura 2. Fórmula rítmica del albazo. (Adaptación por el autor)

1.4.3 El Sanjuanito

El sanjuanito es un baile precolombino muy popular a inicios del siglo XX. Es muy conocido especialmente en la provincia de Imbabura y considerado como ritmo nacional ecuatoriano. Una de sus grandes características es que su melancolía se mezcla con la alegría del ritmo obteniendo una combinación única.

Una de las teorías, indica que su nombre se debe a la danza que coincidía con el natalicio de San Juan Bautista en el mes de Junio.

Existen varios villancicos adaptados a éste ritmo debido a su calidez y alegría.

Dentro de los instrumentos con los que se interpreta éste ritmo se tiene; la guitarra, el requinto, el rondador, quenás, zampoñas, bandolines y bombos, aunque últimamente se está fusionando la música electrónica de violines y sintetizadores que le aportan diferente matiz. (Wong, 2011)

La fórmula rítmica del sanjuanito es la siguiente:



Figura 3. Fórmula rítmica del sanjuanito. (Adaptación por el autor)

1.4.4 La Bomba

Se la considera como un símbolo musical de la resistencia afro ecuatoriana de quienes llegaron sobre el S. XVII en condiciones de esclavitud.

Uno de sus instrumentos ancestrales es el tambor, confeccionado generalmente de cuero de animal, sea éste de chivo o de vaca, junto a un tronco de árbol, atado con finas cuerdas normalmente de bejuco de árbol.

Dichos ritmos logran en época de esclavitud encantar a patrones y capataces de la época. Se encuentran asentados al norte del país, especialmente se los encuentra en el *Valle del Chota*, en donde el clima es más caliente que en sus alrededores.

Su manifestación cultural se la conoce como una “*Forma de sabiduría*” adoptando sus propias características.

En la provincia de Esmeraldas se entonan éstos ritmos con la ayuda de la *marimba*, y su característica principal son los bailes rítmicos y vistosos. (Sandoval, 2009)

Una de las características de la bomba es que se puede bailar con la botella en la cabeza, destreza que no es fácil de realizarla, esto va de la mano con la forma de expresar sus costumbres. Los habitantes de esta zona del país están a la espera de que se declare patrimonio cultural intangible debido a su gran fuerza turística dentro del país. Es un ritmo en donde se encuentra la conjunción de ritmo música, baile e instrumentos como la guitarra, güiro, requinto, y por supuesto tambores. (Sandoval, 2009)

1.4.5 El Capishca

Se lo encuentra generalmente en la provincia de Chimborazo. Su ritmo es muy parecido al albazo solo que un poco más rápido y muy alegre, su métrica es de 6/8 y se la puede encontrar en tonalidad menor. Al momento de bailar se pone a prueba la condición física del ejecutante debido a su ritmo que es muy alegre y movido. Existe una canción muy conocida por los ecuatorianos que se llama “la venada”, que no puede faltar en toda fiesta

que se precie. Se interpreta con instrumentos como; la guitarra, quena, bombo, zampoñas e incluso con instrumentos electrónicos como el bajo y sintetizadores que le dan un toque de modernización al ritmo. (Barrionuevo y Rolando, 2014)

La fórmula rítmica del capishca es la siguiente:

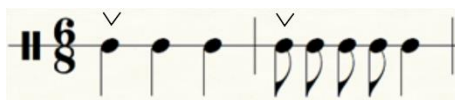


Figura 4. Fórmula rítmica del capishca. (Adaptación por el autor)

1.4.6 La Tonada

La tonada es uno de los bailes mestizos del Ecuador, según investigaciones se ha determinado que puede ser una derivación del ritmo de danzante. Su métrica corresponde a 6/8 y su rítmica es similar a la chilena y posee cierta similitud con el Yaraví. Algunos yaravíes tienen en su parte final un cambio de tiempo y de género que pueden desembocar en el albazo o incluso en una tonada. Son tonadas ecuatorianas: “Penas”, “Taita Salasaca”, “Primor de chola”, “La Caprichosa”. La tonada goza de gran aceptación entre la población interandina, especialmente los adultos mayores. (Torres Sáenz, 2015)

La fórmula rítmica de la tonada es la siguiente:



Figura 5. Fórmula rítmica de la tonada. (Adaptación por el autor)

1.4.7 El yaraví

El yaraví forma parte de las canciones más representativas del imperio de los incas, consiste en un canto al amor impregnado de tristeza y melancolía, desembocando generalmente en una danza alegre y de movimiento vivo de compás binario, éste género en especial ha recibido diferentes definiciones; yaraví significa canción, o también compositor de canciones, la traducción de ésta palabra quichua sería “nuestro canto”.

- Se dice que se trata de un canto funeral y triste.
- También se le emplea como una palabra que significa “hablar con los difuntos” y se trataba de un canto de despedida de los indígenas.
- En 1886 el poeta Juan León Mera solicitó que conste en el diccionario de autoridades como: “canto dulce y melancólico de los indios”.

El yaraví llega al Ecuador a raíz de la conquista del Reino de Quito por los incas. Más no sucumbe como género a la llegada de los españoles, sino más bien se asentó en los estratos indígenas de todas las tierras que habían pertenecido al Tahuantinsuyo: Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia y una parte del norte de Chile. Entre los yaravíes más conocidos tenemos: “Puñales”, “Collar de lágrimas”, “Desesperación”, entre otros.

El yaraví está en compás de 6/8, y tiene un pie muy similar al del albazo. Algunos yaravíes están escritos en compás de 3/4, pero mantienen el pie rítmico característico.

La fórmula rítmica del yaraví es la siguiente:



Figura 6. Fórmula rítmica del yaraví. (Adaptación por el autor)

1.4.8 *El yumbo*

Se trata de una danza ritual de las provincias del norte del Ecuador (Pichincha e Imbabura), se emplea como parte de las ceremonias de adoración al Dios Sol (Inti – Raymi) en la que los danzantes forman la guardia de honor de los ministros del Dios. La danza consta de siete episodios al estilo de la suite, que van alternando con las diversas coreografías. La melodía se interpreta con rondador y pingullo a la octava y le acompaña un tamboril con su ritmo binario característico y muy marcado.

Se suele confundir con el danzante, en razón de que su base rítmica consta de una nota corta y otra larga. Sin embargo, como vimos anteriormente, la diferencia está en que el danzante, la nota larga va primero y la corta después. El Yumbo se escribe en compás de 6/8, a veces por razones didácticas lo podremos encontrar en compás de 3/4. (Viteri, 2014)

La fórmula rítmica del yumbo es la siguiente:

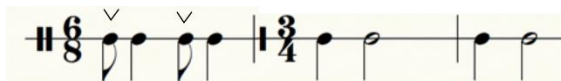


Figura 7. Fórmula rítmica del yumbo (Adaptación por el autor)

1.5 Escuela Activa en relación con el aprendizaje de la zampoña

Es de gran valía orientar el aprendizaje de zampoña a los niños con bases y fundamentos tanto técnicos musicales, y en éste caso el estudio de la zampoña a temprana edad tiene que ser enfocado en un desarrollo sistemáticamente sustentado y valedero.

Así mismo, una investigación cualitativa realizada en varias instituciones musicales de Bucaramanga, con la maestra María Teresa Pineda Martínez, obtuvo como resultados que: La motivación va de la mano, las prácticas didácticas para la enseñanza de la zampoña en etapas tempranas son importantes como lo es, enseñar la ejecución del instrumento aplicando un pensamiento metafórico, expresiones verbales e historias musicalizadas con la finalidad de que el niño asimile mejor en la ejecución del instrumento. (Miranda Pineda, 2015)

1.6 METODOS DE ENSEÑANZA

Un método de enseñanza, engloba los principios utilizados por los docentes para conseguir sus objetivos y lograr así de ésta manera el aprendizaje en los estudiantes. Estas

estrategias se determinan en parte por el profesor, pero sobre todo se interacciona con el estudiante. (Davini, 2008)

1.6.1 Método pasivo

La forma tradicional del profesor en su enseñanza, siendo éste el *protagonista del aprendizaje*, mientras que el estudiante pasa de manera pasiva a recibir los conocimientos, también se lo conoce como *método tradicional*. Una de sus particularidades es que en la etapa inicial se logra un nivel de familiarización, para que en la etapa final se alcance un nivel de creación. Éste método se relaciona íntimamente con los métodos de enseñanza expositivos, que son los desarrollados principalmente por los facilitadores o entendidos en la materia. (Rosell, y Rosa, 2009)

1.6.2 Método activo

El profesor pasa a ser un simple *mediador del conocimiento*, mientras que es el estudiante quien de manera activa se convierte en el protagonista del mismo, realizando así sus actividades más atractivas. Se trata sobre todo de propiciar el desarrollo de la *independencia cognoscitiva* y la capacidad creadora del estudiante. Los alumnos aplican los conocimientos adquiridos, creando nuevas situaciones que buscan resolver una problemática. Es el nivel de creación que les hace responder sus inquietudes, una de las vías es aplicando la *enseñanza problemática*. (Rosell, y Rosa, 2009)

1.6.3 Método globalizado

Cuando a partir de un centro de interés, las clases se desarrollan abarcando un grupo de áreas o temas de acuerdo con las necesidades por ejemplo cuando son varios los

profesores que dan o apoyan en su especialidad. Integra todos los métodos analíticos que orientan al punto central junto con todas las partes que lo componen. El niño percibe los conceptos desde un *aspecto global*, se interpretan las ideas y el análisis de cada idea es un proceso que se realiza más adelante. Comienza por las letras, las sílabas, los sonidos, por muchos éste método es considerado como más natural, frente al *método tradicional*. Es uno de los métodos más utilizados sobre todo a nivel de la primaria. Un claro ejemplo lo encontramos en las escuelas en donde el profesor inserta los trabajos de los niños en las paredes, el nombre del niño en el escritorio, el nombre identificativo de los elementos del aula, también se puede aplicar en la enseñanza de los idiomas. (Esnaol, 2013)

1.6.4 Método especializado

Cuando los temas, áreas o asignaturas se tratan de forma independiente y de forma aislada que no tenga ninguna articulación entre sí, pasando a ser, cada una de ellas un verdadero curso, por la autonomía o independencia que alcanza en la realización de sus actividades. Éste método se basa en una enseñanza personalizada a través de un *modelo educativo*, elaborado en base a competencias, que a su vez permite obtener una experiencia de aprendizaje único, que potencia al máximo las capacidades del estudiante, siguiendo éste ejemplo el profesor de música, enseñará su materia única y exclusivamente desde el punto de vista artístico - musical. (Gómez, 2005)

1.6.5 Método dogmático

Impone al alumno sin lugar de negociación lo que el profesor le enseña suponiendo que es una verdad absoluta, es decir aprender, antes que comprender. Como ejemplo, el

profesor impone el porcentaje evaluativo y las tareas sin considerar en absoluto los intereses de los alumnos. (Garrido y Martínez, 2010)

1.6.6 Método por descubrimiento

La principal característica que presenta éste método es el de la modificación de las funciones en el rol del profesor, el docente no expone los contenidos de un modo definitivo total o completo, sino que es el propio alumno quien adquiere gran parte de los conocimientos por sí mismo a través de su experiencia personal. El alumno tiene una participación mucho más directa que en los otros métodos de enseñanza – aprendizaje. El maestro actúa como mediador con el fin de apoyar a los alumnos a adquirir sus propios conocimientos. Dicho de otra forma el profesor presenta los elementos y herramientas necesarias para que el alumno descubra de forma personal, lo que desea aprender. (Gallegos y Huerta, 2014)



Figura 8. Métodos educativos. (Adaptación por el autor)

1.7 MÉTODOS DE ENSEÑANZA MUSICAL

Al impartir las clases de música se lo hará de forma práctica, divertida y lúdica, un buen profesor de música utiliza la metodología activa, de ésta forma el alumno será el

protagonista de su propio aprendizaje. Mediante la técnica del *descubrimiento guiado* el alumno disfrutará con las actividades propuestas por el profesor, un profesional siempre planifica sus clases. Para una mejor asimilación y para poder alcanzar los objetivos, el profesor debe aplicar los diferentes métodos de enseñanza musical, de ésta forma el alumno estará abierto para receptar la escucha, el cantar una canción o interpretar un instrumento. Dentro de los diferentes métodos musicales que existen han aportado profesores, investigadores y pedagogos de diferentes partes del mundo, de esta forma optimizamos las clases de música du bagaje cultural y evolución.

1.7.1 Método Dalcroze

Lo propone *Jacques Dalcroze* austríaco sobre el año 1885. Basado en la coordinación entre los sonidos y el movimiento, Dalcroze marca una de las primeras propuestas metodológicas en cuanto a la enseñanza de la música.

El método se basa en la educación del oído y la percepción del ritmo a través del movimiento, esta propuesta sirvió como punto de partida a otras teorías como las de Willems o la de Orff. Su propuesta se encuentra orientada a todas las edades, pero se podría aplicar especialmente a los más pequeños. Se recomiendan 15 alumnos como máximo y los ciclos de aprendizaje alrededor de unos 30 minutos. Abarca áreas de trabajo como la rapidez mental, *atención, inteligencia y sensibilidad*.

Su característica principal es desarrollar el sentido musical mediante lo melódico y lo armónico logrando así atacar un sexto sentido que sería el muscular que se desarrolla a través del *movimiento*. (Del Bianco, 2007)

1.7.2 Método de Orff

Lo crea Carl Orff allá en *Alemania* sobre el año 1930. Es un método pedagógico de enseñanza musical, en donde se introduce los instrumentos de percusión dentro de la

enseñanza escolar, además de utilizar canciones de tradición oral. Junto con la música se combina el lenguaje y el movimiento se trabaja todos sus elementos como son; *el ritmo, la melodía, la armonía* y el *timbre*, utilizándose instrumentos de sonido determinado como indeterminado. Al hablar de movimiento corporal, no se citará a la danza por ejemplo, sino más bien el movimiento corporal básico, así de caminar, saltar, o trotar. Se trabaja de preferencia con escala pentatónica. *Orff* propone además que el propio cuerpo trabajará como instrumento percutor, empleando de ésta manera que emplea los cuatro planos sonoros como son; palmas, pies, dedos, y rodillas. Los instrumentos a utilizarse podrían ser; *panderos, maracas, shakes, flautas, crótalos, sonajeros varios, güiros, cajas chinas* y demás. Su método se basa en la palabra, tales palabras generarán el ritmo deseado, lo que para *Orff* es el inicio de la música asociando un grupo de palabras con ciertos valores musicales, *co-rro, voy, voy, sal-to, sal-to*. (Estarriaga y de Landa 2012)

1.7.3 Método Willems

Edgar Willems aborda la música desde el punto de vista psicológico, propone sus actividades desde el juego floreciendo de ésta manera su descubrimiento interior afectivo y social. Éste método propone trabajarse aproximadamente en una hora pedagógica. Se desarrollan diferentes campos así como el sensorial auditivo, instinto rítmico, desarrollo del tempo y del carácter. Propone también una línea límite entre la educación musical y la enseñanza tradicional y propone además la enseñanza de la música como una preparación para la vida. Se desarrollan entonces diferentes facultades humanas internas como la sensibilidad, voluntad, inteligencia, debido a esto se propone que el ser humano haga música o cante durante toda su vida.

Se recomienda al utilizar éste método que se lo haga lo antes posible o a una edad temprana por ejemplo en el seno del hogar, una vez escolarizado el niño, debe empezar a

cantar, más adelante y en cuanto a la instrumentación a utilizarse se recomienda el uso de la flauta dulce debido a su facilidad de aprendizaje. (Martínez, 2013)

1.7.4 Método Kodaly

Zoltan Kodaly, compositor Húngaro quien instauró este método, defendió la importancia de conservar las raíces de la música de su patria. *Kodaly* recomienda enseñar las canciones del folclor a los niños mediante tradición oral, rescatando así la riqueza del nacionalismo. Aportó significativamente en su labor folclórica y pedagógica. Plantea su método no desde el punto de vista académico, sino más bien vinculada directamente a los instrumentos autóctonos (*especialmente los de percusión*) y sobre todo a la voz. Propone que la música es tan necesaria como el aire.

Dentro de sus propuestas defiende lo siguiente:

- La música nacional o folclor es indispensable en todos los *ejes de la educación*.
- Dar un valor añadido a las expresiones artísticas verdaderas (*no todo es arte*).
- Alcanzar la educación musical que todos necesitamos, tomando en cuenta que la música es tan o más importante que el resto de materias.
- Conocer y reforzar los diferentes elementos de la música a través del canto y de la formación instrumental. (Zuleta, 2004)

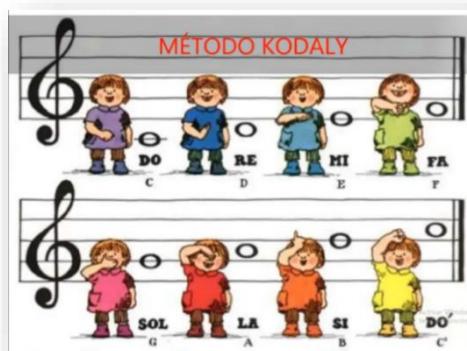


Figura 9. Métodos de enseñanza musical <https://www.youtube.com/watch?v=4j8ERjNdTdw>

1.8 LA EXPLORACIÓN Y EL JUEGO

Alves (2016) afirma. “Enseñar es un ejercicio de inmortalidad ya que, de alguna forma, seguimos viviendo en aquéllos cuyos ojos aprendieron a ver el mundo a través de la magia de nuestras palabras” (p. 43).

Partiendo de la idea de las teorías del *aprendizaje significativo*, podemos definir que primero se debe enseñar y luego hacer jugar con lo recién aprendido y no al revés, ya que se puede tener una idea errónea de jugar en vez de aprender, y tomar el *juego como un refuerzo*. Dicho esto, hay que tomar en cuenta que el uso de las TIC es muy importante pero no el único método para jugar, después de lo aprendido. Todo esto se desarrolla dentro de elementos importantes como son; *historias sonoras, paisajes sonoros*, expresiones corporales, ritmos y melodías de percepción y valoración del silencio, acuerdo a la edad, todos estos elementos influyen en la inteligencia de los estudiantes.

La escucha es un elemento fundamental en el aprendizaje musical, el oído sabe diferenciar automáticamente un sonido de un ruido. También se podría enlazar con diferentes disciplinas escolares como; la plástica (utilizando *dibujos e imágenes*), la literatura (cuentos e historias musicales), la danza (movimiento y ritmo) y acústica (paisajes sonoros y sus aplicaciones educativas).

El propósito de éste método es aplicable a la enseñanza de cualquier instrumento musical de forma lúdica, ya que lo que se trata es de potenciar la memoria auditiva, la atención a través de dibujos concretos escapando de la enseñanza tradicional del *solfeo*.

El estudiante puede crear su propio método utilizando jeroglíficos, palabras *homófonas* y *polisémicas* en cuyas sílabas aparecen las notas musicales, por último es necesario relacionar conceptos musicales de la vida cotidiana para no percibir la música como algo ajeno y distante por ejemplo a la hora de enseñarles los cuatro pulsos de la negra en un

compás, se podría dibujar cuatro corazones rojos a lo cual el niño interpretaría que en un compás hay cuatro pulsos. (Alves, 2016)

1.8.1 Características en el desarrollo de los niños de 10 a 12 años.

La música es un conjunto organizado en el que intervienen aspectos y componentes sensoriales, motores, emocionales y sociales y dentro de los cuales Willems (1984) manifiesta vínculos específicos que relacionan los elementos fundamentales de la música con la propia naturaleza humana, de la siguiente manera:

- a) El ritmo lo vincula al desarrollo fisiológico y por tanto, a la acción y al movimiento.
- b) La melodía lo relaciona al desarrollo emocional y como consecuencia a la sensibilidad.
- c) La armonía se relaciona con el desarrollo mental y por tanto, al intelecto y al conocimiento.

A continuación se detalla algunas características del desarrollo en los niños de 10 a 12 años con relación a la música en el desarrollo intelectual.

10 años:

1. Conoce su nombre completo, de sus padres, dirección y teléfono.
2. Entiende y sigue órdenes con al menos tres instrucciones. Ej: “Apaga la televisión”, “busca tu mochila y empieza a hacer las tareas”.
3. Ordena alfabéticamente (tareas, juguetes).
4. Disfruta realizando actividades que le mantienen ocupado, como pintar o practicar un instrumento musical.

11 años:

1. Tienen capacidad para memorizar cada cosa, aprende poesías y cantos con facilidad.
2. Entienden lo que se les explica y recuerdan lo que se les pide que recuerden.
3. Tienen mucha imaginación, entienden y sienten imaginando.
4. Períodos de atención un poco más largos que a los 10 años.

12 años:

1. Atienden y entienden lo que se les enseña.
2. Se pueden concentrar en el tema y retener ideas si es que les parece interesante y valioso.
3. Tienen una imaginación viva y más real, no tan de fantasía.
4. Gustan de las comparaciones, las historias y los ejemplos.

Con la música

1. Potencia la atención, la retención y la memoria al retener textos, sonidos, acompañamientos.
2. Desarrolla la capacidad de reacción y la agilidad mental.
3. Desarrolla la sensibilidad ante la música, lo que implica el desarrollo del sentido crítico.
4. Desarrolla la capacidad imaginativa y creadora, mediante la libertad que proporciona el mundo sonoro, tímbrico, melódico, y rítmico.

1.9 LA ZAMPOÑA (FLAUTA DE PAN ANDINA)

La zampoña pertenece a la familia de los aerófonos y su utilización se ha extendido por América del Sur. También es uno de los instrumentos fáciles de aprender. En otras partes del mundo se la conoce como la flauta de pan andina.

Actualmente tiene mucha aceptación en países del Cono Sur. Desde hace algunos años sobre 1960 en adelante ha tenido su apogeo junto a la música protesta.

Dentro del variado repertorio que se puede interpretar con éste instrumento tenemos: “El cóndor pasa”, “Canción y huayno”, “Ojos azules”, y muchos más, pero también se puede adaptar según la afinación del instrumento hasta música clásica, baladas o música orquestal.

Si de alguna manera podríamos remontarnos a la época precolombina, la zampoña contemporánea se podría adaptar al sistema académico ya que viene en sus dos versiones: la diatónica y la cromática. Entonces si nos preguntamos cuál de éstas dos sería

recomendable tocar, pues depende mucho del ejecutante y sobre todo el estilo de música que se desea obtener.

La afinación más común, usada por los músicos populares y aficionados, es Sol mayor, relativo de mi menor y esto, para todos los tamaños.

Las denominaciones para cada tamaño que utilizaremos aquí, son las más usadas en el círculo musical, ya que las variaciones pueden darse según el medio geográfico, idioma, la época o hasta estar de acuerdo con los conjuntos musicales. (Gérard, 2010)

1.9.1 Generalidades

Dentro del Cono Sur, la famosa cordillera de los Andes compartida por el *Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile* desde hace tiempos remotos existen dos tipos de zampoñas llamadas siku o sikuri que en lengua aymara siguen utilizándose dentro de la música folclórica de estos países.

En la antigua *Grecia*, se conocía estos instrumentos con el nombre de siringa, en honor a la náyade Siringa, una ninfa a la que el *Dios Pan* intentó violar y se convirtió en caña, también conocida como *flauta de pan*.

En *Rumania*, existe también una zampoña conocida como *Nai*, que consiste en una sola hilera de tubos, casi siempre de madera tallada, sus intérpretes suelen ser muy hábiles ya que manejan toda la escala cromática controlándola mediante la inclinación del instrumento. (Civallero, 2012)



Figura 10. El Nai de Rumanía. https://www.preda-panflute.ro/oferta_388_Nai-Tenor-

Podemos encontrar una tercera zampoña en los andes en el *Ecuador*, como es el *rondador* que se piensa tuvo su origen es éste punto del planeta y también en el sur de *Colombia* durante la época precolombina. Existe testimonio de haber encontrado vestigios antes de la llegada de los españoles, asemejando su sonido al trino de los pájaros.

La zampoña es un instrumento que se ha extendido en su utilización en todos los continentes y que conserva rastros comunes, no solo a lo que se refiere a su construcción, sino también en cuanto al papel social que juega en las *ceremonias religiosas, rituales, hechizos de amor* etc. (Mendoza, 2007)

1.9.2 Descripción

Existe una variedad de zampoñas pero la base en sí, sería la misma; Dos series de tubos, una *arka* la otra *ira*, que se atan con un hilo o piola muy delgada además de una cinta decorativa, cada tubo está afinado de acuerdo a la escala a trabajar, de tal forma que al soplar dentro del tubo emita una determinada nota musical. De éste forma el ejecutante debe soplar en distintos tubos para obtener una determinada melodía musical.

Los tubos se ordenan según su longitud, cuanto más largo es el tubo, más grave será su sonido y viceversa.

Generalmente se utiliza *carrizo* para su elaboración, una planta muy abundante que se origina en las sierras de los andes. En los últimos tiempos han aparecido zampoñas hechas con diferentes nuevos materiales, como son tubos de *PVC*, cristal y otros materiales sintéticos, aunque los artistas tradicionales preferirán siempre la madera o bambú. (Wissler, 2010)

1.9.3 Tubos resonadores

La presencia de una segunda hilera de tubos abiertos ha sido discutida repetidamente en lo que se refiere a su eficiencia acústica.

Por el modo de soplar el siku, a diferencia de las flautas de pan europeas, es de suponer que el aire excedente alcanza a los tubos de ésta segunda hilera, excitándolos ligeramente. Hay dos tipos de segunda hilera: con tubos cerrados de la mitad de longitud, y de tubos abiertos de igual longitud (aproximadamente).

Más importante que su longitud real es que dichos tubos estén bien afinados con los principales, y su función es reforzar armónicos útiles en el sonido musical.

En el caso de los tubos cerrados de 1/2 longitud, presentan armónicos impares cuya fundamental es 1 octava arriba del principal. Se verá que "rellena" algunos modos que en el primero no aparecen. Si se coloca resonadores abiertos por ambos extremos y correctamente afinados con el principal (a la octava), rellena algo más, emitiendo un sonido característico y único.

2. TIPOS DE ZAMPOÑA

Las zamponas más antiguas de las cuales se tiene testigos arqueológicos son aproximadamente del siglo V de la era cristiana y corresponden a la cultura Wari en el Perú así, pronto su uso se extendería por toda Sudamérica, llegando a utilizarse en *Ecuador, sur de Colombia, Perú y Bolivia*, adoptando distintos nombres. (Ojeda, 2011)

2.1 *El siku*

Los *aymaras* pueblo que se desarrolló desde *Bolivia, Chile, Argentina y Perú*, utilizó el siku que se llama *sikuri* en las manos del ejecutante.

Especialmente fueron los *aymaras* los que desarrollaron más posibilidades que las que les ofrecía el sonido de éste instrumento, de tal forma que alteraron su tamaño, para obtener diferentes melodías en diferentes octavas y de ésta forma aparecen los *chulis*, las *maltas*, las *zankas*, y los *toyos* que son los más grandes de la familia de tal forma que su sonido es más grave. (Mendoza, 2007)

2.2 La antara

Su uso abarca desde el Ecuador hasta las sierras norteñas de Chile y Argentina, incluyendo Perú y Bolivia, incluida en las prácticas musicales de diversas etnias como la *Aymara*, *Quechua*, *Colla*, *Lican*, *Antay* etc. Son las zampoñas más rudimentarias, de hecho, están formadas por una única hilera de tubos, lo que limita bastante sus posibilidades. Las culturas *Paracas* y *Nazca* ya las utilizaban hace 2.500 años. (Chacana y Díaz Araya 2011)

2.3 Las maltas

Son las zampoñas más utilizadas debido a su comodidad al transportarlas, miden unos 50 cm. En su tubo más largo y consta de unos 22 canutos. Su uso se centra en la música andina, *música folclórica* y *música ecuatoriana*. Es la que la mayoría de músicos conoce, generalmente está afinada en escala de SOL mayor, relativo de mi menor. (Delgado, 2015)

2.4 El basto

Contiene tubos pertenecientes a las maltas generalmente es un complemento para interpretar melodías más graves y mediría unos 70 cm. Consta de unos 16 canutos en su extensión, es muy utilizado en *Bolivia* para las *sikuriadas*. Posee un sonido profundo, pero su interpretación demanda de algo de esfuerzo en la técnica sonora. (Sánchez, 2014)

2.5 Las zancas

Viene a ser una octava baja del ya conocido *siku*. Generalmente la utilizan para interpretar melodías más graves, acompañamiento de arreglos que no requiera de mucho movimiento para su uso. Mediría en algunos casos más de un metro, dependiendo de número de canutos. Éste instrumento no es muy común ya que depende del requerimiento

del músico, generalmente se mandan a hacer con algún constructor de instrumentos, cuesta un poco soplar y obtener el sonido ya que son tubos más gruesos. (Delgado, 2015)

2.6 Las pallas

Dependiendo de la zona del cono sur también se las conoce como “payas”. Es un instrumento precolombino, se compone de unos ocho tubos o canutos de cañas en escala pentafónica, que se soplan de manera vertical.

Es uno de los pocos instrumentos autóctonos de Ecuador, se lo puede encontrar en las provincias de Pichincha e Imbabura y se tocaba desde hace unos 3.500 años A.C. en la Cultura Valdivia. Su sonido se fusiona con el tambor y se puede entonar por ejemplo el Yumbo *Carnaval de Guaranda*, un ritmo que convoca a bailar a los danzantes. (El tiempo, 2019)

El compositor, musicólogo, pedagogo y director de banda ecuatoriano, Segundo Luis Moreno, en su obra *Historia de la Música en Ecuador*, señala que “A éste rondadorcillo, los indígenas lo conocían como huaruntsi, utilizado para la ejecución de yumbos, que acompañan a los danzantes del mismo nombre”. (El tiempo, 2019)

2.7 Los toyos

Se introduce en el Ecuador sobre los años 80. Es el instrumento más grande voluminoso y pesado en la familia de las zamponas, originalmente se usa desde hace varios años en *Bolivia*, se puede interpretar a dos personas realizando una pregunta y respuesta para su interpretación. Cuesta mucho obtener su sonido, realmente son pocos los músicos que logran realizar esta destreza difícil y hermosa a la vez. Pueden llegar a medir el tamaño de una persona unos 1,50 m. Son muy llamativos, más costosos y muy vistosos apreciados sobre todo en países europeos como *Francia, Suiza, Alemania o Bélgica*. (Sánchez, 2014)

2.8 El rondador

Ya más propio de *Ecuador* y el sur de *Colombia* y también muy antiguo. Alterna dos escalas pentatónicas, de tal manera que el intérprete puede tocar más de una nota a la vez. Depende en que escala se encuentre afinado generalmente escala pentatónica en mi menor relativo de Sol mayor, pero también existen en otras tonalidades. El número de canutos varía dependiendo de la canción y la destreza del ejecutante. El momento de la fabricación, se extraen los canutos frescos y se les deja secar durante algún tiempo, para luego ir afinando y uniendo los canutos de forma descendente formando los llamados dúos al momento de su ejecución. Con él se puede interpretar música ecuatoriana a ritmo de *albazo*, *tonada*, *sanjuanito*, *danzantes*. (El Tiempo, 2016)

Hay fabricantes de antaño que construían éste instrumento con *plumas de cóndor*, práctica que hoy ya está en desuso ya que no se necesita precisamente las plumas de éste animal para fabricar dicho instrumento.

En el museo de la casa de la cultura ecuatoriana se puede encontrar algunos rondadores milenarios algunos hasta fabricados en barro cocido. Es un instrumento netamente precolombino. Un dato curioso es que en la cultura *Jama Coaque* se han encontrado vestigios de éste instrumento fabricados de piedra y muy sonoros de origen volcánico que se encontraba en las faldas del monte *Ilaló* en la provincia de Pichincha. (El Comercio, 2016)



Figura 11. El rondador https://www.boliviamall.com/popup_image.php?pimgID=12299

A nivel de Latinoamérica se registra un método de zampoña en *Bolivia* editado por el maestro *Ernesto Cavour*, el mismo que recaba información acerca del instrumento y cancionero del mismo país en ritmos como huayno, saya, chuntunki.

En el *Perú* se registran vagamente no métodos pero si folletos con canciones típicas del altiplano y ritmos endémicos como son el *huayno*, el *vals*, marineras, pasodobles.

En *Chile*, existe una agrupación llamada *Barroco andino* quienes desde hace varios años ya interpretan músicas del mundo entre ellas la música clásica, pero no se registra un método de enseñanza de la zampoña. (Rodríguez, 1986)

En el Ecuador, no se registran métodos para aprender dicho instrumento.

CAPITULO II

2. MARCO METODOLÓGICO

2.1 METODOLOGÍA

Enfoque: Éste trabajo tiene un enfoque mixto, ya que maneja datos tanto cualitativos como cuantitativos, por un lado busca resolver una problemática basada en la falta de enseñanza de la zampoña en las unidades educativas y por el otro lado se cuenta con estadísticas reales, fruto de una investigación pragmática a una problemática a nivel social, problema descrito en las primeras páginas de esta investigación.

Diseño: El diseño que se utiliza en éste trabajo es la investigación acción, ya que se ha podido observar la falta de un método para aprender a tocar o interpretar la zampoña, por lo que se pretende resolver esta problemática mediante una guía didáctica estructurada adaptada a las necesidades de los estudiantes de 7° de EGB.

Fuente: La fuente utilizada es de tipo mixta. La bibliografía que se describe al final de éste trabajo demuestra que se ha investigado sobre suficiente material a nivel no solo del Ecuador sino también de algunos países de América del Sur. Todo éste material permitirá analizar y sacar nuestras propias conclusiones sobre el tema principal de la investigación. También se realizó la modalidad de campo para saber qué tan pertinente es trabajar con éste tema, si los maestros estarían dispuestos a trabajar con música ecuatoriana en el aprendizaje de las zampoñas, y si es afirmativa la respuesta, con cuanto material cuentan para éste fin.

Alcance: Éste trabajo tendrá un alcance exploratorio descriptivo. Exploratorio pues es el primer paso por llevar en toda investigación para obtener información y conocer más sobre el tema a tratar. Descriptivo, ya que pretende detallar la situación con la cual se va a trabajar en éste caso el estudio de música ecuatoriana interpretada con la zampoña en el nivel de EGB (Educación Básica Media), en donde se realizará técnicas para poder recolectar los datos.

La investigación dará una propuesta, una guía didáctica para que fácilmente puedan interpretar los estudiantes de 7° de EGB, esto resolviendo el problema de la falta de repertorio para esta edad.

2.2 TÉCNICAS E INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS

Las técnicas e instrumentos que se utilizaron para el análisis de datos fueron esenciales para su validez y confiabilidad sobre los resultados de la investigación. La técnica que se aplicó para recolectar la información fue una entrevista que se dio entre el investigador (cuestionador) y el sujeto de estudio (entrevistado). Villalba (2004) menciona. “En esta

técnica se trata de obtener datos o información de varias personas en las cuales sus opiniones tienen mucha importancia para el investigador” (p. 121).

Se utilizó un cuestionario que para el autor, es un instrumento de apoyo en las entrevistas, que consta de varias preguntas que deben ser contestadas de forma concreta y precisa. Esta técnica permite la recolección de información de una forma muy efectiva. Es lógico suponer que las preguntas y respuestas tendrán una secuencia en función del tema de interés.

En el cuestionario, las preguntas se redactaron de manera clara, precisa y concisa de manera que los encuestados tengan ideas claras y las entiendan al momento de contestarlas. Se ordenaron las preguntas de acuerdo al interés e importancia de cada una de las ellas.

2.3 ANALÍISIS DE DATOS

La entrevista dirigida a los docentes de Educación Cultural Artística está compuesta por técnica mixta es decir bajo enfoques cualitativo y cuantitativo. Esto quiere decir que para el análisis de la interpretación se utilizó un paquete informativo de Word en la elaboración de los gráficos estadísticos.

2.4 TABULACIÓN DE RESULTADOS

Para la optimización de los resultados en las entrevistas, hemos dividido en 2 tipos de entrevistas, una para los docentes de Educación Cultural Artística de algunos de los colegios de Quito y los valles, y otra entrevista realizada a los músicos profesionales de la zampoña, entre ellos músicos pertenecientes a la Orquesta de Instrumentos Andinos de Quito.

Entrevista a docentes de Educación y Cultura Artística

A continuación se pueden observar los resultados de la entrevista aplicada a los docentes de Educación Cultural y Artística.

1. En respuesta a la pregunta; ¿Que instrumento interpretas?, los resultados se presentan en el siguiente gráfico.

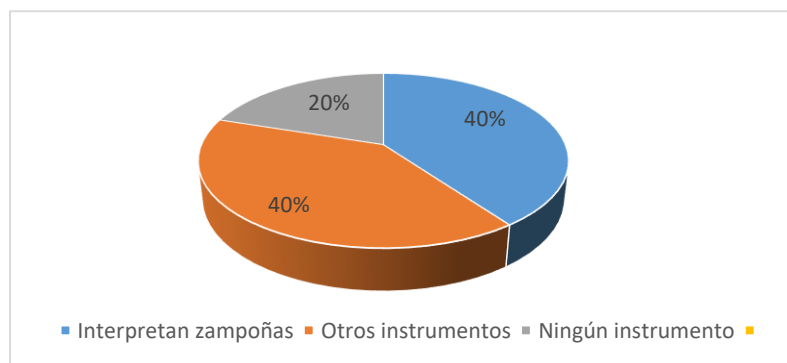


Figura 12. ¿Qué instrumento interpretas?

Tabla 1

Pregunta 1. Entrevista a docentes.

¿Qué instrumento interpretas?

Lcda. Adriana Topón	Ninguno.
Lcdo. Max Miranda	Zampoñas.
Lcda. Bélgica Almache	Acordeón.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Zampoñas.
Lcdo. Jorge Duque	La Guitarra.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, dos de las cinco respuestas interpretan zampoñas, uno interpreta la guitarra, otro interpreta acordeón, otro no interpreta ningún instrumento, tómesese en cuenta que son docentes de ECA.

2.- En respuesta a la pregunta; ¿Cuántos años llevas tocando el instrumento? Los resultados se presentan a continuación.

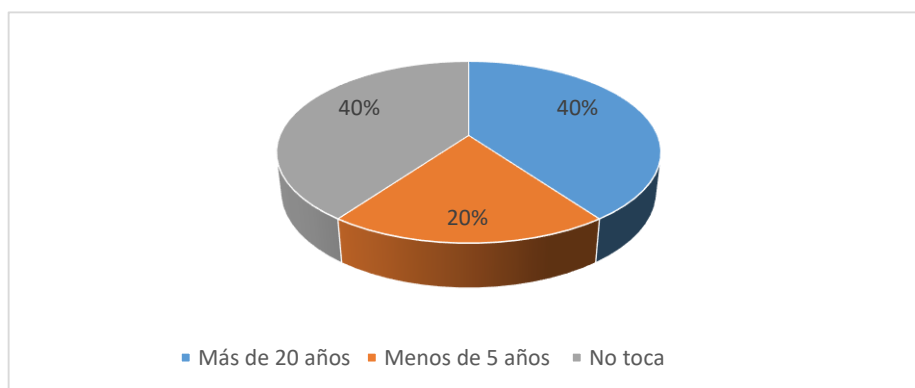


Figura 13. ¿Cuántos años llevas tocando el instrumento?

Tabla 2

Pregunta 2. Entrevista a docentes.

¿Cuántos años llevas tocando el instrumento?

Lcda. Adriana Topón	No interpreta instrumentos.
Lcdo. Max Miranda	3 años.
Lcda. Bélgica Almache	Ya no lo toca.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	26 años.
Lcdo. Jorge Duque	20 años.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, dos de ellos interpretan el instrumento durante más de 20 años, uno de ellos los hace menos de cinco años, y dos de ellos no interpretan instrumento.

3.- En respuesta a la pregunta; ¿Alguna vez has enseñado música ecuatoriana? Los resultados se presentan a continuación.

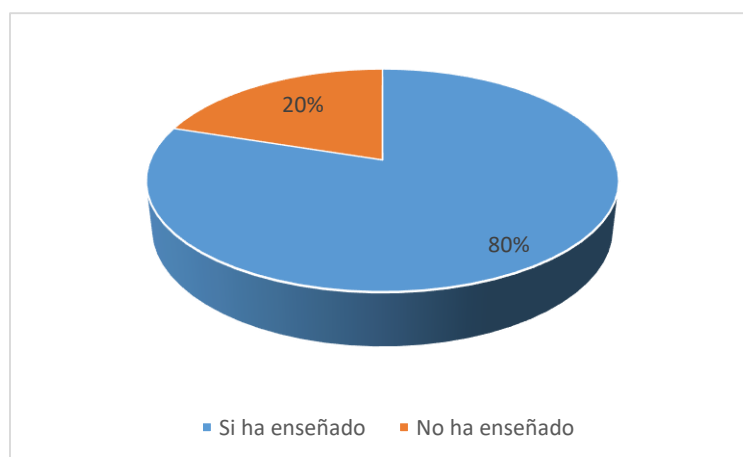


Figura 14. ¿Alguna vez has enseñado música ecuatoriana?

Tabla 3

Pregunta 3. Entrevista a docentes.

¿Alguna vez has enseñado música ecuatoriana?

Lcda. Adriana Topón	Sí.
Lcdo. Max Miranda	No.
Lcda. Bélgica Almache	Sí.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Sí.
Lcdo. Jorge Duque	Sí.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cuatro de ellos sí han enseñado música nacional, lo que corresponde al 80% y uno de ellos no lo ha hecho lo que corresponde al 20%.

4.- En respuesta a la pregunta; Si lo has hecho, ¿Haz utilizado instrumentos andinos? Los resultados se presentan a continuación.

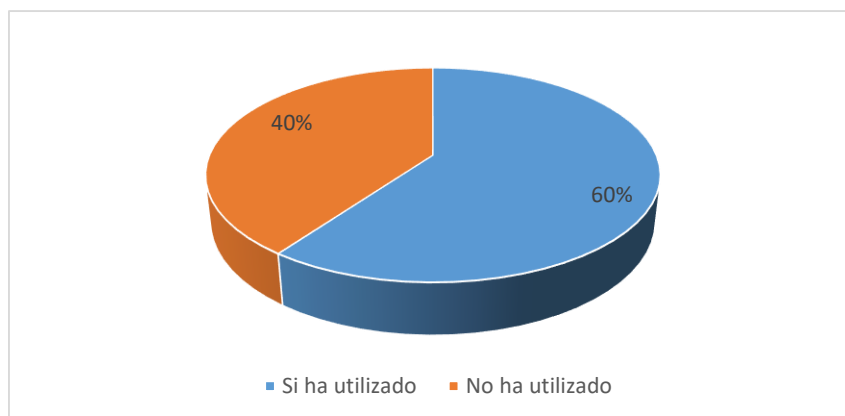


Figura 15. Si lo has hecho, ¿Haz utilizado instrumentos andinos?

Tabla 4

Pregunta 4. Entrevista a docentes.

Si lo has hecho, ¿Has utilizado instrumentos andinos?

Lcda. Adriana Topón	No.
Lcdo. Max Miranda	No.
Lcda. Bélgica Almache	No.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Sí.
Lcdo. Jorge Duque	Sí.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, tres de ellos no han utilizado instrumentos andinos para enseñar música nacional, lo que corresponde al 60% y dos de ellos no lo ha hecho lo que corresponde al 40%.

5.- En respuesta a la pregunta; ¿Conoces algún método para la enseñanza de estos instrumentos? ¿Cuál? Los resultados se presentan a continuación.

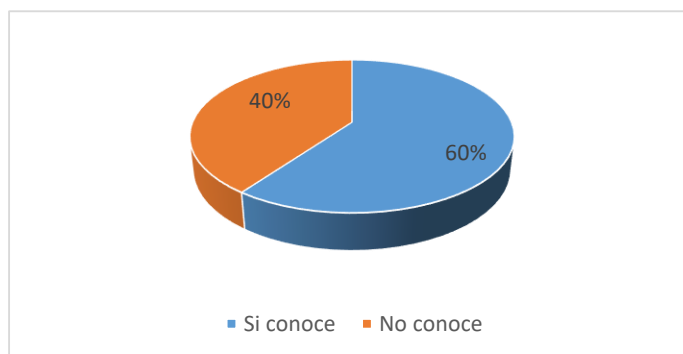


Figura 16. ¿Conoces algún método para la enseñanza de estos instrumentos? ¿Cuál?

Tabla 5

Pregunta 5. Entrevista a docentes.

¿Conoces algún método para la enseñanza de estos instrumentos? ¿Cuál?

Lcda. Adriana Topón	No.
Lcdo. Max Miranda	No.
Lcda. Bélgica Almache	Sí, método Orff.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Sí, métodos de guitarra.
Lcdo. Jorge Duque	Sí, método Suzuki.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, tres de ellos si conocen métodos para enseñar música, lo que corresponde al 60% y dos de ellos no conoce, lo que corresponde al 40%.

6.- En respuesta a la pregunta; ¿Has escuchado u oído hablar de la zampoña? Los resultados se presentan a continuación.



Figura 17. ¿Has escuchado u oído hablar de la zampoña?

Tabla 6

Pregunta 6. Entrevista a docentes.

¿Has escuchado u oído hablar de la zampoña?

Lcda. Adriana Topón	Sí.
Lcdo. Max Miranda	Sí.
Lcda. Bélgica Almache	Sí.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Sí.
Lcdo. Jorge Duque	Sí.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, todos ellos han escuchado u oído hablar de la zampoña, lo que corresponde al 100% de las respuestas.

7.- En respuesta a la pregunta; ¿Te interesaría aprender éste instrumento con la ayuda de algún método específico para el instrumento? Los resultados se presentan a continuación.

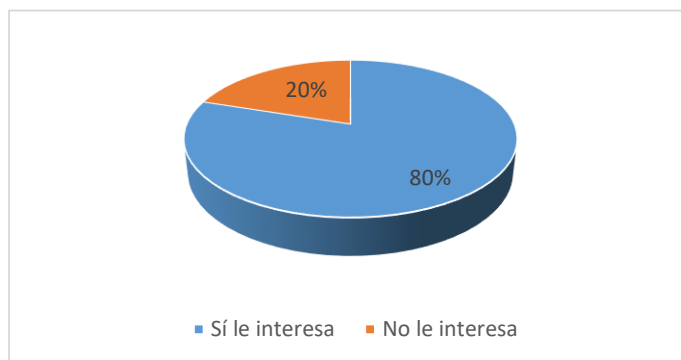


Figura 18. ¿Te interesaría aprender éste instrumento con la ayuda de algún método específico para el instrumento?

Tabla 7

Pregunta 7. Entrevista a docentes.

¿Te interesaría aprender éste instrumento con la ayuda de algún método específico para el instrumento?

Lcda. Adriana Topón	Sí.
Lcdo. Max Miranda	Sí.
Lcda. Bélgica Almache	Sí.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	No.
Lcdo. Jorge Duque	Sí.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cuatro de ellos sí les interesaría aprender éste instrumento, lo que corresponde al 80% de las respuestas y a uno de ellos no le interesaría, lo que corresponde al 20 % de los entrevistados.

8.- En respuesta a la pregunta; ¿Qué características debería tener un método para la enseñanza de un instrumento? Los resultados se presentan a continuación.

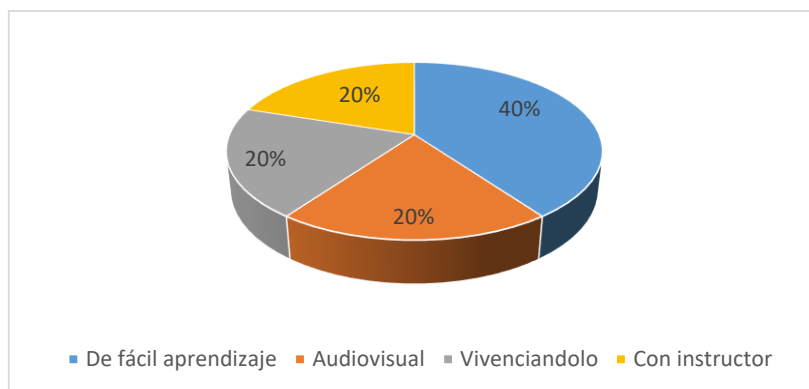


Figura 19. ¿Qué características debería tener un método para la enseñanza de un instrumento?

Tabla 8

Pregunta 8. Entrevista a docentes.

¿Qué características debería tener un método para la enseñanza de un instrumento musical?

Lcda. Adriana Topón	Fácil y comprensible.
Lcdo. Max Miranda	Fácil y que no sea repetitivo.
Lcda. Bélgica Almache	Vivenciándolo.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Audiovisual.
Lcdo. Jorge Duque	Que exista un instructor.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, dos de ellos responde que la característica debe ser fácil, lo que corresponde al 40% de las respuestas, uno vivenciándolo, otro audiovisual, y el último encuentra que necesitaría un instructor.

9.- En respuesta a la pregunta; ¿Encontrarías valiosa la creación de un método que además de las características que mencionaste estuviera basado en géneros y música ecuatoriana? Los resultados se presentan a continuación.



Figura 20. ¿Encontrarías valiosa la creación de un método que además de las características que mencionaste estuviera basado en géneros y música ecuatoriana?

Tabla 9

Pregunta 9. Entrevista a docentes.

¿Encontrarías valiosa la creación de un método que además de las características que mencionaste estuviera basado en géneros y música ecuatoriana?

Lcda. Adriana Topón	Sí.
Lcdo. Max Miranda	Sí.
Lcda. Bélgica Almache	Sí.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Sí.
Lcdo. Jorge Duque	Sí.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, todos responden que encontrarían valioso la creación de un método, lo que corresponde al 100% de las respuestas.

10.- En respuesta a la pregunta; ¿Qué tipo de géneros ecuatorianos debería considerar el método? Los resultados se presentan a continuación.

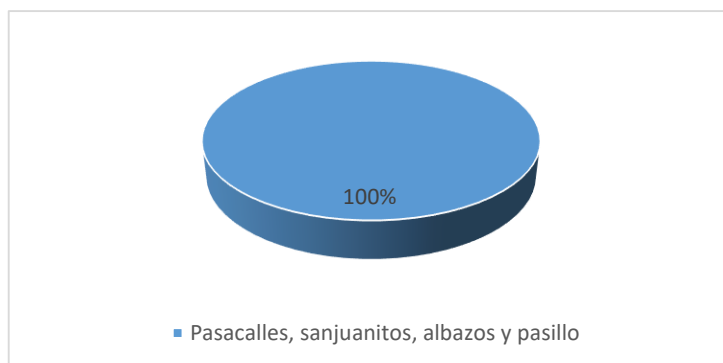


Figura 21. ¿Qué tipo de géneros ecuatorianos debería considerar el método?

Tabla 10

Pregunta 10. Entrevista a docentes.

¿Qué tipo de géneros ecuatorianos debería considerar el método?

Lcda. Adriana Topón	Pasacalles, sanjuanitos, albazos.
Lcdo. Max Miranda	Pasacalles y sanjuanitos.
Lcda. Bélgica Almache	Pasacalles, sanjuanitos y pasillos.
Lcdo. Oscar Gutiérrez	Pasacalles, sanjuanitos, pasillos, tonada, yaraví, albazo.
Lcdo. Jorge Duque	La mayoría de ritmos ecuatorianos.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, todos responden que los ritmos ecuatorianos que debería considerarse en el método sean los más populares como; Albazo, pasillo, sanjuanito y pasacalles lo que corresponde al 100% de las respuestas.

Entrevista a músicos profesionales

1.- En respuesta a la pregunta; ¿Cuánto tiempo llevas interpretando la zampoña? Los resultados se presentan a continuación.

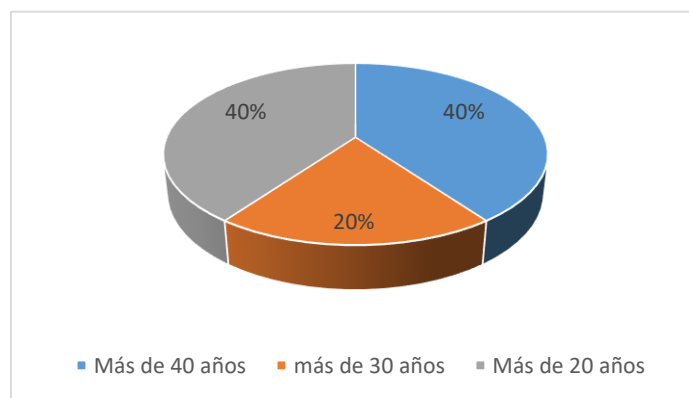


Figura 22. ¿Cuánto tiempo llevas interpretando la zampoña?

Tabla 11

Pregunta 1. Entrevista a Músicos Profesionales.

¿Cuánto tiempo llevas interpretando la zampoña?

Alfredo Samaniego	45 años.
Mauricio Vicencio	47 años.
Lenin Vizúete	32 años.
Danilo Vizúete	25 años.
Alexander Ríos Soria	24 años.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, dos de ellos llevan interpretando el instrumento por más de 40 años, lo que corresponde al 40%, dos de ellos por más de 20 años, lo que corresponde al 40%, y solamente uno de ellos más de 30 años, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

2.- En respuesta a la pregunta; ¿Cómo aprendiste a interpretar éste instrumento? Los resultados se presentan a continuación.

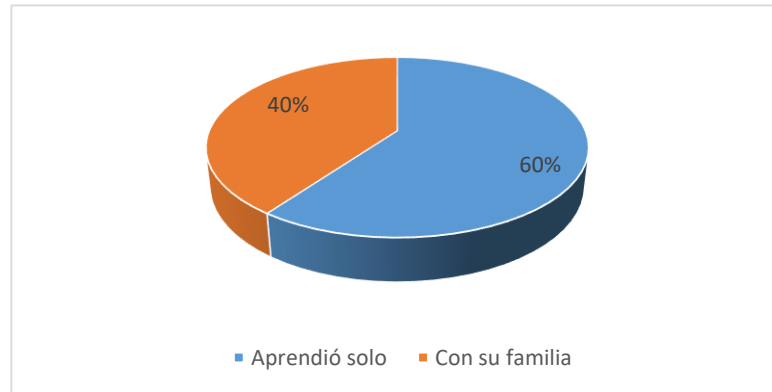


Figura 23. ¿Cómo aprendiste a interpretar éste instrumento?

Tabla 12

Pregunta 2. Entrevista a Músicos Profesionales.

¿Cómo aprendiste a interpretar éste instrumento?

Alfredo Samaniego	Aprendió solo.
Mauricio Vicencio	Aprendió al oído, no tuvo profesor.
Lenin Vizquete	Aprendió con su familia, después aprendió a leer partitura.
Danilo Vizquete	Aprendió solo.
Alexander Ríos Soria	Aprendió imitando a su padre.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, tres de ellos aprendieron solos y no tuvieron profesor, lo que corresponde al 60%, dos de ellos aprendieron con alguien de su familia lo que corresponde al 40% de las respuestas.

3.- En respuesta a la pregunta; ¿Utilizaste algún método para aprender la zampoña?

Los resultados se presentan a continuación.

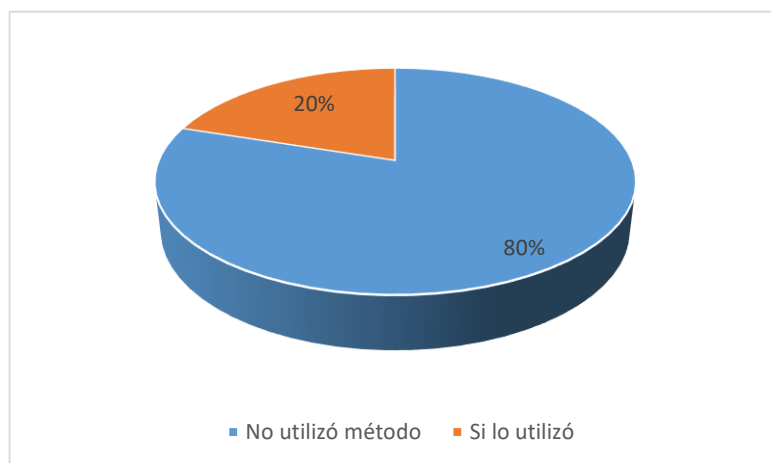


Figura 24. ¿Utilizaste algún método para aprender la zampoña?

Tabla 13

Pregunta 3. Entrevista a Músicos Profesionales.

¿Utilizaste algún método para aprender la zampoña?

Alfredo Samaniego	No.
Mauricio Vicencio	No.
Lenin Vizuet	No.
Danilo Vizuet	No.
Alexander Ríos Soria	Sí.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cuatro de ellos no aprendieron con método de zampoña, lo que corresponde al 80%, y solamente uno de ellos, si lo hizo, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

4.- En respuesta a la pregunta; Si lo hiciste, ¿Qué características tenía éste método?

Los resultados se presentan a continuación.

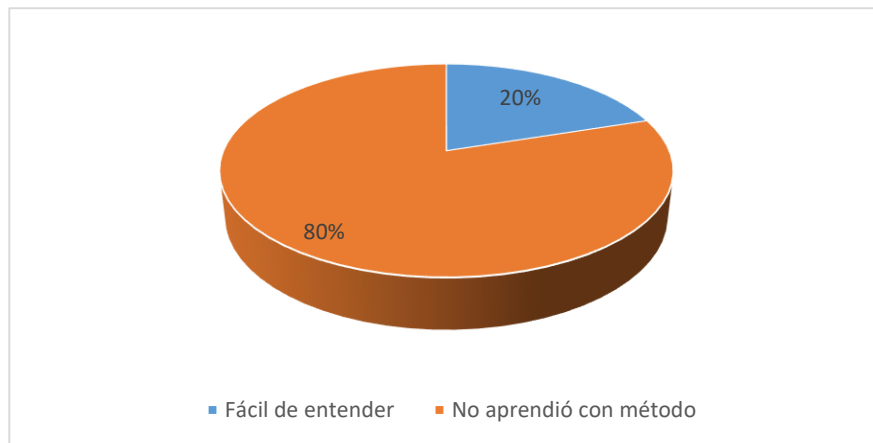


Figura 25. Si lo hiciste, ¿Qué características tenía éste método?

Tabla 14

Pregunta 4. Entrevista a Músicos Profesionales.

Si lo hiciste, ¿Qué características tenía éste método?

Alfredo Samaniego	No.
Mauricio Vicencio	No.
Lenin Vizquete	No.
Danilo Vizquete	No.
Alexander Ríos Soria	Era fácil de entender y contenía muchos aspectos importantes para la ejecución de la zampoña.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cuatro de ellos no aprendieron con método de zampoña, por lo tanto no encontraron características, lo que corresponde al 80%, y solamente uno de ellos, encontró interesante el método, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

5.- En respuesta a la pregunta; Si lo hiciste, ¿Qué te pareció aprender con éste método? Los resultados se presentan a continuación.

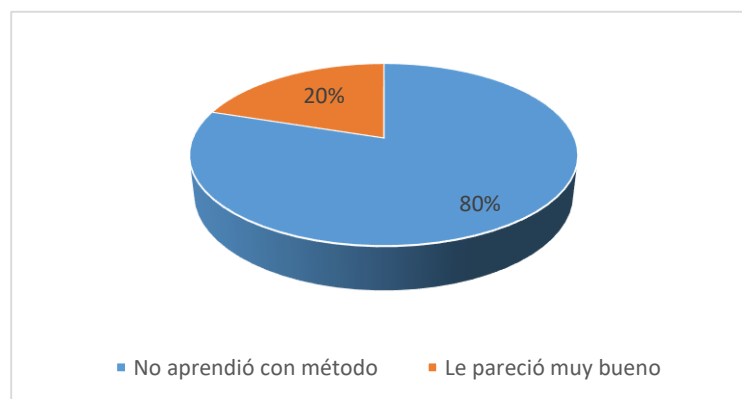


Figura 26. ¿Qué te pareció aprender con éste método?

Tabla 15

Pregunta 5. Entrevista a Músicos Profesionales.

¿Qué te pareció aprender con éste método?

Alfredo Samaniego	No.
Mauricio Vicencio	No.
Lenin Vizquete	No.
Danilo Vizquete	No.
Alexander Ríos Soria	Muy bueno.

muchos aspectos importantes para la ejecución de la zampoña.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cuatro de ellos no aprendieron con método de zampoña, por lo tanto no encontraron características, lo que corresponde al 80%, y solamente a uno de ellos, le pareció muy bueno el método, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

6.- En respuesta a la pregunta; Si lo hiciste, ¿Qué dificultades encontraste al aprender con éste método? Los resultados se presentan a continuación.

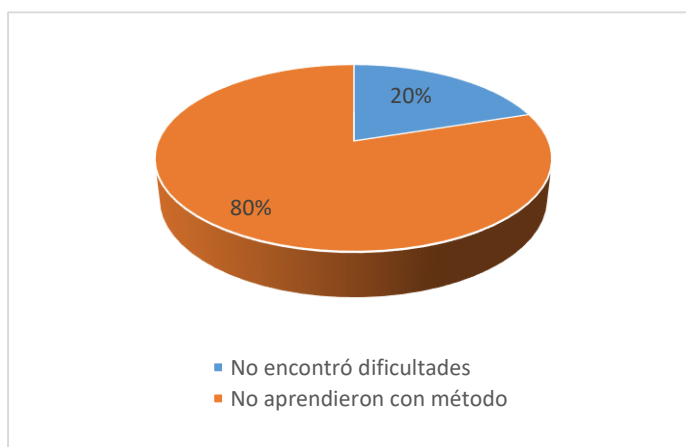


Figura 27. ¿Qué dificultades encontraste al aprender con éste método?

Tabla 16

Pregunta 6. Entrevista a Músicos Profesionales.

¿Qué dificultades encontraste al aprender con éste método?

Alfredo Samaniego	No aprendió con método.
Mauricio Vicencio	No aprendió con método.
Lenin Vizquete	No aprendió con método.
Danilo Vizquete	No aprendió con método.
Alexander Ríos Soria	Fue un método fácil.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cuatro de ellos no aprendieron con método de zampoña, por lo tanto no encontraron dificultades a nivel de metodología, lo que corresponde al 80%, y solamente a uno de ellos, encontró que fue un método muy fácil, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

7.- En respuesta a la pregunta; ¿Consideras importante que exista un método que guie el aprendizaje del instrumento? ¿Por qué? Los resultados se presentan a continuación.

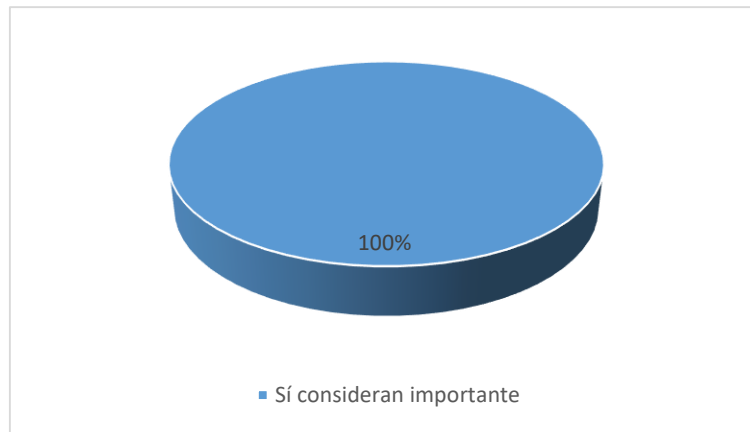


Figura 28. ¿Consideras importante que exista un método que guie el aprendizaje del instrumento?

Tabla 17

Pregunta 7. Entrevista a Músicos Profesionales.

¿Consideras importante que exista un método que guie el aprendizaje del instrumento? ¿Por qué?

Alfredo Samaniego	Sí, en futuras generaciones para que aprendan.
Mauricio Vicencio	Sí, muy importante.
Lenin Vizúete	Sí, para contribuir con el disfrute de nuestra música.
Danilo Vizúete	Sí, para el rescate de la música ecuatoriana.
Alexander Ríos Soria	Sí, para conservar la esencia de la música andina.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cinco de consideran importante la creación de un método, lo que corresponde al 100 % de las respuestas.

8.- En respuesta a la pregunta; ¿Estarías de acuerdo que el método para zampoñas, tuviera como material fundamental música ecuatoriana? Los resultados se presentan a continuación.

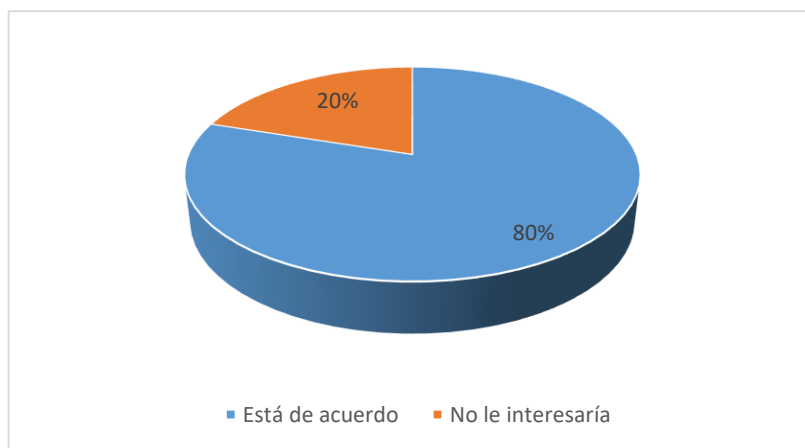


Figura 29. ¿Estarías de acuerdo que el método para zampoñas, tuviera como material fundamental música ecuatoriana?

Tabla 18

Pregunta 8. Entrevista a Músicos Profesionales.

Estarías de acuerdo que el método para zampoñas, tuviera como material fundamental música ecuatoriana?

Alfredo Samaniego	Sí.
Mauricio Vicencio	No.
Lenin Vizúete	Sí.
Danilo Vizúete	Sí.
Alexander Ríos Soria	Sí.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, cuatro de ellos están de acuerdo, lo que corresponde al 80% y solamente uno está en desacuerdo, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

9.- En respuesta a la pregunta; Si existiera un método de las mencionadas características, ¿Lo utilizarías para tus clases? Los resultados se presentan a continuación.

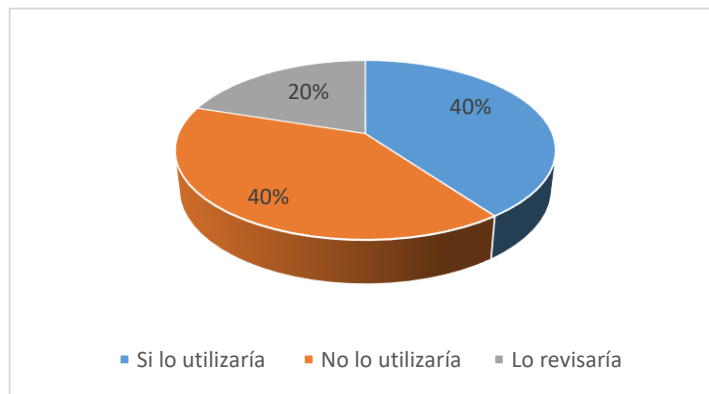


Figura 30. Si existiera un método de las mencionadas características, ¿Lo utilizarías para tus clases?

Tabla 19

Pregunta 9. Entrevista a Músicos Profesionales.

**Si existiera un método de las mencionadas características,
¿Lo utilizarías para tus clases?**

Alfredo Samaniego	Sí.
Mauricio Vicencio	No.
Lenin Vizueté	Sí.
Daniilo Vizueté	Depende.
Alexander Ríos Soria	Si.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, dos de ellos si lo utilizarían, lo que corresponde al 40%, dos de ellos no los utilizaría, lo que corresponde al 40%, y solamente uno está lo revisaría antes de decidir, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

10.- En respuesta a la pregunta; ¿Qué material técnico crees que un método de éste tipo podría incluir? Los resultados se presentan a continuación.

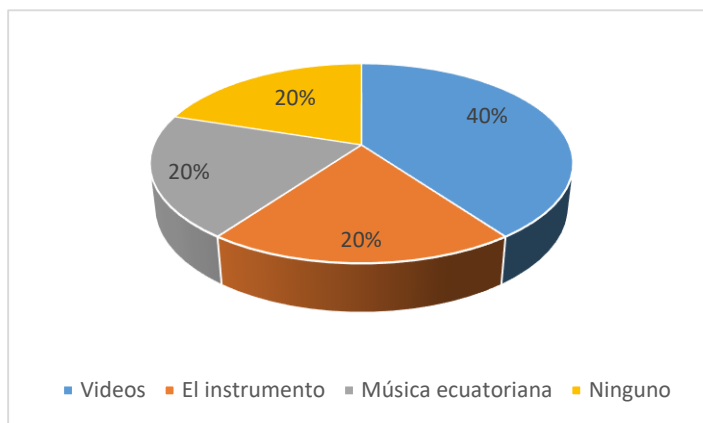


Figura 31. ¿Qué material técnico crees que un método de éste tipo podría incluir?

Tabla 20

Pregunta 10. Entrevista a Músicos Profesionales.

¿Qué material técnico crees que un método de éste tipo podría incluir?

Alfredo Samaniego	Que sea fácil y que contenga música ecuatoriana.
Mauricio Vicencio	No le interesa.
Lenin Vizquete	Debe incluir videos.
Danilo Vizquete	Debe incluir textos fotos y videos.
Alexander Ríos Soria	Debería incluir el instrumento.

De acuerdo a las respuestas de los entrevistados, dos de ellos manifiestan que deben incluir videos, lo que corresponde al 40%, uno de ellos, que incluya el instrumento, lo que corresponde al 20%, otro manifiesta que debería contener música ecuatoriana, lo que corresponde al 20 % y solamente uno no le interesaría que contenga ningún material, lo que corresponde al 20% de las respuestas.

CONCLUSIONES

De acuerdo al sondeo de las entrevistas realizadas tanto a docentes de Educación Cultural Artística como a músicos profesionales, se concluye que:

- No existe un método de zampoña en el Ecuador, pero muchas personas conocen y utilizan éste instrumento para interpretar música andina y ecuatoriana, por lo tanto se debería crear uno.
- Existe una Orquesta de Instrumentos Andinos, pero los profesionales que ingresan allí, deben pasar las pruebas de selección para ello, con lo cual no hay una escuela en donde aprender y la mayoría de los ejecutantes lo hacen de forma empírica.
- La música nacional impartida por los docentes de Educación Cultural y Artística en las instituciones educativas, no abarca la escucha, ni el conocimiento ni la interpretación de éste tipo de música.
- Existen docentes de Educación Cultural y Artística pero que no son precisamente músicos, esto afecta a los estudiantes en la medida que ellos necesitan aprender música nacional ecuatoriana.

RECOMENDACIONES

De acuerdo a las conclusiones, se recomienda que:

- Una de las recomendaciones importantes sería que desde el ministerio de educación y en concordancia con las exigencias de los profesores según la reforma del nuevo currículo de 2006, sea el conocimiento y capacitación de los docentes de Educación Cultural Artística, para que puedan enseñar, compartir e infundir a los estudiantes de EGB (Educación general básica) el amor y el interés por nuestra música.
- En el nuevo programa curricular del ministerio de educación de 2006 hay evidencia de se debe impartir mínimamente el conocimiento de la música nacional, pero no es suficiente, se debe poner mayor énfasis en el conocimiento de nuestra música para infundir el amor a nuestro patrimonio.
- Se recomienda para la utilización de éste método, realizarlo sistemática y progresivamente, evitando presiones en el aprendizaje, ya que el objetivo no es formar profesionales sino seres humanos con inquietudes.
- Es necesario tomar en cuenta que una educación musical sin valores no sirve de nada, es necesario cultivar el amor por la música al niño y no debemos limitarnos a obtener resultados técnicos inmediatos.

CAPÍTULO III

PRODUCTO FINAL



TABLA DE CONTENIDOS GUÍA DIDÁCTICA

LA ZAMPOÑA	65
Origen.....	65
Zampoña estándar.....	66
Aspectos a tomar en cuenta.....	67
CÓMO TOCAR LA ZAMPOÑA	68
Afinación de la zampoña	69
La respiración.....	70
Posición correcta de interpretar la zampoña.....	69
Las notas de la zampoña en el pentagrama, fila superior	71
Las notas de la zampoña en el pentagrama, fila inferior	72
Hablemos un poco de lenguaje musical.....	72
La música	73
El sonido.....	73
El pentagrama.....	73
El tiempo	74
La Melodía	74
El Ritmo	74
La Armonía.....	74
El pulso.....	74
LAS CUALIDADES DEL SONIDO	75
La Altura	75
El timbre.....	75
La intensidad	75
La duración.....	75
LAS FIGURAS MUSICALES Y LOS SILENCIOS	76
El compás	76
La zampoña vista desde arriba.....	77
Las notas de la zampoña	78

REPERTORIO MUSICAL ECUATORIANO	92
Confesión	93
Esperanza	94
El caballito azul.....	95
La bocina.....	96
Carpuela lindo	98
Cuchara de palo.....	99
Atahualpa	100
El Chullita quiteño	101
Invernal	102
Puñales	103
El Pilahuín.....	104
Ojos azules.....	105

Hola amigos, aprendamos juntos a interpretar la zampoña, ese instrumento tan curioso y ancestral.



Yo te voy a acompañar durante todo el proceso. ¡Que lo disfrutes!

LA ZAMPOÑA

Se la conoce con el nombre de Zampoña (sinfonía como nombre europeo), en algunas zonas de Latinoamérica se lo conoce como siku.

Lastimosamente no es muy promocionado en las urbes, más bien su influencia nos llega como música andina, latinoamericana, pero por supuesto podríamos interpretar fácilmente música ecuatoriana con tan completo instrumento.

En Ecuador existe la Orquesta de Instrumentos Andinos, que interpreta ritmos variados desde música ecuatoriana, hasta músicas del mundo como es el caso de música popular y hasta música clásica de los grandes maestros universales.

Pero la zampoña se puede tocar como solista o en éste caso siendo acompañada por sus inseparables compañeros de viaje como son; la quena el charango, bandolín, guitarras y percusión. Canciones interpretadas por la destreza del ejecutante evocando sentimientos encontrados como el dolor, el sufrimiento de un pueblo mestizo, así como también la alegría de las fiestas de pueblo, y el clamor de los habitantes más desfavorecidos.

Origen

En Latinoamérica se la conoce como zampoña, refiriéndose a las flautas pastoriles de las campiñas griegas, asociadas a la mitología de dios Pan (flautas de pan) conocidas también como *siringas*, si bien la zampoña no es de origen ecuatoriano es bastante difundida en la zona latinoamericana.

Indudablemente la zampoña ha sufrido grandes cambios en evolución, ya que de acuerdo al tamaño del instrumento, recibe diferentes nombres tales como; sikus, antaras, maltas,

bastos, zancas, pallas, toyos y rondadores, que se interpretan o se puede interpretar sueltas o en pares.

El término zampoña fue introducido por los colonizadores hispanos en el área andina. Asocia a los instrumentos musicales nativos de cañas con las denominaciones de los artefactos culturales europeos. Se trata de una reproducción de expresiones hispanas en contextos indígenas que incluso fueron utilizadas en ritos, animales o deidades.

El material para su construcción puede variar desde cañas, carrizo, madera, material abundante en la zona central interandina. Se puede construir en PVC pero si se es más atrevido, también se los puede encontrar con plumas de cóndor, esperando que sea de plumas de un cóndor que haya muerto en condiciones naturales.

Se dice que la función de antaño de éste instrumento fue la de adoración a los dioses, de allí pasa a ser un instrumento milenario, bien conocido y ejecutado por nuestros antepasados.



Figura 32. <https://supercurioso.com/la-imagen-del-diablo-viene-del-dios-pan/>

Zampoña estándar

Para una rápida comprensión de éste método y su rápida asimilación, nos centraremos en la típica zampoña que podríamos adquirir en la tienda musical del ramo, tomaremos la

que está afinada en SOL mayor relativo de mi menor y que posee una única alteración como lo es el fa#.

Dicha zampona se compone de dos filas con una totalidad de 13 tubos, como habíamos mencionado la superior la llamaremos ARCA (7 tubos) y la inferior se llama IRA (6 tubos). En Quito se la puede adquirir al precio de unos \$18. Lo que resulta interesante y económico.

Aspectos a tomar en cuenta

Una curiosidad a tomar en cuenta es que existe una controversia entre si los tubos agudos deben o deberían encontrarse a la izquierda o a la derecha, pues bien, de acuerdo a mi experiencia personal, en el Ecuador normalmente se interpreta o se construye ubicando los agudos hacia la derecha, mientras que en Perú y Bolivia estos agudos se encuentran a la izquierda. ¿Cuál es la correcta? Pues las dos, todo depende, como se aprenda, o cual sea el primer acercamiento a éste instrumento.



Figura 33. Así se tocan en el Perú y Bolivia.

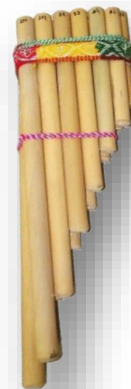


Figura 34. Así se tocan en Ecuador.

CÓMO TOCAR LA ZAMPOÑA

Algunas flautas de pan que también son conocidas como zampoñas pertenecen a los instrumentos más antiguos del mundo. Diferentes culturas a lo largo del desarrollo de la humanidad han creado su propia versión de ellas, así tenemos: el siku, la antara, la zampoña nai. El número de tubos en una flauta de pan puede variar de 6 a 16 en donde cada uno tiene un sonido distinto, de acuerdo a la afinación que tenga según la escala.

El momento de la ejecución del instrumento es muy importante ya que como todo instrumento aerófono se debe mantener la espalda recta y ya sea sentado o de pie se puede interpretar éste maravilloso instrumento, pero siempre de una forma relajada ya que hay músicos que tardan horas enteras en su ensayo.

Es necesario sostener el instrumento con las dos manos, sosteniendo el tubo más largo con la mano izquierda colocando el instrumento verticalmente con relación al cuerpo y con la mano derecha los tubos más pequeños.

La flauta de pan generalmente es curva. Se debe colocar la curvatura hacia el cuerpo.

- Se debe mantener el instrumento alineado de manera horizontal con respecto a la cabeza. De modo que si se inclina hacia un lado, la flauta de pan también tendrá que hacerlo para seguir alineada con ella.
- Relajar los brazos. Manténlos relajados cuando se sostiene el instrumento. Esto te permitirá moverlo más fácilmente de adelante hacia atrás para que se pueda soplar en tubos diferentes.

Afinación de la zampoña

La física se encuentra presente en muchos aspectos de nuestra cotidianeidad, de ésta manera podríamos mencionar que cuanto más corta sea la cámara del tubo más agudo será el sonido de la misma, por el contrario cuando más grande y gruesa sea la cámara del tubo el sonido será más grave. Por cuestiones climáticas es recomendable que el instrumento se adapte al microclima en donde vaya a ejecutarse, es decir, si estamos en la sierra en donde normalmente hace frío, el tubo tenderá a encogerse, pero si nos encontramos en la costa en donde el clima es húmedo y caliente, entonces el instrumento tenderá a expandirse, dando como resultado un sonido más alto. Tal vez hablamos de micro tonalidades, pero es necesario compensar éste desfase.

Anteriormente se afinaba comparando el sonido del tubo mi con la primera cuerda de la guitarra, hoy en día existen afinadores electrónicos, con los que soplando y comparando se puede afinar los tubos, en el momento de la construcción si el tubo tiene una cámara demasiado amplia, se esmerilará o lijará (de acuerdo a las herramientas que el constructor posea) hasta alcanzar el sonido deseado.



Figura 35. <https://spanish.alibaba.com/img/Afinador-Electronico-Para-Guitarra-Afinador->

La Respiración

A la hora de aprender a interpretar un instrumento de viento es muy importante tener un completo control sobre la respiración, para obtener un buen sonido y obtener frases largas es bueno trabajar a conciencia y respirar bien. Algunos de los elementos que intervienen

en la respiración son; el diafragma, la zona alta clavicular, la zona media costal y la zona baja diafragmática. Dentro de los distintos tipos de respiraciones que podemos obtener, tenemos la que nos interesa es la llamada diafragmática-intercostal obteniendo así un tipo de respiración completa.

Posición correcta de interpretar la zampoña

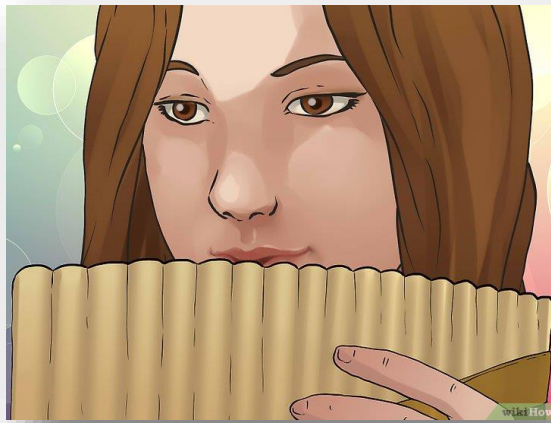


Figura 36. <https://es.wikihow.com/tocar-la-zampo%C3%B1a>

Al realizar los ejercicios con la zampoña, tienes dos opciones:

- Como cualquier instrumento de viento, debes guardar una posición relajada y distendida, si estas sentado, debes mantener la espalda recta y los hombros erguidos al realizar los ejercicios.
- Si estas de pie, la posición al realizar los ejercicios debe ser con la espalda recta y con una posición no forzada, sosteniendo el instrumento.
- En ambos casos debes hacer pausas, las mismas que debes plantearte tú mismo, es decir cada 20 o 30 minutos.
- En ambos casos ya sea de pie o sentado debes acostumbrar a tu organismo que desarrolle un hábito al repasar los ejercicios y por supuesto que éste hábito sea de tu deleite y disfrute.

Las notas de la zampoña en el pentagrama, fila superior

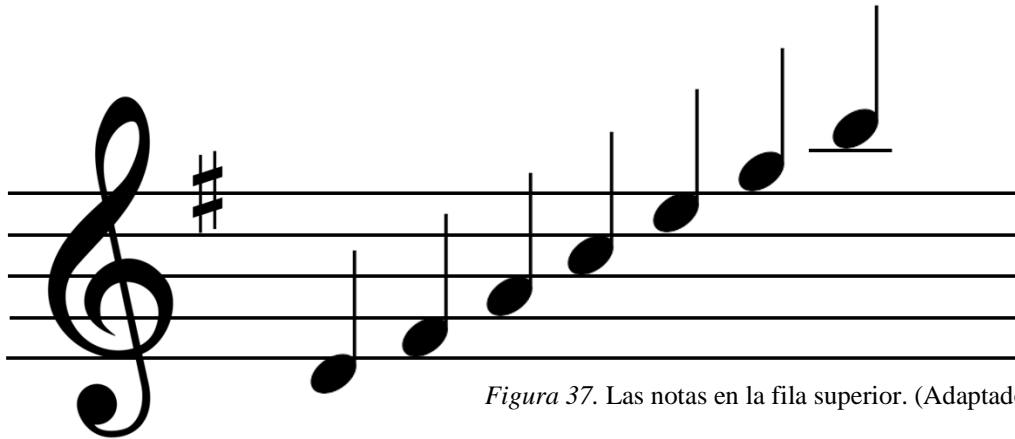


Figura 37. Las notas en la fila superior. (Adaptado por el autor)

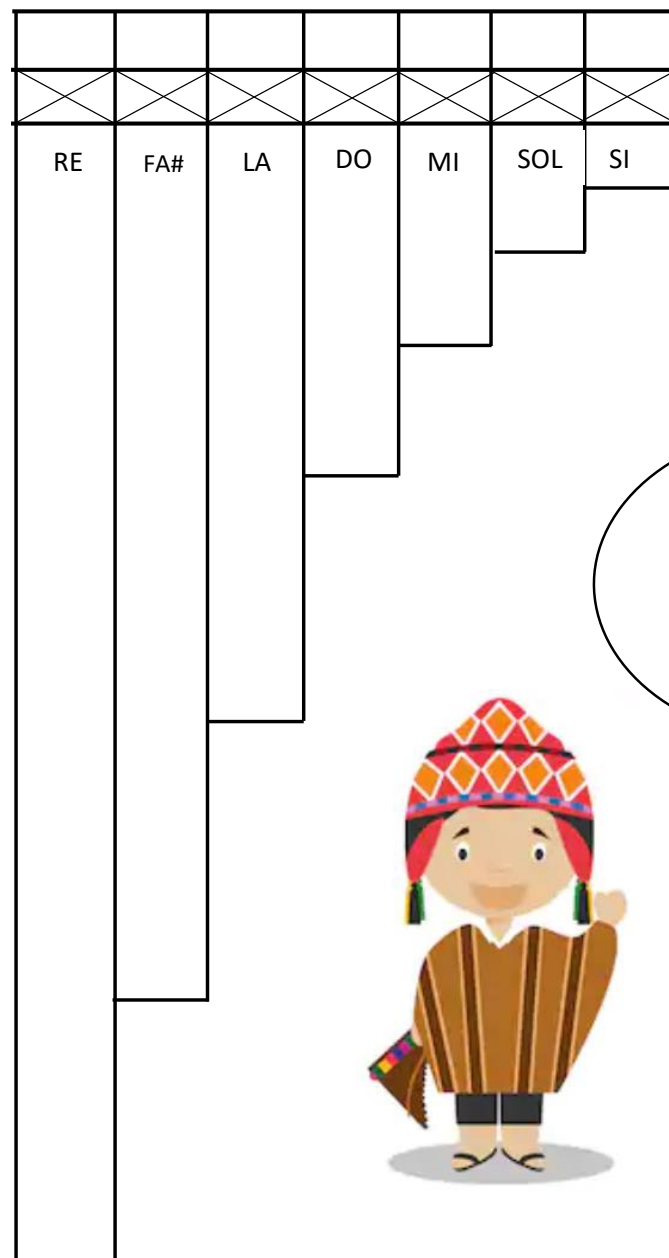


Figura 38. Las notas en la fila superior. (Adaptado por el autor)

Las notas de la zampoña en el pentagrama, fila inferior

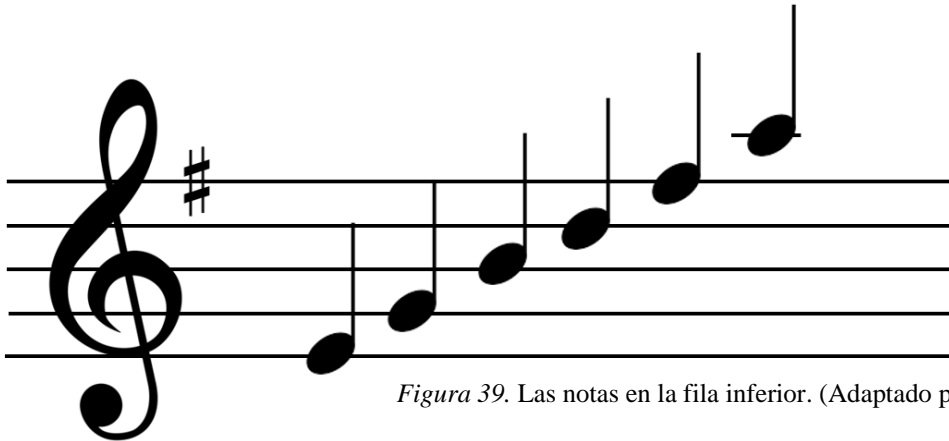
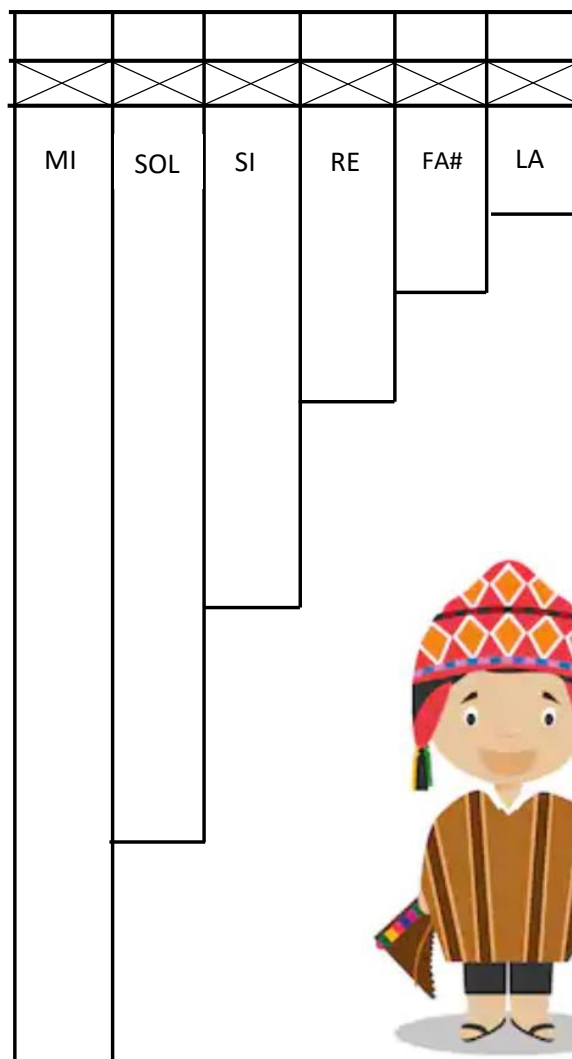


Figura 39. Las notas en la fila inferior. (Adaptado por el autor)



Éstas son las notas
de la
FILA INFERIOR



Figura 40. Las notas en la fila inferior. (Adaptado por el autor)

Hablemos un poco de lenguaje musical

No pretendemos incluir en esta guía didáctica los conceptos amplios musicales, sino más bien, el poder acceder a una guía didáctica básica comprensible que ayude al aspirante a interpretar en su instrumento las canciones del repertorio nacional.

La música

En algunas culturas, la palabra música no existe, sin embargo consideran que la música pertenece a lo divino, algo inexplicable o aplicado a lo divino. Pero podemos citar una de las tantas definiciones: La música es el arte de combinar los sonidos que ordenadamente producen una sensación agradable al oído.

El sonido

Es todo aquello que percibe el oído ya sean sonidos agradables o ruidos, y se producen por la vibración de los cuerpos, existen dos clases de sonidos, los determinados y los indeterminados. Sonidos determinados son las notas musicales (do, re, mi, fa, sol, la, y si) y son indeterminados todos los demás o ruidos como los conocemos.

El pentagrama

Son cinco líneas equidistantes en donde vamos a escribir las notas musicales junto con sus silencios.

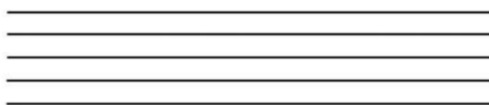


Figura 41. El pentagrama. (Adaptado por el autor)

El tiempo

Todo ser humano posee pulsaciones, percibimos éstas desde que estamos en el vientre de nuestra madre, en la música, cada pulsación es un tiempo y cada tiempo es el valor de una negra.

La Melodía

Es la sucesión de sonidos que mantienen reglas básicas de diferentes alturas que expresan una idea musical.

El Ritmo

Es el movimiento la acción producida o percibida de forma ordenada en el tiempo.

Armonía

Es la superposición de sonidos que acompañan a la melodía, generalmente terceras y quintas que se producen simultáneamente conformando acordes ya sean éstos mayores, menores, disonantes, disminuidos o aumentados, entre otros.

El pulso

Es la unidad básica que usamos para medir el tiempo, puede ser regular aunque modificable en una misma canción, se puede retardar o acelerar.

LAS CUALIDADES DEL SONIDO

La Altura

Tiene que ver con la frecuencia de la vibración, cuanto más corta o fina sea una cuerda más agudo será el mismo, en los sonidos graves su vibración será más lenta.

El timbre

Es la cualidad que nos permite diferenciar un instrumento de otro, o en las voces una voz masculina de una femenina.

La intensidad

Tiene que ver con el volumen con el que se ejecuta o escucha un sonido, existen instrumentos melódicos que suenan muy fuerte como la trompeta y otros menos fuertes en su intensidad como la guitarra.

La duración

Es la permanencia del sonido en el tiempo, esta medición se realiza en comparación del resto de los sonidos, tiene que ver con las figuras musicales y sus silencios.

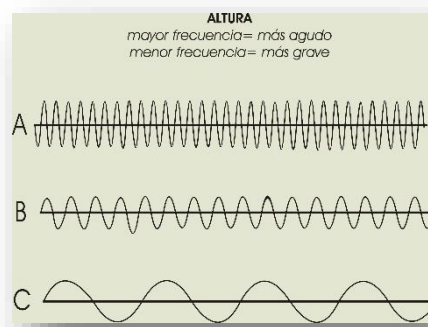


Figura 42. Altura del sonido <https://oscrove.files.wordpress.com/2008/02/frecuencia-sonora.jpg>

LAS FIGURAS MUSICALES Y LOS SILENCIOS

Las figuras musicales son signos que representan la duración del sonido en el tiempo; los silencios son los signos que indican la interrupción momentánea del sonido.

Duración de las figuras musicales y sus silencios.

Nombre	Figura	Duración	Silencio
Redonda		4 pulsos	
Blanca		2 pulsos	
Negra		1 pulso	
Corchea		Medio pulso	
Semicorchea		Un cuarto de pulso	

Figura 43. Duración de los sonidos y los silencios. (Adaptación por el autor)

El compás

En la armadura podemos encontrar un número de fracción que indica en cuantas partes se divide el compás. Mientras que el número inferior indica el valor de cada tiempo.

Los compases se dividen en tiempos, los tiempos a su vez se indican por un número a manera de fracción que se ubica después de la clave de sol.

En un compás de dos cuartos, se cuenta dos negras por cada compás.

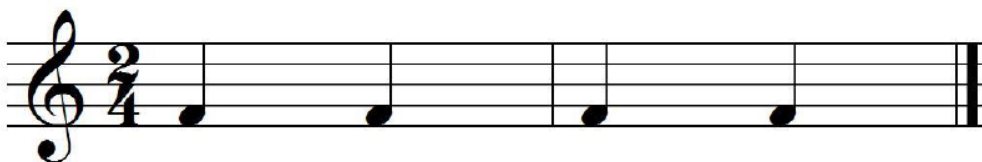


Figura 44. Compás de dos cuartos. (Adaptación por el autor)

En un compás de tres cuartos, se cuenta tres negras por cada compás.

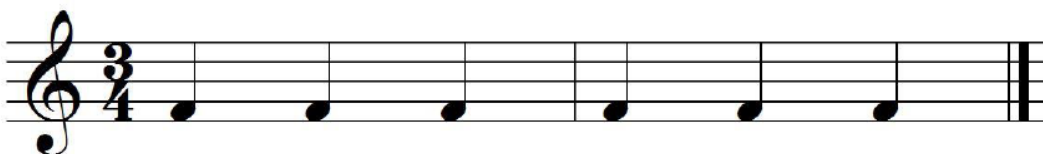


Figura 45. Compás de tres cuartos. (Adaptación por el autor)

En un compás de cuatro cuartos, se cuenta cuatro negras por cada compás.



Figura 46. Compás de cuatro cuartos. (Adaptación por el autor)

En un compás seis octavos, tenemos seis corcheas en cada compás.



Figura 47. Compás de seis octavos. (Adaptación por el autor)

Para comprender nuestro método de aprendizaje, vamos a imaginar que a la zampona la estamos viendo desde arriba, con los tubos (o canutos) agudos a la derecha, así:

La zampona vista desde arriba

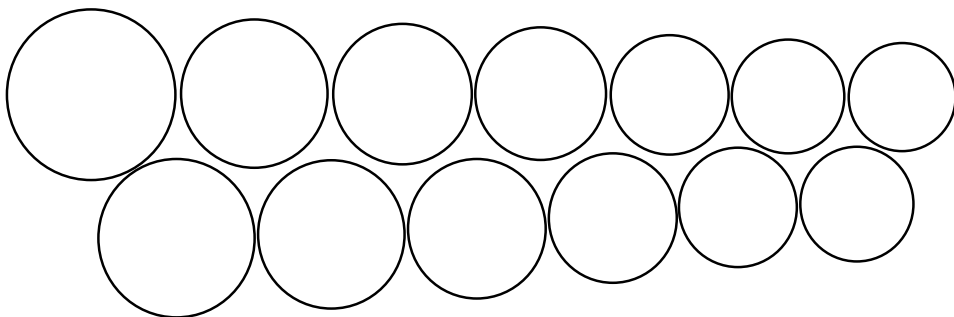


Figura 48. La zampona vista desde arriba. (Adaptación por el autor)

Las notas de la zampoña

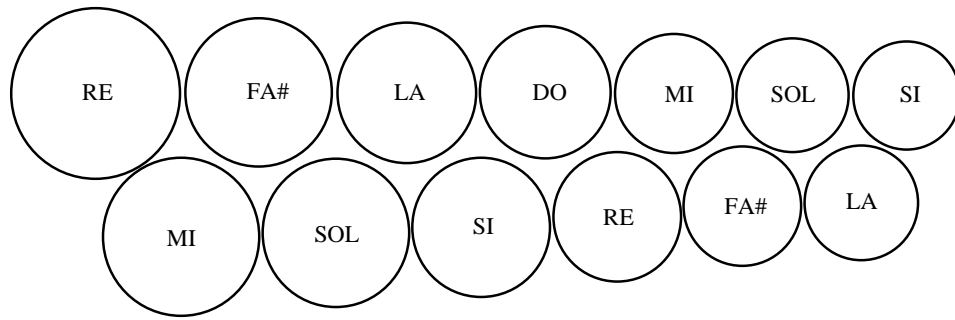


Figura 49. Las notas de la zampoña. (Adaptación por el autor)



- Ejemplo de ejercicios básicos con redondas.

Ejercicio N° 1.

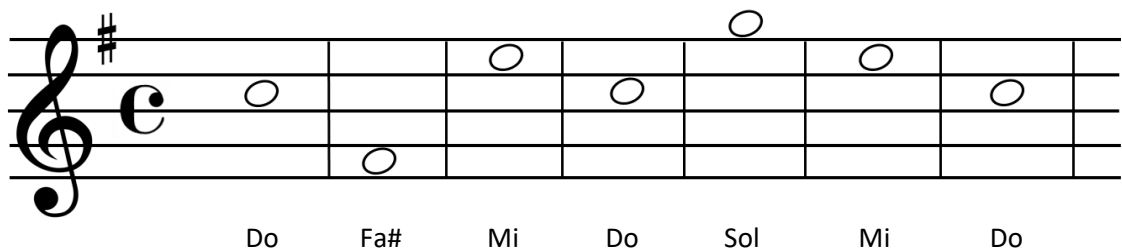


Figura 50. Ejercicio con redondas. (Adaptación por el autor)

- Ejemplo de ejercicios básicos con blancas. Ejercicio N° 2.

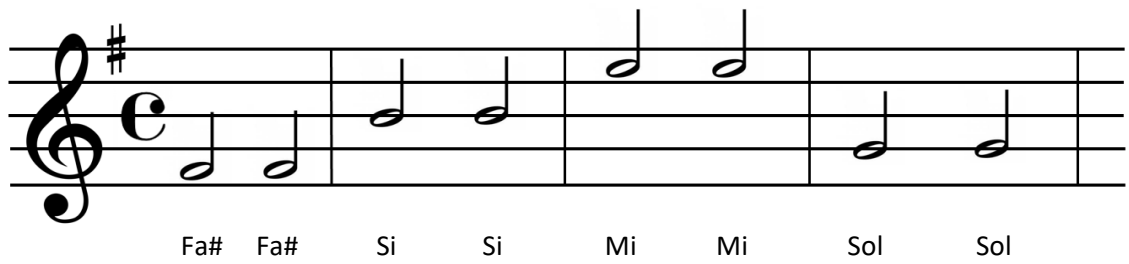


Figura 51. Ejercicio con blancas. (Adaptación por el autor)

- Ejemplo de ejercicios básicos con negras. Ejercicio N° 3.

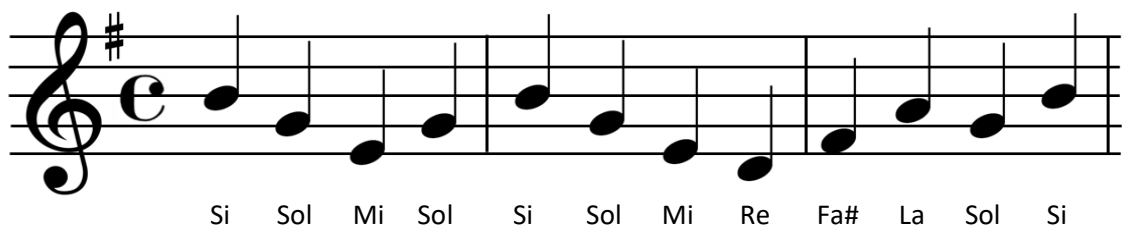


Figura. 52 Ejercicio con negras. (Adaptación por el autor)

Ahora vamos a comenzar a identificar los tubos de la zampoña tanto en el instrumento como en el pentagrama, para finalmente poder interpretar canciones ecuatorianas. Vamos a iniciar con la nota de DO que se encuentra en la fila superior el cuarto tubo contando de izquierda a derecha, y siempre vamos a contar de esta manera.

De acuerdo a la altura, vamos a clasificar los tubos de la zampoña en tres grupos, de la siguiente manera:

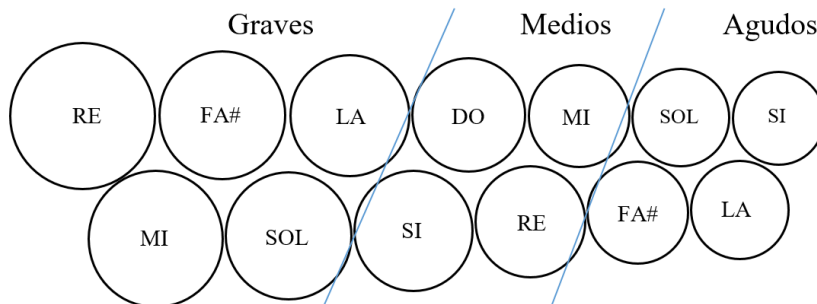


Figura 53. Clasificación de las notas. (Adaptado por el autor)

La siguiente nota que vamos a trabajar es MI y se encuentra en la cuarto espacio del pentagrama mientras que en la zampoña es el quinto tubo superior de derecha a izquierda.

La nota MI.

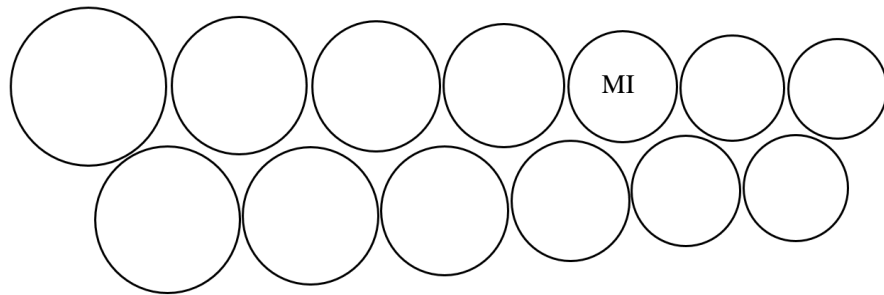


Figura 59. La nota MI (Adaptación por el autor)

- Blancas, negras y corcheas en MI.

Ejercicio N° 7.



Figura 60. Ejercicio en MI. (Adaptación por el autor)

- Más combinaciones en MI.

Ejercicio N° 8.

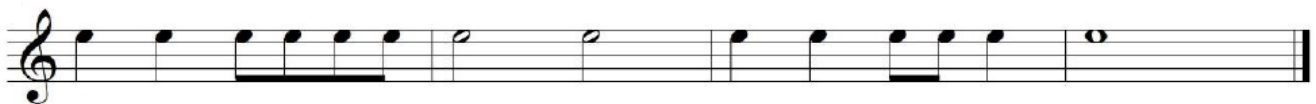


Figura 61. Combinaciones en MI. (Adaptación por el autor)



Algunas
recomendaciones
importantes

Continuando con las notas de la zampoña en la fila inferior el cuarto tubo contando de derecha a izquierda tenemos el fa#, en el pentagrama se ubica en la quinta línea, hay que destacar que como estamos trabajando con la zampoña estandar, el fa siempre va a ser sostenido, al sostenido le vamos a identificar con éste signo #, ya que la escala de mi menor contiene esta nota y es relativo de SOL mayor.

La nota FA#.

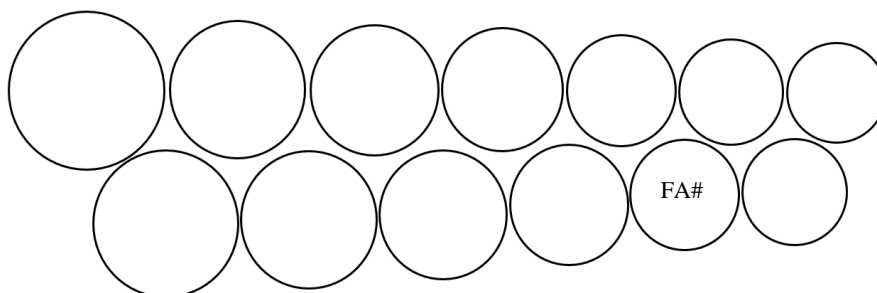


Figura 62. La nota Fa#. (Adaptación por el autor)

- Blancas negras y corcheas en FA#.

Ejercicio N° 9.



Figura 63. Ejercicio en FA#. (Adaptación por el autor)

Continuando con el estudio de las notas graves que son las que más esfuerzo demandan, vamos a comenzar ejercitando con el segundo tubo inferior de izquierda a derecha, ese tubo se le denomina SOL.

La nota SOL grave.

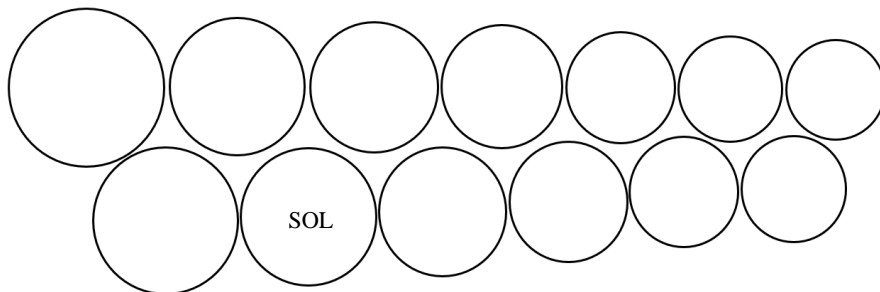


Figura 68. La nota SOL grave. (Adaptación por el

- En la nota de SOL combinemos blancas con redondas. Ejercicio N° 13.



Figura 69. Ejercicio en SOL. (Adaptación por el autor)

- Insertemos negras en éste ejercicio. Ejercicio N° 14.



Figura 70. Combinaciones en SOL. (Adaptación por el autor)

- Trabajemos ahora con corcheas. Ejercicio N° 15.



Figura 71. Corcheas en SOL. (Adaptación por el autor)

- Redondas, blancas y negras en SI.

Ejercicio N° 19.



Figura 77. Ejercicio en SI. (Adaptación por el autor)

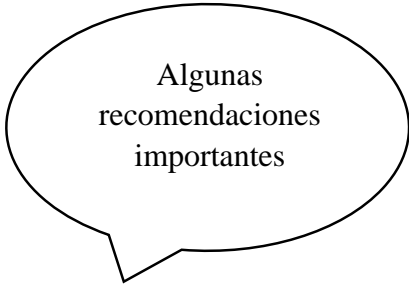
Con las notas que hemos repasado iremos obteniendo pequeñas frases musicales.

- Aquí encontramos negras y blancas.

Ejercicio N° 20.



Figura 78. Ejercicio combinado. (Adaptación por el autor)



- Los ejercicios presentados pueden ser valorados y modificados por tu maestro.
- Durante el desarrollo de los ejercicios pueden existir mareos, ésto es normal, pero pueden superarse realizando técnicas de relajación y respiración.
- Se podría trabajar los ejercicios con metrónomo siempre y cuando dispongamos de uno, pero no es indispensable, con que mantengamos el pulso basta.

- Es importante trabajar bien los ejercicios y repetirlos si hace falta, no se puede pasar al siguiente sin haber hecho bien el ejercicio anterior.

Si te encuentras con éstos símbolos, tomar en cuenta lo siguiente.

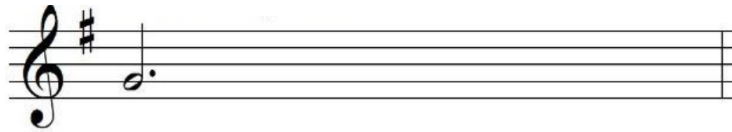


Figura 79. El puntillo. (Adaptación por el autor)

El punto ubicado a lado de una nota prolonga el sonido la mitad de su valor, a esto se lo conoce como puntillo.



Figura 80. Negra con puntillo. (Adaptación por el autor)

La negra con puntillo por ejemplo se prolonga un tiempo y medio. Juntos con la corchea las dos figuras tienen un valor de dos tiempos.

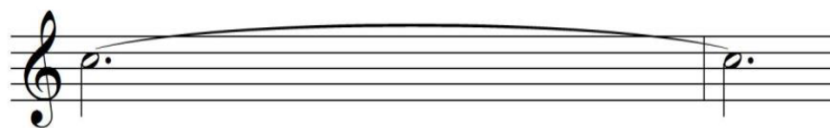


Figura 81. Blancas con puntillo. (Adaptación por el autor)

El símbolo que une a dos notas de la misma altura suma también sus valores. Así que la nota DO que se ve aquí representada, sonará por un total de 6 tiempos.



Figura 82. Barras de repetición. (Adaptación por el autor)

Barras de repetición, lo encerrado en ello se repite.



Continuemos
ejercitando, esta vez
canciones del repertorio
infantil.

Ejercicio N° 21.

Vals

Tradicional - Austria



Figura 83. Vals.

Ejercicio N° 22.

Estrellita

Atribuido a Mozart



Figura 84. Estrellita.

Ejercicio N° 23.

Jingle Bells

Tradicional - USA

6

12

Figura 85. Jingle Bells.

Ejercicio N° 24.

Minuet

J. S. Bach

9

Figura 86. Minuet.

Ejercicio N° 25.

Barcarola

Jacques Offenbach

9

Figura 87. Barcarola.

REPERTORIO MUSICAL ECUATORIANO

- “Los ecuatorianos son seres raros y únicos: duermen tranquilos en medio de crujientes volcanes, viven pobres en medio de incomparables riquezas y se alegran con música triste" Alexander Von Humboldt.
- “Los valores culturales inconvenientes y perjudiciales han comenzado a modificarse, para bien del país, hoy los ecuatorianos son más laboriosos, innovadores, disciplinados y puntuales” Oswaldo Hurtado.
- La música nacional ecuatoriana ha trascendido las fronteras debido a su sensibilidad tanto en sus bellas letras como en su música.
- Aquí te presentamos algunas de las canciones del repertorio nacional, las cuales nos identifica como ecuatorianos.



Espero que hayas disfrutado de éste método de zampoña, ahora puedes interpretar estas canciones.

Confesión

Pasillo ecuatoriano

Compositor: Enrique Espín Yopez

$\text{♩} = 80$



Esperanza

Sanjuanito

Compositor: Gonzalo Moncayo

$\text{♩} = 90$



$\text{♩} = 90$



Figura 88. Danza ecuatorianas. <https://www.ups.edu.ec/danza-y-musica->

El caballito azul

Sanjuanito

Compositor: Alex Alvear

$\text{♩} = 80$



Figura 89. El caballito azul. <https://www.youtube.com/watch?v=Fj5tuLqKCnA&t=124s>

La bocina

Fox incaico

José R. Ingavélez
(Cañar, 1901 - Cuenca, 1984)



2

La bocina

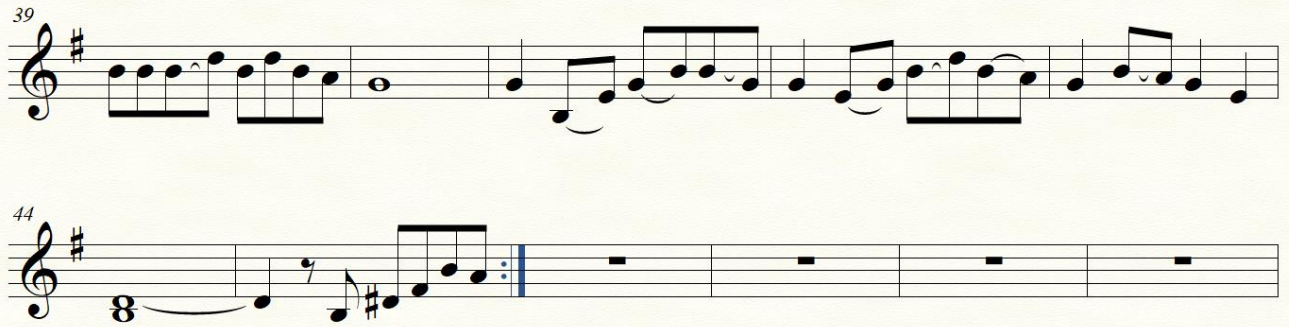


Figura 90. Bocina Cañarí. <https://judyblankenship.com/wordpress/may-day-canari-style/>



Figura 91. Hombre tocando la bocina.

<https://www.youtube.com/watch?v=3fnleFU3ONo>

Carpuela lindo

Bomba

Milton Tadeo Carcelén

(Carpuela, 1955 - 2009)

♩ = 95

Measures 1-5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 6/8 time signature. Measure 1 starts with a double bar line and repeat sign. The melody consists of eighth and quarter notes. Measures 4 and 5 end with a double bar line and repeat sign, followed by two first endings (1. and 2.).

Measures 6-11: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 6 starts with a double bar line and repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 10 and 11 end with a double bar line and repeat sign.

Measures 12-17: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 12 starts with a double bar line and repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 16 and 17 end with a double bar line and repeat sign, followed by two first endings (1. and 2.).

Measures 18-23: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 23 ends with a double bar line and repeat sign.

Measures 24-29: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 24 starts with a double bar line and repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 28 and 29 end with a double bar line and repeat sign.

Measures 30-35: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 30 starts with a double bar line and repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 34 and 35 end with a double bar line and repeat sign.

Measures 36-42: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 36 starts with a double bar line and repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 41 and 42 end with a double bar line and repeat sign, followed by two first endings (1. and 2.).

Measures 43-48: Treble clef, key signature of one sharp (F#). Measure 43 starts with a double bar line and repeat sign. The melody continues with eighth and quarter notes. Measures 47 and 48 end with a double bar line and repeat sign.

Cuchara de palo

Danzante ecuatoriano

José Ignacio Rivadeneira Pérez
(San Pablo del Lago, 1895 - 1955)

♩ = 100

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 6/8 time and B-flat major. It begins with a repeat sign. The first ending (1.) leads to measure 4, and the second ending (2.) leads to measure 5.

Musical notation for measures 6-11. The melody continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 12-17. The melody continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 18-23. It includes a repeat sign and first/second endings. The first ending (1.) leads to measure 20, and the second ending (2.) leads to measure 23.

Musical notation for measures 24-30. The melody continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 31-38. The melody continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 39-44. The melody continues with eighth and quarter notes.

Musical notation for measures 45-48. The piece concludes with a final cadence and a repeat sign.

El chullita quiteño

Pasacalle

Alfredo Carpio Flores

(Quito, 1909 - 1956)



Figura 92. La ronda en fiestas de Quito. <http://www.ecuadorenvivo.com/quito2/quitop/201->

Invernal

Pasillo

Nicasio Safadi Reves

(Líbano 1897 - Guayaquil 1968)

♩ = 105



Puñales

Yaraví

Ulpiano Benitez
(Otavalo s. XIX - s. XX)

♩ = 60



Figura 93. Yaraví, género ecuatoriano. <http://elyaravimusicaecuadoriana.blogspot.com/2017/05/historia->

El Pilahuín

Albazo

Gerardo Arias Arias

(San Juan, Chimborazo, 1914 - 1983)

♩ = 95



Ojos azules

Tonada

Rubén Uquillas

♩ = 110



5



9



14



Figura 94. Volcán Cotopaxi. <https://ec.viajandox.com/latacunga/volcan-cotopaxi->

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barrionuevo, T., & Rolando, J. (2014). *Diseño de un libro digital acerca del pasillo ecuatoriano para informar a los jóvenes de 15 a 17 años del colegio Aristóteles bilingüe del distrito metropolitano de Quito* (Bachelor's thesis, Quito: Universidad Israel, 2014).
- Chacama Rodríguez, J., & Díaz Araya, A. (2011). Cañutos y soplidos tiempo y cultura en Las Zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. *Revista musical chilena*, 65(216), 34-57.
- Civallero, E. (2012). Flautas de Pan. *Fundación Joaquín Díaz Anuario 2012*.
- Davini, M. C. (2008). Métodos de enseñanza. *Didáctica general para maestros y profesores*. Buenos Aires: Santillana.
- Del Bianco, S. (2007). Jacques-Dalcroze. M. Diaz e A. Giráldez (coords.), *Aportaciones teóricas y metodológicas a La educación musical: una selección de autores relevantes*, 23-32.
- El Tiempo, D. (2016). La palla y el rondador tienen origen ancestral.
- Estarriaga, L. I. L., & de Landa, C. N. (2012). El pensamiento pedagógico de Orff en la enseñanza instrumental. *Revista arista digital*, 24, 29-42.
- Esnal-Martiarena, A. (2013). *Método globalizado de proyectos. El pensamiento didáctico en educación infantil* (Bachelor's thesis).
- Gallegos, W. L. A., & Huerta, A. O. (2014). Aprendizaje por descubrimiento vs. Aprendizaje significativo: Un experimento en el curso de historia de la psicología. *Boletim Academia Paulista de Psicologia*, 34(87), 455-471.
- Garrido, P., Martínez, F. J., Calafate, C. T., Cano, J. C., & Manzoni, P. (2010, July). Adaptación de los métodos de enseñanza a los métodos de aprendizaje de los alumnos. In *Jornadas de Enseñanza Universitaria de la Informática* (pp. 268-274). Universidade de Santiago de Compostela. Escola Técnica Superior d'Enxeñaría.
- Gómez, B. R. (2005). Aprendizaje basado en problemas (ABP): una innovación didáctica para la enseñanza universitaria. *Educación y educadores*, (8), 9-20.
- Granda, W. (2004). El pasillo ecuatoriano: noción de identidad sonora. *Íconos-Revista de Ciencias Sociales*, (18), 63-70.

- Luzuriaga Naranjo, R. D. (2018). *A millares surgir: recital en el que se interpretarán seis canciones tradicionales ecuatorianas de los siguientes géneros: pasillo, albazo, yaraví y pasacalle con fusión de rock, blues y funk* (Bachelor's thesis, Quito: Universidad de las Américas, 2018).
- Miranda Pineda, Y. (2015). Las lógicas de apropiación de la música andina tradicional suramericana en los contextos de aprendizaje informal, no formal o formal.
- Rodríguez, J. P. G. (1986). Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana. *Revista Musical Chilena*, 40(165), 59-84.
- Rosell Puig, W., Ramos, P., & Rosa, E. (2009). Consideraciones generales de los métodos de enseñanza y su aplicación en cada etapa del aprendizaje. *Revista Habanera de Ciencias Médicas*, 8(2), 0-0.
- Sánchez Huaranga, C. D. (2014). Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de Xikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)
- Sandoval, J. M. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Cartografía de la Memoria.
- Torres Sáenz, B. K. (2015). *La guitarra en la ciudad San Francisco de Quito: su historia, formación y desarrollo, desde la época de la Colonia hasta la actualidad* (Doctoral dissertation).
- Trives Martínez, E. A., & Vicente Nicolás, G. (2013). Percusión corporal y los métodos didácticos musicales.
- Villón Ortiz, M. Á., & Duval Cabrera, L. E. (2016). Diseño de una propuesta pedagógica aplicando los Recursos Armónicos de Dexter Gordon y Ornette Coleman en la fusión de géneros musicales ecuatorianos: Yaraví, Albazo, Pasacalle y Pasillo.
- Wong, K. (2011). La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana.
- Zuleta, A. (2004). El método Kodály y su adaptación en Colombia. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 1(1), 66-95.

ANEXO 1

Cuestionario para la aplicación de entrevista a músicos profesionales

Entrevista de diagnóstico a músicos profesionales dedicados a interpretar zampoñas, para la elaboración del trabajo de disertación titulado **“Guía didáctica para la interpretación de música ecuatoriana con las zampoñas, dirigido a los estudiantes de 8° año de la Unidad Educativa Marie Clarac de Tumbaco”**

- 1.- Ésta entrevista consta de un cuestionario con preguntas abiertas.
- 2.- Escuche cada una de las preguntas y responda de manera clara y precisa.
- 3.- La información que nos proporcione en ésta entrevista será utilizada exclusivamente con fines educativos.

Nombre del entrevistado: _____

Años de experiencia instrumental: _____

Instrumento que ejecuta: _____

Edad: _____

Fecha: _____

- 1.- ¿Cuánto tiempo llevas interpretando la zampoña?
- 2.- ¿Cómo aprendiste a interpretar éste instrumento?
- 3.- ¿Utilizaste algún método para aprender la zampoña?
4. Si lo hiciste, ¿Qué características tenía éste método?
- 5.- ¿Qué te pareció aprender con éste método?
- 6.- ¿Qué dificultades encontraste al aprender con éste método?
- 7.-¿Consideras importante que exista un método que guie el aprendizaje del instrumento? ¿Por qué?
- 8.- ¿Estarías de acuerdo con la creación de un método para zampoña que tuviera como material fundamental música Ecuatoriana?
- 9.- Si existiera un método de las mencionadas características, ¿Lo utilizarías para tus clases?
- 10.- En cuanto a los géneros ecuatorianos, ¿Cuáles crees tú que el método de enseñanza debería incluir?

- 5.- ¿Conoces algún método para la enseñanza de estos instrumentos? ¿Cuál?
6. ¿Has escuchado u oído hablar de la zampona?
- 7.- ¿Te interesaría aprender éste instrumento con la ayuda de algún método específico para el instrumento?
- 8.- ¿Qué características debería tener un método para la enseñanza de un instrumento musical?
- 9.- ¿Encontrarías valiosa la creación de un método que además de las características que mencionaste estuviera basado en géneros y música ecuatoriana?
- 10.- ¿Qué tipo de géneros ecuatorianos debería considerar el método?

ANEXO 3

PERSONAS ENTREVISTADAS

Entrevistas a Docentes de Educación Cultural Artística

Nombre del entrevistado: Adriana Topón

Años de experiencia docente: 10 años

Institución de trabajo: Unidad Educativa Federico García Lorca

Instrumento que ejecuta: Ninguno

Cargo que desempeña en la institución: Docente E.C.A

Edad: 37 años

Fecha: 19 noviembre 2019

Nombre del entrevistado: Max Miranda

Años de experiencia docente: 3 años

Institución de trabajo: Unidad Educativa Federico García Lorca

Instrumento que ejecuta: Las Zampoñas

Cargo que desempeña en la institución: Docente de E.C.A

Edad: 40 años

Fecha: 19 noviembre 2019

Nombre del entrevistado: Bélgica Almache

Años de experiencia docente: 16 años

Institución de trabajo: Unidad Educativa Federico García Lorca

Instrumento que ejecuta: El acordeón

Cargo que desempeña en la institución: Docente de E.C.A

Edad: 41 años

Fecha: 19 noviembre 2019

Nombre del entrevistado: Óscar Gutierrez

Años de experiencia docente: 8 años

Institución de trabajo: Escuela Carmen Amelia Hidalgo

Instrumento que ejecuta: El charango y las zampoñas.

Cargo que desempeña en la institución: Docente de 6° año de EGB.

Edad: 43 años

Fecha: 11 enero 2020

Músicos profesionales

Nombre del entrevistado: Alfredo Samaniego

Años de experiencia instrumental: 45 años de experiencia

Instrumento que ejecuta: Zampoñas, queñas, vientos andinos.

Edad: 60 años

Fecha: 15 noviembre

Nombre del entrevistado: Mauricio Vicencio

Años de experiencia instrumental: 32 años de experiencia

Instrumento que ejecuta: Zampoña, instrumentos de cuerda y viento.

Edad: 55 años

Fecha: 13 noviembre 2019

Nombre del entrevistado: Lenin Vizquete

Años de experiencia instrumental: 32 años de experiencia

Instrumento que ejecuta: Zampoña, quena, percusión.

Edad: 40 años

Fecha: 13 de noviembre

Nombre del entrevistado: Danilo Vizueté

Años de experiencia instrumental: 25 años de experiencia

Instrumento que ejecuta: Zampoña, quena, percusión.

Edad: 36 años

Fecha: 13 de noviembre 2019

Nombre del entrevistado: Alexander Ríos Soria

Años de experiencia instrumental: 24 años de experiencia

Instrumento que ejecuta: Zampoña, dulzainas, rondador, bocina, quena, pingullo, quenacho, y demás instrumento andinos.

Edad: 40 años

Fecha: 13 noviembre 2019