



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Pedagogía Musical

**Guía didáctica para el aprendizaje del bajo
eléctrico, basada en géneros tradicionales
ecuatorianos, para adolescentes entre
doce y catorce años de edad, de Educación
General Básica Superior**

Trabajo fin de estudio presentado por:	Jorge Daniel Adum Molina
Tipo de trabajo:	Propuesta de intervención
Director/a:	Dr. Alonso Hernández Prado
Fecha:	17 de julio del 2024

Resumen

El presente trabajo constituye una guía didáctica para el aprendizaje del bajo eléctrico basado en géneros tradicionales ecuatorianos. Para la elaboración del mismo se realizó una exhaustiva investigación sobre cuatro géneros tradicionales de este país, en alusión a su división territorial en igual número de regiones. Los géneros escogidos fueron: Sanjuanito, Marimba, representada por el Andarele, géneros musicales shuar, del cual se escogió el Námpet, y el Pasacalle. Se analizaron sus principales aspectos rítmico-melódicos, así como su historia e importancia en el desarrollo musical y cultural del Ecuador, además se seleccionó un repertorio representativo de cada uno de ellos para ser ejecutado en el instrumento. La indagación sobre las principales metodologías utilizadas para la enseñanza musical, en especial aquellas orientadas al rango de edades correspondientes entre los doce y catorce años, sus características psicológicas y la legislación educativa vigente, fueron aspectos imprescindibles para la realización de este trabajo. Finalmente se construyeron tres unidades didácticas las cuales pretenden abordar los principales aspectos del bajo eléctrico, direccionados a la ejecución y aprendizaje de los géneros antes mencionados y en constante relación con la pedagogía musical.

Palabras clave: bajo eléctrico, didáctica musical, pedagogía musical, géneros tradicionales ecuatorianos, metodologías de enseñanza musical.

Abstract

The present work constitutes a didactic guide for the learning of the electric bass based on traditional Ecuadorian genres. For the elaboration of the same one an exhaustive investigation was made on four traditional genres of this country, in allusion to its territorial division in equal number of regions. The chosen genres were: Sanjuanito, Marimba, represented by the Andarele, Shuar musical genres, from which the Námpet, and the Pasacalle were chosen. Their main rhythmic and melodic aspects were analyzed, as well as their history and importance in the musical and cultural development of Ecuador, and a representative repertoire of each of them was selected to be played on the instrument. The research on the main methodologies used for music teaching, especially those oriented to the age range between twelve and fourteen years old, their psychological characteristics and the current educational legislation, were essential aspects for the realization of this work. Finally, three didactic units were built, which intend to approach the main aspects of the electric bass, directed to the execution and learning of the above-mentioned genres and in constant relation with the musical pedagogy.

Keywords: electric bass, musical didactics, musical pedagogy, traditional Ecuadorian genres, musical teaching methodologies.

Índice de contenidos

Contenido

Resumen	3
Abstract	4
Índice de contenidos	5
Índice de figuras	7
Índice de tablas.....	11
Índice de apéndices	12
1. Introducción.....	13
1.1. Justificación.....	14
1.2. Objetivos del TFE.....	15
2. Marco teórico	16
2.1. La importancia del estudio de la música en adolescentes	16
2.2. Principales modelos pedagógicos y metodologías de enseñanza musical.....	23
2.3. Sistema educativo ecuatoriano	35
2.4. Géneros de música tradicional ecuatoriana	39
2.5. Métodos para la enseñanza del bajo eléctrico	50
3. Contextualización	51
4. Propuesta de intervención o proyecto	52
4.1. Presentación	52
4.2. Competencias	52
4.3. Objetivos	53
4.4. Contenidos	54
4.5 Metodología.....	91
4.6. Actividades.....	93

4.7 Cronograma o temporalización	99
4.8. Evaluación e instrumentos.....	99
4.9. Atención a la diversidad.....	101
5. Conclusiones	102
6. Limitaciones y Prospectiva	104
6.1. Limitaciones de la investigación	104
6.2. Limitaciones de la propuesta	104
6.3. Perspectivas a futuro	105
Bibliografía.....	106
Apéndices	110
.....	115
.....	116

Índice de figuras

Figura 1 <i>Características del pensamiento formal según Inhelder y Piaget (1955-1972).</i>	18
Figura 2 <i>Características del docente mediador.</i>	23
Figura 3 <i>Aportaciones que reformulan el concepto de aprendizaje significativo desde sus orígenes hasta la actualidad.</i>	27
Figura 4 <i>Desarrollo de la educación musical en el siglo XX.</i>	30
Figura 5 <i>Resumen del método Suzuki en la interpretación musical</i>	33
Figura 6 <i>Portadas de los cinco libros de texto del método Soundcheck</i>	34
Figura 7 <i>Patrón rítmico básico del sanjuanito y sus variantes.</i>	41
Figura 8 <i>Clasificación de los ritmos afroecuatorianos.</i>	43
Figura 9 <i>Base rítmica del bambuco</i>	45
Figura 10 <i>Base rítmica del Andarele</i>	45
Figura 11 <i>Patrón melódico del Andarele</i>	46
Figura 12 <i>Canciones shuar en sus diferentes géneros con su respectivo “encantamiento”.</i> ...	48
Figura 13 <i>Ejemplo de canción en género ujáh</i>	49
Figura 14 <i>Patrón rítmico del pasacalle</i>	49
Figura 15 <i>Extracto del acompañamiento del bajo en el pasacalle “Soy del Carchi”</i>	50
Figura 16 <i>Portada</i>	54
Figura 17 <i>Concepto clave</i>	55
Figura 18 <i>Primer bajo</i>	56
Figura 19 <i>Precisión Bass</i>	56
Figura 20 <i>EB-1 Bass</i>	57
Figura 21 <i>EB-O Bass</i>	57
Figura 22 <i>Jazz Bass</i>	58
Figura 23 <i>Stingray</i>	58

Figura 24 <i>Notas para el profesor</i>	59
Figura 25 <i>Partes y componentes del bajo eléctrico</i>	60
Figura 26 <i>Digitación</i>	61
Figura 27 <i>Recursos audiovisuales</i>	61
Figura 28 <i>Permutaciones</i>	62
Figura 29 <i>Pentagrama</i>	62
Figura 30 <i>Altura de las notas en el pentagrama en clave de Fa, incluyendo líneas y espacios adicionales.</i>	63
Figura 31 <i>Notas en el diapasón</i>	63
Figura 32 <i>Cifrado americano.</i>	63
Figura 33 <i>Alteraciones y su efecto en la nota natural.</i>	64
Figura 34 <i>Afinación del bajo eléctrico de cuatro cuerdas.</i>	64
Figura 35 <i>Duración de las figuras musicales</i>	65
Figura 36 <i>Ejemplo de tablatura.</i>	65
Figura 37 <i>Otros signos musicales</i>	66
Figura 38 <i>Ejemplos de unidades de tiempo.</i>	66
Figura 39 <i>Signos de repetición</i>	67
Figura 40 <i>Efecto del puntillo.</i>	68
Figura 41 <i>Efecto de la ligadura.</i>	68
Figura 42 <i>Cuerdas al aire</i>	69
Figura 43 <i>A tiempo de negras</i>	69
Figura 44 <i>Silencio de blanca y negra</i>	69
Figura 45 <i>Tocando fuera del pentagrama</i>	70
Figura 46 <i>Ejercicios con corcheas.</i>	70
Figura 47 <i>Silencio de corcheas</i>	71

Figura 48 <i>Tocando semicorcheas con silencios.</i>	71
Figura 49 <i>Corcheas y semicorcheas con casillas de repetición.</i>	71
Figura 50 <i>Ejercicio con puntillo y ligadura</i>	72
Figura 51 <i>Escala de Do mayor (C) en diferentes posiciones.</i>	72
Figura 52 <i>Escala de Do menor (Cm) en diferentes posiciones.</i>	73
Figura 53 <i>Concepto clave 1</i>	74
Figura 54 <i>Concepto clave 2</i>	74
Figura 55 <i>Concepto clave 3</i>	74
Figura 56 <i>Patrón rítmico básico del sanjuanito</i>	75
Figura 57 <i>Variantes rítmicas del sanjuanito</i>	76
Figura 58 <i>Aviso de notación musical</i>	76
Figura 59 <i>Escala pentatónica mayor.</i>	77
Figura 60 <i>Escala pentatónica menor</i>	77
Figura 61 <i>Síncopa, ejemplo 1</i>	78
Figura 62 <i>Síncopa, ejemplo 2</i>	78
Figura 63 <i>Síncopa, ejemplo 3</i>	78
Figura 64 <i>Contratiempo</i>	79
Figura 65 <i>Diferencia entre Síncopa y Contratiempo</i>	79
Figura 66 <i>Estribillo del sanjuanito Pobre corazón entristecido.</i>	80
Figura 67 <i>Parte A del sanjuanito Pobre corazón entristecido.</i>	80
Figura 68 <i>Parte B del sanjuanito Pobre corazón entristecido.</i>	81
Figura 69 <i>Base rítmica del bombo en el Andarele</i>	82
Figura 70 <i>Introducción del Andarele</i>	82
Figura 71 <i>Parte cantada en el andarele</i>	83
Figura 72 <i>Variaciones en el Andarele</i>	83

Figura 73 <i>Mensaje 1</i>	84
Figura 74 <i>Mensaje 2</i>	84
Figura 75 <i>Primeros 20 compases del námpet Shuar senta</i>	87
Figura 76 <i>Patrón rítmico del pasacalle.</i>	88
Figura 77 <i>Estribillo del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero)</i>	89
Figura 78 <i>Parte A del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero)</i>	89
Figura 79 <i>Parte B y coda del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero).</i>	90
Figura 80 <i>Mensaje 1</i>	90
Figura 81 <i>Recomendación</i>	91

Índice de tablas

Tabla 1 Actividad 1. <i>¿Te cuento una historia?</i>	93
Tabla 2 Actividad 2. <i>Jugando con los números</i>	93
Tabla 3 Actividad 3. <i>Encuentra la nota correcta</i>	94
Tabla 4 Actividad 4. <i>Reconociendo notas en el pentagrama</i>	94
Tabla 5 Actividad 5. <i>Canon de escalas</i>	95
Tabla 6 Actividad 6. <i>Aserrín, aserrán, los maderos de San Juan</i>	95
Tabla 7 Actividad 7. <i>Espejo rítmico</i>	96
Tabla 8 Actividad 8. <i>La marimba es cosa sabrosa</i>	96
Tabla 9 Actividad 9. <i>Los sonidos de la selva</i>	97
Tabla 10 Actividad 10. <i>Madera de guerrero</i>	97
Tabla 11 Actividad 11. <i>Creando tu propia letra</i>	98
Tabla 12 Actividad 12. <i>En los zapatos del compositor</i>	98
Tabla 13 <i>Cronograma o temporalización</i>	99
Tabla 14 <i>Actividades e instrumentos de evaluación de la Unidad 1</i>	100
Tabla 15 <i>Actividades e instrumentos de evaluación de las Unidades 2 y 3</i>	100

Índice de apéndices

Apéndice A Estudiantes de bajo eléctrico matriculados en academias de música en la ciudad	110
Apéndice B Partitura del sanjuanito Pobre corazón entristecido.....	111
Apéndice C Partitura de Andarele vamonó.....	113
Apéndice D Partitura del námpet Shuar senta.	114
Apéndice E Partitura del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero)	115

1. Introducción

La constitución de la república define al Ecuador como “un Estado constitucional de derechos y justicia, social, democrático, soberano, independiente, unitario, intercultural, plurinacional y laico”¹.

Es precisamente esta interculturalidad y plurinacionalidad lo que lo convierte en un país diverso, donde conviven y convergen una gran cantidad de culturas y nacionalidades, con sus rasgos característicos, costumbres y cosmovisión propia, pero unidos por una misma historia, rica en tradiciones que pasan de generación en generación. Si embargo, al igual que en la mayoría de territorios de la región, con la llegada de otras culturas, se produjo un sincretismo tanto en lo religioso, artístico y también en lo musical. Por esta razón la música, que ya era considerada de naturaleza divina por estos pueblos originarios y ampliamente utilizada en sus festividades religiosas, fue enriqueciéndose, diversificándose en varios géneros y adquiriendo un papel fundamental en la vida cotidiana de las comunidades, el cual se mantiene hasta el día de hoy.

Producto de este sincretismo, en cada región del país florecieron géneros representativos, y se consolidaron otros, presentes aún desde la época precolombina, entre los cuales se pueden mencionar: sanjuanito, yumbo, tonos andinos, albazo, bomba del Chota, etc., en la sierra; la marimba, el arrullo, la polca montubia, el alza, el amorfino, etc., en la costa; géneros shuar, yumbo, yawi, en el oriente. La región insular, musicalmente hablando, no dista del Ecuador continental, por lo cual encontramos la presencia de los géneros antes mencionados y muchos otros como el yaraví, el pasillo, el vals ecuatoriano, el pasacalle, etc. Para el presente trabajo se analizarán solo cuatro, uno por cada región: sanjuanito, marimba, géneros de música shuar y pasacalle, los cuales serán utilizados como repertorio en la elaboración de la guía didáctica para el aprendizaje del bajo eléctrico para adolescentes de doce a catorce años.

Otro importante factor por considerar, serán las características psicosociológicas del rango de edades seleccionado, así como las principales metodologías de enseñanza musical, las cuales servirán de base para la elaboración de las sesiones didácticas pertinentes y en relación directa

¹ Constitución de la República del Ecuador. Título 1. Capítulo primero. Art. 1.

con la pedagogía musical adecuada y la legislación vigente en el Ecuador a la fecha de presentación de este trabajo.

En cuanto a la elaboración de la guía didáctica, esta contendrá tres unidades bien diferenciadas, mediante las cuales los estudiantes irán adquiriendo las destrezas necesarias para la ejecución de su instrumento, conociendo los aspectos más relevantes de los cuatro géneros musicales seleccionados y aplicándolos en su proceso de aprendizaje. La unidad uno “Mi amigo el bajo”, guiará al estudiante a un recorrido por los principales elementos del estudio del bajo eléctrico, así como la teoría musical aplicada para el mismo. Mediante la unidad dos “Conociendo mi Ecuador a través de su música I: el sanjuanito y la marimba (Andarele)” y la unidad tres “Conociendo mi Ecuador a través de su música II: géneros shuar (Námpet) y el pasacalle”, los alumnos aprenderán la historia y la ejecución rítmico-melódica de estos géneros representativos de las cuatro regiones del país.

Es importante mencionar que esta guía parte de la premisa que por la edad a la cual está dirigida, los estudiantes tienen cierto conocimiento básico previo del instrumento; sin embargo, se hace una explicación desde las bases del aprendizaje de este.

1.1. Justificación

El bajo eléctrico es un instrumento muy utilizado en música popular. Sin embargo, en el Ecuador es muy poco común su uso en música tradicional y aún menos frecuente como instrumento melódico, labor que por lo general es realizada por los instrumentos de viento o cuerdas. Un ejemplo claro de lo anteriormente expuesto es el caso del pasillo, el cual comúnmente es ejecutado con guitarras y requintos, el sanjuanito, tonos andinos, yumbos, marimba, entre otros, en los cuales predomina el uso de instrumentos de vientos y percusión, relegando al bajo, en el mejor de los casos, a un papel meramente de acompañamiento. A esto se suma el hecho que, una gran mayoría de estudiantes tanto en academias o escuelas de música, conservatorios y aún universidades, optan por escoger otros instrumentos, quizá por desconocimiento de las bondades que este brinda, o por la poca difusión y casi nula presencia de métodos para bajo basados en géneros propios de este país.

En líneas generales, son pocos los alumnos de bajo eléctrico si lo comparamos con otros instrumentos. En un sondeo realizado en la ciudad de Guayaquil a cinco de las escuelas de música más representativas de la ciudad, se corrobora esta afirmación.²

Por lo antes mencionado, se considera que este trabajo podría contribuir de manera significativa a la difusión de la música tradicional ecuatoriana y el aprendizaje del bajo eléctrico como instrumento principal para adolescentes de Educación General Básica Superior en el Ecuador.

1.2. Objetivos del TFE

1.2.1. Objetivo general

- Elaborar una guía didáctica para la enseñanza del bajo eléctrico basada en géneros tradicionales ecuatorianos, para adolescentes de entre doce a catorce años de Educación General Básica Superior.

1.2.2. Objetivos específicos

- Investigar los aspectos neuro-psicológicos del rango de edades seleccionado en relación con la música, las principales metodologías de enseñanza musical aplicables y sus beneficios en adolescentes, además de la legislación pertinente.
- Analizar las características rítmico melódicas de cuatro géneros de música tradicional ecuatoriana.
- Explorar los aspectos más relevantes del estudio del bajo eléctrico como instrumento tanto melódico como de acompañamiento.
- Utilizar canciones tradicionales ecuatorianas como repertorio para la elaboración de la guía didáctica, incentivando el sentido de identidad y pertenencia en adolescentes.

² Ver anexo A

2. Marco teórico

2.1. La importancia del estudio de la música en adolescentes

Según Oriola et al (2015), “desde el nacimiento de la cultura adolescente a mediados del siglo XX, los conceptos de adolescencia y música han formado un binomio inseparable” (p. 28). (Oriola et al, 2015). Con el avance de la tecnología, en especial el uso del *internet*, esta relación también ha ido reforzándose y sufriendo variantes a lo largo del tiempo.

Con el desarrollo de la llamada “sociedad del conocimiento”, cada vez es mayor el acceso a diversos recursos en línea, siendo los adolescentes unos de los principales consumidores de estos, ya que, en muchos casos, pasan una gran cantidad de tiempo detrás de la pantalla de algún aparato tecnológico. Sin ejercer un juicio de valor sobre lo antes mencionado, lo que se pretende resaltar es el hecho de que la tecnología y el internet juegan un importante papel en la difusión y estudio de variados recursos musicales y su influencia, permitiendo a los adolescentes escoger, por ejemplo, el tipo de música que desean escuchar. Además, también permite conocer cómo y en qué medida ésta se interrelaciona con ellos por medio de las diferentes funciones que le son atribuidas y cómo reaccionan estos a los diferentes estímulos que proporciona no solo la escucha, sino el proceso de enseñanza aprendizaje musical.

En este sentido, se realizará una revisión bibliográfica sobre varios aspectos que se consideran relevantes para entender la importancia y el papel que ejerce la música, en este rango etario, las principales metodologías aplicables para su enseñanza y el rol del docente como parte del proceso educativo.

2.1.1. Principales características psicológicas y cognitivas en la etapa adolescente

La Organización Mundial de la Salud, O.M.S., define a la adolescencia como el período comprendido entre los 10 y 19 años, argumentando que “es una etapa durante la cual experimentan un rápido crecimiento físico, cognoscitivo y psicosocial ... que influye en cómo se sienten, piensan, toman decisiones e interactúan con su entorno”³. Sin embargo, este

³ https://www.who.int/es/health-topics/adolescent-health#tab=tab_1

concepto para varios autores, (mencionados en el párrafo siguiente), es mucho más amplio y complejo, atendiendo a varios criterios y particularidades y desde qué disciplina se aborde su enfoque.

Según García y Parada (2018), un punto de coincidencia es la heterogeneidad del concepto, el cual no es aplicable para todos los casos, sino que es el resultado del contexto socio-cultural, histórico y político de cada grupo, por lo cual indica, citando a Dávila (2004), que existe la necesidad de concebir diferentes “adolescencias”. De esta forma, según relata el autor, la adolescencia ha sido vista de maneras diversas y cada escritor le da un enfoque distinto. Por ejemplo, Freud (1905) la define como “un período de metamorfosis”. Cadavid (1924) como “una entidad semipatológica” y Alberastury (2006) como “un proceso universal de cambio, con connotaciones externas particulares de cada cultura”. (García Suárez y Parada Rico, 2018)

De lo anteriormente expuesto se puede inferir que la adolescencia es un período de cambios, siendo algunos de los más significativos los relacionados con su sexualidad y con la percepción que tienen de sí mismos y de cómo son tratados por los demás. Todo esto guarda estrecha relación con el aumento en la producción de hormonas sexuales, lo cual influye en su área emocional y podría generar modificaciones en su conducta, especialmente en el período denominado adolescencia temprana. En cuanto al aspecto cognitivo, experimentan un cambio cualitativo fundamental, ya que entre los 11 y los 15 años, aparece el *pensamiento operatorio formal*⁴, como resultado de la maduración biológica y las experiencias. (Oliva y Parra, 2004)

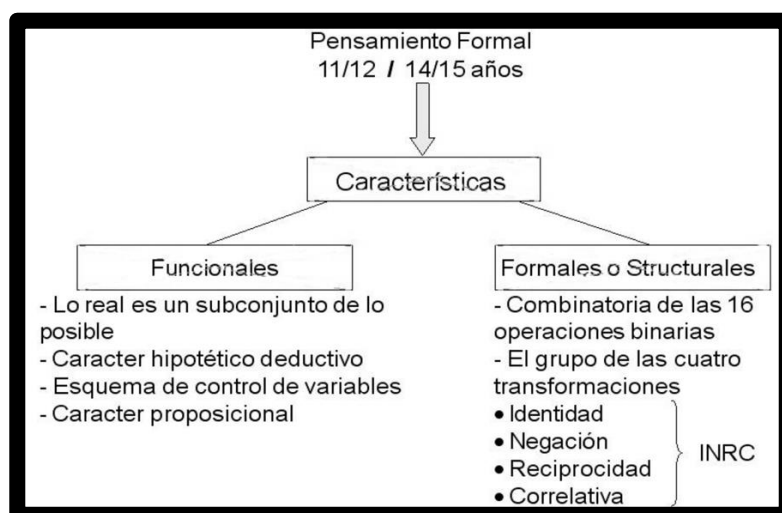
Durante esta etapa, la autoestima se fortalece como un estado mental, sentimiento o concepto valorativo de sí mismo, relacionada a la satisfacción con la vida, siendo una variable vinculada con la salud mental y la disminución de conductas de riesgo. Otro aspecto importante en la adolescencia es la autoeficacia, que se sustenta en la activación de procesos cognitivos, motivacionales y afectivos, en los cuales la motivación juega un papel relevante en la valoración de sus capacidades y los procesos afectivos facilitan la identificación de las diferentes amenazas potenciales del entorno. Sin embargo, el experimentar cambios físicos, cognitivos, sociales y emocionales, potencialmente podría también provocarles un estado de vulnerabilidad a sufrir síntomas depresivos y malestar psicológico en diversos aspectos que

⁴ Véase Figura 1

afectan negativamente su percepción de bienestar, su salud y su futuro desarrollo. (García et al, 2019)

Figura 1

Características del pensamiento formal según Inhelder y Piaget (1955-1972).



Fuente: Boletín Academia Paulista de Psicología, 2007.

Para Vygotski (1934 – 1993), uno de los aspectos fundamentales para representar el pensamiento adolescente es su capacidad para entender el largo y complejo proceso de formación de conceptos, como vía para alcanzar un nuevo y mejorado conocimiento, a través del uso funcional de las palabras u otro signo que focalice su atención y les permita analizar, destacar o sintetizar una determinada idea. En este proceso participan todas las funciones intelectuales básicas para formar una compilación nueva. (Caño de Faroh, 2007)

El desarrollo de los procesos que pueden dar lugar más tarde a la formación de conceptos tiene sus raíces en la primera infancia, pero aquellas funciones intelectuales cuya combinación constituye el fundamento psíquico del proceso de formación de los conceptos maduran, se forman y se desarrollan sólo al llegar a la edad de la pubertad. (Vygotski, 1934-1982)

Según indica el propio autor, es importante considerar aspectos externos al individuo, infiriéndose el rol que cumplen los educadores en encontrar los medios ideales para alcanzar este propósito (formación de conceptos), así como la relevancia del entorno en que se desarrolla el adolescente. [...] donde el medio no presenta al adolescente las tareas adecuadas, no le plantea exigencias nuevas, no despierta ni estimula el desarrollo de su intelecto mediante nuevas metas, el pensamiento del adolescente no despliega todas sus

posibilidades, no llega a alcanzar las formas superiores o las alcanza con gran retraso. (Vygotsky, 1934-1982)

2.1.2. El rol de la música en la construcción de la identidad en adolescentes

La construcción de una identidad y el sentido de pertenencia son procesos fundamentales que se consolidan en la etapa de la adolescencia. Según Giménez, et al. (2010):

La adolescencia es un período de la vida en el que los procesos de construcción de identidad, el desarrollo de nuevas formas de pensamiento, incluyendo la capacidad de razonamiento moral y el fortalecimiento de relaciones sociales, se convierten en una oportunidad irrepetible para la consolidación de valores y fortalezas humanas. Padres, educadores y sociedad en general no deben perder de vista las posibilidades asociadas a esta etapa de la vida.

En este punto habría que hacer una distinción entre la música vista como un proceso de aprendizaje, que se analizará en el siguiente apartado, y la música que es escuchada y/o “consumida” por los adolescentes, mediante la cual se ven reflejados, por diversas razones, entre las cuales podría estar ese sentido de pertenencia a un determinado grupo, o por la necesidad creada por la industria musical que genera en ellos el deseo de identificarse con algún modelo o estereotipo a seguir.

En este sentido, Rodríguez (2015), habla de la doble función que cumple la música, una como elemento socializador ya que se comparten ciertos códigos grupales que mejoran la relación y comprensión entre sus miembros, y, por otro lado, como elemento diferenciador, ya que estos códigos no son comunes para toda la sociedad, sino que son particulares para cada uno de estos grupos y sus miembros.

Para Hormigos y Cabello (2004), en la actualidad la música se ha convertido en un producto de consumo e instrumento de alienación, destinada especialmente para los adolescentes y jóvenes, y generalmente trae consigo cambios en el comportamiento y formas de hablar o vestirse. El apartarse de la corriente principal, se convierte en un elemento relevante para definir una identidad en los adolescentes, donde la música es de vital importancia para la construcción de esta, aunque no es la única puesto que existen también otras expresiones de la cultura popular, que son cruciales para edificar su simbolismo. Sin embargo, no se puede negar el papel preponderante que ejerce la música popular en la fabricación de la identidad de los jóvenes. Los mismos autores introducen el concepto de subculturas y contraculturas,

indicando que, al ser opuestas a la cultura dominante, la música se convierte en un arma en esa batalla por la identidad, ya que los jóvenes la “negocian” utilizando los recursos que hallan en su entorno.

Desde otra perspectiva, la música se visualiza como un análisis de las emociones que esta puede reflejar, ya que ofrece experiencias asociadas con los sentimientos y la autoestima y representa metafóricamente a la identidad, la cual según Rudd (1983)⁵, no puede ser entendida como un crecimiento orgánico congénito propio, y tampoco como algo aplicado mecánicamente en un determinado ambiente, ya que el medio donde las personas interactúan provee un importante punto de referencia para la formación de la identidad, puesto que en él se encuentran las vivencias asociadas a la clase social, etnicidad, valores, género o temas como la autenticidad y la competencia social. (Pérez et al, 2015)

2.1.3. El uso de la música como recurso educativo

Cuando se piensa en encajar en el sistema educativo de una determinada comunidad, la educación musical está ligada al desarrollo psicológico, lo cual implica un gran reto como consecuencia de la forma en que aprendemos. La idea implícita en esos estudios de la música y el desarrollo psicológico constituía un proceso unilateral a través del cual los padres moldeaban a sus niños”. (Hargreaves, 1998)

La teoría de las inteligencias múltiples, propuesta por Gardner (2015), señala que la música estimula todas las inteligencias, lo cual permite desarrollar variadas formas de pensamiento y de aprendizaje, las mismas que guardan relación directa con algunos tipos de habilidades, como pueden ser la creatividad, la resolución de conflictos y el trabajo en equipo.

Vargas y Cárdenas (2019), indican que el objetivo de su investigación es resaltar a la música como una alternativa metodológica en el aula, y se basan en los resultados de investigaciones que comprueban el efecto de la educación musical en el desarrollo cognitivo, social, físico y emocional de los estudiantes, concluyendo que:

Tanto la música como el pensamiento y el aprendizaje van a estar estrechamente relacionados con la educación [...]. La música aporta beneficios en el proceso de enseñanza, influye en la manera de actuar y de pensar de las personas y contribuye a modificar la forma en que los

⁵ Rudd, E. (1983). *Mussike- vårt nye rusmiddel?* Oslo: Norsk Musikforlag

adolescentes conocen y comprenden la realidad que los rodea, [...] aumenta la capacidad de recordar, procesa de forma sinfónica entre varias partes del cerebro a la vez provoca emociones ya sean positivas o negativas, ayuda a la imaginación y la creatividad [...]. Las emociones repercuten de gran manera en el desempeño y la música influye en las emociones, un correcto uso de los recursos musicales puede garantizar un buen desempeño en las actividades que se realicen. (Vargas y Cárdenas, 2019)

Según Bolívar et al, (2018), la música ha sido, es y será una de las mayores herramientas educativas para los docentes, por su gran utilidad como eje de la dinamización de actividades, generando un mayor placer de los alumnos mediante el uso de este recurso, ya que fomenta la interacción grupal, estimula la imaginación y promueve el desarrollo de conductas abiertas hacia el aprendizaje. El mismo autor citando a González (2008)⁶, indica que la música incrementa la atención, la concentración, la memoria, la tolerancia, el autocontrol, la sensibilidad, propicia el aprendizaje de la lengua, de las matemáticas, de la historia, de los valores estéticos y sociales y aporta al desarrollo intelectual, afectivo, interpersonal, psicomotor, físico y neurológico.

Sin embargo, el uso de la música como estrategia en el aprendizaje, debe ser un proceso consciente de doble vía, agradable y motivador tanto para el estudiante como para el maestro. Aunque este proceso podría estar condicionado por un sinnúmero de complejidades, el inconveniente no necesariamente está en la capacidad para aprender, sino en la forma de cómo se guía el aprendizaje, la cual puede frecuentemente complementarse con metodologías que integren la música y conduzcan a un aprendizaje efectivo, que como manifiesta González (2008), permita secuenciar, ordenar y trabajar con precisión los contenidos para un mayor aprovechamiento, eludiendo la improvisación, y estimulando la autoconfianza y el trabajo cooperativo, donde el alumno deje de ser un simple receptor, memorizando mecánicamente los contenidos, y se convierta en constructor de sus propios aprendizajes y conocimientos.

⁶ González, O. (2008). La Canción como recurso de Educación Intercultural en la Escuela: Cancionero Intercultural. En M. A. Ortiz (Coord.), Música. Arte. Diálogo. Civilización. (pp. 27-65). Coimbra (Portugal): Center for Intercultural Music Arts y Grupo de Investigación Hum-742.

Para Bernabeu y Goldstein (2009), el uso de la música en el aula cumple diferentes funciones, entre las cuales mencionan: ambiental, cuando se crea una atmósfera adecuada para el aprendizaje; informativa, ya que cada obra musical guarda información en si misma; expresiva y reflexiva, al permitir a cada estudiante exteriorizar sus emociones y vivir diferentes experiencias estéticas relacionadas también con la espiritualidad. Para estos autores, la música también actúa como elemento facilitador del movimiento y crea contextos imaginarios, además funciona como elemento de anclaje memorístico, evocador, anticipatorio, de encadenamiento y transición entre diferentes momentos de la clase.

2.1.3.1. El papel del docente en el proceso didáctico. Desde hace varios años, diversos autores, entre ellos Ibañez-Bernal (2007)⁷ refutan la concepción generalmente aceptada de que el docente es un simple emisor de conocimientos o saberes que deben ser ampliamente dominados por él y que la mediación se realiza exclusivamente a través del lenguaje. Existen otros medios como grabaciones, textos, videos, aplicaciones en dispositivos móviles, etc., que podrían ser utilizados por los maestros para encontrar alternativas novedosas que faciliten los procesos de enseñanza aprendizaje a través de instrumentos y herramientas didácticas que permitan a los estudiantes acceder a un aprendizaje significativo.

En este sentido, León (2014) habla de una “mediación pedagógica”, que según la autora tiene sus inicios en “la Teoría del Aprendizaje Significativo de Ausubel, Bruner y el cognitivismo, la teoría socio histórico cultural de Vigotski con la propuesta de la Zona de Desarrollo Próximo (ZPD), y la de intervención entre el sujeto y el objeto que postula Piaget”, e indica citando a Chaves y Gutiérrez (2008)⁸ que esta mediación “ [...] busca que las actividades, estrategias, ejercicios y procedimientos de los tratamientos pedagógicos se conviertan en experiencias de aprendizaje placenteras, significativas, novedosas y queridas por los estudiantes” (p. 43), donde lo realmente importante es el sentimiento que tengan estos hacia la clase, estimulando una relación dinámica para con sus iguales, el medio que les rodea y el maestro, siendo éste quien guía de forma premeditada las actividades, para que los jóvenes puedan organizar

⁷ Ibañez Bernal, C. (2007). Un análisis crítico del modelo del triángulo pedagógico. Una propuesta alternativa. *Revista Mexicana de Investigación Educativa*, 12(32) 435-456

⁸ Chaves, C y Gutiérrez, N. (2008). El nuevo rol del profesor: mediador v asesor

mejor sus ideas y construir aprendizajes que les sean útiles no solo en el aula, sino en su vida diaria.

Para concluir este apartado se considera oportuno citar a Sacristan et al., 2008, quien afirma que:

Se trata de sustituir la enseñanza centrada en la transmisión de información que lleva a un aprendizaje memorístico y rutinario, está orientada al examen y mediatizada por él, por una enseñanza cuya base sea la comprensión crítica de la información recibida, apoyada por una buena explicación y acompañamiento por parte del profesor en el proceso de construcción de aprendizaje. (p. 43).

Figura 2

Características del docente mediador.

Docente mediador	Propicia espacios de interrelación, intercambios de conocimientos de diálogo y de apertura, donde él y el aprendiz son participantes activos del proceso pedagógico
	Establece metas: favorece la perseverancia, desarrolla hábitos de estudio y fomenta la autoestima y la metacognición.
	Tiene la intención de facilitar el aprendizaje significativo: favorece la trascendencia, guía el desarrollo de estrategias, enriquece las habilidades básicas superando las dificultades.
	Anima a la búsqueda de la novedad: fomenta la curiosidad intelectual, la originalidad y el pensamiento divergente.
	El profesor debe desarrollar una habilidad que le permita relacionarse con los educandos para ejercer una función asesora y mediadora.
	Debe ofrecer el conocimiento como una actividad agradable, que genere placer en el proceso de aprendizaje y en su aplicación a la vida cotidiana.
	Despierta un sentimiento entremezclado de valores como libertad, humildad, responsabilidad, amor, y respeto por todos y todo.
	Emplea diferentes tratamientos pedagógicos según las demandas de los aprendientes.
	Desarrolla en los estudiantes actitudes positivas: haciéndoles vivir unos valores para que los hagan operativos en su conducta dentro de su realidad sociocultural.

Fuente: Revista CAES Vol. 5, No. 1, Año 2014 ISSN-1659-4703 p.145

2.2. Principales modelos pedagógicos y metodologías de enseñanza musical

A través de los años se han desarrollado diferentes modelos pedagógicos y metodologías de enseñanza que guíen la labor de docentes en la elaboración de los planes de estudios más adecuados de acuerdo a las características de su grupo particular de alumnos. Para la elección

de estas metodologías, Pérez et., al (1991)⁹ como se citó en León (2014), propone tener en cuenta ciertas técnicas cuyas características se mencionan a continuación:

- Tienen que ser activas, convirtiendo a los estudiantes en protagonistas del proceso educativo.
- Tienen que ser participativas, empleando aquellas que promuevan la participación de los jóvenes.
- Las clases tienen que ser relevantes y acorde a los intereses, necesidades y expectativas de los estudiantes.
- Tienen que ser más democráticas, permitiendo que los jóvenes ejerciten la libertad, la solidaridad, la cooperación, la divergencia de opiniones y la libertad de expresión.
- Tienen que incentivar la creatividad y el pensamiento crítico, escogiendo procedimientos metodológicos que permitan a los alumnos hacer frente y solucionar situaciones concretas con originalidad.
- Tienen que estimular la construcción del conocimiento.
- Tienen que incluir técnicas que propicien la socialización y la individualización, sean estas grupales, individuales y/o colectivas. (pp. 171-173)

2.2.1. Modelos pedagógicos

Según Blanco y Quitara (2000), “un modelo constituye un planteamiento integral e integrador acerca de determinado fenómeno, y desde el punto de vista teórico-práctico es ofrecer un marco de referencia para entender implicaciones, alcances, limitaciones y debilidades paradigmáticas que se dan para explicarlo”.

En ese sentido, en el área educativa ha sido imperiosa la necesidad de implementar modelos como una herramienta esencial de los docentes para proyectar y/o gestionar las posibles formas de enseñanza a través del tiempo.

Según Canfux (1996) define un modelo pedagógico como aquel que “expresa aquellas concepciones y acciones, más o menos sistematizadas que constituyen distintas alternativas de organización del proceso de enseñanza para hacerlo más efectivo”.

⁹ Pérez, C., Molina, Z., Hernández, A., Rojas, G., y Murillo, E. (1991). Los procesos de enseñanza aprendizaje en una sociedad democrática. San José, Costa Rica: MEP.

Según Comenio (2006) lo conceptualiza de la siguiente manera: “concepto con que se expresan los atributos de una actividad académica y su naturaleza histórica en total. Esos atributos se configuran por la clase de ser humano que se pretenda formar en dicha actividad académica, mediante un proceso pedagógico específico”

De estas definiciones se puede inferir que los modelos pedagógicos deben tener efectividad, es decir que deben lograr cumplir con los objetivos de formación de individuos útiles para su entorno social y cultural. Por consiguiente, nacen en una determinada sociedad educativa integrada por maestros y alumnos que generan un conocimiento, con el propósito de formar seres humanos que impulsen un verdadero proceso de cambio en la sociedad a la que pertenecen.

Según Ortiz et al., (2014), para definir y caracterizar los distintos modelos pedagógicos existen dos criterios elementales: las relaciones interpersonales que se gestan entre los integrantes de la comunidad educativa y las relaciones epistémicas que brotan en relación con el conocimiento científico que emerge del proceso pedagógico, articulando la teoría y la práctica según los objetivos que se deseen alcanzar, siendo el docente el planificador, el creador de materiales o el desarrollador de software educativo, quien tiene que conocer cómo, cuándo, dónde y por qué utilizar recursos, métodos y estrategias de enseñanza.

Según Ortiz (2014)¹⁰, los elementos didácticos estructurales de los modelos pedagógicos posibilitan integrar la pedagogía tradicional, la escuela nueva, la tecnología educativa, la escuela del desarrollo integral y la Teo pedagogía en la tipificación de los modelos pedagógicos, los cuales se pueden agrupar según sus características principales, haciendo una separación de otras no indispensables, en dos grandes grupos: la concepción tradicionalista o pasiva de la educación, y la concepción humanista o activa, siendo estas el punto de partida para las variantes de modelos pedagógicos y educativos que se conocen.

Por su parte, De Zubiria (2007), plantea esta clasificación en tres grandes grupos: modelo pedagógico hetero estructurante, donde la escuela es vista como el espacio para replicar el conocimiento en incentivar el trabajo diario; modelo pedagógico auto estructurante de la escuela activa, donde la educación se construye de adentro hacia afuera y el protagonista es

¹⁰ Ortiz, A. (2009). Currículo y Evaluación. Santa Marta: Ediciones Unimagdalena.

el alumno; modelo pedagógico dialogante, centrada en el desarrollo y no en el aprendizaje, dando especial relevancia a incentivar las dimensiones socio afectiva, cognitiva y la práctica.

Vives (2016) afirma que, hay variadas teorías y modelos pedagógicos, posibilitando o bien escoger uno solo, o tomar aquellos que posean elementos comunes y darle a cada uno su propio enfoque personal. La autora indica que la mayoría de textos sobre modelos pedagógicos coinciden en mencionar los siguientes: tradicional, donde el estudiante es considerado un ser pasivo, y la escuela tiene la labor de preparar intelectual y moralmente a los alumnos; conductista, similar al anterior en cuanto a la transmisión de conocimiento al estudiante, pero en este se destaca la manera de adquirirlo, la cual es observando su conducta; experimental o activista, donde el estudiante es el eje del proceso educativo y se estimula su autoaprendizaje, brindando al docente a un rol auxiliar de facilitador; cognitivo o constructivista, el cual posee diferentes tendencias. Una afirma que el conocimiento se autoconstruye, siendo autores representativos de esta corriente Dewey, Piaget y Kolhberg. Una segunda corriente se centra en los contenidos del proceso de enseñanza, donde se encuentran autores como Brunner y Ausubel, el cual plantea la teoría del aprendizaje significativo que se analizará a profundidad en el siguiente apartado. La tercera corriente prioriza la importancia de las habilidades cognitivas, promovida por Hilda Taba y Del Bono y la última es una corriente social en los modelos conductivos y constructivistas representada por Vygotsky.

2.2.1.1. Teoría del aprendizaje significativo. Beltrán (1993)¹¹ como se citó en Matienzo (2020), indica que “el aprendizaje es la adquisición de conocimientos, habilidades, conductas, valores, aptitudes y actitudes, mediante el estudio, la enseñanza, la experiencia, la instrucción o el razonamiento. Proceso entendido a partir de diversas posturas y teorías vinculadas al hecho de aprender”. Existen según la pedagogía, diferentes tipos de aprendizajes, entre los más destacados se encuentran: el repetitivo, el receptivo, por descubrimiento y el aprendizaje significativo, propuesto inicialmente por el psicólogo estadounidense David Ausubel en 1963, en la obra titulada: *The Psychology of Meaningful Verbal Learning: An Introduction to School Learning*, quien afirma que este acontece cuando una nueva idea se conecta o relaciona con un concepto pre existente importante en la estructura cognitiva del sujeto,

¹¹ Beltrán, J. (1993). Procesos, estrategias y técnicas de aprendizaje, Madrid: Síntesis

lo cual ocasiona que las nuevas ideas logren ser aprendidas significativamente en la medida en que otras de la misma naturaleza estén perfectamente claras, disponibles y que se desempeñen como un punto de anclaje a las primeras. El maestro debe esforzarse en implementar estrategias motivacionales específicas. (Matienzo, 2020)

El aprendizaje significativo es el proceso según el cual se relaciona un nuevo conocimiento o información con la estructura cognitiva del que aprende, de forma no arbitraria y sustantiva o no literal. Esa interacción con la estructura cognitiva no se produce considerándola como un todo, sino con aspectos relevantes presentes en las mismas, que reciben el nombre de subsumidores o ideas de anclaje. (Ausubel, 2002, p. 248)

Como se puede observar, una de las bases de esta teoría es el conocimiento previo del estudiante. A pesar de que fue postulada hace más de 60 años, tiene plena vigencia en la pedagogía actual, y ha sido inspiración para diversos autores los cuales se visualizarán en la figura siguiente:

Figura 3

Aportaciones que reformulan el concepto de aprendizaje significativo desde sus orígenes hasta la actualidad.

Idea original	Aprendizaje significativo							Visión actual
	Aportaciones de la relación entre la visión clásica y otros enfoques teóricos, percibidas por los autores que figuran en el pie							
Aprendizaje significativo es el proceso que se genera en la mente humana cuando subsume nuevas informaciones de manera no arbitraria y sustantiva y que requiere como condiciones: predisposición para aprender y material potencialmente significativo que, a su vez, implica significatividad lógica de dicho material y la presencia de subsumidores o ideas de anclaje en la estructura cognitiva del que aprende.	Carácter humanista	Interacción triádica	Construido subyacente	Sentido crítico	Concepción cognitiva contemporánea	Progresividad	Conocedor como sistema autopoyético	Es el constructo central de la concepción original de Ausubel, que expresa el mecanismo por el que se atribuyen significados en contextos formales de aula y que supone unas determinadas condiciones y requisitos para su consecución. Supone la integración del pensar, el hacer y el sentir, implicados en la interacción triádica que lo favorece. Es una idea subyacente a diferentes perspectivas que no sólo no lo invalidan, sino que amplían su vigencia y su capacidad explicativa, si bien reclama la consideración de diferentes enfoques más actuales, desde una concepción más acorde con la psicología cognitiva actual, que nos ha conducido a una explicación de la asimilación y retención ausubeliana con el concurso de los modelos mentales y los esquemas de asimilación. En ese proceso de evolución del constructo, y teniendo en cuenta que ya no son suficientes los postulados iniciales de la teoría, ha adquirido una especial relevancia la premisa fundamental de que el aprendizaje significativo supone un proceso complejo y progresivo que se desarrolla en el dominio de interacciones perturbadoras mediadas con el concurso del lenguaje y que reclama, además, una visión crítica de los mecanismos que conducen a la significación y la conceptualización.
	Es subyacente a la integración constructiva de pensar, hacer y sentir, lo que constituye el eje fundamental del engrandecimiento humano.	Es una interacción triádica entre profesor, aprendiz y materiales educativos del currículum, en la que se delimitan responsabilidades en el evento educativo.	Es una idea integradora y eficaz que engloba a diferentes teorías y planteamientos psicológicos y pedagógicos	Es un proceso crítico de cuestionamiento y toma de decisiones frente a la ingente cantidad de información	Requiere y supone la construcción de modelos mentales (en la perspectiva de Johnson-Laird) cada vez más explicativos y predictivos, ante nuevas situaciones o contenidos, que dan lugar progresivamente a esquemas de asimilación (entendidos como los define V.ergnaud), como representaciones más estables, a través del dominio paulatino de situaciones similares.	Reclama la construcción paulatina de conceptos como elementos necesarios para hacerle frente a las distintas situaciones (en su concepción vergnaudiana)) que se enfrentan, que dan origen a la conceptualización progresiva.	Tiene lugar en el dominio de interacciones perturbadoras que generan cambios de estado, o sea, cambios estructurales sin alterar la organización autopoiética (concepción tomada de Maturana y aplicada al aprendizaje), manteniendo la identidad.	
Ausubel	Novak	Gowin	Moreira	Moreira	Moreira y Greca	Caballero	Moreira	Moreira, Rodríguez y Caballero

2.2.2. Métodos pedagógicos musicales

El siglo XX es llamado “el siglo de los grandes métodos” o “el siglo de la Iniciación Musical”. Por esta razón se realizará una breve revisión de la evolución histórica que han tenido algunos de los métodos pedagógicos a lo largo del mismo, mencionando a sus principales representantes, tomando como base lo expuesto por Hemsy de Gainza (2004)¹²:

Una primera etapa comprendida entre 1930-1940 es llamada de los “métodos precursores”. En ella destacan algunos como el “Tonic Sol Fa”, desarrollado en Inglaterra desde comienzos de 1900 o el “Tonika Do” en Alemania, así como el de Maurice Chevais en Francia. Entre sus características principales se encuentra el uso de la fononimia y las sílabas rítmicas.

La segunda etapa que va de 1940-1950, es denominada de los “métodos activos”. Aquí encontramos a célebres maestros como E. Jacques Dalcroze (1865-1950), inventor de la Eurytmia, Edgar Willems (1890-1978, Bélgica-Suiza) y Maurice Martenot (1898-1980, Francia). Paralelamente en Estados Unidos se difunde el trabajo del filósofo John Dewey (1859-1952), el cual pensaba que el sistema educativo debía cambiar para que todos tengan la oportunidad de aprender, y del psicólogo James Mursell.

La tercera etapa, eminentemente “idealista”, comprende la década de 1950-1960, se conoce como la de “los métodos instrumentales” y entre sus principales representantes están: el alemán Carl Orff (1895-1982), quien enfoca su trabajo en los conjuntos instrumentales; el húngaro Zoltán Kodály (1882-1967), quien prioriza la voz y el trabajo coral, valorizando el folklore de su país, y el japonés Suzuki (1898-1998), cuyo método en un principio se centra en la enseñanza del violín, pero posteriormente es adaptado a varios instrumentos incluido el bajo eléctrico.

La cuarta etapa, la década de 1970-1980 es conocida como la de “los métodos creativos”, donde el docente estimula la creatividad de sus alumnos. La educación musical es influenciada por compositores como G. Self, B. Dennis, J. Paynter, M. Schafer, entre otros. Predomina la música contemporánea en la propuesta educativa musical y en países como Alemania, Inglaterra, Francia, países nórdicos, y de manera empírica en España, se realizan obras

¹² Presidente del FLADEM (Foro Latinoamericano de Educación Musical). Chile

didácticas y se genera todo tipo de sonidos y ruidos destinados a la práctica musical, con el objetivo de aplicar la música contemporánea en el aula.

La quinta etapa se denomina de “transición”, otros autores la llaman de “expansión pedagógica”, en ella, prosigue el interés por la música contemporánea en el aula, y paralelamente surgen variadas tendencias: la tecnología educativa y musical, la ecología, los movimientos optativos en el arte, la moderna corporalidad, la musicoterapia, las técnicas grupales, etcétera.

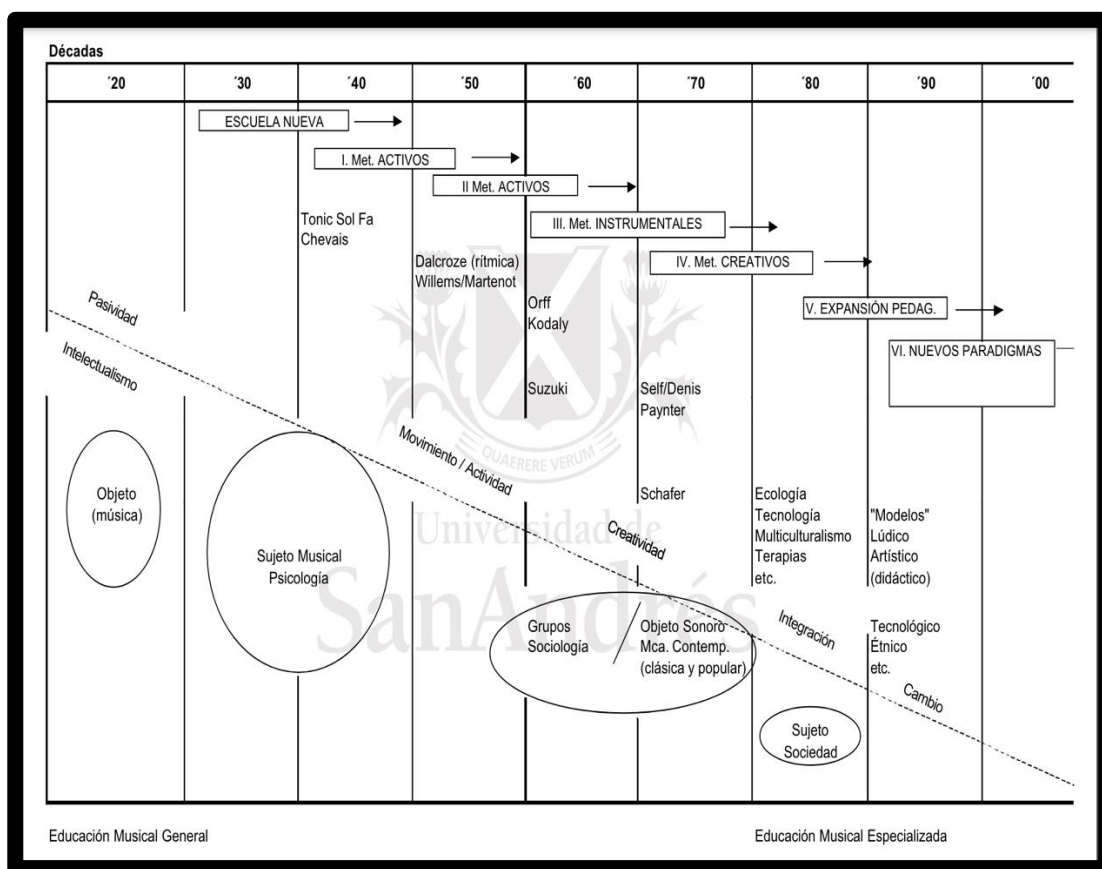
Finalmente, a partir de 1990, la sexta etapa es conocida como la de “los nuevos paradigmas” o de los “nuevos modelos pedagógicos”, los cuales luchan por imponer sus respectivas perspectivas, donde los maestros tienen a su disposición una gran cantidad de modelos aplicables para su enseñanza musical, entre los cuales se pueden mencionar el modelo de aprendizaje natural o espontáneo, el modelo tecnológico, el modelo étnico y el modelo ecológico. (Hemsey de Gainza, 2004).

Se considera oportuno mencionar también en esta etapa al método Soundcheck, de procedencia holandesa, que tiene como grupo objetivo los adolescentes y prioriza la interpretación, ya que considera que la música debe ser “experimentada”.

La siguiente figura muestra la evolución de los métodos pedagógicos musicales a través de diferentes décadas:

Figura 4

Desarrollo de la educación musical en el siglo XX.



Fuente: Documento de trabajo No. 10, noviembre de 2003. Serie "Documentos de trabajo", Universidad de San Andrés.p.21

Para la realización del presente trabajo se tendrán en cuenta los tres métodos que se explicarán a continuación, tomando sus principales características y adecuándolas al contexto requerido para esta guía.

2.2.2.1. Método Orff. Karl Orff nace en Múnich, Alemania, un 10 de julio de 1895. Su aporte pedagógico se sintetiza en el "Schulwerk", más conocido como el método Orff-Schulwerk, el cual promueve la educación musical integral, donde los estudiantes aprenden de una forma activa, procurando enlazar en una misma línea el desarrollo de las habilidades musicales con la danza y el movimiento.

Según Sánchez (2023), Orff pensaba que la enseñanza musical no es solo aprender a ejecutar un instrumento o enseñar teoría, sino fabricar el aprendizaje con vivencias reales y significativas para el niño, siguiendo el enfoque constructivista de la psicología del desarrollo

de Piaget y de Vygostky y los aprendizajes significativos de Ausubel. La autora afirma que “los principios psicológicos de L.S. Vygotski coinciden con las actividades y objetivos del método pedagógico musical de Karl Orff”. La pedagogía musical Orff promueve un acercamiento con la música y todas sus cualidades, como la melodía, armonía y timbre, desde que se empieza a estudiarla, enlazándolos con la voz, el movimiento corporal y la práctica instrumental, teniendo como base los ritmos del lenguaje y la palabra hablada, y partiendo del folklore alemán, aunque ya se han hecho múltiples adaptaciones a la realidad latinoamericana.

La misma autora afirma que este método moldea a los niños en el ámbito musical de una manera natural y progresiva, a través del juego y la improvisación de ritmos y melodías, teniendo como meta los siguientes objetivos:

- Despertar la invención infantil mediante el juego y la creatividad.
- Lograr la participación activa del niño, a través de la audición y de la creación utilizando de forma efectiva, los instrumentos musicales. Se tiene para ello a la improvisación, como elemento importante.
- Permitir la libre expresión musical del niño, más que el logro de habilidades técnicas.
- Investigar la riqueza de la tradición cultural musical del mundo: rondas, rimas, adivinanzas, pregones, canciones de cuna, estribillos, canciones de sorteo, proverbios, leyendas.

El método de Orff-Schulwerk empieza con la ejecución de patrones rítmicos sencillos, conectando la palabra hablada al ritmo y las formas rítmicas a la melodía. Un detalle para destacar es el componente lúdico, considerado esencial en la iniciación musical, que se traduce en palmadas, golpeando el piso con el pie, etc. En cuanto a la melodía, de la misma forma se comienza de manera elemental con un intervalo menor descendente para luego introducir la pentafonía, con la repetición rítmica de palabras, frases, pregones, adivinanzas, etc. Una parte importante de este método es el llamado “Instrumental Orff”, formado principalmente por instrumentos de percusión y de vientos, pero que podrían ser adaptados según las necesidades específicas de las aulas actuales.¹³

¹³ Sánchez Plasencia, A. M. (2023). La teoría vygotskiana y el método pedagógico musical de Karl Orff: Actualidad de la propuesta. *Tsantsa. Revista De Investigaciones artísticas*, (14), 55–64

2.2.2.2. Método Suzuki. El Método Suzuki, desarrollado por el violinista japonés Shinichi Suzuki (1898 – 1998), surge como una contraposición a la metodología tradicional que indica que el talento es innato al ser humano. Él propone enseñar la música tal cual como se aprendió la lengua materna, con la idea que cualquier persona puede aprenderla, siempre y cuando estén desde temprana edad rodeados de estímulos sonoros. De ahí nace uno de sus principios fundamentales, afirmando que no solo es un método de enseñanza sino una filosofía de vida, donde las habilidades musicales no se heredan, sino que se aprenden, respetando los tiempos individuales de cada estudiante. Si bien es cierto fue ideado inicialmente para el violín, actualmente se ha extendido su uso a otros instrumentos, entre los cuales está el bajo eléctrico.

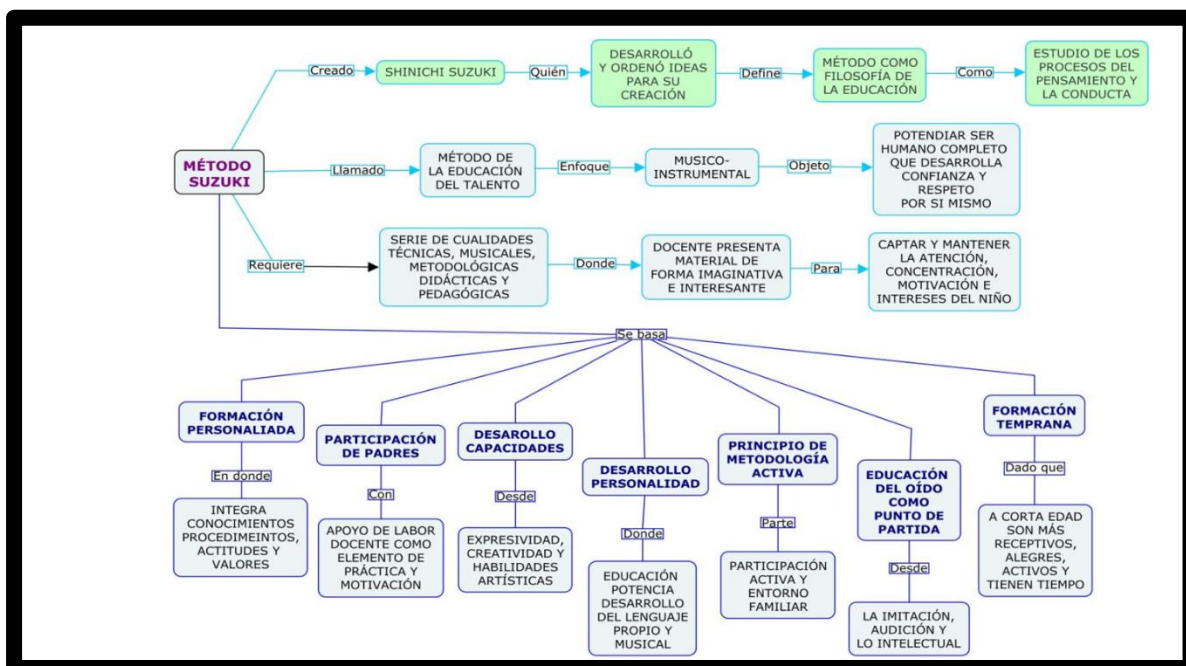
Según Bermeo et al., (2019), los principios básicos que formula este método son los siguientes:

- Cualquier niño que pueda aprender a hablar su lengua materna, puede aprender a tocar un instrumento.
- El aprendizaje de la lengua materna implica la necesidad de un ambiente en donde el niño esté constantemente estimulado.
- El método respeta el tiempo de cada niño, es él quien va marcando cada paso del progreso.
- El aprendizaje de las habilidades, como del lenguaje es acumulativa.
- Se resalta la importancia de un ambiente tranquilo y alegre para el desarrollo eficaz de las habilidades musicales, resignificando el sentido del trabajo hacia el hecho constructivo y gratificante, donde no sólo genera felicidad el lograr el objetivo, sino el camino hacia él.

Este método tiene como objetivo principal, potenciar un ser humano en todas sus dimensiones en un ambiente que le proporcione confianza y respeto por sí mismo, basado en principios desde la formación personalizada, la participación de los padres, la formación temprana y elementos como la educación del oído y el desarrollo de la expresión y personalidad del alumno. (García y Ruiz, 2015)

Figura 5

Resumen del método Suzuki en la interpretación musical



Fuente: García y Ruiz 2015. p. 16

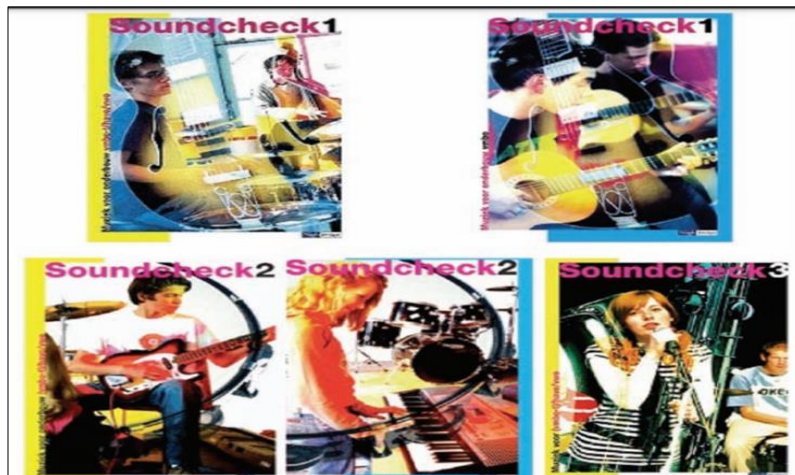
2.2.2.3. Método Soundcheck. El *Soundcheck* es un método relativamente nuevo que se centra en los tres primeros años de la educación secundaria (de 12 a 15 años). Fue creado por un grupo de ex estudiantes de la Academia para la Educación Musical de Rotterdam, y se enfoca en la enseñanza y la ejecución de música popular en la educación secundaria. Cada estudiante aprende a tocar guitarra acústica, batería, teclado, bajo y percusión. Los contenidos están organizados en bloques de seis semanas, aumentando progresivamente el nivel de dificultad. Los alumnos son animados a hacer una versión de una canción que hayan aprendido, luego de lo cual se presentan en un recital. El pensamiento central que sostiene esta metodología es que, el hacer música, engloba una extensa gama de conocimiento y destrezas que se pueden descubrir mediante la reflexión. Fomenta el aprendizaje cooperativo ya que las lecciones están proyectadas para que los alumnos puedan trabajar en grupo haciendo diversas labores y ayudándose de pistas puedan tener una idea clara de la música que ejecutan. Se procura que los docentes alienten, guíen y ayuden a sus discentes, pero en un ambiente lo suficientemente organizado para que sientan que están aprendiendo y lo suficientemente

abierto para que logren la autonomía, basándose en la teoría de la autodeterminación.¹⁴
(Evelein, 2011)

Este método, contrario a la enseñanza tradicional, no empieza con la lectura de partituras, ya que esta se emplea solo cuando los alumnos ya tienen una significativa experiencia en el instrumento. Por otro lado, las evaluaciones son parte del proceso musical propiamente dicho lo cual minimiza los exámenes escritos. En cuanto a la metodología, se prioriza el aprendizaje auténtico en el cual los alumnos vivan la experiencia musical en un entorno tan real como sea posible, procurando trazarse objetivos realistas cuya consecución sea motivante para continuar con el proceso formativo y esto se vea reflejado en el aumento gradual de sus destrezas musicales. El método *Soundcheck* está diseñado para tres cursos y contiene cinco libros de texto con sus consiguientes CDs para el alumno y un libro-guía para cada curso con CDs para el profesor.

Figura 6

Portadas de los cinco libros de texto del método Soundcheck



Fuente: Música y Adolescencia. La música popular actual como herramienta en la educación

musical. p.60

¹⁴ La SDT es una macro-teoría de la motivación humana que aborda diferentes aspectos como el desarrollo personal, la auto regulación, las metas, energía, vitalidad, aspiraciones de vida, las necesidades psicológicas universales, las relaciones culturales para la motivación, así como ambientes sociales como la conducta, el afecto y el bienestar (Deci y Ryan, 2002; Ryan y Deci, 2017).

2.3. Sistema educativo ecuatoriano

En este apartado analizará cómo está conformado el sistema educativo ecuatoriano y la legislación vigente en el ámbito cultural, con los respectivos artículos que sustentan la presente propuesta.

Son deberes primordiales del Estado: Garantizar sin discriminación alguna el efectivo goce de los derechos establecidos en la Constitución y en los instrumentos internacionales, en particular la educación, la salud, la alimentación, la seguridad social y el agua para sus habitantes.¹⁵

La constitución del Ecuador garantiza el acceso a la educación como un derecho de todos sus ciudadanos¹⁶, pudiendo esta ser tanto pública como privada. El sistema educativo ecuatoriano está compuesto por el sistema nacional de educación, el cual consta de: nivel inicial, nivel básico y el bachillerato, sea este en ciencias o técnico. Además, existe el sistema de educación superior y el sistema de educación intercultural bilingüe. Los organismos que regulan este engranaje son tres:

- Consejo de Evaluación, Acreditación y Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior (CACES).
- Secretaría Nacional de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación (SENESCYT).
- Consejo de Educación Superior (CES).

También se puede hacer una distinción entre la educación escolarizada (formal), la cual sigue currículos específicos elaborados por las autoridades educativas, y aquella que es no escolarizada y no se encuentra regulada por un currículo determinado. En este sector podemos mencionar, entre otros, a las escuelas y academias de música, así como fundaciones y centros culturales que brindan una enseñanza musical no formal.

El sistema nacional de educación tendrá como finalidad el desarrollo de capacidades y potencialidades individuales y colectivas de la población, que posibiliten el aprendizaje, y la generación y utilización de conocimientos, técnicas, saberes, artes y cultura. El sistema tendrá

¹⁵ Constitución de la República del Ecuador. Artículo 3

¹⁶ Constitución de la República del Ecuador. Artículo 26 y 27.

como centro al sujeto que aprende, y funcionará de manera flexible y dinámica, incluyente, eficaz y eficiente. El sistema nacional de educación integrará una visión intercultural acorde con la diversidad geográfica, cultural y lingüística del país, y el respeto a los derechos de las comunidades, pueblos y nacionalidades.¹⁷

2.3.1. Legislación educativa en Ecuador

Además de la Constitución de la República, la legislación en el ámbito educativo en el Ecuador está reglamentada principalmente por la Ley orgánica de educación intercultural LOEI, y su respectivo Reglamento. Sin embargo, también es relevante mencionar que existen otros cuerpos legales como la Ley orgánica de cultura, y compromisos internacionales que ha firmado el país en este contexto.

2.3.2. Ley orgánica de educación intercultural LOEI

Esta ley y su reglamento se crean a partir del año 2011, y la Ley Orgánica Reformatoria a la LOEI se publicó en el primer suplemento del Registro Oficial No. 434, el 19 de abril de 2021. Como lo indica en primer artículo, fundamentalmente regula los principios y fines que orientan la educación ecuatoriana, en el marco del Buen Vivir, la pluriculturalidad y la interculturalidad. Trata sobre los derechos y obligaciones, así como regulaciones básicas en el ámbito educativo.

Según Castillo et al., (2018):

El Reglamento de la Ley Orgánica de Educación Intercultural (LOEI), establece un Modelo de Gestión Educativa para acercar la atención a los ciudadanos y lograr servicios completos y pertinentes en cada Circuito [...] muestra un enfoque de respeto de derechos pero también rescata la importancia del cumplimiento de deberes, rompe con los viejos paradigmas para asegurar mejores aprendizajes, establece al estudiante como el centro de la gestión del sistema educativo y contribuye a revalorizar la profesión docente.

Entre los principales artículos relacionados con el presente trabajo se encuentran los siguientes:

¹⁷ Constitución de la República del Ecuador. Título VII. Régimen del Buen Vivir. Sección primera. Educación Art. 343.

Art. 3: Fines de la educación:

- b) El fortalecimiento y la potenciación de la educación para contribuir al cuidado y preservación de las identidades conforme a la diversidad cultural y las particularidades metodológicas de enseñanza, desde el nivel inicial hasta el nivel superior, bajo criterios de calidad;
- c) El desarrollo de la identidad nacional; de un sentido de pertenencia unitario, intercultural y plurinacional; y de las identidades culturales de los pueblos y nacionalidades que habitan el Ecuador; p) El desarrollo de procesos escolarizados, no escolarizados, formales, no formales y especiales.¹⁸

Art. 6.- Obligaciones. Son obligaciones del Estado:

- e) Asegurar el mejoramiento continuo de la calidad de la educación;
- g) Garantizar la aplicación obligatoria de un currículo nacional, tanto en las instituciones públicas, municipales, privadas y fiscomisionales, en sus diversos niveles: inicial, básico y bachillerato... El diseño curricular considerará siempre la visión de un Estado plurinacional e intercultural.
- x) Garantizar que los planes y programas de educación inicial, básica y el bachillerato, expresados en el currículo, fomenten el desarrollo de competencias y capacidades para crear conocimientos y fomentar la incorporación de los ciudadanos al mundo del trabajo.¹⁹

2.3.3. Compromisos internacionales

El Ecuador ha suscrito diferentes compromisos internacionales en el ámbito de la educación y la cultura, que en varios de sus artículos garantizan el derecho de toda persona a la educación, como medio para el pleno desarrollo de la personalidad humana, el respeto, la equidad y la igualdad de género. Entre otros se pueden mencionar los siguientes, con su respectiva fecha de firma por parte del país:

- Declaración universal de los Derechos humanos. Art. 26. Firma: 1948

¹⁸ Ley Orgánica de Educación Intercultural. Pág. 13.

¹⁹ Ley Orgánica de Educación Intercultural. Pág. 15.

- Convención americana sobre derechos humanos suscrita en la conferencia especializada interamericana sobre derechos humanos. Art. 26. Firma: 08/01/1979.
- Protocolo adicional a la convención americana sobre derechos humanos en materia de derechos económicos, sociales y culturales. Art. 13. Firma: 10/02/1993.
- Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Art. 13. Firma: 06/03/1969.
- Convención sobre los derechos del niño. Art. 28. Firma: 23/03/1990.
- Convención relativa a la Lucha contra las discriminaciones en la Esfera de la Enseñanza. Firma: 05/03/1979
- Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer. Art. 10. Firma: 09/11/1981.
- Convención internacional sobre la protección de los derechos de todos los trabajadores migratorios y de sus familiares. Art. 30. Firma: 05/02/2002. (ParlaRED, 2019)

2.3.4. Ley orgánica de cultura y su Reglamento.

El art. 1 de esta ley indica que tiene por objeto “definir las competencias, atribuciones y obligaciones del Estado, los fundamentos de la política pública orientada a garantizar el ejercicio de los derechos culturales y la interculturalidad”. En su art. 3, menciona que uno de sus fines principales es “fomentar el diálogo intercultural en el respeto de la diversidad; y fortalecer la identidad nacional, entendida como la conjunción de las identidades diversas que la constituyen”. Además, en el art. 4 afirma que entre sus principios se encuentran la diversidad cultural, el buen vivir, la interrelación con la educación y la identidad nacional, la cual se construye mediante el “conjunto de interrelaciones culturales e históricas que promueven la unidad nacional y la cohesión social a partir del reconocimiento de la diversidad”.²⁰

²⁰ Ley orgánica de cultura. Pág. 3-4.

Del Sistema Nacional de Cultura. Comprende el conjunto coordinado y correlacionado de normas, políticas, instrumentos, procesos, instituciones, entidades, organizaciones, colectivos e individuos que participan en actividades culturales, creativas, artísticas y patrimoniales para fortalecer la identidad nacional, la formación, protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, incentivar la libre creación artística y la producción, difusión, distribución y disfrute de bienes y servicios artísticos y culturales y, salvaguardar la memoria social y el patrimonio cultural para garantizar el ejercicio pleno de los derechos culturales.²¹(Art.23).

Por otra parte, en el Reglamento General a la Ley orgánica de cultura, en el art. 135 parte a, indica que el “MCYP coordinará con el ente rector de la Educación la promoción de las bandas académicas o bandas estudiantiles de música, mismas que deberán tener un enfoque de integración artístico cultural, con un repertorio universal, priorizando piezas musicales nacionales y regionales”. En la parte b expone que los GAD “promoverán espacios para el desarrollo y difusión de la música popular ecuatoriana, principalmente orientada a la música de bandas de pueblo”.²²

Es importante destacar que, en la malla curricular proporcionada por el Ministerio de Educación del Ecuador, la Música forma parte del currículo en escuelas y colegios, dentro de un área denominada Educación Cultural y Artística, ECA, que encierra además la enseñanza de otras artes, tales como Literatura, Pintura, Teatro y Danza. Esto puede ser visto desde varias aristas, ya que si bien es cierto se incluye a la Música como parte de un desarrollo integral de los estudiantes, no se le da a esta la subjetividad e importancia necesaria, ya que los objetivos que persigue la ECA son generales en cuanto a la educación artística y no promueven la enseñanza específica de esta materia.

2.4. Géneros de música tradicional ecuatoriana

“Género musical es un conjunto de eventos, reales o posibles, regulado por un determinado conjunto de reglas socialmente aceptadas [...] diferentes géneros musicales son

²¹ Ley orgánica de cultura. Pág. 9. Art.23.

²² Reglamento General a la Ley orgánica de cultura. Pág. 37.

recíprocamente definidos por el hecho de que ellos ocupan zonas semánticas limítrofes”.
(Franco, 1982)

Los géneros Tradicionales Ecuatorianos, forman un componente importante de la cultura de este país, y surgen como consecuencia de las múltiples particularidades de cada una de las regiones que lo forman, con características individuales y tradiciones que han ido pasando de generación en generación y que se han dividido por factores geográficos, pero en conjunto forman el patrimonio cultural intangible de esta nación latinoamericana. En este sentido, al ser un país tan diverso, paralelamente también han surgido diferentes géneros musicales, producto de la cosmovisión de cada lugar, y del sincretismo religioso, cultural y por consiguiente musical que se produjo desde la época colonial.

En la presente investigación se analizarán cuatro géneros de música tradicional ecuatoriana, representando simbólicamente a cada una de las regiones de este país, tanto en sus patrones rítmicos característicos como en su forma y posibles adaptaciones al instrumento bajo eléctrico.

2.4.1. El sanjuanito

El sanjuanito es uno de los ritmos más populares y representativos en el Ecuador, especialmente de la Sierra Ecuatoriana. Tiene influencias españolas y aunque no se tiene una idea clara de su origen, puesto que existen al menos tres versiones sobre el mismo, se cree que emergió inclusive antes del dominio de los incas. Posee una estructura binaria y ritmo de contradanza y con el transcurrir del tiempo ha evolucionado y se ha adaptado a diversos formatos instrumentales. Es tal su importancia que, en 1875, el entonces presidente, Antonio Borrero Cortázar (1827-1912), no dudó en bautizarlo como “la marsellesa nacional”²³.

Según Sánchez (2017), existen tres teorías sobre el origen de este género. La primera afirma que nació en San Juan de Llumán, cantón Otavalo, en la provincia de Imbabura, de ahí su nombre. La segunda indica que se inició como una danza tradicional para la celebración del Inti Raymi, y luego se modificó para las fiestas del veinticuatro de junio en honor a San Juan Bautista. La tercera, apoyada entre otros por el célebre compositor ecuatoriano Gerardo

²³ Guerrero, Pablo. (2005). Sanjuanito. En Enciclopedia de la música ecuatoriana (II, 1279-1281). Quito: Corporación Musicológica Ecuatoriana

Guevara, ubica al sanjuanito como una variante de los waynitos, propios de la zona andina de Perú y Bolivia. En cuanto a los tipos de sanjuanitos, la autora menciona los siguientes: sanjuanitos indígenas u otavaleños, los cuales según Mario Godoy²⁴, son los más autóctonos ya que no se vieron afectados por el sincretismo acontecido con la llegada de los españoles. Su estructura melódica se basa principalmente en dos tipos de escala, la pentatónica y la diatónica, en compás de 2/4, generalmente tiene texto y predomina la tonalidad menor, posee una introducción que al mismo tiempo funciona como interludio entre las partes A y B y su tiempo varía entre moderato, allegro moderato o allegro; sanjuanito mestizo o San Juan de Blancos, con influencia europea y se caracteriza por tener dos frases, una en tonalidad mayor y otra en tonalidad menor, cuya melodía utiliza escalas pentatónicas y melódicas. Existe una variante de este, denominada “chuccurrillu o temblorcillo” en el cual predomina la tonalidad mayor; el San Juan francés, similar a un sanjuanito tradicional, pero con un matiz europeo; el sanjuanito negro, el cual es utilizado en las Fiestas de San Juan, pero en la provincia de Esmeraldas. (Sánchez, 2017)

Figura 7

Patrón rítmico básico del sanjuanito y sus variantes.



Fuente: Moreno (2016) p. 1278 y Coba (2015) p. 188. Citados por Zambonino Díaz (2017) pp. 4 y 8

²⁴ Godoy, Mario. (2005). Breve historia de la música del Ecuador. Quito: Corporación Editora Nacional.

2.4.2. La marimba

La marimba es una de las manifestaciones culturales del pueblo afroecuatoriano en la que las raíces africanas están presentes. El conjunto instrumental de la marimba lo conforman un bombo, la marimba, dos cununos, un guasá, maracas y las voces de aquellos que interpretan los cantos [...] no es solo un instrumento musical, constituye todo un género en el cual se refleja la vida, las relaciones sociales, la identidad, así como un reencuentro con ella... refuerza las relaciones y la cohesión social, es un género musical que se formó en los pueblos afrodescendientes de Esmeraldas [...] a través de la marimba, los afrodescendientes se comunican con los espíritus de sus ancestros.²⁵

En la provincia de Esmeraldas, norte de Ecuador, se mezclan innumerables variantes étnicas, entre ellos los afrodescendientes que llegaron a estas costas del Pacífico en el año de mil quinientos cincuenta y tres, según consta en relatos de la época, trayendo consigo una enorme herencia cultural y musical, rica en cantos, danzas e instrumentos, que progresivamente mediante un proceso de sincretismo, fueron adoptados por las diferentes comunidades de la zona, hasta llegar al punto que hoy en día es innegable la gran influencia que los géneros y ritmos africanos han tenido en el desarrollo musical no solo de Ecuador, sino de otros países de Latinoamérica. La música de marimba y sus cantos y bailes tradicionales fueron declarados por la Unesco el 2 de diciembre del 2015, patrimonio inmaterial de la humanidad y en octubre del 2022, la Asamblea Nacional declaró el 30 de septiembre como el Día de la Marimba y la Promoción Cultural Afrodescendiente en el Ecuador, en memoria de uno de sus principales exponentes, Guillermo Ayoví, conocido artísticamente como “Papá Roncón”.

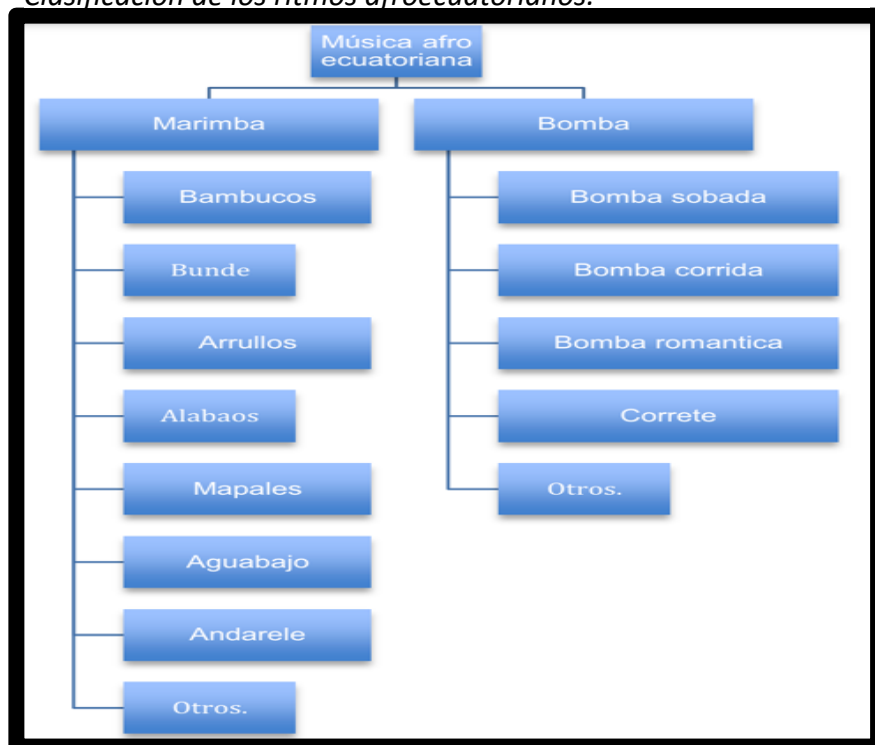
El conjunto musical de Marimba es uno de los más representativos de esta zona del país y está conformado por: la marimba, el cual es un instrumento de percusión que se elabora habitualmente con una madera llamada chonta y se toca con baquetas que tienen la punta de caucho. Su rango instrumental se divide en tres sectores, entre los cuales a la parte grave se

²⁵ Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. Patrimonio Inmaterial. La marimba y sus constituyentes. Recuperado de <https://www.patrimoniocultural.gob.ec/la-marimba-y-sus-constituyentes>.

denomina bordón y la media y agudo timple. El cununo, un tambor de forma alargada con parches de cuero que se toca con las manos. Suelen ser dos: uno macho y uno hembra. El guasá, que es una caña de bambú a la que se le introducen semillas para que suene. Finalmente, la tambora o bombo, que posee dos parches de cuero. Generalmente se tiene una voz solista y un coro que contesta a la voz principal, aunque también existen canciones puramente instrumentales. La música y la danza están íntimamente vinculados con cada género de marimba, ya que cada uno posee una música y forma de baile particular. En cuanto al repertorio se puede clasificar en “repertorio de marimba”, con temas como *La caderona*, *Las aguas*, *La canoíta*, *El fabriciano*, *El Patacoré*, *El torbellino*, *El andarele*, *El berejú*, *La juga*, entre otros. En las festividades religiosas se usa el “repertorio vocal y tambor”, a *cappela* o solo con el bombo y guasá se interpretan las salves, cantos al Niño y arrullos para santos y vírgenes y el chigualo que es un canto fúnebre. La base rítmica de la música afro utilizada para este repertorio es generalmente 6/8 y excepcionalmente un compás de 2/4. (Guerrero, 2012).

Figura 8

Clasificación de los ritmos afroecuatorianos.



Fuente: Landeta (2017) Recital de 7 composiciones afroecuatorianas. p.9

Entre los cantos más conocidos de la música afrodescendiente, Mora (2017) describe los siguientes:

- **Chigualos:** cantos fúnebres para los niños que fallecen, tienen forma de décimas y se acompañan por instrumentos de percusión. La mayoría se canta a ritmo de bunde.
- **Arrullos:** los hay de dos tipos, según sean dirigidos al humano o a lo divino. En el primer caso, los versos hablan de nacimiento, matrimonio, pesca y demás actividades comunes.
- **Alabaos:** cantos fúnebres que son utilizados cuando muere un adulto. Tienen una melodía responsorial solemne y sencilla, sin ningún acompañamiento instrumental.
- **Bunde:** Posee un compás binario de subdivisión binaria. Aunque tiene acompañamiento instrumental lo principal son las voces.
- **Andarele:** Ritmo binario utilizado al final de las fiestas. Tiene influencia indígena y europea y es una de las piezas más tradicionales del repertorio marimbero. No tiene una tonalidad determinada pero su sonoridad es menor. Su melodía se basa en la escala pentatónica mayor o menor según el caso y es de carácter responsorial.
- **Mapalé:** De origen colombiano al igual que el Patacoré, danza rápida que según la tradición sirve para ahuyentar al mal.
- **Bambuco:** se escribe en compás de 6/8, y sirve para celebrar cualquier motivo de fiesta. Es muy representativo del género ya que a una gran parte de los cantos de marimba se los llama “bambuquiao”.

Cabe recalcar que cada una de los cantos antes mencionados, no son géneros en sí, constituyen piezas únicas que forman parte del repertorio tradicional de la música afro esmeraldeña.

Figura 9

Base rítmica del bambuco



Fuente: Mora (2017) Del cuero al sintético. p. 1

Figura 10

Base rítmica del Andarele

ANDARELE

CUNUNO HEMBRA

CUNUNO MACHO

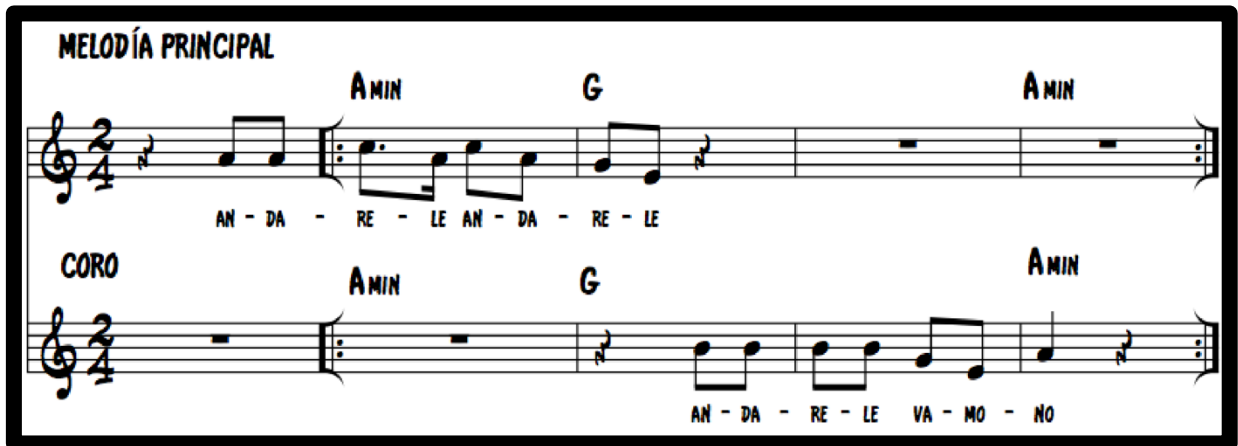
BOMBO

The image shows a musical score for the Andarele rhythm base. It consists of three staves, each representing a different instrument: Cununo hembra, Cununo macho, and Bombo. The score is in 2/4 time. The Cununo hembra and Cununo macho staves use a notation system with eighth notes and rests. The Bombo staff uses a notation system with 'x' marks for hits and vertical lines for rests. The score is enclosed in a black rectangular frame.

Fuente: Palacios (2013). p. 102

Figura 11

Patrón melódico del Andarele



Fuente: Palacios (2013). p. 106

2.4.3. Géneros musicales shuar

Los shuar son una nacionalidad indígena cuyo territorio abarca la Amazonía centro sur del Ecuador y nororiente del Perú. Su nombre significa “gente verdadera” y son muy conocidos por ser un pueblo aguerrido.

Según Franco (2017), la música constituye una parte fundamental en la cosmovisión de este pueblo, presente en aspectos cotidianos y ceremoniales, así como en diferentes contextos, sean estos sagrados o profanos, abarcando temas como la convivencia social, la enemistad, la brujería, el amor, la salud y la guerra. La ritualidad está implícita en cada uno de sus cantos, teniendo estos para ellos, atributos mágicos y siempre una interpretación con sentido místico e individual, (encantamiento), existiendo una diferenciación en sus cantos y ejecuciones instrumentales, los cuales están en concordancia con las actividades a las que se vinculan, y la función que cumplen en su entorno social.

Las músicas amazónicas son totalmente diferentes a las músicas andinas y a la música popular mestiza porque son músicas que están ligadas a eventos rituales, a la comunicación con seres sobrenaturales, con espíritus y deidades. El anent por ejemplo, es una plegaria que se canta a una deidad para solicitarle que intervenga y modifique una situación particular.²⁶

²⁶ Cita tomada de una entrevista telefónica con el etnomusicólogo Juan Carlos Franco Cortés, 12 de mayo del

El mismo autor, menciona que el mundo sonoro shuar se clasifica en cinco géneros musicales:

- Anent (corazón): Son cantos sagrados que se interpretan en privado. Tratan sobre la vida doméstica, espiritual o en la selva, es decir en casi todos los aspectos de su cotidianidad, generando así un amplio repertorio. Pueden ser vocales, instrumentales o mixtos y su finalidad es invocar a un ser mítico o espíritu, al cual se le hace una petición. Su aprendizaje se realiza a través de tres formas: en diferentes rituales mediante visiones provocadas por ingerir enteógenos²⁷; en sueños o visiones revelados por alguna deidad; en rituales en el sitio donde se realizan las labores de subsistencia como la cacería y la horticultura.
- Námpet (cantar): Son interpretaciones vocales e instrumentales que se ejecutan en fiestas, visitas entre familiares o cierto tipo de trabajos. Es “el equivalente no mágico del ánent, usado con acompañamiento instrumental en festividades y bailes”.
- Ujáh (avisar): Son cantos de poder relacionados con la guerra, contienen la fuerza del héroe principal de la mitología shuar, Arútam. Antiguamente eran parte importante de rituales relacionados con la iniciación de un guerrero y el extinto ritual de la tsantza²⁸. Se interpretan a través de un coro de mujeres y es común terminar los versos con las palabras “auu auu”.
- Uwishin Nampesma (Cantos shamánicos): Es un género en el que predomina la parte vocal, sin excluir lo instrumental. Es ejecutado por los shamanes (uwishin), quienes según la creencia del pueblo shuar, mediante estos cantos, manipulan los espíritus que influyen en procesos de curación, amor, cacería, etc.
- Saludos: Son formas sonoras que usan un lenguaje ceremonial. Sus variantes son: el Anemat (saludo oficial ejecutado con la lanza o escopeta entre jefes de familia), el Yachicham o saludo de las estrellas, (se saluda con la lanza y luego

2024.

²⁷ En el año 1979 se define por primera vez el término enteógeno, refiriéndose a aquellas drogas utilizadas en contextos rituales que favorecía el contacto con los dioses. García Arroyo; 2020.

²⁸ La *tsantza*, aquella [práctica de reducir cabezas que tenían los pueblos shuar y achuar](#), que habitaban lo que ahora es la Amazonía sur de Ecuador. Diario “El País”, Quito; 11 de mayo del 2017.

se sientan a interactuar), el Aujmatma, (saludo no oficial que realiza entre dos personas que se encuentran en la selva) y el Enemamu (discurso ceremonial ante un desconocido, el cual puede ser de rechazo, de aceptación, sobre planes futuros, etc.). (Franco, 2017)

Figura 12

Canciones shuar en sus diferentes géneros con su respectivo “encantamiento”.

EL ENCANTAMIENTO EN EL MUNDO SONORO SHUAR		
Género musical	Título de la canción	Tipo de encantamiento
Anent	Kajertukaraink tusar anéntrutai Para que nadie lo enoje	El hombre o la mujer cantan este poema para hacer que los enemigos no lo enojen y para hacerse querer de todos los que le rodean.
Anent	Awancha Bebé misterioso	El hombre o la mujer cantan este poema para tener un carácter misterioso y para que nadie se atreva a hablar mal.
Anent	Muits anéntruamu La plegaria de la vasija	Las mujeres suelen cantar esta plegaria durante la celebración de Nua Tsaank (Rito de iniciación de las mujeres) para demostrar a Nunkui (Diosa de las mujeres) que están preparadas para hacer la nijiamanch (chicha de yuca masticada bebida tradicional).
Anent	Muits fruamu Ubicación de las vasijas	Esta es una plegaria sagrada que las mujeres shuar recitan durante el nua Tsaank (rito de iniciación), dirigida por una anciana. Con esta plegaria se refieren al orden y ubicación de las ollas de barro donde luego se pondrá la yuca masticada para que se fermente y se convierta en la sabrosa chicha.
Anent	Muits nukajai nukuamu La olla es tapada con hoja	Esta es una plegaria recitada cuando la chicha recién hecha está puesta en la olla, para que los espíritus malos no entren en la chicha. Los shuar pensaban que toda comida y bebida debía ser pura y limpia tanto en el sentido físico como espiritual.
Ujáj	Wampi Pez Wampi	Este es un ujáj referente a la protección de todos los seres queridos. Para que el espíritu malo no se acerque.
Ujáj	Tius Atardecer	Este es ujáj para que los familiares sean como un atardecer hermoso, el atardecer existe pero no se puede atrapar.
Ujáj	Skauk ujajmamu Collar precioso	Este ujáj está dirigido para los seres queridos. Cuando una persona parece una joya los malos espíritus no podrán acercarse.
Ujáj	Panki Anaconda	Con este ujáj se quiere dar protección a todos los familiares. Donde está una anaconda que es una manifestación de Arútam, los malos espíritus no podrán acercarse a los humanos.
Ujáj	Unup Mono perezoso	Este ujáj es recitado durante la celebración de Unish (mono perezoso). Cantan este ujaj para no ser maldecidos por el mono perezoso que un día antes fue víctima.
Uwishin Nampesma	Tsentsak náwamma	El uwishin antes de empezar a curar, mientras espera los efectos del natem, canta esto, para atraer a sus fechas (espíritus curativos).
Uwishin Nampesma	Tsentsak tujinkiachu Flechas invencibles	Con este canto los uwishin intimidan a los espíritus malos que están dentro del enfermo. Antes de succionar en el lugar de la dolencia cantan este canto, repetidas veces.
Uwishin Nampesma	Tsentsak náwameamu	El uwishin con este canto ha traído a todos los buenos espíritus para sacar la maldad.
Uwishin Nampesma	Tsentsak tujinkiachu Flecha poderoso	El uwishin manifiesta que tiene súper poderes e incluso poderes de los malos espíritus, este es una estrategia para intimidar a los verdaderos malos espíritus.
Uwishin Nampesma	Tsunkiruman tsentsakri La flecha de pez eléctrico	Aquí el uwishin ha encantado al pez eléctrico y ha obtenido sus poderes.

Fuente: Revista de la Casa de la Cultura Ecuatoriana N25 p.126

Figura 13

Ejemplo de canción en género ujáh

Score

Transcripción 9
Tiusa ujaj matamu

Fuente: Patrimonio sonoro shuar
Género: ujaj

Wi nia u wi nia u ma ru na ka tiu sa pir maa nent at jai

wi nia wa je ru na ka tiu sa pir maa nent at jai Tiu sa tir maa nent a jai

a u a u a u a a u u a u a u a u a u a u

Fuente: Acosta; 2017 p. 111. Sonidos de gente verdadera.

2.4.4. El pasacalle

El pasacalle es un género musical mestizo que, aunque no es originario del Ecuador, ya que tiene influencias del pasodoble y la polca europea, se ha convertido en uno de los géneros más representativos de este país. Posee una métrica binaria con ritmo de 2/4 y generalmente se escribe en una tonalidad menor que luego pasa a tonalidad mayor para generar un contraste. Tuvo su auge en el siglo XX a través de las bandas militares y bandas de pueblo, que recorrían las calles, de ahí el origen de su nombre. La mayoría son compuestos como un homenaje a las provincias o ciudades, llegando a considerarse en algunos casos como “segundos himnos” de las mismas. (González, 2019)

Figura 14

Patrón rítmico del pasacalle

Patrón rítmico

Fuente: Duchí; 2017; p.31 Guía metodológica para estudiantes de cuarto año de educación básica: Rondas Infantiles Ecuatorianas.

El acompañamiento del bajo en el pasacalle generalmente es a ritmo de negras y en intervalos de quinta, aunque también pueden encontrarse divisiones de corcheas como notas de paso para anticipar un cambio de acorde.

Figura 15

Extracto del acompañamiento del bajo en el pasacalle “Soy del Carchi”



Fuente: Almeida; 2016; p.12 “Eucameica”

2.5. Métodos para la enseñanza del bajo eléctrico

Existen numerosos métodos para la enseñanza del bajo, incluyendo adaptaciones de métodos tradicionales como el “Método Suzuki para bajo eléctrico”. Sin embargo, sin descartar el antes mencionado, que también será utilizado, se han escogido para la presente guía dos que, a criterio del autor, abarcan y sintetizan aspectos relevantes del aprendizaje del instrumento, y brindarán importante información para facilitar la comprensión y ejecución de cada uno de los temas por parte de los estudiantes.

2.5.1. Método de Bajo Contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras ²⁹

Según menciona el autor del libro, el método “está diseñado para que pueda servir de guía al principiante, al alumno intermedio o al músico semiprofesional”. También refiere que, para su estudio, debe seguirse el orden establecido, ya que cada capítulo tiene sus objetivos particulares que deberán ser alcanzados por los alumnos antes de pasar al siguiente.³⁰

En este método, fundamentalmente se encontrarán las bases de la notación musical, afinación, tablaturas, y la digitación de escalas en orden progresivo de aparición de las alteraciones, con sus respectivos ejercicios.

²⁹ https://drive.google.com/file/d/1P-b14xF_VYzB1s5rpY8TKxleG7mIPwR_/view?usp=sharing

³⁰ Contreras, Valentino. Método de bajo contemporáneo Vol. 1. p. 4.

2.5.2. Escalas y arpeggios por Néstor Crespo.³¹

Este libro, según palabras del autor, “tiene como propósito acercar o ampliar los conocimientos del arte musical de una manera dinámica, sin abundancia de textos y con ejercicios que nos permitan a través de excelentes gráficos, reafirmar dichos conceptos”.³²

En las 20 lecciones que comprende este cuaderno de trabajo, se encontrarán entre otras cosas, diferentes tipos de escala (16), con sus respectivos arpeggios, de las cuales se prestará especial atención a la escala pentatónica. Es importante recalcar que el libro contiene también los respectivos *tracks* de cada lección los mismos que pueden ser solicitados al autor vía correo.³³

3. Contextualización

El estudio de la música debería ser obligatorio en todos los niveles de educación en el país, ya que mediante ella se pueden desarrollar diferentes habilidades y/o capacidades tanto psicomotrices como de carácter neuropsicológicas, como lo demuestran diversos estudios científicos al respecto. Sin embargo, en el Ecuador, no existe la materia como tal, sino que se incluye en la llamada ECA (Educación Cultural y Artística), en la cual tampoco hay obligatoriedad en el aprendizaje de algún instrumento musical. Por otro lado, el bajo eléctrico a pesar de ser muy utilizado, especialmente en música popular, es poco relevante la importancia que se le da a su estudio, sea este de naturaleza formal o informal. Es por esta razón que este trabajo surge como una herramienta para que tanto docentes como estudiantes, tengan un punto de referencia en el proceso de enseñanza aprendizaje del mismo, dándole relevancia no solo como medio de acompañamiento sino también como instrumento melódico, tomando como base la música tradicional ecuatoriana, fomentando de esta manera el nacionalismo y el conocimiento de los valores culturales del país.

La presente guía didáctica ha sido desarrollada para ser un aporte en el aprendizaje del bajo eléctrico para adolescentes que tengan entre doce a catorce años, estudiantes tanto de

³¹ <https://drive.google.com/file/d/15RmtnnMcWvoiRFczzLrz978t3yv989X6/view?usp=sharing>

³² Crespo, Néstor. Escalas y Arpeggios. p. 4.

³³ nestor.crespo@usa.net

colegios de educación general básica superior, implementada como materia extracurricular, cuanto de conservatorios y escuelas de música de toda la nación.

4. Propuesta de intervención o proyecto

4.1. Presentación

Considerando que: tanto el artículo 3 numeral 1, cuanto el artículo 26 y 27 de la Constitución de la República del Ecuador, garantizan el acceso a la educación de todos sus ciudadanos, siendo un deber ineludible del estado, y en su artículo 6, literal e, se indica que es obligatorio el constante mejoramiento de esta. Por otro lado, en el literal g, se manifiesta que ésta debe ser, entre otras cosas, plurinacional e intercultural, y en el x, que debe fomentar el desarrollo de competencias y capacidades para crear conocimientos. Además, el Reglamento General a la Ley orgánica de cultura, en el art. 135 parte a, indica que se deben promover bandas académicas o bandas estudiantiles de música, con un enfoque de integración artístico cultural y un repertorio que priorice piezas musicales nacionales y regionales. Por consiguiente, la “Guía didáctica para el aprendizaje del bajo eléctrico basado en géneros tradicionales ecuatorianos”, procura ser un aporte para la enseñanza de este instrumento como una materia extracurricular a implementarse en los colegios del país, aunque también podría utilizarse en los conservatorios o colegios de música, así como en academias y escuelas musicales, abarcando tanto la educación formal como la no formal. El uso de un repertorio basado en géneros de música ecuatoriana o que forman parte de su tradición musical, pretende incentivar el sentido de pertenencia de los adolescentes de esta nación, enseñándoles a conocer y respetar su música tradicional. A pesar de que parte de la premisa que los estudiantes tienen un conocimiento básico del instrumento, se incluye una primera unidad con todo lo relacionado a esta fase previa, por cual su uso puede ser generalizado aún para principiantes. En las unidades dos y tres se aprenderán cuatro géneros tradicionales de música ecuatoriana: el sanjuanito, la marimba (andarele), géneros shuar (námpet) y el pasacalle, representando a cada una de las regiones del país.

4.2. Competencias

Al culminar el estudio de la presente guía didáctica el estudiante adquirirá las siguientes competencias:

- Conoce la historia del bajo eléctrico, su evolución histórica y los diferentes componentes que lo integran, pudiendo identificar el más adecuado para una posterior adquisición.
- Domina de manera natural la técnica del instrumento, con la digitación correcta y una adecuada postura, para de esta manera lograr un buen sonido en el mismo.
- Reconoce las notas en el diapasón o mástil.
- Domina las escalas mayores y sus relativas menores, en diferentes digitaciones a dos octavas con sus respectivos arpeggios.
- Domina la notación musical básica para ser aplicada en el instrumento.
- Conoce la historia y características principales de cuatro géneros de música tradicional ecuatoriana.
- Interpreta el repertorio musical planteado en la guía, utilizando el bajo eléctrico como instrumento tanto melódico como de acompañamiento, y logra improvisar pequeñas melodías basadas en los géneros aprendidos.
- Desarrolla hábitos de estudio, siguiendo de manera metodológica y ordenada cada una de las unidades de la presente guía.
- Desarrolla el sentido de identidad y pertenencia, al aprender y utilizar géneros tradicionales de su nación, y ejecutarlos junto a sus compañeros de aula.
- Logra integrarse en agrupaciones de música popular.

4.3. Objetivos

4.3.1. Objetivo general

- Aprender a tocar el bajo eléctrico por medio de la interpretación de géneros de música tradicional ecuatoriana.

4.3.2. Objetivos específicos

- Conocer las características principales y la notación musical de los géneros tradicionales escogidos.
- Interpretar el Sanjuanito, el Andarele (género marimba), el Námpet (géneros shuar) y el Pasacalle.

- Fortalecer los valores culturales y el sentido de pertenencia e identidad en adolescentes mediante el uso de un repertorio basado en música tradicional ecuatoriana.

4.4. Contenidos

Figura 16

Portada



Nota: Guía didáctica para el aprendizaje del bajo eléctrico basado en géneros tradicionales ecuatorianos

Fuente: Elaboración propia con el uso de I.A.

4.4.1. Unidad 1: Mi amigo el bajo

Temporalización: 5 sesiones semanales de 1 hora cada una durante 2 meses. (40 horas)

Objetivo General:

- Conocer los aspectos generales del instrumento, su funcionamiento y tesitura, conceptos básicos, digitación y la notación musical respectiva.

Logros de aprendizaje:

- Conoce la historia del instrumento, su evolución, sus partes y principales componentes, así como las técnicas de ejecución necesarias para los géneros propuestos.
- Reconoce las notas en el mástil o diapasón.
- Tiene una postura adecuada al momento de ejecutar el instrumento.
- Ejecuta los ejercicios y escalas propuestas con una correcta digitación.
- Reconoce las líneas y espacios del pentagrama en clave de fa.
- Reconoce y ejecuta figuraciones rítmicas básicas.
- Reconoce las alteraciones y su efecto en la nota natural.
- Reconoce y ejecuta técnicas interpretativas básicas creando pequeñas melodías.

4.4.1.1. Breve historia del bajo eléctrico.

Figura 17

Concepto clave

Concepto clave: El bajo eléctrico es un instrumento de cuerda pulsada, con el cual se pueden interpretar ritmos y melodías y su ejecución es horizontal.



Fuente: Elaboración propia.

Figura 18

Primer bajo



Fuente: aulaactual.com

El primer bajo eléctrico de la historia, de cuerpo sólido y diseñado para ser ejecutado horizontalmente, fue el construido en 1936 por Paul Tutmarc, quien preocupado por los problemas de espacio y transporte de los contrabajistas creó su modelo Audiovox Model 736 Electronic Bass. Con 4 cuerdas, una escala corta y pastillas magnéticas, fue lanzado a un precio de \$65 y solo se construyeron aproximadamente 100 ejemplares.³⁴

Figura 19

Precisión Bass



Fuente: aulaactual.com

³⁴ <https://www.miche.com.co/blogs/blogs/el-primer-bajo-electrico-de-la-historia>.

En 1951 aparece el Fender *Precisión Bass*, creado por el *luthier* norteamericano Leo Fender. Debe su nombre a que, debido a sus trastes, se podía tocar con mayor precisión que con el contrabajo. Aunque no fue el primero de la historia, y luego de un período de resistencia, tuvo gran aceptación entre los músicos de la época y fue el primero que empezó a fabricarse en serie. Debido a su peso y tamaño, era más fácil de sostenerlo y entre sus principales características se encuentran: una pastilla simple tipo *Single Coil*, dos controles de volumen y tono, escala larga (34”), veinte trastes.

Figura 20

EB-1 Bass



Fuente: aulaactual.com

La compañía *Gipson* lanza en 1953 un nuevo modelo de bajo eléctrico al cual denominó EB-1. Tenía forma de violín, caja hueca y una escala corta del mástil (30.5”)

Figura 21

EB-O Bass



Fuente: aulaactual.com

En 1958, aparece el EB-2, con cuerpo semi sólido, pero es en 1959 cuando *Gipson* lanza el EB-O con cuerpo sólido.³⁵

³⁵ <https://aulaactual.com/especiales/historia-del-bajo/>

Figura 22

Jazz Bass



Fuente: aulaactual.com

Aunque otras marcas de bajos como *Rickenbacker* y *Hofner* habían también lanzado sus instrumentos al mercado, en 1960 Leo Fender lanza su segunda propuesta, el Fender *Jazz bass*, quien ofrecía una versatilidad y control de sonido inigualable. Entre sus principales características se encuentran: un mástil más estrecho, permitiendo mayor agilidad y velocidad en la ejecución, dos pastillas simples, una cerca del mástil para los graves y otra cerca del puente para agudos. En el primer modelo se incluyeron cuatro controles, pero finalmente quedaron tres, uno por cada pastilla y uno para controlar el tono.³⁶

Figura 23

Stingray



Fuente: parabajoelectrico.com

³⁶ <https://parabajoelectrico.com/historia-del-bajo/>

En 1976 llega al mercado el *Stingray*, lanzado por la empresa *Music Man* pero fabricado por Leo Fender, *Forest White* y *Sterling Ball*. Su diseño incluía un mástil atornillado, una sola pastilla *hambucking* grande ubicada cerca del puente y un ecualizador de frecuencia fija, inicialmente de dos bandas, pero después fue cambiada a tres. Estos bajos fueron fabricados en versiones con o sin trastes. Hasta ese momento, la electrónica de los bajos era “pasiva”, pero el *Stingray Music Man* incluía una electrónica “activa”, la cual permitía obtener un mayor volumen y una mayor versatilidad al momento de ecualizar su sonido. Sus llaves de afinación se encuentran repartidas a ambos lados.³⁷

Figura 24

Notas para el profesor

Nota para el profesor: En este punto es importante abrir un espacio para el diálogo, consultando a los alumnos, por ejemplo:

- ¿Qué otros tipos de bajos conoces?
- ¿Cuál es la diferencia entre bajos activos y pasivos?
- ¿Cuál de estos bajos se parece más a un bajo actual?
- ¿Conoces a algún bajista famoso? Háblanos de él.



El profesor deberá estar preparado para responder estas y otras potenciales preguntas que nazcan del desarrollo de la clase y propiciar la participación activa de todos los estudiantes.

Fuente: Elaboración propia.

³⁷ <https://laclavedefa.net/galeria-de-sonidos-bajos-clasicos-ii-el-stingray/>

4.4.1.2. Partes del bajo eléctrico.

Figura 25

Partes y componentes del bajo eléctrico



Fuente: sonidocuerdas.com

4.4.1.3. Técnica de la mano izquierda.

- Los puntos de contacto con el instrumento deben ser: en la parte de atrás del mástil el pulgar y en la parte de adelante las yemas de cada uno de los dedos, utilizando uno para cada traste.
- El dedo pulgar se debe colocar aproximadamente en la mitad del mástil. Sin embargo, se debe ir moviendo a la par conforme se vaya cambiando de posición.
- No se debe apoyar la palma de la mano contra el mástil, peor aún agarrarlo con toda la mano.
- Se debe ubicar cada uno de los dedos en forma de martillo o gancho, y la postura de la mano debe ser recta y en orientación hacia las pastillas y el puente y no hacia la cejuela.
- El punto ideal para “pisar” la cuerda es lo más cerca posible al final del traste, pero no sobre él.

Figura 26

Digitación



Fuente: debajoelectrico.com

Recursos audiovisuales:

<https://www.youtube.com/watch?v=Z9HnkKEeCbY>

<https://www.youtube.com/watch?v=6Mdk64opfo>

<https://www.youtube.com/watch?v=XF6glRts7wA>

<https://www.youtube.com/watch?v=gJFGR6yRIMc>

<https://www.youtube.com/watch?v=B4gyMTV4f9A>

<https://www.youtube.com/watch?v=KI4iNwliT6E>

Figura 27

Recursos audiovisuales



Fuente: didacticadelahistoria.unlu.edu.ar

4.4.1.4. Ejercicios de digitación. Se recomienda practicar las siguientes digitaciones a partir del quinto traste en todas las cuerdas, colocando un dedo para cada uno de ellos. Se trabajará la coordinación e independencia.

Figura 28

Permutaciones

1 - 2 - 3 - 4	2 - 1 - 3 - 4	3 - 1 - 2 - 4	4 - 1 - 2 - 3
1 - 2 - 4 - 3	2 - 1 - 4 - 3	3 - 1 - 4 - 2	4 - 1 - 3 - 2
1 - 3 - 2 - 4	2 - 3 - 1 - 4	3 - 2 - 1 - 4	4 - 2 - 1 - 3
1 - 3 - 4 - 2	2 - 3 - 4 - 1	3 - 2 - 4 - 1	4 - 2 - 3 - 1
1 - 4 - 2 - 3	2 - 4 - 1 - 3	3 - 4 - 1 - 2	4 - 3 - 1 - 2
1 - 4 - 3 - 2	2 - 4 - 3 - 1	3 - 4 - 2 - 1	4 - 3 - 2 - 1

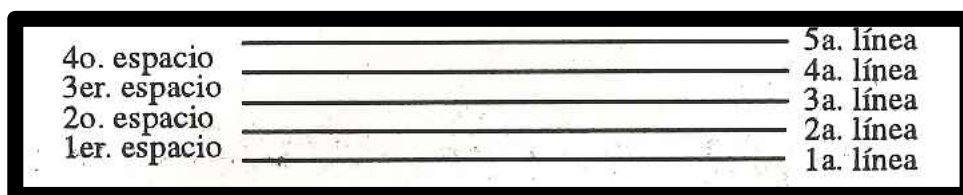
Fuente: matiasgatti.com

4.4.1.5. Notación musical. Se utilizará como referencia y material de estudio el libro Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras. Pág. 6-22.

La notación para todos los instrumentos musicales se escribe sobre el denominado pentagrama, el cual consta de cinco líneas paralelas y equidistantes que forman entre sí cuatro espacios. Tanto las líneas como los espacios se cuentan de abajo hacia arriba. También es posible, para representar sonidos más graves o agudos, escribir más allá de este rango, en líneas o espacios adicionales que se encuentran fuera del pentagrama.

Figura 29

Pentagrama



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Para conocer la ubicación de las notas musicales en el pentagrama, se utilizan unos signos llamados claves o llaves, las cuales definen la altura de las notas. Siendo el bajo eléctrico un instrumento con un registro grave, la clave a utilizar se denomina “Clave de Fa en cuarta línea”.

Figura 30

Altura de las notas en el pentagrama en clave de Fa, incluyendo líneas y espacios



Fuente: teoría.com

4.4.1.6. Conociendo el mástil o diapasón

Figura 31

Notas en el diapasón



Fuente: creatumusica.ar

Figura 32

Cifrado americano.

C	D	E	F	G	A	B
DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI

Fuente: Elaboración propia.

La figura anterior muestra las notas naturales con su respectivo cifrado americano, que no es otra cosa que la representación de estas, con letras del abecedario. Sin embargo, existen también signos musicales denominados alteraciones, que como su nombre lo indica, alteran, cambian o modifican el sonido de una nota natural. La figura siguiente muestra las diferentes alteraciones con el efecto que causan en la nota natural.

Figura 33

Alteraciones y su efecto en la nota natural.

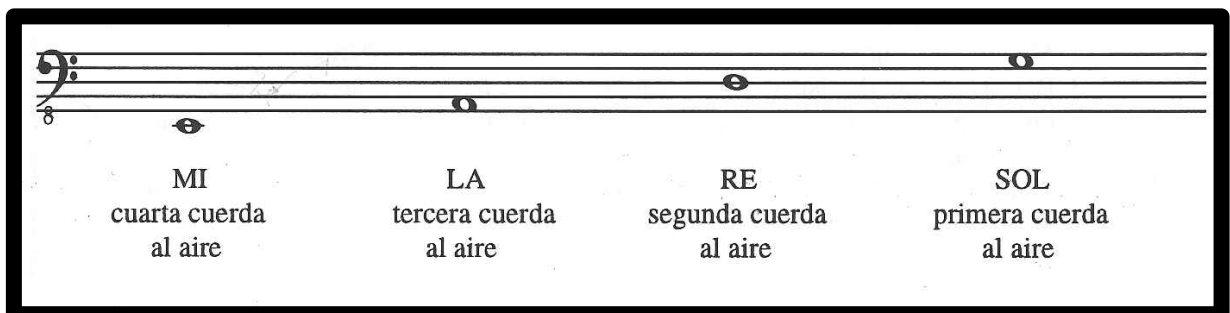
Símbolo	Nombre de la Alteración	Efecto
#	Sostenido	Sube la altura de la nota un semitono.
×	Doble sostenido	Sube la altura de la nota un tono.
b	Bemol	Baja la altura de la nota un semitono.
bb	Doble bemol	Baja la altura de la nota un tono.
□	Becadro	Anula el efecto de cualquier alteración anterior.

Fuente: musicaypunto.es

En la figura siguiente se muestra la afinación estándar para un bajo eléctrico de cuatro cuerdas. Sin embargo, también existen bajos de 5 cuerdas, a los que se le añade una cuerda más grave cuyo nombre es SI (B), y bajos de 6 cuerdas, a los que se adiciona una cuerda más aguda que recibe el nombre de DO (C).

Figura 34

Afinación del bajo eléctrico de cuatro cuerdas.








Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Para representar la duración de los sonidos se usan unos signos denominados figuras musicales. El valor que toman va a depender de la cifra indicadora de compás. Sin embargo, es muy habitual la duración mostrada en la siguiente figura:

Figura 35

Duración de las figuras musicales

SIMBOLO/FIGURA	VALOR/DURACION	NOMBRE
	4 tiempos	redonda
	2 tiempos	blanca
	1 tiempo	negra
	1/2 tiempo	corchea
	1/4 tiempo	doble corchea

Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 36

Ejemplo de tablatura.

<p>Primera cuerda presionando 5o. traste (DO Central)</p> <p style="font-size: 2em; margin: 0;">5</p>	<p>1a. cuerda 2a. cuerda 3a. cuerda 4a. cuerda</p>
<p style="font-size: 2em; margin: 0;">0</p> <p>Cuarta cuerda al aire (MI)</p>	

Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Existen al menos dos maneras tradicionales de representar gráficamente aspectos relevantes de una composición musical: la partitura y la tablatura. La partitura es mucho más completa ya que en ella podemos plasmar todos los elementos de la música, como son el ritmo, la melodía, la armonía, las dinámicas, el tiempo, etc., sin embargo, la tablatura surge como método alternativo de escritura, el cual es muy útil y práctico cuando no se necesita saber la duración exacta de las notas. En ella se usan cuatro líneas, cada una representa a una cuerda del bajo eléctrico, y se coloca un número sobre las líneas, el cual indica cual es el traste que se debe tocar. El cero indica que la cuerda debe ser tocada sin presionar ningún traste. A este procedimiento se le denomina tocar la cuerda “al aire”.

Para la comprensión de una partitura existen, además de los ya mencionados (pentagrama, claves, figuras musicales, etc.), otros signos que tienen gran importancia para una correcta lectura y ejecución de esta. La figura siguiente muestra algunos de ellos:

Figura 37

Otros signos musicales







Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Las barras de división sirven para fraccionar a la partitura en compases, siendo estos, cada una de las partes iguales en las cuales se divide una composición musical. Al final de cada frase se debe colocar una doble barra.

La indicación de compás o cifra indicadora tiene forma de quebrado o fracción, donde el número superior indica cuantos tiempos tiene este, y el número inferior indica cual es la figura a la cual se denominará unidad de tiempo, es decir, la figura cuya duración es un tiempo.

Figura 38

Ejemplos de unidades de tiempo.

el 1	representará a la unidad	()	redonda
el 2	representará a la mitad	()	blanca
el 4	representará al cuarto	()	negra
el 8	representará al octavo	()	corchea

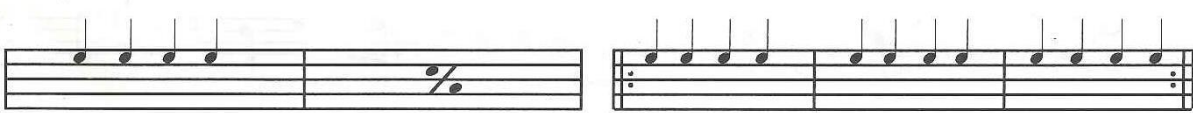
Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Con el fin de evitar volver a escribir innecesariamente fragmentos de la partitura que se desean repetir, existen otros símbolos que se muestran en la figura siguiente con su significado respectivo:

Figura 39

Signos de repetición

Una sección de música que se repite, se marca de las siguientes maneras:

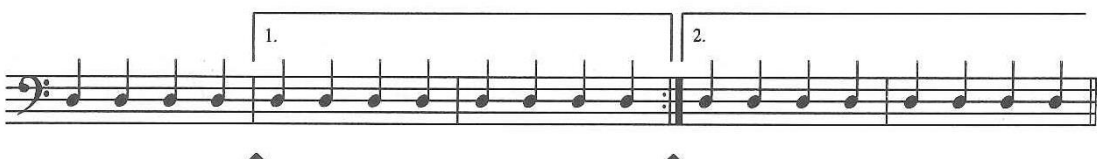


Repita este compás y continúe

repita estos compases y continúe

Repita estos dos compases y continúe

Si un final diferente es necesario, la segunda vez que se toca una frase se usan una primera y segunda casilla.



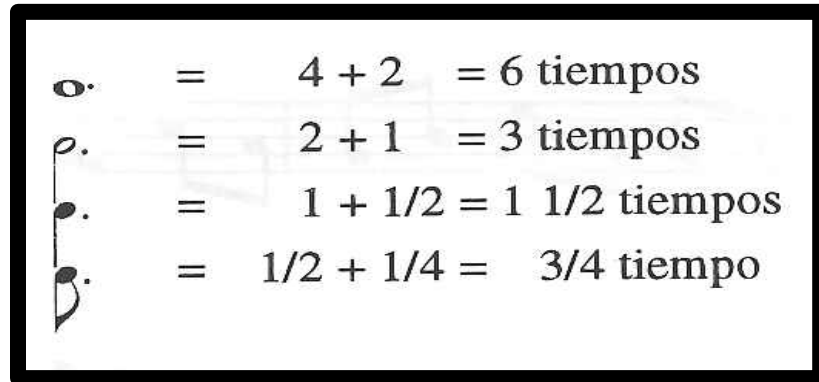
La primera vez que llegue aquí continúe hasta aquí y repita.
La segunda vez que llegue aquí saltese la primera casilla y continúe hacia la segunda casilla.

Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras, p.22

También se encuentran los llamados signos de prolongación, que como su nombre lo indica, prolongan o añaden tiempo de duración a los sonidos. Estos son: el puntillo, que añade la mitad del valor a la figura que lo precede, y la ligadura, una línea curva que une dos notas sumando su valor. Los efectos de ambos se muestran en las figuras siguientes:

Figura 40

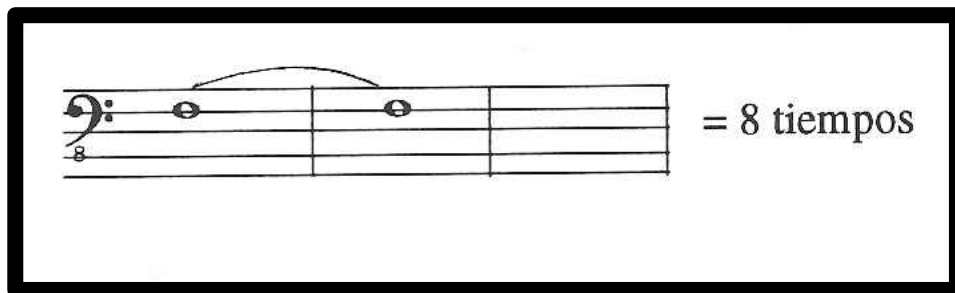
Efecto del puntillo.



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 41

Efecto de la ligadura.



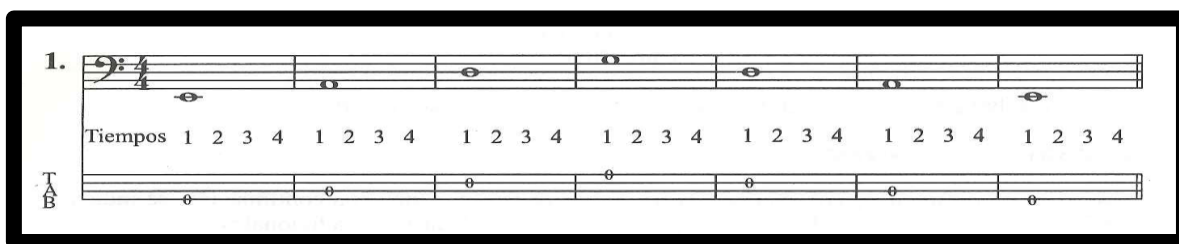
Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

4.4.1.7. Ejercicios.

- Los siguientes ejercicios fueron tomados del libro Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.
- Deben ser ejecutados con la ayuda del metrónomo y procurando mantener un tiempo estable y un sonido uniforme.

Figura 42

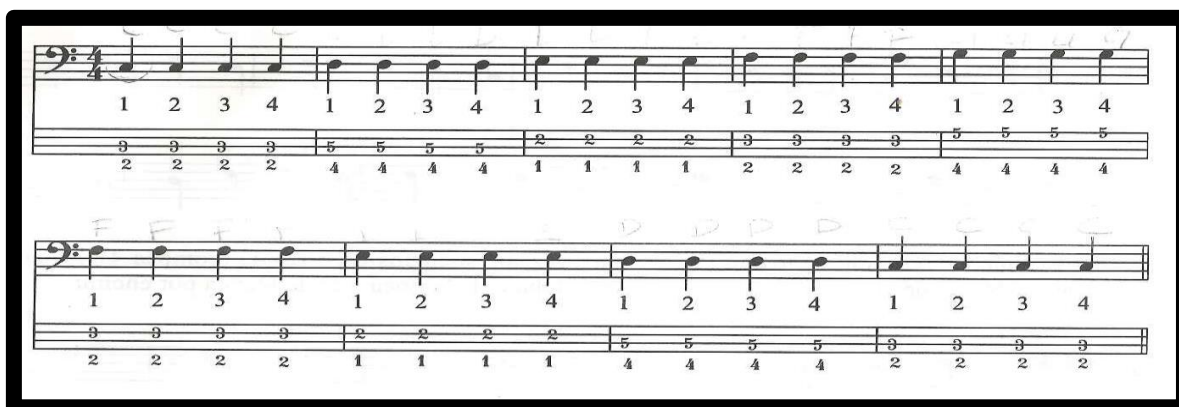
Cuerdas al aire



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 43

A tiempo de negras



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 44

Silencio de blanca y negra



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 45

Tocando fuera del pentagrama

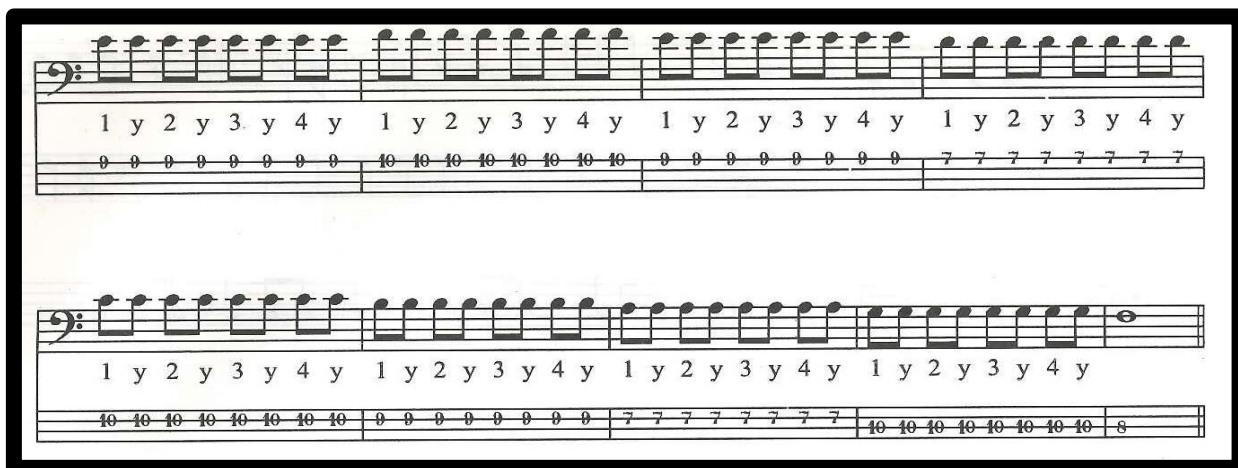
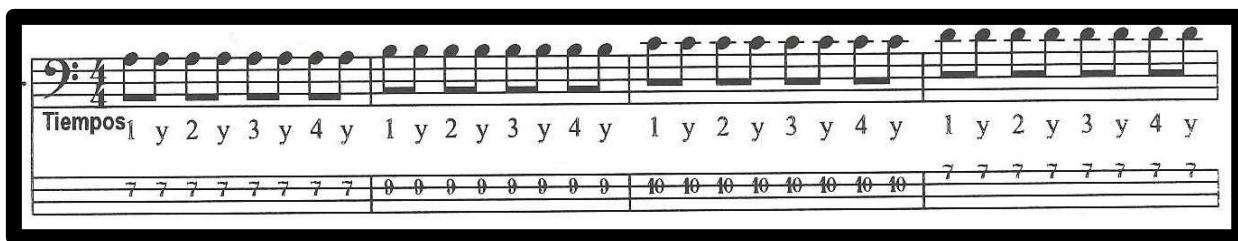


Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Nota importante: Antes de continuar, revisar y practicar los ejercicios de las páginas 8-15.

Figura 46

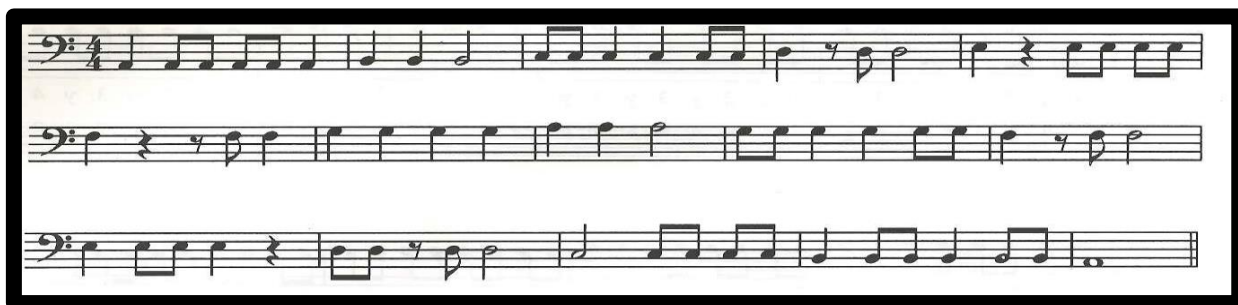
Ejercicios con corcheas.



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 47

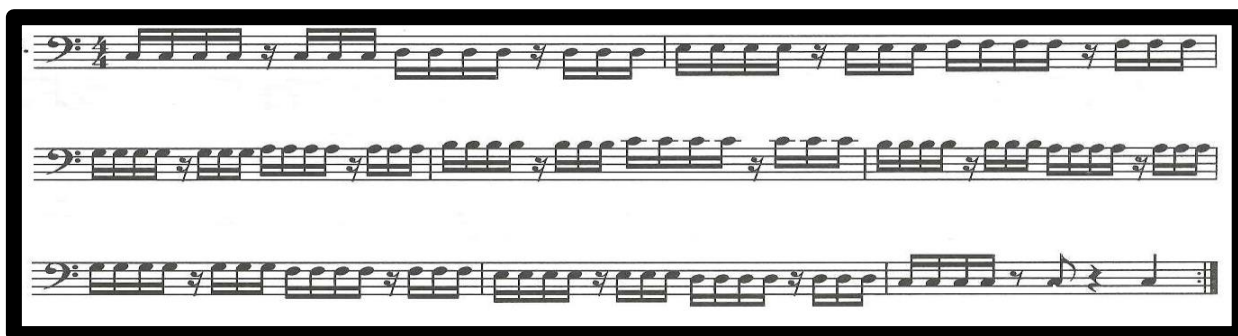
Silencio de corcheas



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 48

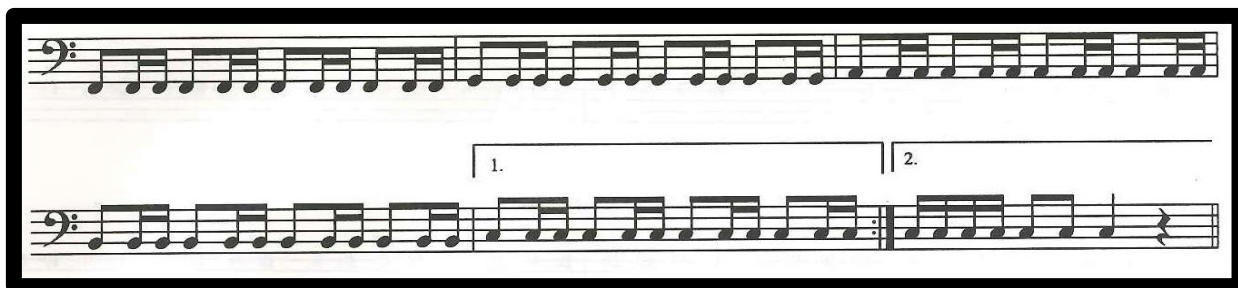
Tocando semicorcheas con silencios.



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 49

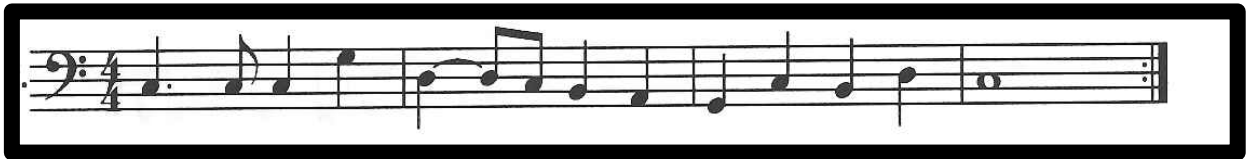
Corcheas y semicorcheas con casillas de repetición.



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

Figura 50

Ejercicio con puntillo y ligadura



Fuente: Método de bajo contemporáneo Volumen 1 de Valentino A. Contreras.

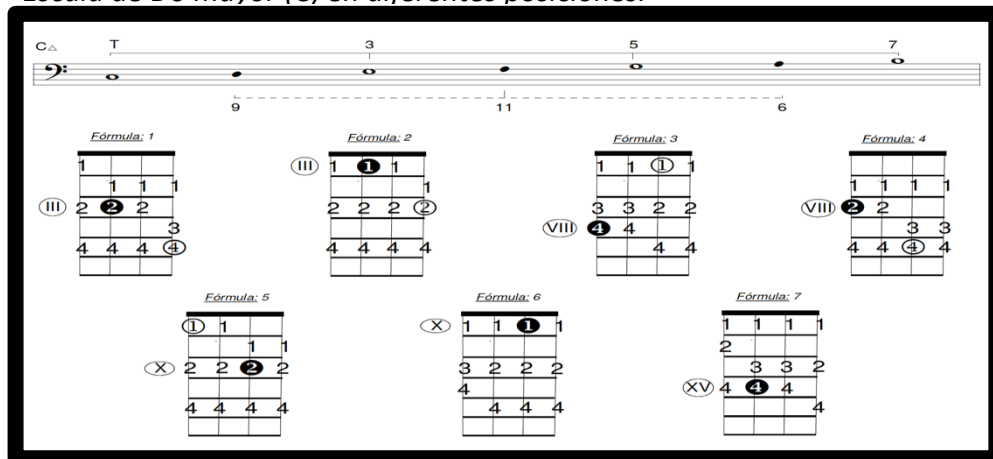
- **Nota importante. Revisar y practicar los ejercicios de técnica de las páginas 25-27 y 39-40**

4.4.1.8. Mis primeras escalas.

- Para este apartado se utilizará el libro Escalas y Arpeggios de Néstor Crespo. Recuerda practicar con metrónomo empezando en 60 bpm e ir variando gradualmente la velocidad. Trata de lograr un sonido homogéneo y mantén un tiempo uniforme y una digitación adecuada.

Figura 51

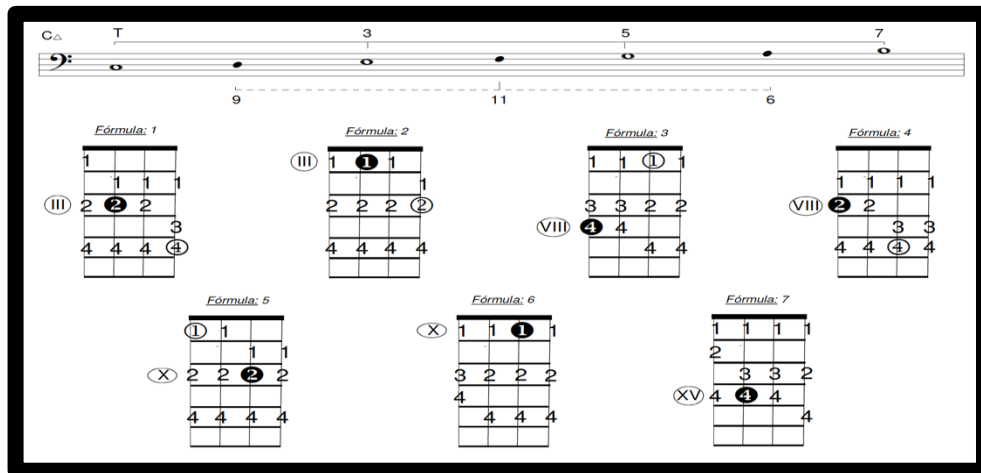
Escala de Do mayor (C) en diferentes posiciones.



Fuente: Escalas y Arpeggios de Néstor Crespo.

Figura 52

Escala de Do menor (Cm) en diferentes posiciones.



Fuente: Escalas y Arpeggios de Néstor Crespo.

Desarrollar el ejercicio 1 apartados 1-3, p. 7 del libro Escalas y Arpeggios de Néstor Crespo.


4.4.1.9. Técnicas interpretativas.

La forma más común de tocar el bajo eléctrico es alternando los dedos índices (I) y medio (M) de la mano derecha, esta técnica recibe el nombre de *pizzicato*. Sin embargo, se han desarrollado diversas técnicas interpretativas, entre las cuales se mencionan:

- Técnica de púa: consiste en tocar las cuerdas con una púa o plectro logrando así un sonido más metálico.
- *Fingerstyle*: aunque es más representativa de la guitarra, también puede utilizarse en el bajo eléctrico. Consiste en tocar la línea melódica y la armonía al mismo tiempo.
- *Slide*: consiste en deslizar el dedo entre una nota y otra. sin levantarlo del diapasón.
- *Hammer-on*: consiste en golpear la cuerda a manera de martillo con un dedo de la mano izquierda sin pulsar con la mano derecha.
- *Pull-off*: es una forma de ligado contraria al hammer-on. Consiste en, teniendo un dedo en un traste determinado, levantarlo jalando ligeramente la cuerda para tocar una nota en un traste anterior.

Figura 53

Concepto clave 1



Concepto clave:


- La armadura de clave es un signo musical que indica cuáles son las alteraciones propias de la tonalidad. Tienen un orden específico. Investiga y exponlo en clase.

Fuente: Elaboración propia

Figura 54

Concepto clave 2

- Siguiendo los patrones aprendidos, tanto de la escala mayor como de la escala menor, practica progresivamente el resto de las escalas y arpeggios a dos octavas. Consulta a tu profesor y sigue los libros sugeridos.




Fuente: Elaboración propia

Figura 55

Concepto clave 3

1, 2, 3... ¡Improvisa ya!

- Valiéndote de todo lo aprendido en esta unidad, intenta improvisar pequeñas melodías en el bajo eléctrico. Tócalas junto a tus compañeros.



Fuente: Elaboración propia

4.4.2. Unidad 2 “Conociendo mi Ecuador a través de su música”

Temporalización: 5 sesiones semanales de 1 hora cada una durante 2 meses. (40 horas)

Objetivo General:

- Aprender y ejecutar en el bajo eléctrico 2 géneros de música tradicional ecuatoriana: el sanjuanito y el andarele (género marimba).

Logros de aprendizaje:

- Conoce la historia del sanjuanito y el andarele y su impacto en la tradición musical ecuatoriana.
- Reconoce y ejecuta escalas pentatónicas, sincopas y contratiempos.
- Reconoce y ejecuta correctamente los patrones rítmicos del sanjuanito y el andarele en el instrumento, acompañando la melodía.
- Ejecuta melodías en el instrumento en los dos géneros propuestos.
- Crea su propia línea melódica a partir de una base determinada.

4.4.2.1. Breve historia del sanjuanito. El sanjuanito es de origen precolombino y es considerado uno de los géneros musicales más representativos del Ecuador. Tiene un aire alegre y melancólico al mismo tiempo, y es esta dualidad lo que lo hace único y muy popular dentro de la cultura indígena y mestiza, en especial de la sierra ecuatoriana, específicamente de la provincia de Imbabura. Está íntimamente relacionado con la danza, y según el musicólogo Segundo Luis Moreno, recibe su nombre justamente porque se danzaba en la festividad de San Juan Bautista, la misma que coincidía con el ritual indígena del Inti Raymi. Se escribe en compás binario de 2/4 con un tiempo de aproximadamente 100-114 bpm. Su forma más habitual es una introducción, parte A y parte B.

4.4.2.2. Patrón rítmico del sanjuanito.

Figura 56

Patrón rítmico básico del sanjuanito



Fuente: Moreno (2016) p. 1278 y Coba (2015) p. 188. Citados por Zambonino Díaz (2017) pp. 4 y 8

Figura 57

Variantes rítmicas del sanjuanito



Fuente: Moreno (2016) p. 1278 y Coba (2015) p. 188. Citados por Zambonino Díaz (2017) pp. 4 y 8

Figura 58

Aviso de notación musical



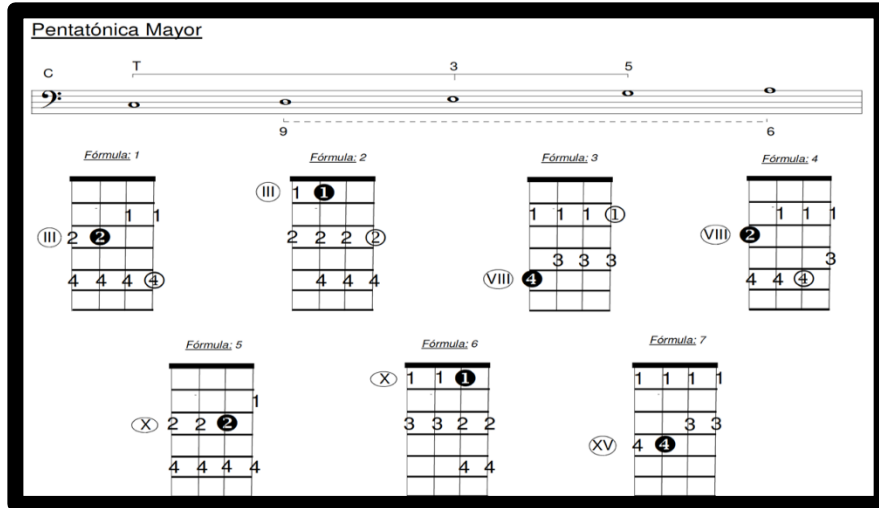
Antes de continuar revisemos algunos aspectos importantes de notación musical.

Fuente: Elaboración propia.

4.4.2.3. Escala pentatónica.

Figura 59

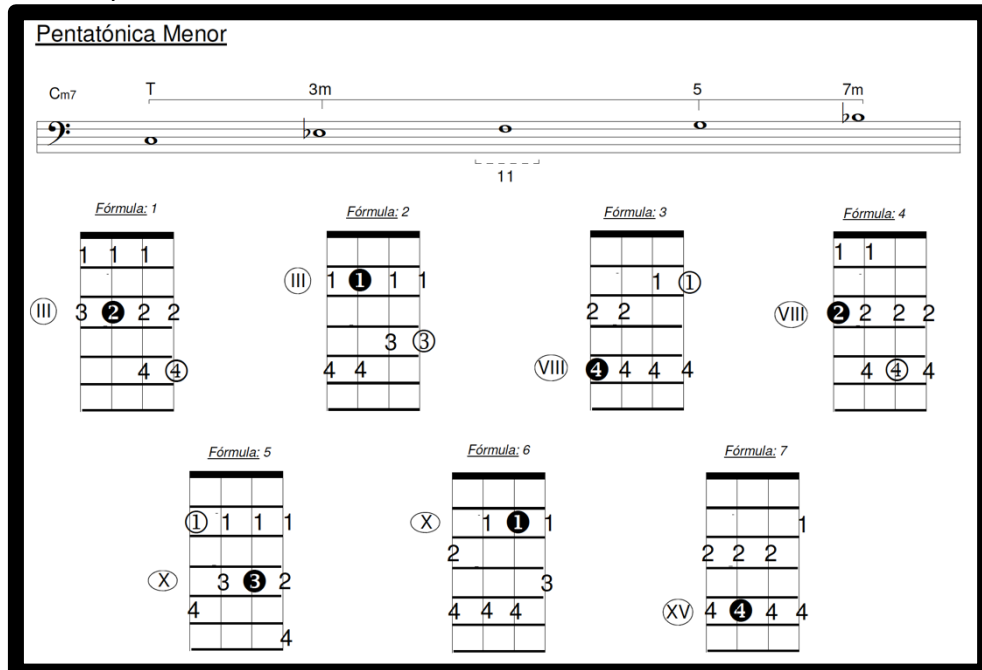
Escala pentatónica mayor.



Fuente: Escalas y Arpegios de Néstor Crespo.

Figura 60

Escala pentatónica menor



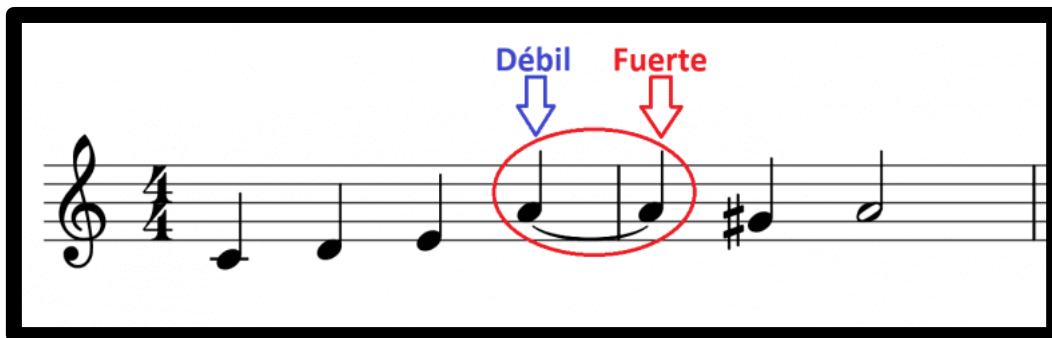
Fuente: Escalas y Arpegios de Néstor Crespo.

4.4.2.4. Síncopa y contratiempo.

Un compás está compuesto por tiempos fuertes y tiempos débiles. La síncopa se produce cuando la nota empieza en el tiempo débil y se prolonga hasta el tiempo fuerte del compás. Las siguientes figuras ilustran gráficamente lo expuesto:

Figura 61

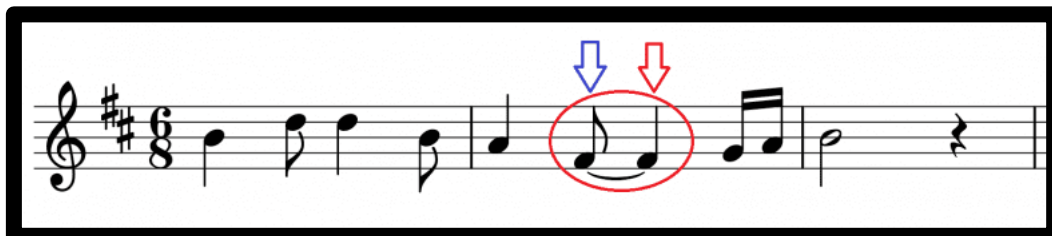
Síncopa, ejemplo 1



Fuente: escuelaonlinedemusica.com

Figura 62

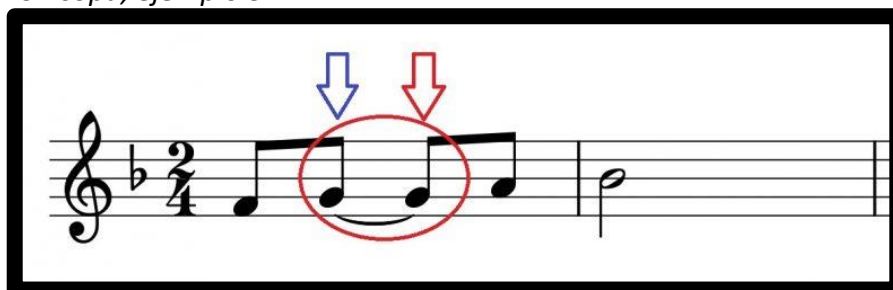
Síncopa, ejemplo 2



Fuente: escuelaonlinedemusica.com

Figura 63

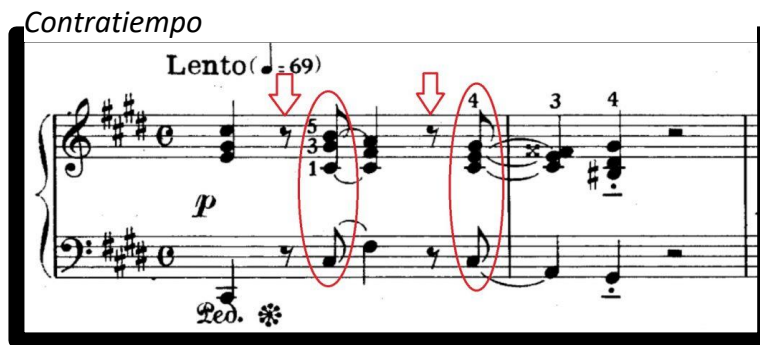
Síncopa, ejemplo 3



Fuente: escuelaonlinedemusica.com

El contratiempo es la ausencia de sonido en el tiempo fuerte del compás, es decir, el tiempo fuerte recae en el silencio. La siguiente figura ilustra lo antes mencionado:

Figura 64

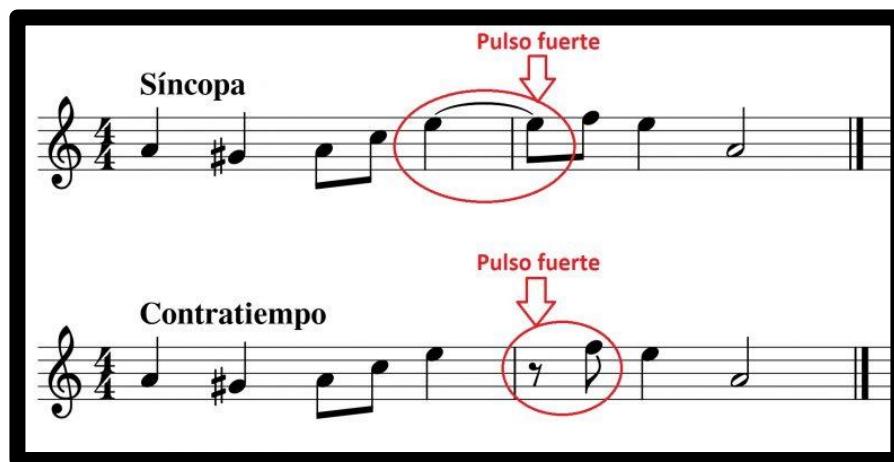


Fuente: escuelaonlinedemusica.com

El siguiente ejemplo muestra gráficamente la diferencia entre estos conceptos:

Figura 65

Diferencia entre Síncopa y Contratiempo



Fuente: escuelaonlinedemusica.com

4.4.2.5. Sanjuanito "Pobre corazón entristecido".

Este tema será ejecutado por un dueto de bajos, en el cual uno tocará la melodía y el otro el acompañamiento. Algunos aspectos relevantes a considerar antes de empezar son:

- Está escrito en un compás de 2/4, es decir tendremos dos tiempos por compás y la unidad de tiempo es la negra. Fue compuesto por Luis María Gavilanes.
- La tonalidad es La menor (Am)

- Se utilizan figuraciones rítmicas como corcheas, semi corcheas, negras y blancas.
- La forma del tema consta de un estribillo que se repite en los cambios de sección y en el final, una parte A, con una variante A1, y una parte B.

La figura siguiente muestra el estribillo de la canción, usa uno de los patrones típicos del sanjuanito. Mientras el bajo 1 ejecuta la melodía, el bajo 2 mantiene la tonalidad de Am en el acompañamiento.

Figura 66

Estribillo del sanjuanito Pobre corazón entristecido.

The image shows a musical score for two electric basses. The tempo is marked as 100. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is labeled 'Estribillo'. Bass 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass 2 plays a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern. Both parts end with a double bar line and repeat dots.

Fuente: Elaboración propia.

La parte A del tema sigue la progresión Im-III-Im. El bajo acompañante ejecuta otro patrón típico del género.

Figura 67

Parte A del sanjuanito Pobre corazón entristecido.

The image shows a musical score for three instruments: two electric basses (B. 1 and B. 2) and two electric guitars (Guit. B. 1 and Guit. B. 2). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (5, 9, and 13). The first system is labeled 'A' and the second 'A1'. The instruments play a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The score includes a toolbar on the left with various musical notation tools.

Fuente: Elaboración propia.

La parte B sigue la progresión Im-VI para luego pasar a VI-III-V-I. El acompañamiento sigue variando entre los patrones típicos del sanjuanito.

Figura 68

Parte B del sanjuanito Pobre corazón entristecido.

The image shows a musical score for the guitar part of the song 'Pobre corazón entristecido'. It is divided into three systems, each with two staves labeled 'Guit. B. 1' and 'Guit. B. 2'. The first system starts at measure 21 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and includes first and second endings, ending at measure 28. The third system starts at measure 30 and ends at measure 33. The notation includes various guitar-specific symbols like natural harmonics and fretted notes.

Fuente: Elaboración propia.

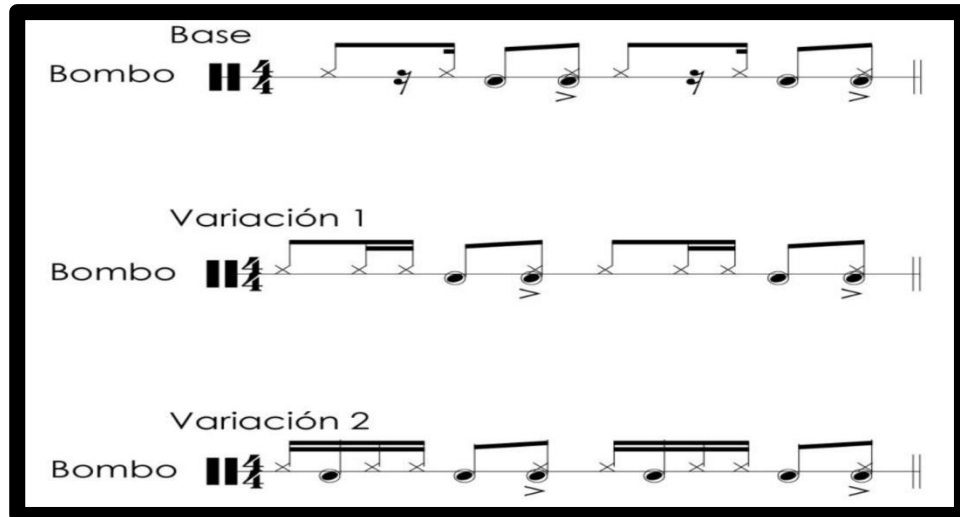
4.4.2.6. Breve historia del Andarele. El Andarele es uno de los ritmos tradicionales de los afroesmeraldeños en el Ecuador. Tiene su origen en el campo, y era utilizado para sus celebraciones, acompañado con marimba, guitarra, bombo, guasá y cununo. Posee influencias de la polca y el pasodoble y generalmente se baila como despedida al final de las fiestas. Es tal su influencia que se lo podría considerar el sanjuanito costeño ³⁸ Se escribe en compás binario de 2/4 y en algunas ocasiones en 4/4. La armonía tradicional del andarele consta de solo dos acordes, con una progresión Im-bVII, y su melodía se basa en dos escalas pentatónicas, una menor y otra mayor, cuya unión da como resultado una escala menor sin su sexto grado. Sin embargo, existen variantes como la interpretada por Guillermo Ayoví “Papá Roncón”, quien utiliza una progresión Im-Vm-Im, que proviene de la escala menor natural. (Villavicencio, 2019)

³⁸ <https://www.elcomercio.com/tendencias/esmeraldas-creacion-dianacional-baile-andarele.html>

4.4.2.7. Patrón rítmico del Andarele.

Figura 69

Base rítmica del bombo en el Andarele



Fuente: Villavicencio Salas (2019), p. 18

4.4.2.8. Andarele “vamonó”. El andarele es una de las canciones más tradicionales del género marimba, representativo de la cultura afrodescendiente de la provincia de Esmeraldas. Esta versión se encuentra en la tonalidad de Do menor (Cm), en compás de 2/4, y se ha realizado una adaptación para dueto de bajos. La progresión utilizada es Im-Vm, quedando la armonía Cm-Gm.

Figura 70

Introducción del Andarele

The image shows the introduction of Andarele for two electric basses. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4.
- **Bajo eléctrico 1:** The first line starts with an 'Intro' label and a blue dot. It features a melodic line with eighth and quarter notes, ending with a first ending bracket labeled '1.'.
- **Bajo eléctrico 2:** The second line provides a harmonic accompaniment with eighth and quarter notes.
Both lines end with a double bar line.

Fuente: Elaboración propia.

La siguiente sección es de carácter responsorial. Empieza el coro con el pregón principal, luego hay una forma de pregunta respuesta entre el solista y el coro. Esta parte es interpretada por

el bajo 1 mientras el bajo acompañante ejecuta el patrón rítmico básico del andarele. Se mantiene la progresión Im-Vm (Cm-Gm) y la melodía se basa en la escala menor natural.

Figura 71

Parte cantada en el andarele

5 **2.** Coro
Guit. B. 1 an da re ley anda re le anda re le va mo no anda re ley anda
Guit. B. 2
11 Solista Coro
Guit. B. 1 re le anda re le va mo no De len du roa e se bombo anda re le va mo
Guit. B. 2 cu cho la ma rim ba
17 Solista Coro **1.** Solista **2.**
Guit. B. 1 no que sea ca be de rom pe anda re le va mo no De len no
Guit. B. 2 meen tran ga nas de bai la cuan does

Fuente: Elaboración propia.

Esta sección es instrumental, en ella se observan variaciones tanto rítmicas como armónicas. Del compás 28 al 31 se observa una progresión Im-bVII (Cm-Bb).

Figura 72

Variaciones en el Andarele

23 **1.** **2.**
Guit. B. 1
Guit. B. 2
28 D.C. al Fine
Guit. B. 1
Guit. B. 2

Fuente: Elaboración propia.

Figura 73

Mensaje 1



¿Qué otras canciones conoces del género sanjuanito? Dialoga con tus compañeros y maestro.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 74

Mensaje 2

Poniendo en práctica lo aprendido.

- Siguiendo el ejemplo propuesto, crea tu propia versión de la letra del Andarele, manteniendo solamente el coro. Cántala junto a tus compañeros.
- Sobre una base rítmica propuesta por el profesor, improvisa pequeñas melodías basadas en los géneros aprendidos en esta unidad.



Fuente: Elaboración propia.

4.4.3 Unidad 3 “Conociendo mi Ecuador a través de su música II”

4.4.3.1. Breve historia de los géneros de música shuar. La nacionalidad shuar es una etnia que habita las provincias de Morona Santiago, Pastaza y Zamora Chinchipe en la República del Ecuador. En la cultura y tradición shuar, la música tiene especial relevancia ya que forma parte aspectos importantes de su vida cotidiana como la religión, la caza, la pesca, la agricultura, la ganadería, etc. Todos sus cantos tienen un sentido e interpretación mística e individual. De acuerdo al rol que cumplen en su sociedad estos cantos se clasifican en: Anent, Nampet, Ujá, Uwishin, Nampesma, y Saludos. En los cuatro primeros subyace un elemento motriz llamado encantamiento cuyo principal atributo es el poder sonoro, y está íntimamente relacionado al poder del sonido, “fuerza transformadora adquirida en ceremonias o eventos rituales y emanados de las deidades”.³⁹

Temporalización: 5 sesiones semanales de 1 hora cada una durante 2 meses. (40 horas)

Objetivo General:

- Aprender y ejecutar en el bajo eléctrico 2 géneros de música tradicional ecuatoriana: el námpet (género shuar) y el pasacalle.

Logros de aprendizaje:

- Conoce la historia del námpet y el pasacalle y su impacto en la tradición musical ecuatoriana.
- Reconoce y ejecuta correctamente el námpet y los patrones rítmicos del pasacalle en el instrumento, acompañando la melodía.
- Ejecuta melodías en el instrumento en los dos géneros propuestos.
- Crea su propia línea melódica a partir de una base determinada

Los nampet, que en lengua shuar significa cantar, son interpretaciones vocales e instrumentales que se ejecutan en espacios de convivencia social como fiestas, visitas entre familiares y trabajos recíprocos. Sus motivos vocales principales son “ja aja jai” con espacios para la improvisación.

³⁹ Franco, Juan Carlos. Análisis Etnomusicológico de los cantos ujá en la cultura tradicional shuar de la Amazonía Ecuatoriana. Cuenca, 2017. p. 79.

El encantamiento en los nampet permite mantener buenas relaciones sociales; permite cotejar a las mujeres; permite evitar los celos del esposo; permite que los ánimos de una fiesta no decaigan; permite afincar las relaciones de pareja; permite relaciones de amistad interfamiliares, entre otros [...] se diferencian de los cantos anteriores (anent) por estar vinculados más a un ámbito profano, las fiestas y las relaciones sociales.⁴⁰

4.4.3.2. Námpet Shuar senta. Originalmente este canto es efectuado por una mujer que pide que su esposo no sea celoso, por lo tanto, su instrumentación es solo voz femenina. Tiene un ritmo binario por ende ha sido transcrito en compás de 2/4. Se debe tener en consideración que estos géneros no siguen los principios del sistema musical occidental. Sin embargo, atendiendo a ciertas notas predominantes, han sido adaptados al mismo. Se considera que la tonalidad es Fa#, puesto que todas las frases resuelven en esa nota., siendo predominantes también Do# y Si. A lo largo de la composición no se utiliza la tercera, por lo tanto, no es posible determinar el tipo de escala empleada. El motivo principal se puede visualizar en los primeros cuatro compases del canto y luego sufre ciertas variaciones. El intérprete utiliza adornos como ligaduras o melismas.⁴¹ Para el presente trabajo, este námpet ha sido adaptado para ser ejecutado por un dueto de bajos eléctricos, donde uno lleva la melodía principal y el otro hace el acompañamiento. Al no tener un patrón definido para este género, se han utilizado para el mismo, recursos analizados en la unidad anterior, como contratiempos, ligaduras, acentos, figuraciones rítmicas basadas en corcheas y semicorcheas, etc. La figura siguiente muestra los primeros veinte compases del námpet Shuar senta con la letra en su idioma original.

⁴⁰ Franco, Juan Carlos. Análisis Etnomusicológico de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar de la Amazonía Ecuatoriana. Cuenca, 2017. pp. 83,124.

⁴¹ Acosta C., María Isabel. Sonidos de gente verdadera: Análisis de una muestra de 18 grabaciones de música shuar y su aplicación mediante un recital. 2017, pp. 39-40

Figura 75

Primeros 20 compases del námpet Shuar senta

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 8, and the second system contains measures 9 through 15. The instruments are arranged as follows:

- Bajo eléctrico 1:** Plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often featuring accents (^).
- Bajo eléctrico 2:** Provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern.
- Guit. B. 1:** Plays a melodic line similar to Bajo eléctrico 1, with accents and slurs.
- Guit. B. 2:** Provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern, often using a pick.

The lyrics for the first system (measures 1-8) are:

A pach senta kai tia jau senta kai tiaj I mi su rim pri ti nia su rim priti

The lyrics for the second system (measures 9-15) are:

nia wi kia ni wi kia ni shu ar sen tai ti a sha sen tai tia sha

Uru kan tai uru kan tai i mia su rin pra mea su rim pra mea

Fuente: Elaborado por el autor, basado en Acosta Cascante, María (2017), p. 106

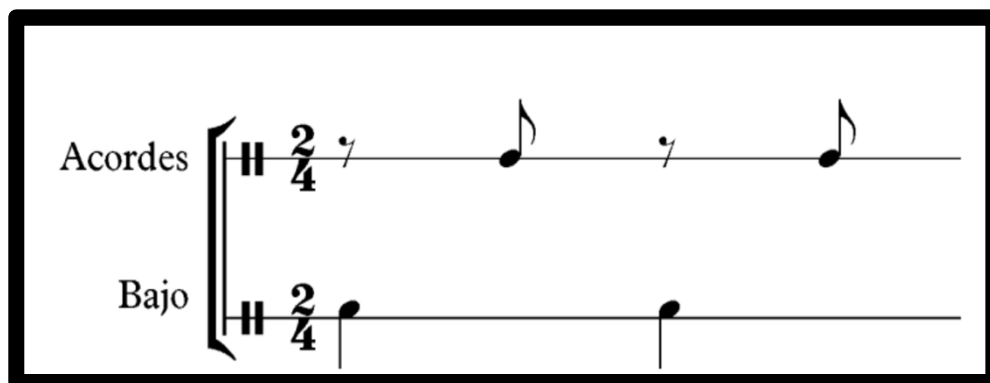
4.4.3.3. Breve historia del pasacalle. El pasacalle es un ritmo representativo del Ecuador, siendo una de sus características más relevantes, que en sus letras se exaltan las virtudes y belleza de las principales provincias y ciudades del país, o personajes representativos de ellas. Ejemplos de los pasacalles más conocidos son: El Chulla quiteño, la Chola cuencana, Guayaquileño madera de guerrero, Soy del Carchi, Ambato tierra de flores, entre otros. Tiene influencias del pasodoble español, con quien comparte ciertas características como el mismo ritmo, el mismo compás, la misma estructura general y similar forma de bailarlo, pero también de la polca europea y peruana, y del corrido mexicano. Generalmente se escribe en un compás de 2/4, y algunos lo consideran monótono puesto que se basa en el modo menor con pocas variaciones, solo pasando al modo mayor para generar cierto contraste. Se cree que su nombre se debe a que era interpretado por las bandas de pueblo en las diferentes festividades, recorriendo las calles con su música y danza. ⁴²

⁴² Atiaja, J. & Velasteguí, C. La música ecuatoriana en la interculturalidad. Universidad Técnica de Cotopaxi. pp.23-24.

4.4.3.4. Patrón rítmico del pasacalle.

Figura 76

Patrón rítmico del pasacalle.



Fuente: Baquero, Daniela. 2015. p.11

4.4.3.5. Pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero). Una de las canciones más emblemáticas del género es el tema Guayaquileño (madera de guerrero), creado en 1943 por Carlos Rubira Infante, ilustre compositor guayaquileño, bautizado como el cantor de la geografía ecuatoriana, puesto que compuso, además del mencionado anteriormente, los siguientes pasacalles: Altivo ambateño; Ambato tierra de flores (letra: Gustavo Égüez); Archipiélago de Colón; Belleza de Imbabura; Canción de Napo Pastaza; Carchi tierra amada; Chica Linda; El cartero; Estrella austral; Guayaquileña; Ladrona; Linda guarandeña; Lo que encierra mi Ecuador; Mi linda capital; Mi lindo Milagro; Morona Santiago; Playita mía; Provincia de Esmeraldas; Provincia de los Ríos; Soy cañarejo; Tierra del Azuay; Venga conozca El Oro; Viva Manabí; Yo soy del Cotopaxi; Zamora.⁴³

La tonalidad es Re menor (Dm), y en cuanto a la forma, posee un estribillo, y partes A-B. La adaptación se realizó para un dueto de bajos eléctricos, donde uno ejecuta a melodía y el otro sigue el patrón básico del pasacalle, con figuraciones de negras en el acompañamiento A continuación se hace un breve análisis de cada sección.

El estribillo sigue el patrón armónico Im-V7-Im, con figuraciones de semicorcheas y marcadas síncopas. En cuanto a la melodía, el Si becuadro y el Do sostenido (C#), sugieren el uso de la

⁴³ <https://www.museopasillo.gob.ec/carlos-rubira-infante/>

escala menor melódica. Se usa como recurso creativo el cambio de registro al repetirlo en la octava superior.

Figura 77

Estribillo del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero)

Estribillo

Bajo eléctrico 1

Bajo eléctrico 2

Guit. B. 1

Guit. B. 2

Guit. B. 1

Guit. B. 2

Yo
En

Fuente: Elaboración propia.

La parte A, sigue un patrón armónico Im-V-Im (Dm-A7-Dm), usando como nota de paso entre ambos el bVI (Bb), para luego hacer IVm-V-Im (Gm-A7-Dm). Continúa el uso de la escala menor melódica pero también se incluye Fa#. El acompañamiento se realiza en negras, excepto el final de la frase donde se realiza un arpeggio en corcheas y se utiliza el Do natural como nota de paso para resolver al Re.

Figura 78

Parte A del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero)

18 A

Guit. B. 1

Guit. B. 2

24

Guit. B. 1

Guit. B. 2

30 B

Guit. B. 1

Guit. B. 2

na cien es ta tie rra de las be llas pal me ras de cris ta li nos ri os de
mi tie rrahay mu je res muy lin das y se re nas hay ru bias y mo re nas y

pai sa jei de al Na cien e llai la quie ro y por e llaun que mue ra la
to das son can ción Por e so con or gu llo le can to yoa mi tie rra por

vi da yo la die ra por no ver la su frir Gua ya qui
que lo quee llaen cie rra es hon rra deE cua dor Gua ya qui

Fuente: Elaboración propia.

La parte B, podría considerarse la más emotiva, tiene un patrón melódico bVII-III (C-F), para terminar con la cadencia V7-Im (A7-Dm). Al igual que la parte A, la melodía se basa en la escala menor melódica, pero con el uso de Fa#. El acompañamiento sigue en negras con el consabido arpeggio al final de frase. Se incluye una pequeña coda de dos compases que le otorga un carácter conclusivo.

Figura 79

Parte B y coda del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero).

The musical score is for a piece titled 'Parte B y coda del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero)'. It is written for guitar (Guit. B. 1 and Guit. B. 2) and voice. The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The lyrics are in Spanish and are written in two lines for each vocal part. The score is divided into three systems, with measures 35, 42, and 48 marked at the beginning of each system. The first system (measures 35-41) includes the lyrics 'le ño ma de ra de gue rre ro bien fran co muy va lien te ja más sien te te mor_'. The second system (measures 42-47) includes the lyrics 'Gua ya qui le ño de la tie rra más lin da pe da ci to de sue lo dees lo'. The third system (measures 48-50) includes the lyrics 'tein men soE cua dor can Gua ya qui ción'. The score ends with a double bar line and a repeat sign. A 'D.C. al Coda' instruction is present above the final measure.

Fuente: Elaboración propia.

Figura 80

Mensaje 1

¿Alguna vez haz estado en una comunidad Shuar o sabes algo sobre ellas? Cuéntanos tu experiencia.

¿Cuántos de los pasacalles compuestos por Carlos Rubira Infante has escuchado? ¿Conoces otros compositores o alguna otra obra?



Fuente: Elaboración propia.

Figura 81

Recomendación

¡Hazlo tú mismo!

Con todo lo aprendido en esta unidad, crea tus propias melodías en los géneros estudiados, sobre una base rítmica propuesta por el profesor, y tócalas con tus compañeros.



Fuente: Elaboración propia.

4.5 Metodología

La metodología utilizada partió de lo general a lo particular. Cuantitativamente, se realizó una investigación de campo, constatando que, en varias de las academias de música más representativas de la ciudad de Guayaquil, la cátedra de bajo es la que menos estudiantes posee, llegando en algunas de ellas a presentar cero (0) alumnos inscritos en el presente período académico. Por otro lado, se evidencia que son pocos los métodos de bajo eléctrico adaptados a la realidad ecuatoriana, ya que, en una investigación realizada en bases de datos académicas, solo se encontró una guía similar propuesta para un grupo de estudiantes específicos en la ciudad de Cuenca. Por esta razón, surgió la necesidad de sintetizar en un solo documento, de manera organizada y gradual, la información necesaria para iniciar el estudio del bajo eléctrico.

- Se decidió elaborar la guía metodológica para un rango etario de adolescentes de entre doce a catorce años de edad.
- Se efectuó una revisión bibliográfica de las principales características del grupo escogido, en aspectos psicológicos, emocionales y físicos. Además, se investigó sobre una base legal que sustente la propuesta, y todo lo relacionado al sistema educativo ecuatoriano. La indagación sobre las principales metodologías de enseñanza musical del siglo XX fue fundamental para tener los elementos necesarios para inferir el importante rol que cumple el docente en el proceso educativo.
- Se eligieron cuatro géneros de música tradicional ecuatoriana para aprender su historia y sus principales características rítmico melódicas, los mismos que proveerán del repertorio necesario con temas representativos del género, para estudiar aspectos

específicos en el instrumento. Las canciones seleccionadas fueron: Pobre corazón entristecido (sanjuanito), Andarele vamonó (marimba), Shuar senta (námpet), Guayaquileño (pasacalle).

- Se escogieron dos métodos de bajo eléctrico para recopilar la información y ejercicios necesarios para la elaboración de la guía. Estos fueron: Método de bajo contemporáneo de Valentino A. Contreras, volumen 1 y Escalas y Arpeggios de Néstor Crespo.
- Se elaboraron tres unidades didácticas. En la primera, cada aspecto de la notación musical es aplicado de forma directa a la ejecución del instrumento. Se estudia la técnica mediante la realización de diversos ejercicios y escalas de los métodos seleccionados, buscando siempre generar la destreza y precisión requerida para poder avanzar a las dos unidades siguientes, en las cuales se aplican los conocimientos adquiridos.
- En cada unidad se busca la participación activa del alumno y se estimula el trabajo cooperativo, el aprendizaje significativo y el autorregulado, con espacios para la creatividad y la improvisación.
- Se trabaja el concepto de aprender haciendo, priorizando la práctica individual y grupal y la interpretación instrumental, con un repertorio que conduce al conocimiento de la cultura y tradiciones ecuatorianas y al desarrollo de la técnica y la notación musical aplicada al bajo eléctrico.

4.6. Actividades

4.6.1. Conociendo tu instrumento

Tabla 1

Actividad 1. ¿Te cuento una historia?

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
45 minutos	<p>¿Te cuento una historia?</p> <p>El docente consultará a los estudiantes si conocen la historia del bajo eléctrico. Después de dialogar brevemente con ellos, proyectará los siguientes videos, luego de lo cual comentará y discutirá los resultados con la clase</p> <p>https://www.youtube.com/watch?v=RjnRZ70_Esw&t=280s https://youtu.be/Br_Yk4oCx9k?si=TEfQXT_u2P9L8Ph7</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Laptop, proyector, parlante, cable de audio, conexión a internet. 	<p>Como refuerzo a esta actividad, se incentivará la participación de cada alumno en un foro evaluativo en línea, en el cual se tendrá la oportunidad de ampliar los conocimientos adquiridos e interactuar con otros compañeros.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 2

Actividad 2. Jugando con los números.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
30 minutos	<p>Jugando con los números</p> <p>Utilizando la figura 21 en la página 58 de la guía, realizar cada uno de los ejercicios de digitación, empezando por la cuerda G a partir del quinto traste, y subiendo por las demás cuerdas.</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Guía didáctica, bajo eléctrico, amplificador, cable. 	<p>El docente explicará la posición correcta del instrumento, la digitación adecuada y la técnica a utilizar.</p>

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 3

Actividad 3. Encuentra la nota correcta.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
45 minutos	<p>Encuentra la nota correcta</p> <p>El docente, utilizando la guía, explicará a la clase las notas que se encuentran en cada uno de los trastes del instrumento, luego preguntará a cada alumno varias posiciones de manera aleatoria en el diapasón. Descarga la siguiente aplicación: Link de descarga</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Laptop, Tablet o dispositivo móvil con conexión a internet. 	<p>Mediante el uso de la aplicación Fretonomy se aprenderá y practicará la posición de cada una de las notas en el diapasón del bajo.</p> <ul style="list-style-type: none"> Uso de TAC Empleo de la gamificación.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 4

Actividad 4. Reconociendo notas en el pentagrama.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
30 minutos	<p>Reconociendo notas en el pentagrama.</p> <p>Luego de utilizar la guía para aprender las notas en el pentagrama en clave de fa, descarga la siguiente aplicación: Link de descarga</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Laptop, Tablet o dispositivo móvil con conexión a internet. 	<p>Mediante el uso de la aplicación Doreminotas se aprenderá y practicará la posición de cada una de las notas en el pentagrama en clave de fa.</p> <ul style="list-style-type: none"> Uso de TAC Empleo de la gamificación.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 5

Actividad 5. Canon de escalas.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
30 minutos	Canon de escalas La actividad consiste en practicar escalas haciendo canon de dos, tres o más notas.	El docente explicará el significado de canon. Se irán utilizando varias figuraciones rítmicas como blancas, negras, corcheas y semicorcheas, y también cambiando de modo y de tonalidad, con lo cual esta actividad puede repetirse durante otras sesiones.
	Se escogerán 2 más estudiantes de acuerdo a la cantidad de instrumentos y amplificadores disponibles. Tomando como ejemplo la escala de Do mayor (C), un estudiante empieza tocando mientras los otros se le unen progresivamente de acuerdo a la indicación dada por el profesor. Recursos: • Bajos eléctricos, amplificadores	

Fuente: Elaboración propia.

4.6.2. Ritmos de mi tierra

Tabla 6

Actividad 6. Aserrín, aserrán, los maderos de San Juan

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
45 minutos	Aserrín, aserrán, los maderos de San Juan Luego de discutir con los estudiantes sobre la historia e importancia del género Sanjuanito, el docente proyectará los siguientes videos: Link al video 1 Link al video 2 Se generará un espacio para el diálogo sobre los contenidos de los videos.	Como refuerzo a esta actividad, se incentivará la participación de cada alumno en un foro evaluativo en línea, en el cual se tendrá la oportunidad de ampliar los conocimientos adquiridos e interactuar con otros compañeros
	Recursos: • Laptop, proyector, parlante, cable de audio, conexión a internet	

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 7

Actividad 7. Espejo rítmico.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
	Espejo rítmico	Esta es una actividad que por su naturaleza puede ser utilizada para aprender y ejecutar no solo el Sanjuanito, sino también el Andarele y el Pasacalle, por lo cual puede emplearse para otras sesiones, en las cuales se puede variar usando instrumentos de percusión, como algún tipo de tambor o inclusive una mesa o pupitre.
45 minutos	<p>Se dividirá a la clase en dos grupos, A y B.</p> <p>Utilizando el patrón rítmico del Sanjuanito y sus variantes, se pedirá a cada grupo que componga un ejercicio rítmico utilizando la percusión corporal. Se pondrá a ambos grupos frente a frente y mientras uno muestra su composición el otro deberá imitarlo a manera de espejo.</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guía didáctica. • instrumentos de percusión, mesas o pupitres (opcional). 	El docente explicará y enseñará los patrones de cada uno de los géneros seleccionados y su ejecución.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 8

Actividad 8. La marimba es cosa sabrosa.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
	La marimba es cosa sabrosa	
30 minutos	<p>El docente hará una breve introducción y proyectará el siguiente video: Link al video</p> <p>Se generará un espacio de diálogo y discusión sobre lo aprendido.</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Laptop, proyector, parlante, cable de audio, conexión a internet 	<p>Como refuerzo a esta actividad, se incentivará la participación de cada alumno en un foro evaluativo en línea, en el cual se tendrá la oportunidad de ampliar los conocimientos adquiridos e interactuar con otros compañeros</p>

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 9

Actividad 9. Los sonidos de la selva

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
30 minutos	<p>Los sonidos de la selva</p> <p>El docente hará una breve introducción al tema y proyectará el siguiente video: Link al video</p> <p>Se generará un espacio de diálogo y discusión sobre lo aprendido.</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Laptop, proyector, parlante, cable de audio, conexión a internet 	<p>Como refuerzo a esta actividad, se incentivará la participación de cada alumno en un foro evaluativo en línea, en el cual se tendrá la oportunidad de ampliar los conocimientos adquiridos e interactuar con otros compañeros</p>

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 10

Actividad 10. Madera de guerrero.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
45 minutos	<p>Madera de guerrero</p> <p>El docente hará una breve introducción al tema y proyectará los siguientes videos: Link al video 1. Link al video 2</p> <p>Se generará un espacio de diálogo y discusión sobre lo aprendido.</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> Laptop, proyector, parlante, cable de audio, conexión a internet 	<p>Como refuerzo a esta actividad, se incentivará la participación de cada alumno en un foro evaluativo en línea, en el cual se tendrá la oportunidad de ampliar los conocimientos adquiridos e interactuar con otros compañeros</p>

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 11

Actividad 11. Creando tu propia letra.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
	Creando tu propia letra	
45 minutos	<p>Tomando como base el ejemplo de la página 76 de la guía didáctica, se pedirá a cada estudiante que componga una nueva letra para el tema “Andarele vamonó”, manteniendo solo el coro. Para finalizar se cantará en grupo la nueva versión con las aportaciones de todos.</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guía didáctica, lápiz, borrador, cuaderno. 	El docente hará una breve explicación y ejemplo e incentivará la creatividad de cada estudiante brindándole ideas de temas a desarrollar en sus versos.

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 12

Actividad 12. En los zapatos del compositor.

Temporalización	Descripción	Estrategias de aprendizaje
	En los zapatos del compositor	
15 horas	<p>Utilizando todos los recursos aprendidos durante el curso, el docente solicitará que cada estudiante realice una pequeña composición de 12 compases en el género pasacalle o sanjuanito.</p> <p>Recursos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Guía didáctica, bajo eléctrico, amplificador, laptop, hojas pautadas, lápiz, borrador. 	Se irán revisando avances durante cada sesión y al final se presentará el trabajo de cada uno en un recital que contendrá la obra inédita y las obras de repertorio aprendidas.

Fuente: Elaboración propia.

4.7 Cronograma o temporalización

Tabla 13

Cronograma o temporalización

OBJETIVOS	ACTIVIDADES	MESES						
		1	2	3	4	5	6	7
1.- Incentivar el estudio del instrumento a través del conocimiento de sus características principales y la notación musical correspondiente.	1. ¿Te cuento una historia?	X						
	2. Jugando con los números.	X						
	3. Encuentra la nota correcta	X						
	4. Reconociendo notas en el pentagrama.	X						
	5. Canon de escalas		X	X	X	X	X	
	6. Aserrín, aserrán. los maderos de San Juan			X				
2.- Aprender cuatro géneros de música tradicional ecuatoriana: el sanjuanito, el andarele (género marimba), el námpet (géneros shuar) y el pasacalle.	7. Espejo rítmico.			X	X	X	X	
	8. La marimba es cosa sabrosa			X				
	9. Sonidos de la selva				X			
	10. Madera de guerrero.				X			
3.- Fortalecer los valores culturales y el sentido de pertenencia e identidad en adolescentes mediante el uso de un repertorio basado en música tradicional ecuatoriana	11. Creando tu propia letra							
	12. En los zapatos del compositor.					X	X	X
	13. Recital final.							X

Fuente: Elaboración propia.

4.8. Evaluación e instrumentos

La presente guía contempla tres momentos específicos de evaluación:

- Una evaluación inicial en la cual mediante una prueba de diagnóstico teórico-práctica, se medirán los conocimientos previos de cada estudiante.
- La evaluación continua se realizará durante cada una de las actividades programadas, utilizando diferentes instrumentos, los cuales son descritos en las tablas siguientes:

4.8.1. Actividades e instrumentos de evaluación de la Unidad 1

Tabla 14

Actividades e instrumentos de evaluación de la Unidad 1

Actividades e instrumentos de evaluación de la Unidad 1	
Actividad 1: ¿Te cuento una historia?	Participación en un foro evaluativo con rúbrica de evaluación.
Actividad 2: Jugando con los números	Observación directa por parte del docente y registro de resultados en la respectiva guía de observación
Actividad 3: Encuentra la nota correcta.	Se registrarán en un diario de clase los puntajes obtenidos por cada estudiante en la aplicación
Actividad 4: Reconociendo notas en el pentagrama.	Se registrarán en un diario de clase los puntajes obtenidos por cada estudiante en la aplicación.
Actividad 5: Canon de escalas	Se utilizará con instrumento de evaluación un registro descriptivo.

Fuente: Elaboración propia.

4.8.2. Actividades e instrumentos de evaluación de las Unidades 2 y 3.

Tabla 15

Actividades e instrumentos de evaluación de las Unidades 2 y 3.

Actividades e instrumentos de evaluación de las Unidades 2 y 3	
Actividad 6: Aserrín, aserrán, los maderos de San Juan.	Participación en un foro evaluativo con rúbrica de evaluación.
Actividad 7: Espejo rítmico.	Guía de observación.
Actividad 8: La marimba es cosa sabrosa.	Participación en un foro evaluativo con rúbrica de evaluación
Actividad 9: Sonidos de la selva.	Participación en un foro evaluativo con rúbrica de evaluación
Actividad 10: Madera de guerrero.	Participación en un foro evaluativo con rúbrica de evaluación
Actividad 11: Creando tu propia letra	Registro descriptivo.
Actividad 12: En los zapatos del compositor	Lista de cotejo.

Fuente: Elaboración propia.

- La evaluación final estará formada por dos componentes claramente establecidos:
 - a. Al terminar cada unidad se tomará un examen escrito y práctico sobre los conceptos aprendidos.
 - b. Recital de fin de curso

4.8.3. Autoevaluación de la propuesta (alumnos y/o profesor)

Al finalizar el curso se pedirá que todos los alumnos escriban o hagan una lista de una serie de factores que fueron determinantes durante el mismo. Por ejemplo: ¿en qué áreas piensan que se desarrollaron más?, ¿qué dificultades tuvieron durante el curso?, ¿qué problemas tuvieron al trabajar en equipo y cómo podrían mejorarlo en el futuro?, ¿qué tan útil resultó la guía didáctica?, etc. Cada una de estas preguntas tienen como objetivo que ellos puedan descubrir cómo aprenden individualmente y en conjunto con sus compañeros, y la manera en que podrían colaborar entre ellos, tomando conciencia que cada uno es responsable y parte integrante de su propio aprendizaje. En cuanto a los instrumentos de evaluación se podrían utilizar registros, ensayos, listas de cotejo, etc.

4.9. Atención a la diversidad

Sin lugar a duda, las aulas de clase son espacios en los cuales se pueden enfrentar situaciones diversas, que ameriten replantear o modificar las actividades propuestas, ya que se podrían recibir en estos ambientes diferentes grupos de personas y con capacidades distintas y/o especiales, o que requieran de atención prioritaria. De igual forma, en ciertas ocasiones también se podrían encontrar casos de desigualdad social, económica o de algún tipo de discriminación de género. En este sentido, la presente guía contempla las siguientes acciones:

- Está diseñada para ser estudiada por adolescentes de todos los estratos sociales, sin importar su raza, etnia, preferencia religiosa, ideología política o cualquier otra condición especial.
- Siendo el bajo y también la guitarra, instrumentos totalmente ergonómicos, la guía puede ser estudiada por personas que tengan movilidad reducida o incluso que se desplacen en silla de ruedas.
- Puede ser estudiada sin importar el género del alumno, indistintamente por hombres y mujeres, o con el género que se identifique el alumno. De hecho, hay ejemplos de féminas que han destacado en la ejecución del instrumento, como es el caso de Esperanza Spalding y Carol Kaye.
- Esta elaborada para que el repertorio pueda ser interpretado por un dueto de bajos eléctricos. Uno de ellos realiza la parte melódica, cuya ejecución requiere de una mayor destreza y amplio manejo del registro del instrumento. Sin embargo, para

personas en las que se detecte algún tipo de condición especial, se podría adaptar el repertorio para que este tenga un nivel de dificultad menor, tanto en la parte melódica como en el acompañamiento en el segundo bajo.

5. Conclusiones

El objetivo general del presente trabajo de Fin de Máster, fue plantear la elaboración de una guía didáctica para la enseñanza del bajo eléctrico, basada en géneros musicales tradicionales ecuatorianos, para adolescentes de entre doce a catorce años de Educación General Básica Superior. Con este propósito se ha diseñado una propuesta que contiene tres unidades didácticas, cada una de las cuales posee cinco sesiones semanales, que se desarrollan durante el lapso de siete meses, con actividades que exploran su historia, y abordan los aspectos técnicos e interpretativos más relevantes del estudio del instrumento, y la notación musical necesaria para su aplicación y ejecución en un repertorio representativo de cada género de música tradicional ecuatoriana.

El primer objetivo específico se proponía investigar los aspectos neuro-psicológicos del rango de edades seleccionado en relación con la música, las principales metodologías de enseñanza musical aplicables y sus beneficios en adolescentes, además de la legislación pertinente. En este sentido, se realizó una extensa revisión bibliográfica para obtener un marco teórico sólido, que sustente la propuesta y permita conocer las principales características psicológicas y cognitivas de la etapa adolescente, así como aspectos relacionados a la importancia de la educación musical en este rango etario, el rol de la música en la construcción de su identidad y como recurso educativo, además del papel del docente en este proceso. Por otro lado, se revisaron los principales modelos pedagógicos musicales del siglo XX, entre los que destacan Orff, Suzuki y el Método *Sound Check*, y se le dió especial relevancia a la teoría del aprendizaje significativo de Ausubel.

Se consideró importante conocer todo lo relacionado al sistema educativo ecuatoriano, así como la legislación en el área cultural y educativa, analizando los artículos más relevantes de la Ley orgánica de educación intercultural LOEI y su Reglamento, la Ley Orgánica de cultura y los compromisos internacionales a los que se ha suscrito el Ecuador en esta área.

El segundo objetivo específico indicaba que se debía analizar las características rítmico melódicas de cuatro géneros de música tradicional ecuatoriana. Para el efecto se escogió uno

que represente a cada región del Ecuador. Para la sierra el sanjuanito; para la costa la marimba, específicamente el Andarele; para el oriente, los géneros de música shuar, de los cuales se escogió el Námpet, por ser un género con un componente no religioso. La región insular o Galápagos, por estar formada de colonos y no tener en su territorio pueblos originarios, no posee un género característico. Sin embargo; se escogió el pasacalle, que es muy popular en todas las regiones del país. Se investigó la historia de cada uno, así como sus principales características rítmicas, armónicas y melódicas.

El tercer objetivo específico señalaba que se tenía que explorar los aspectos más relevantes del estudio del bajo eléctrico como instrumento tanto melódico como de acompañamiento. Para conseguirlo, luego de revisar varios métodos disponibles, se escogieron dos: Método de bajo contemporáneo de Valentino A. Contreras y Escalas y Arpeggios de Néstor Crespo, por considerarlos los más idóneos para los objetivos de aprendizaje propuestos. Además, se analizaron conceptos específicos de notación musical aplicados al instrumento, donde se trabajan partes importantes de la técnica y digitación, así como aspectos interpretativos preparatorios para la ejecución de los géneros propuestos.

Finalmente, el cuarto objetivo específico sugería utilizar canciones tradicionales ecuatorianas como repertorio para la elaboración de la guía didáctica, incentivando el sentido de identidad y pertenencia en adolescentes. Con este fin, se escogieron canciones representativas y muy tradicionales de cada género. El sanjuanito Pobre corazón entristecido, Andarele vamonó, el námpet Shuar senta y el pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero).

Al final de cada unidad siempre se deja un espacio para que los estudiantes puedan expresar sus ideas, trabajar en equipo y explorar su lado creativo, improvisando melodías con cada uno de los recursos aprendidos y sientan como propios los géneros tradicionales de su país.

De esta manera se logró cumplir con los objetivos propuestos para este trabajo y se deja abierta la posibilidad de una segunda parte de la guía con más canciones del repertorio musical ecuatoriano.

6. Limitaciones y Prospectiva

6.1. Limitaciones de la investigación

Una de las principales limitaciones en el proceso investigativo fue el corto tiempo para realizarla, ya que se tiene que seguir un estricto cronograma académico, el cual si bien es cierto delimita organizadamente el trabajo, centrándose en el tema específico a investigar, también se convierte en una limitante a la hora de abarcar algún otro aspecto que se considere relevante para el desarrollo de este. Como ejemplo se puede mencionar que toda la investigación que conforma el marco teórico está condicionada a adolescentes, dejando de lado otros rangos etarios que podrían beneficiarse de la propuesta. Por otro lado, en cuanto a la legislación ecuatoriana, se tuvo que tomar artículos generales relacionados a la educación y la cultura, puesto que no existe un cuerpo legal que enmarque exclusivamente a la educación musical como tal, sino que se incluye en Educación Cultural y Artística. Del mismo modo, dentro de los principales métodos pedagógicos del siglo XX, solo se tomaron en consideración tres de ellos, dejando de lado otros como Kodaly que pudieron también ser adaptados a la metodología propuesta. En cuanto a los géneros de música tradicional ecuatoriana, Ecuador es un país diverso, con una extensa tradición cultural musical. Se escogieron cuatro géneros y cuatro temas representativos de cada uno, pero se dejaron de lado por cuestiones de tiempo y espacio otros que, sin lugar a duda, pudieron ser parte de la selección.

6.2. Limitaciones de la propuesta

En cuanto a la propuesta como tal, al igual que la investigación estuvo limitada a factores de tiempo y espacio para cumplir con las exigencias del formato. Por esta razón se elaboraron tres unidades didácticas, en la primera se abordaron solo los temas más relevantes para entender el desarrollo histórico del bajo eléctrico y los conceptos más importantes de notación musical que iban a ser aplicados en la ejecución del repertorio seleccionado, dejando de lado otras partes de la teoría musical y la técnica instrumental que pudieran ser abordados en otros trabajos académicos. En las dos siguientes, se trabajó con un repertorio de cuatro canciones, el cual requería para su ejecución de los conceptos aprendidos anteriormente. Sin embargo, se dejaron de lado otros temas que pudieron considerarse para ser analizados y ejecutados en estas unidades.

6.3. Perspectivas a futuro

Por lo anteriormente expuesto, queda abierta la posibilidad para que a partir de este trabajo se pueda a futuro, ampliar y/o complementar la información, sea por el mismo autor o por otro investigador que proponga un tema similar. Se podría ampliar el rango de edades al que está dirigida, analizar otros aspectos importantes de notación musical y teoría que no fueron abordados, y explorar otros géneros tradicionales de la basta cultura musical ecuatoriana, incrementado el repertorio de temas a ejecutarse. El formato de las obras está escrito para dueto de bajos. Sin embargo, podría considerarse añadir un instrumento rítmico o una base armónica como un piano o una guitarra, e inclusive expandir el arreglo a tres o cuatro voces, lo cual no fue realizado en la presente guía didáctica.

Bibliografía

- Ausubel, D. P. (2002). *Adquisición y retención del conocimiento. Una perspectiva cognitiv.* Barcelona: Paidós.
- Bermeo, A., Aimenti Bel, D., & Martinez, I. (2019). IV Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (JEIDAP) . *El método Suzuki y la práctica docente: mirada hacia un aprendizaje creativo* (pág. 15). La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Bernabeu, N., & Golstein, A. (2009). *Creatividad y aprendizaje.* Narcea.
- Blanco, A., & Quitora, L. (2000). Los modelos pedagógicos. *Universidad abierta: revista del Instituto de educación a distancia de la Universidad de Tolima*, 1-10.
- Bolivar, O., Véliz, V., Alcivar, A., Zambrano, J., & Cruz, J. (2018). La enseñanza de la música. Una estrategia pedagógica para la educación inclusiva. *Polo del conocimiento*, 135-148.
- Canfux, V. (1996). Tendencias pedagógicas contemporáneas. *Corporación Universitaria de Ibagué*, 15.
- Caño de Faroh, A. (2007). Cognición en el adolescente según Piaget y Vygotski. ¿Dos caras de la misma moneda? *Boletín Academia Paulista de Psicología*, XXVII(2), 148-166.
- Castillo Cobeña, D., Macias Samaniego, C., Sanlucas Adrian, J., & Bajaña Gongora, J. (2018). La Ley Orgánica de Educación Intercultural desde el punto de vista Educativo. *Mapa*, 338-345.
- Comenio, J. A. (2006). *Didáctica Magna o el arte de enseñar todo a todos.* México: Porrúa.
- De Zubiria, J. (2007). *Modelos pedagógicos.* Bogotá: Magisterio.
- Evelein, F. (2011). Música Pop y Música del mundo en la educación musical holandesa. El aprendizaje auténtico en la formación de maestros y en la educación secundaria. *Clang*, 54-64.
- Franco, F. (1982). "A theory of musical genres: two applications". *Popular Music Perspectives*, 52-81.

- Franco, J. C. (2017). *Análisis Etnomusicológico de los cantos ujáj en la cultura tradicional shuar de la Amazonía Ecuatoriana*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- García Alvarez, D., Soler, M., & Cobo Rendón, R. (2019). Bienestar Psicológico en adolescentes: relaciones con autoestima, autoeficacia, malestar psicológico y síntomas depresivos. *Revista de Orientación Educacional*, 23-43.
- García Suárez, C., & Parada Rico, D. (enero de 2018). "Construcción de adolescencia": una concepción histórica y social inserta en las políticas públicas. *Universitas Humanística*(85), 347-363.
- García, D., & Ruiz, D. (2015). *Generar nuevos hábitos para el aprovechamiento del tiempo libre a través de la interpretación del piano con el apoyo de un AVA, en niños y niñas de 7 a 9 años de la fundación social artística*. Bogotá: Corporación Universitaria Minuto de Dios.
- Giménez, M., Vásquez, C., & Hervás, G. (24 de septiembre de 2010). El análisis de las fortalezas psicológicas en la adolescencia: Más allá de los modelos de vulnerabilidad. *Psychology, Society, & Education*, 2(2), 97-116.
- González, A. (2019). *Guaga Taki*. Quito: UDLA.
- Guerrero, P. (12 de junio de 2012). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de soymusicaecuadorblogspot.com:
<https://soymusicaecuador.blogspot.com/2012/06/culturas-musicales-de-resistencia-los.htm>
- Hargreaves, D. (1998). *Música y desarrollo psicológico*. España: Imprimeix.
- Hemsey de Gainza, V. (enero de 2004). La educación musical en el siglo XX. 74-81. Santiago.
- Hormigos, J., & Cabellos, A. M. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música .
- León, G. (mayo de 2014). Aproximaciones a la mediación pedagógica. *Revista Calidad en la Educación Superior*, 5(1), 136-155.
- Llanga Vargas, E., & Insuasti Cárdenas, J. (2019). La influencia de la música en el aprendizaje. *Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo*.

- Matienzo, R. (2020). Evolución de la teoría del aprendizaje significativo y su aplicación en la educación superior. *Dialetika. Revista De Investigación Filosófica Y Teoría Social*, 17-26.
- Mora Valarezo, R. (2017). *Del cuero al sintético: Adaptación a la batería de los patrones rítmicos del bombo esmeraldeño del bambuco*. Quito: Universidad de las Américas UDLA.
- Oliva, A., & Parra, A. (2004). Contexto familiar y desarrollo psicológico durante la adolescencia. Madrid: Pearson Educación.
- Oriola Requena, S., & Gustems Carnicer, J. (14 de noviembre de 2015). Música y adolescencia: usos, funciones y consideraciones educativas. *Reviste de Ciéncies L'Educacion*(2), 28.
- Ortiz, A., Reales, J., & Rubio, B. (2014). Ontología y Epísteme de los modelos pedagógicos. *Educación en Ingeniería*, 23-34.
- ParlaRED. (2019). Obtenido de parlared.net: <https://www.parlared.net/legislacion-educativa-de-ecuador?showall=1>
- Pérez Eizaguirre, M., Salinas Ramos, F., & Olmo Barros, M. (2015). Musicoterapia en el aula: estudio sobre su uso en Educación Secundaria Obligatoria. *Pulso*, 107-128.
- Ruiz Rodríguez, A. (2015). El papel de la música en la construcción de una identidad en la adolescencia. *Sineris. Revista de Musicología*, 42.
- Sacristan, G., Pérez, A., Martínez, J., Torres, T., Angulo, F., & Álvarez, J. (2008). *Educación por competencias ¿qué hay de nuevo?* Madrid: Morata.
- Sánchez Bonilla, A. (2017). Motivaciones expresivo-artísticas y de consumo en el desarrollo y evolución del ritmo sanjuanito en el Ecuador. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, 1-12.
- Sánchez Plasencia, A. (2023). La teoría vygotskiana y el método pedagógicomusical de Karl Orff: Actualidad de la pr. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, 55-64.
- Villavicencio Salas, P. (2019). *Neo andarele: Composición de dos temas a ritmo de andarele con su armonización basada en el análisis de las obras "Preludio No.4" del compositor Frédéric Chopin y "Giant Steps" del compositor Jhon Coltrane*. Quito: UDLA.

Vives Hurtado, M. (2016). Modelos pedagógicos y reflexiones para las pedagogías del sur. *Boletín Redipe*, 40-55.

Vygotski, L. (1934-1982). Pensamiento y Lenguaje. En L. Vygotski, *Obras escogidas II* (pág. 130). Moscú: Editorial Pedagógica.

Vygotsky, L. (1934-1982). Pensamiento y Lenguaje. En L. Vygotsky, *Obras Escogidas II* (pág. 133).

Apéndices

Apéndice A

Estudiantes de bajo eléctrico matriculados en academias de música en la ciudad

INSTITUCION	CANTIDAD
Adorarte Music School	0
Academia Sonata Ceibos	0
Academia Sonata Samborondón	1
Academia Garaje Récord	3
Academia La Melodía	0

Fuente: Elaboración propia.

Apéndice B

Partitura del sanjuanito Pobre corazón entristecido

Pobre corazón entristecido

Jorge Adum
Adaptación

Luis María Gavilanez

$\text{♩} = 100$ Estribillo

Bajo eléctrico 1

Bajo eléctrico 2

Guit. B. 1

Guit. B. 2

A

Po bre co ra zón en tris te ci do

A1

9

ya no pue do mas so por ta ar

13

ya no pue do mas so por ta ar

Estribillo

17

Guit. B. 1

Guit. B. 2

B

21

yal de cir tea díos yo me des pi do

2

25

1. 2.

Guit. B. 1

yal de cir tea con el al ma con la vi da

Guit. B. 2

30

Guit. B. 1

con el co ra zón en tris te ci do

Guit. B. 2

Estribillo

34

Guit. B. 1

Guit. B. 2

Fuente: Elaboración propia.

Apéndice C

Partitura de Andarele vamonó

Andarele
Danza negra de esmeraldas Música tradicional afroesmeraldeña

Jorge Adum
Adaptación

$\text{♩} = 100$

Intro

Bajo eléctrico 1

Bajo eléctrico 2

2.

Coro

Guit. B. 1

anda re ley anda re le anda re le va mo no anda re ley anda

Guit. B. 2

11

Solista **Coro**

Guit. B. 1

re le anda re le va mo no De len du roa e se be mbo anda re le va mo

Guit. B. 2

cu cho la ma rim ba

17

Solista **Coro** **1. Solista** **2.**

Guit. B. 1

no que sea ca be de rom pe anda re le va mo no De len no

Guit. B. 2

meen tran ga nas de bai la cuan does

23

1. **2.**

Guit. B. 1

Guit. B. 2

2

28 **D.C. al Fine**

Guit. B. 1

Guit. B. 2

Fuente: Elaboración propia.

Apéndice D

Partitura del námpet Shuar senta.

Shuar senta

Jorge Adum Adaptación Nampet Patrimonio Sonoro Shuar

$\text{♩} = 90$

Bajo eléctrico 1

A pach senta kai tia jau senta kai tiaj I mi su rim pri ti nia su rim pri ti

Bajo eléctrico 2

8

Guit. B. 1

nia wi kia ni wi kia ni shu ar sen tai ti a sha sen tai tia sha

Guit. B. 2

15

Guit. B. 1

Uru kan tai uru kan tai i mia su rin pra mea su rim pra mea

Guit. B. 2

21

Guit. B. 1

Wi kia ni wi kia ni a pach sen ta chai tia sha sen ta chuitia

Guit. B. 2

26

Guit. B. 1

sha shu ar sen tai ti a sha sen tai tia sha

Guit. B. 2

Fuente: Elaboración propia.

Apéndice E

Partitura del pasacalle Guayaquileño (madera de guerrero)

Guayaquileño (madera de guerrero)

Jorge Adum Adaptación Carlos Rubira Infante

Pasacalle

♩ = 120

Estribillo

Bajo eléctrico 1

Bajo eléctrico 2

Guit. B. 1

Guit. B. 2

13 Yo
En

18 **A**

Guit. B. 1

Guit. B. 2

24

Guit. B. 1

Guit. B. 2

na cien es ta tie rra de las be llas pal me ras de cris ta li nos ri os de
mi tie rrahay mu je res muy lin das y se re nas hay ru bias y mo re nas y
pai sa jei de al Na cien e llai la quie ro y por e llaun que mue ra la
to das son can ción Por e so con or gu llo le can to yoa mi tie rra por

2

30

Guit. B. 1

vi da yo la die ra por no ver la su frir _____ Gua ya qui
que lo quee llaen cie rra es hon rra deE cua dor _____ Gua ya qui

Guit. B. 2

B

35

Guit. B. 1

le ño ma de ra de gue rre ro bien fran co muy va lien te ja más sien te te mor____
le ño nohay na die quien tei gua le co mohom bre de co ra je lo di goen mi can ción____

Guit. B. 2

42

Guit. B. 1

____Gua ya qui le ño de la tie rra más lin da pe da ci to de sue lo dees
____Gua ya qui le ño nohay na die quien tei gue le co mohom bre de co ra je lo

Guit. B. 2

48

Guit. B. 1

tein men soE cua dor Gua ya qui
di go en mi can ción

Guit. B. 2

D.C. al Coda Φ

1. 2.

Fuente: Elaboración propia.