



Ministerio
de **Educación**

Manual para la organización y funcionamiento de las **bandas musicales estudiantiles**



Manual para la organización y funcionamiento de las **bandas musicales estudiantiles**



Créditos

Dra. Fernanda Porras
Dierctora Nacional de Educación para la Democracia y el Buen Vivir

Santiago Jarrín
Coordinador General del Proyecto

Daniel Mancero
Eje Metodológico-Musical

Ignacio Marchán
Eje Socio-Cultural

Micaela Rueda / Santiago Jarrín
Eje Pedagógico-Musical

Micaela Rueda
Audiovisuales

Edward Cooper
Diseño Gráfico

Contenidos

Presentación

Epílogo

Capítulo 1

Introducción de la Enseñanza Musical en las Bandas Estudiantiles

Capítulo 2

Eje Metodológico - Musical

Capítulo 3

Región Sierra

Capítulo 4

Región Costa

Capítulo 5

Región Amazonía

Capítulo 6

Marco Investigativo - Eje Socio Cultural

Anexos





Capítulo 1.



Introducción de la Enseñanza Musical en las Bandas Estudiantiles



La transformación de las “bandas de guerra” hacia “bandas de música estudiantil” tiene un enfoque de integración, formación y sensibilización hacia ritmos de música nacional. Además posibilita la práctica y reflexión de valores cívicos y ciudadanos que integran el concepto de la cultura de paz. No se debe perder de vista la relación del individuo con su entorno.

Los parámetros técnicos, pedagógicos y metodológicos contemplan y asumen la *diversidad cultural* como elemento armónico. A partir de la presente propuesta los contenidos musicales constituyen nuevas prácticas y nuevos saberes para poder llegar al eje del entendimiento. Los agentes de cambio van de la mano con la *percepción* y la *sensibilidad* que despiertan los nuevos contenidos en los instructores e integrantes de las bandas.

A quien va dirigido

A los instructores de banda estudiantiles.

A docentes de la enseñanza y práctica musical.

A investigadores, entomusicólogos y pedagogos.

Objetivos

1) A partir de la Educación Musical, potenciar en el sujeto el desarrollo intelectual, sensorial y creativo.

2) Posicionar al lenguaje musical como un puente hacia el crecimiento y la formación de una personalidad humana desarrollada y armoniosa.

3) Incorporar el concepto de “paz” como una cultura que se construye en distintos espacios y tiempos; como un puente hacia

el entendimiento y hacia las relaciones sociales y cotidianas.

4) Reconocer las diferencias sociales y experiencias de vida a partir de la capacidad por construir una relación desde la identidad y lo “otro”. El proceso de observar y comprender las diferencias culturales va de la mano con conectar las experiencias plasmadas en el arte; en este caso la música. Así se da lugar el reconocimiento y la observación hacia la pluriculturalidad.

5) La configuración de la identidad se construye a partir del territorio en el que se encuentra el sujeto social. Esto varía no solo por la ubicación geográfica: la base no es necesariamente física sino que puede ser sentimental, intelectual, psicológica, etc. El universo simbólico del sujeto se resignifica por sus vivencias, sus tradiciones y su sentido de pertenencia. En ese aspecto la música es constituye un medio expresivo de la historia y de la cultura de cada individuo.

6) Brindar herramientas de los principios teóricos de la música para que los estudiantes tengan una base que les permita ir hacia otros géneros si lo desean.

7) Tener en cuenta los parámetros de conocimientos y saberes de la música patrimonial ecuatoriana, para que sea difundida y ejecutada, y que estimule los procedimientos que tiene cada docente.

El enfoque de este estudio no está centrado únicamente en la transferencia o la transmisión del mero saber; tampoco se trata de extender los conocimientos técnicos de una forma mecánica. Este manual contiene discursos que se construyen mediante comunicados, los cuales se establecen a través de visiones renovadas que construyen y despiertan las sensibilización y el interés hacia los ritmos nacionales.

La capacidad e integridad del estudiante va acompañada del entendimiento y respeto. Se pretende llegar a un nivel de aprendizaje a través del protagonismo de los estudiantes que conforman las nuevas bandas estudiantiles, la apertura al diálogo, la capacidad de promover valores e ideales democráticos y la complementación entre cultura y técnica.

Esquema educativo y de aprendizaje.

El conocimiento musical, abre la posibilidad de lograr el desarrollo cognitivo y sensorial de los jóvenes. Así pues, proponemos el esquema siguiente:

- La interrelación del individuo con su entorno. *PLANO SOCIAL*.

- La estimulación de la experiencia sensorio-motora individual. *PLANO INDIVIDUAL*.

- La transmisión de ritmos y géneros patrimoniales del Ecuador. *PLANO METODOLÓGICO*.

Para la organización de los nuevos contenidos de las bandas estudiantiles planteamos los siguientes procesos:

- Integración de actividades creativas y lúdicas en la educación musical.

- Desglose de los géneros musicales del Ecuador y propedéutico musical.

- Trabajo comparativo: Elementos y ritmos instaurados que responden a “la política de paz”. Diferencia de los orígenes ideológicos/ filosóficos con los ritmos marciales.

- Ensayos, intervención y desfiles cívicos que promuevan los nuevos conceptos.

- Interacción con figuras musicales representativas en cada región.

Debido al muestro y a los datos estadísticos, es posible impulsar los repertorios “populares” e incorporarlos a los esquemas que tiene cada institución y cada docente. Así, la lectura dependerá de la zona donde se ubique la unidad educativa. Los diagnósticos en las instituciones visitadas serán un aporte para entender e implementar a futuro un plan de implementación y enseñanza a los instructores de las bandas.

A partir de las visitas de campo se amplían y se detallan los propósitos y beneficios de la música en el funcionamiento de la sociedad. La naturaleza de la música no solo está ligada al campo de las ciencias exactas, sino que comprende *el campo de lo mental, afectivo e inconsciente de la naturaleza humana*.

Las vías de transmisión de los contenidos del manual abordan formas escritas y audiovisuales. Sin embargo, es oportuno mencionar que no pretendemos imponer un método de enseñanza ni crear una nueva pedagogía. A partir de *teorías, métodos y técnicas constructivistas y holísticas*, queremos ubicar a la música en un lugar importante e indispensable. El ejecutante, el compositor y el oyente atraviesan un crecimiento en los siguientes aspectos: *la imaginación creadora, la sensibilidad, la voluntad y la inteligencia*.

Muchos de los instructores /profesores de las bandas estudiantiles no son músicos pero han adquirido su metodología para conformar, dirigir e interpretar melodías. Partimos del aspecto humano para encontrar los fenómenos vitales de las prácticas musicales. A lo largo de las fases se introducirá el triple aspecto de la música: *el*

ritmo, la armonía y la melodía; y los elementos que los constituyen. Son partes básicas y vitales que serán tratadas como medios expresivos antes que técnicos, por medio de ejercicios que brinden al instructor herramientas de sensibilización e instinto musical.

Perfil de aprendizaje

En las fases pedagógicas se plantea un total de 100 horas en un total de 9 meses. Estos procesos incluyen elementos teóricos y prácticos que pueden desarrollarse en los extra curriculares.

Con respecto a la base metodológica se plantea establecer el repertorio y los ejercicios a lo largo de todo el proceso de ensayos de las bandas estudiantiles. Esto requiere un mínimo 3 horas semanales.

Para los maestros o instructores de banda que no tengan conocimientos musicales se recomienda implementar paso a paso los procesos que son parte del área pedagógica los cuales incluyen procedimientos para la introducción musical.

Para los instructores de banda que tengan conocimiento musical es preferible realizar los procesos del área pedagógica si el aprendizaje en el estudiante lo amerita. En caso de que los estudiantes tengan domi-

nio del lenguaje musical, se trabajará directamente desde la metodología y el propedéutico de este manual.

Al terminar los procesos metodológicos y pedagógicos de este manual, el estudiante estará en la capacidad de:

- Encontrar formas de convivencia y entendimiento a partir del trabajo en grupo musical.
- Construir y despertar sensibilidad artística, pensamiento y acción desde una mirada que rompe los universos individualistas y se sitúa en un espacio de cooperación y entendimiento hacia el otro.
- Participar e intervenir activamente en procesos y proyectos creativos que tengan como protagonista a la música.
- Recurrir a las técnicas, formulas y ejercicios para el trabajo práctico, sin perder de vista el plano humano y afectivo que se ha adquirido en este procesos de *modelo constructivista*.
- Crear visiones genuinas y sensibles de vida, aproximándose a las realidades tangibles de las comunidades, de los pueblos y de la nación a partir de los ritmos tradicionales. Reconocer la historia y rescatar el origen de cada uno de ellos.

Fase 1 La Cultura de Paz



Tiempo de duración:

3 sesiones de 2 horas cada una.

“Una pedagogía para la paz se orienta en formar personas capaces de comportarse cada vez más como seres humanos, se dirige a que cada uno sea sí mismo, se orienta a que se esté en condiciones de reconocer a las otras personas como distintas; forma seres humanos como pertenecientes a un grupo, a un colectivo, capaces de relacionarse e interactuar con los demás”.

Héctor Fabio Ospina Serna.

Objetivos:

- En la actualidad las bandas conformadas son denominadas bandas de guerra por el carácter bélico y marcial que forma parte de sus ritmos y su estructura musical. Al acercarnos a una identidad pluricultural se interviene de forma directa en el cambio de contenidos a partir de una concientización en las transformaciones profundas y reales en los imaginarios sociales.
- Encontrar los mecanismos que manifiesten las diferencias como *múltiples verdades, interpretaciones y realidades*; con el fin de establecer un discurso unificado que escape de las desigualdades y exclusiones.
- Al tener contacto con los géneros musicales del Ecuador, el estudiante reforzará hábitos que lo enfrentan a sus destrezas y también a sus limitaciones. El *aprendizaje, la disciplina y el cumplimiento de actividades* lo llevarán a un uso constructivo de la enseñanza musical.
- Reconocer los ritmos nacionales y latinoamericanos, a partir de reseñas y descripciones de las evaluaciones realizadas.
- Relacionar la enseñanza musical con la

formación de valores y el desarrollo integral del estudiante.

1.1 Definición de paz

La *cultura de paz* es un proceso que pretende eliminar cualquier forma cultural que incite a la violencia. Es necesario considerar interacciones sociales a partir de las cuales se crea el plano de observación y opinión, se intercambian entendimientos, se construyen acuerdos y se manejan conflictos.

Para que los procesos de una cultura de paz existan es necesario ver las *diferencias* entre los individuos: de opiniones, de gustos, de realidades. A partir de los contrastes y de las oposiciones se construyen las múltiples identidades y se abre espacio para al diálogo y para el reconocimiento de la *otredad*.

Por otro lado, la cultura de paz pretende contribuir a espacios de crecimiento humano en los cuales la *participación* es vital. También es necesario el ejercicio de observación para poder pensar objetivamente, reflexionar, argumentar y encontrar medios de expresión.

Entonces, la palabra *paz* se entiende como un puente hacia el equilibrio. No solamente es lo opuesto a la violencia y a la guerra; sino que es una experiencia que atraviesa varios niveles: responsabilidad individual con la mente, con el cuerpo, con las acciones, con el entorno y por ende con la sociedad.

El vínculo con el otro, el trabajo en equipo, la libertad de expresión y la validación y respeto hacia ella, son condiciones que denotan el intercambio social.

1.2 Las negociaciones culturales

En cualquier situación de intercambio o

comunicación cotidiana existen interpretaciones y se pueden marcar situaciones de diferencia y conflicto. Por lo tanto es primordial llegar a conciliaciones entre los sujetos y los grupos. Los aspectos sociales que sean intervenidos deben tener niveles de aprendizaje y *negociaciones culturales*.

En la lucha por una cultura de paz dentro de los imaginarios sociales, se interviene en nuevos objetos simbólicos que son parte de los contenidos educativos; en este caso dentro de los repertorios musicales. Para que este objetivo pedagógico tenga importancia y sea vigente, el docente o instructor de banda debe contemplar las siguientes negociaciones:

- **Aprender acerca de otros códigos e imaginarios.** Verlos de cerca para poder entender que cada lugar tiene sus procedimientos, su construcción histórica y sus mecanismos.
- **Contemplar procesos mediáticos.** La construcción y la vigencia de normas acompaña los dispositivos de poder y saber. Por lo tanto, para poder brindar nuevos conocimientos y plantear transformación de contenidos y contextos primero se debe viabilizar a través de normas establecidas.
- **Respeto hacia representaciones inculcadas.** El pedagogo o instructor de banda debe evidenciar las formas y concepciones mediante las cuales se han organizado los grupos estudiantiles. No se puede romper con estos códigos de simbolización, sino que se debe trabajar directo en la concepción de la percepción de dichos grupos.
- **Introducción de nuevos sentidos.** Todo grupo social tiene una organización y una concepción de los sentidos establecida. Sobre esos parámetros culturales y sociales se debe configurar un escenario distin-

to; rescatando y valorando características actuales. Se trata de un trabajo recíproco en el cual los sujetos reconocen y asumen los cambios.

- **Acercamiento a los saberes técnicos.** Hay que rescatar la sensibilidad, potencialidad y capacidad de cada estudiante. Para poder llevar nuevo conocimiento científico y artístico se debe valorar y destacar primero cada habilidad encontrada.
- **Configuración del dinamismo del aprendizaje.** Cada mecanismo pedagógico que tiene el docente o instructor de banda es parte de una acción educativa. Es importante conocer su lógica interna y en que medida se modificarán estos dispositivos en la reorganización de la materia.

1.3 Bases teóricas

El aporte al conocimiento de los instructores de banda parte desde el estudio de procesos sociales que convergen un conjunto de elementos relacionados con la transformación de contenidos; que se refugian en el reconocimiento de las tradiciones y la historia musical del país.

Además, este manual tiene como punto de partida el aporte de teóricos como Paulo Freyre, Humberto Maturana, Howard Gardner, Eugenio Sacristán y Edgar Willems, debido a que todos ellos inciden en los ejes temáticos que se abordan en este documento. Contemplan las relaciones entre desarrollo humano y educación, en la postmodernidad.

La actividad del docente, como sujeto activo del proceso educativo, debe contemplar *la convivencia* como eje central para el desarrollo humano. Este concepto exige preocuparse por el trabajo en equipo y el crecimiento multidisciplinario. Para lograr

espacios armónicos se deben crear ambientes de aprendizaje que garanticen el desarrollo humano de los estudiantes. Por lo tanto el educar debe proporcionar herramientas que promuevan la identidad, la libertad y la creación.

Los procesos educativos tienen concepciones claras en cuanto a su significado y su enfoque. Por lo tanto, a partir del discurso de una cultura pacífica no se pretende anular cualquier esquema organizado. Se trata *de educar, no de enseñar*: para que el estudiante relacione las prácticas sociales con comportamientos, valores, actitudes y sensibilidad.

Las necesidades e inquietudes humanas, sociales y artísticas que tengan los estudiantes deben contribuir a su crecimiento, su necesidad de aprender, de actualizarse y de aproximarse a la pertenencia ideológica.

1.4 Actividades

Bases conceptuales y metodológicas para evidenciar el desarrollo de la cultura de paz a partir del potencial afectivo de los estudiantes.

a) Armar grupos de 5 a 7 integrantes para elaborar un esquema que tenga como premisa los siguientes elementos: el compañerismo, la convivencia, la responsabilidad, la solidaridad, el entendimiento al otro. Pueden elegir el formato: danza, tea-

tro, música, etc. Una vez que los estudiantes realicen su actividad, se armará una mesa redonda en la que se hará una serie de preguntas como: ¿Cuál ha sido la motivación de su obra?, ¿Cuál es el punto de partida?, ¿Cuál es la intención?, ¿Qué elementos se rescatan de la cultura de paz en su propuesta?, ¿Cómo se ven reflejados los términos de la consigna en su trabajo?,

b) De forma individual elegir una pieza de ritmo nacional, de cualquier género. Realizar una reseña del porque eligieron dicha pieza, donde la escucharon por primera vez, identificar su ritmo, forma y modo.

c) La banda estudiantil escogerá dos piezas, de géneros nacionales. Definición de términos musicales, ejemplificando en la canción. Los términos son los siguientes: ritmo, compás, acento, pulso, pie, período, forma musical, tempo, modo, escala, arte mayor. El docente o instructor de banda debe ejemplificar con dos o tres géneros y realizar también los ejercicios sugeridos en el propedéutico.

d) Visualización de videos que evidencien la transformación de bandas de guerra a bandas de paz. Al igual que fotografías o material de archivo.

e) Invitación a un músico reconocido de la zona que domine un ritmo popular a la unidad educativa.





Tiempo de duración:

6 sesiones de 2 horas cada una.

“La educación, bien entendida, no es tan sólo una preparación para la vida; es en sí misma una manifestación permanente y armoniosa de la vida. Debería ser así para todo estudio artístico y particularmente para la educación musical, que apela a la mayoría de las facultades rectoras del ser humano”

Edgar Willems.

Objetivos:

- Despertar y profundizar la sensibilidad y el interés musical en los estudiantes.
- Visualizar el contenido afectivo de los tres ejes o elementos básicos de la música: el ritmo, la melodía y la armonía, a su vez las características que son parte de cada uno.
- Estimular el sentido rítmico y auditivo en el estudiante a partir de varios procesos que serán detallados más adelante.
- Relacionar aspectos de la música con vínculos de carácter humano y orgánico. Así, el estudiante podrá en la música no solamente movimientos matemáticos y mecánicos sino también naturales.

2.1 Sensibilización hacia el mundo musical

Este capítulo parte de la hipótesis de que para despertar la sensibilización de los estudiantes hay que escapar de la mera mecanización del conocimiento musical.

La naturaleza de la música es de carácter no verbal; así la forma de penetrar en ella se da de forma lúdica y sensorial; con el propósito de obtener un progreso del conocimiento.

Para ejecutar una técnica musical y de instrumento, se debe alcanzar primero una etapa de descubrimiento y sensibilización.

La enseñanza tradicional encuentra sus objetivos a través de la enseñanza repetitiva que únicamente indaga en las capacidades y técnicas. Mientras que el ordenamiento de contenidos y la visión holística/constructivista de enseñanza pretende desarrollar estas capacidades a través del entendimiento / reconocimiento / reflexión de la materia.

Para poder enmarcar los elementos musicales dentro de los procesos internos de los estudiantes, este manual se apoya en el método de Edgar Willems, músico autodidacta belga quien creó una analógica entre hechos cotidianos y elementos musicales. A continuación el detalle:

VIDA MUSICAL:

Ritmo / Melodía / Armonía.

VIDA HUMANA:

Física / Afectiva / Mental.

Los estudiantes se aproximan a contenidos que forman parte de su contexto social, a su experiencia de vida y a su lugar de origen. De esta forma entran en juego los siguientes elementos: sensibilidad, inteligencia e imaginación creadora.

En el proceso de la improvisación se requiere de la imitación que va seguida por la invención. En este proceso creativo, que contempla la apertura del alumno hacia el universo sonoro, aparece el ritmo, el intervalo y las variaciones rítmicas.

2.2. Ritmo

Educadores Musicales como Jaques Dalcroze y Edgar Willems sostienen que el ritmo

está ligado al movimiento físico y por lo tanto es de carácter métrico y contiene tres elementos: plástica, intensidad y duración.

El ritmo es innato y es provocado por acciones, respiraciones, pulsaciones, reacciones emotivas, etc. Sin embargo, la creación de una pieza musical no se da únicamente por el instinto o el interés por el mundo sonoro, sino por un ritmo métrico que atraviesa procesos intelectuales y creativos.

Llevando este concepto a la naturaleza humana, se puede decir que un solo sonido es un solo acorde, una serie de sonidos forman de dos a más acordes, y los que tienen más de cuatro elementos se organizan con divisiones binarias o ternarias. Los tres aspectos fundamentales del ritmo son: el tempo, el compás y la subdivisión. (La definición se encuentra en el propedéutico de teoría musical).

El papel que juega la memoria es fundamental para realizar prácticas musicales. La audición interior es parte de este proceso. Además que es crucial para mantener procesos continuos y mantiene la consciencia en la personalidad. De tal forma, se puede hablar de memoria rítmica lo que se refiere a la memoria del movimiento. Pero no necesariamente el movimiento nace del cuerpo; sino también de las emociones y de los procesos mentales.

2.3 Melodía

La melodía tiene su inspiración y su origen en la emoción y en el sentimiento. Las líneas y los movimientos melódicos son los que envuelven al universo del ritmo.

Aunque también hay algunas numerosas fuentes exteriores como sonidos que provienen de la naturaleza, de las máquinas y de los espacios urbanos.

La estructura que organiza una sucesión de sonidos, con una duración y altura determinada se conoce como melodía.

Previo a la construcción de una melodía, el ser humano se expresa a partir de los intervalos melódicos. Los intervalos son la distancia entre dos notas y los melódicos son aquellos en los que se tocan las notas simultáneamente.

En el propedéutico se desglosa el significado de los términos que son parte de una melodía: Las escalas y los modos.

2.4 Armonía

Se dice que la armonía es la contraposición a la melodía debido a que las notas se producen simultáneamente mientras que en la melodía dichos sonidos se emiten uno detrás del otro.

La interpretación se puede dar en diferentes tonalidades y cada interpretación variará de acuerdo a la escala en la se que nota; no varían las notas pero si la ubicación de cada una.

También es la base sobre la que se desarrollan varias melodías a la vez.

Los elementos que son parte de este concepto son: intervalos armónicos, acordes y cadencias.

Los intervalos armónicos nacen a partir de la unión y la relación melódica de dos sonidos. Esta interacción se vuelve casi simultánea.

Los acordes forman parte de un conjunto de tres a más notas que hacen una unidad, al sonar simultáneamente. Generalmente están formados de tres a siete notas; de las doce que componen una octava.



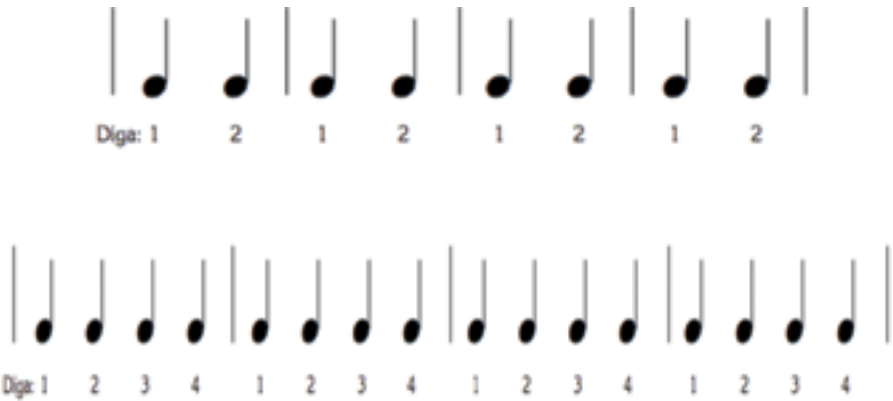
La cadencia hace alusión a una progresión de acordes o una fórmula de melodía.

2.5 Actividades

- Actividades a desarrollarse
En grupos de tres estudiantes.
- Escoger un grupo o artista contemporáneo o clásico de ritmos nacionales. Escribir un bloque biográfico, destacar las cualidades de su obra, el o los géneros que ha compuesto, relevancia de su música en la actualidad y en el entorno del estudiante.
 - Selección de 4 canciones. Encontrar el compás de la pieza musical y marcar el ritmo con el pie. Probar diferentes variaciones de tempo probando binarios, ternarios y cuaternarios. (véase en el dibujo)



- Probar contar los tiempos que tiene cada compás, de 2/4, 3/4 y 4/4. Ejemplo:



- A lo largo de estos ejercicios el estudiante debe trabajar estructuras rítmicas con notas blancas, corcheas, redondas y blancas con puntillo.
- Selección de una canción y análisis desde un punto de vista estructural (armonía y melodía). Transcripción del tema. El instructor deberá usar conceptos básicos como escalas, pentagrama, métrica, dinámica y tempo.
- Con el repertorio seleccionado se realizarán los siguientes ejercicios:
- a) Asensos y descensos del sonido.
 - b) Identificar la intensidad, altura, timbre, duración. Individual y grupal.
 - c) Recrear timbres.
 - d) Improvisación de una pieza de un ritmo nacional con ritmos de percusión(se puede usar las manos, pies y el canto).

Fase 3 Los recursos expresivos hacia un concepto de educación holística

Tiempo de duración:
12 sesiones de 2 horas cada una.

3.1 Objetivos:

- Identificar elementos interactivos y dinámicos en la enseñanza para fortalecer no solo el conocimiento musical sino la intuición sonora.
- Acompañar los procesos de formación y expresión para poder evidenciar de manera integral a la música.
- Incluir a las improvisaciones y actividades lúdicas dentro de un esquema de adiestramiento melódico.
- Trabajar sobre modelos técnicos sin perder de vista la inspiración que está atrás de cualquier composición.
- Integrar las capacidades y destrezas musicales de los estudiantes con la información de los ritmos ecuatorianos.

3.2 Inteligencias múltiples / estimulación cognitiva

Richard Alan Gardner (1931-2003) psiquiatra y psicoanalista desarrolló la teoría de las inteligencias múltiples. A través de dicha teoría, evoluciona el concepto tradicional de la inteligencia y la define como “ la capacidad de entender, asimilar, elaborar información y utilizarla para resolver problemas”.

Él afirmó que la inteligencia es una habilidad no innata, sino que se desarrolla a partir de potencialidades genéticas que tienen todos los seres humanos.

Sus investigaciones consistían en test de inteligencia a niños y adolescentes. También se dedicó a métodos de observaciones de sus comportamientos. La clasifica-

ción de inteligencias que desarrolla está dividida en siete tipos: la espacial, la interpersonal, la intrapersonal, la lingüística, la lógico/matemática, la cenestésico-corporal y la musical.

Gardner asegura que la inteligencia musical, es la que surge en la etapa más temprana del ser humano; es decir desde la infancia. Las investigaciones que han configurado esta rama de la pedagogía subrayan el contenido de la lógica con las conexiones que caracterizan a la música. Así, los dispositivos de enseñanza se enmarcan en un contexto que cubren los ámbitos teórico-conceptual, tecnológico y creativo musical.

Al mencionar dicha teoría, exponemos que las habilidades musicales deben ser desarrolladas en el adolescente. Hay que entender que atrás del dominio de la técnica musical y de la ejecución de un instrumento, hay un verdadero motor de la música que nace a través de una reacción física y psíquica; según la cual se revela una naturaleza multi sensorial.

Se debe considerar el pensamiento formar como parte del desarrollo musical porque salen a flote elementos como el análisis, el pensamiento lógico, la asociación a sistemas melódicos, la construcción de referentes culturales, interpretativos y la inserción de la música como un tejido social y cultural.

La experiencia de escuchar engloba un discurso musical que requiere desarrollos temáticos, un conjunto de sucesión de sonidos que se distinguen como ordenados y rítmicos; y a la vez modos de organización expresivos y métricos.

Al adentrarnos en el desarrollo cognitivo no debemos perder de vista los siguientes elementos que serán parte de la introduc-

ción de la nueva materia, de forma escrita, oral y auditiva:

- Proceso de relación/percepción: A través de la disciplina artística de la música, el estudiante procesa elementos y formas musicales (sonido, armonías, melodías y silencios) y los introduce en su comportamiento, formación y hábito.
- Imaginación como experiencia de vida/ desarrollo de habilidades: El desarrollo natural del estudiante se ve favorecido por el vínculo que este crea con la música, es capaz de convertirlo en su forma de expresarse y en su herramienta vital para relacionarse con el mundo. Citamos a Walter Howard quien afirma que “nuestras reacciones varían de un momento a otro, no es la constancia ni la profundidad de ciertas correspondientes a un solo campo de actividad, ni la multiplicidad de impresiones relativas a muchos campos de actividad diferente, lo que puede influir en el desarrollo de un ser, entendiendo por desarrollo la resistencia la extinción de las facultades que el niño/adolescente lleva consigo al nacer, al retroceso con respecto a estas facultades”.

De este pensamiento se desprende nuestra idea de que el método de enseñanza musical debe encarar y ofrecer un repertorio y un ordenamiento de material de tal forma que el estudiante pueda reflexionar, desarrollar aprendizajes y resolver problemas y dificultades a medida que vayan apareciendo.

3.3 Elementos a partir de los cuales se construye la dinámica lúdica.

Piaget señala que “ El juego se caracteriza en la primera infancia por el simple placer de explorar y dominar el entorno”. Estos elementos, así como la observa-

ción y adaptación del estudiante no se deben perder de vista, inclusive en la etapa adolescente El crecimiento cognoscitivo atraviesa etapas *sensorio-motrices* pero también procesos de formación integral del pensamiento; el cual se estimula por el individuo observa, siente y escucha.

El aprendizaje musical se da inicio con la *sensorialidad auditiva*. Esto se acerca al descubrimiento de cualidades sensibles al oído y que pertenecen al campo sonoro. La psicología de la Educación Musical clasifica a la sensorialidad en una progresión que atraviesa las siguientes fases:

- Vida Sensorial y afectiva inconsciente.
- Actitud Pre conceptual del intelecto.
- Vida Consciente e intelectual.

Dichas características permiten al sujeto social despertar las cualidades sintéticas y analíticas de la música.

Otro elemento que acompaña los procesos evolutivos de aprendizaje es la percepción. Keith Swanwick, educador musical británico sostiene la teoría de que la percepción “consiste en ver el modelo, la forma o la configuración”. También es la organización de la estimulación sensorial en conjuntos significativos. Para comprender a la música primero teorizamos sobre ruidos potencialmente desconcertantes, compuestos de tono, timbre, duración y altura. Pero para llegar a este nivel de entendimiento, en un inicio, lo abordamos través de la experiencia del mundo y, sobre todo, mediante la interacción: manejando realmente las cosas por nosotros mismos. Para obtener de los alumnos un aprendizaje adecuado, puramente musical, la teoría no debe anular la incorporación de las vivencias musicales.

Así mismo, planteamos la introducción de los saberes, a integrantes de las bandas estudiantiles, a partir de sus propias facultades; que son innatas y que envuelven las siguientes características, sin perder el tono interactivo

- Tempo.
- Excitación sensorial.
- Repetición/ imitación/ incorporación de los saberes. Cabe recalcar que la repetición se da lugar cuando existe un interés o una empatía. En lo que respecta a la relación estudiante/profesor se debe tomar en cuenta que de este concepto parte la capacidad de acción y pensamiento.
- Progreso de conocimiento.

3.4 La tecnica y el juego como método de enseñanza

Partimos de técnicas de pedagogos como Youri Bilstin, Edgar Willems y Leimer para plantear la necesidad del movimiento del juego en lo que respecta al juego rítmico. Es en este punto donde entra el *juego instrumental*.

Primeramente se establece el proceso de enseñanza a partir de *ejercicios de relajación física*: ejercicios de respiración, relajamiento de los músculos y nervios. Inevitablemente aparece la relajación mental.

Este tipo de procesos facilitarán que el estudiante esté atento y se concentre. Además, al ejecutar dichos procedimientos el estudiante se aproxima al lado espiritual y material que es el impulso al acto musical. La relación sensible, imaginativa y creativa del estudiante con su propio cuerpo le mantendrá activo en los procesos de coordinación, de equilibrio y podrá mejorar sus dimensiones reflexivas y creativas.

En segundo lugar, abordamos el acercamiento y la relación *del sujeto con el instrumento*. Los sentidos son fundamentales, la práctica constante, la estimulación y el interés por capacitarse y actualizarse. Las necesidades por crear y progresar vienen de la mano con los principios técnicos.

Edgar Willems establece la escala de valores : “La técnica entrará al servicio de la música ,ésta se encaminará hacia el arte (se puede ser músico sin ser artista) y el arte contribuirá al desarrollo del ser humano (cambiamos aquí la fórmula tan apreciada a finales del siglo XIX, de el arte por el arte por la del arte para el hombre”.

3.5 Potencial musical

Al tener una clasificación de los ritmos y géneros de la Música Ecuatoriana, el estudiante accederá a un nuevo repertorio y podrá conocer, entender y valorar los contenidos del manual.

El acercamiento a este sistema musical, le permite al estudiante re producir repertorios que tienen una caracterización diversa, que trasciende ritmos impuestos. El encuentro con su realidad musical le permite habitar en un territorio simbólico donde entran en juego varios factores: intercambio y dinamización cultural, apreciación y una postura frente a su entorno. Tanto el intérprete como el instructor de banda están íntimamente ligados a la emoción y al poder afectivo de las piezas musicales montadas. Es decir, no hay mediación entre la música y el individuo que la interpreta.

El etnomusicólogo Alan P. Merriam elabora un estudio que aborda las múltiples funcionalidades de la música y a lo largo de su carrera profundiza la relación de la música con el funcionamiento de la sociedad.

Durante sus procesos de observación y análisis concluye que los propósitos de la música atraviesan los siguientes ejes: expresión emocional, goce estético, entretenimiento, comunicación, representación simbólica, respuesta física, refuerzo de la conformidad a las normas sociales, refuerzo de instituciones sociales y ritos religiosos, contribución a la continuidad y contribución a la integración de la sociedad. Estas 10 características constituyen al dominio de la música y es vital que el docente/instructor de la banda entienda el potencial de la música para constituir la propia identidad del estudiante y su relación con los otros.

En vista de la importancia de hablar y canalizar las vías de transmisión de los ritmos nacionales, hay que determinar un sistema que nazca desde la interpretación y la valoración de los nuevos contenidos.

3.6 Actividades

Trabajo grupal(primer parte)

- Ejercicios de relajación y de respiración. Los alumnos se acuestan boca arriba, cerrando los ojos y colocando sus manos en el abdomen. Prueban inhalar y exhalar de forma constante con el fin de sentir su pulso y la respiración. Sin levantarse abren los ojos y se masajean el rostro, la cabeza y las manos. Mientras realizan esta actividad deben pensar en una pieza musical; la pueden tararear o cantarlo para ellos mismos. Con el ritmo de la canción marcado, siguen realizando las mismas acciones.
- Escoger repertorios de 10 géneros nacionales. Trabajo sin notación. Realizar ejercicios de escucha; si es posible de varias versiones. Se marcan elementos rítmicos y melódicos. En base a esto se realizan improvisaciones.

- Ejercicios de ritmo: mediante palmas, movimientos de cuerpo y gestuales. Se pueden fabricar instrumentos caseros y emplearlos.
- Ejercicios de escucha e interpretación(tomando en cuenta los tempos; probar con varios).
- Grupos de 4 a 5 estudiantes de las bandas. Selección de un repertorio de ritmo nacional. Identificación de los sonidos y silencios que predominan en cada tema. Marcar las diferencias.

Identificar los cambios de altura, duración e intensidad en cada tema.

Interpretación de las dos piezas.

Trabajo individual:

- De un repertorio, seleccionar dos temas de ritmos nacionales. Entonar las melodías y leer las estructuras rítmicas con las figuras que el estudiante conozca y las semicorcheas.
- Ejercicios de asociación: Escoger 10 sonidos y relacionados con lugares determinados del cuerpo. Darles movimiento.
- Seleccionar una canción de un género nacional y registrar la percepción rítmica, el sentido de la cadencia y la memoria melódica.

Trabajo grupal (segunda parte)

- Montaje de la canción seleccionada sin los instrumentos: se usarán voces, silencios, movimientos de manos, cuerpos, etc.
- Con los repertorios seleccionados de las anteriores fases se interpretará los temas con los instrumentos que cada estudiante toca en la banda.

- Improvisación de las obras mezclando ambos elementos: los corporales y los instrumentales.
- Interpretar la obra de acuerdo a las recomendaciones didácticas y al formato sugerido de este manual.
- Escoger 2 temas musicales de ritmos nacionales que la banda ya las toca(ya

sea en ritmo marcial o original). Reproducir la pieza al oído. Después leer la partitura. Con la ayuda del docente o director de banda ejecutar la pieza con los instrumentos. Finalmente probar improvisar y enfatizar las variantes en el ritmo, en la audición armónica y melódica.



Tiempo de duración:

4 sesiones de 2 horas cada una.

4.1. Objetivos

- Considerar y rescatar la presencia de la música en distintos procesos históricos y como es testigo de acontecimientos y transformaciones sociales. Por lo tanto, se convierten los eventos musicales se vuelven rituales.
- Evidenciar la intención expresiva y comunicativa del arte musical y entender los contextos económicos, políticos, sociales, donde se ha realizado los procesos creativos que se estudiarán.
- Pensar a la música como un elemento imprescindible que genera una identidad social y la finalidad es también ser escuchada, dejar un mensaje y trascender de generación en generación.
- Adquirir habilidades técnicas y creativas a partir de la influencia del entorno sobre los individuos. Particularmente dar acceso a las corrientes musicales y a procesos de asimilación.

4.2 Identidad

Partimos de la necesidad de los estudiantes por mirarse y por reconocerse a partir de los saberes y prácticas de sus culturas, para buscar a su vez el entendimiento y conocimiento del "otro". De esta forma se enfatiza la *relación intercultural*. Los componentes internos de la música abordan el sentido del rescate de la memoria y la identidad.

Precisamente, para que el estudiante explore la formación de su identidad en relación a su lugar de origen debe comprender su desarrollo intelectual y emocional a través de la forma en como se involucra con su espacio.

Para ello, a nivel de contenido, se distinguen más adelante los géneros musicales del Ecuador, clasificados por regiones.

A partir de la presentación e introducción de los géneros patrimoniales del país, los estudiantes estarán en contacto con material y fuentes de información que les permitirá estar en indagar con sonidos propios.

La posibilidad de vincular la música nacional a través de espacios educativos, logra que los estudiantes sean conscientes de sus raíces. Entonces, la transformación de los individuos no solo atraviesa el entretenimiento comercial sino que se asume el conocimiento musical desde la experiencia de vivir la música de las diversas culturas del país.

El educador o instructor de la banda debe valorar el contexto social y rescatar las creencias ancestrales y las costumbres de la región.

La música es un proceso colectivo, por lo tanto existe una forma de emoción compartida, por lo tanto los participantes atraviesan procesos emocionales muy propios e individuales pero a la vez similares.

4.3 La conducta musical y su relación con el entorno

La conducta musical acompaña las aptitudes y las conductas del estudiante. Las experiencias vividas y el potencial se resumen en la siguiente división:

Construcción biológica.

Detectar los patrones de los sonidos que se escuchan.

Dar vida y sentido al mundo sonoro que rodea al estudiante.

Desarrollar el instinto rítmico a partir de canciones tradicionales desde los primeros años del estudiante. Probar con tarareos, cantos, y ritmos creados a partir de sonidos de la naturaleza y humanos.

Significado emocional de las piezas musicales.

Entorno sonoro. A

spectos acústicos del entorno.

Aspectos musicales y verbales.

Asociación de ruidos.

A partir de las características planteadas se puede concluir que la biología y el entorno están interrelacionados y coexisten debido a la aparición de los siguientes ejes: motivación, interés, experiencia, oportunidad y maduración.

Dicha síntesis produce una *conducta musical*.

Las transformaciones del estudiante son influenciadas por el entorno. La sensibilidad sensorial y la participación social son parte de determinadas formas de expresión. En la música, el alumno adquiere destrezas y fortalece a partir de la música y puede crear e interpretar. Pero para que realmente alcance el dominio debe converger con el espacio y reinventarse. Allí es donde el individuo encuentra el significado de los procesos de pensamiento y de sentimiento; es así como encuentra un valor a la música.

4.4 Actividades

- Las guías didácticas en esta fase estarán sujetas a las actividades recomendadas en el manual, de acuerdo al orden que el instructor de banda seleccione. Se to-

marán en cuenta los siguientes elementos:

- Elección de instrumento.
- Elección de repertorios a interpretar.
- Ensayos y ensambles.
- Configuración instrumental de la banda.

Métodos de Evaluación.

En las prácticas de evaluación por parte de los docentes, es fundamental crear procesos de observación en cuanto a los repertorios y sugerencias didácticas propuestas más adelante. El punto de partida, por parte es comprender y transmitir los conceptos básicos de teoría musical; además apoyarse en los ejercicios y recomendaciones didácticas del eje pedagógico y metodológico.

Se realizará un estudio general de los géneros que serán analizados e interpretados. Se empezará por los ritmos regionales, para más adelante explorar los ritmos pluriculturales. A lo largo de este proceso, se llevarán a cabo actividades que evalúen estos conocimientos; se tomará en cuenta las nociones teóricas y prácticas que tengan los alumnos. Pero sobre todo se realizarán informes que se enfoquen en los cambios emocionales y el despertar sensitivo en los evaluados.

A través del intercambio de saberes, puntos de vista y experiencias se abordarán los procesos de aprendizaje, de forma oral y escrita.

Los materiales didácticos en los cuales se apoyarán los docentes y alumnos contemplan los siguientes elementos:

- Recomendaciones didácticas y actividades.



- Conceptualizaciones a los estudiantes.
 - Acceso a los informes de observación de 16 instituciones educativas, a nivel nacional.
 - Material audiovisual con entrevistas (rec-tores de los establecimientos, alumnos, profesores/coordinadores de banda) y en-sayos de las bandas estudiantiles de 17 instituciones educativa, a nivel nacional.
 - Material audiovisual de 15 minutos que acompañará el Manual en el que se hará
- una presentación de los ritmos más impor-tantes de cada región (contiene animacio-nes, secuencias de los colegios visitados, música, material de archivo y fotografías)
- Materiales de evaluación para los profe-sores (cuestionarios, modelos de entrevis-tas, modelos de pruebas, etc.).
 - Links de interés sobre teoría musical y música ecuatoriana.

Bibliografía

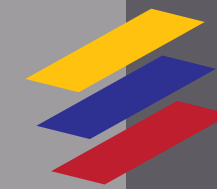


- FIRTH, Robert (1961). *Elements of Social Organization*. Routledge Library Edition. Lon-dres. Inglaterra.
- WILLEMS, Edgar (2011). *Las bases psicológicas de la educación musical*. Tercera edi-ción. Editorial Pro Música. Barcelona- España.
- WALTER, Howard (1961). *La música y el niño*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. Buenos Aires- Argentina.
- GARDNER, Howard (1987). *Arte, Mente y cerebro*. Segunda edición. Editorial Paidós. Buenos Aires- Argentina.
- COPLAND, Aaron (1997). *Como Escuchar la Música*. Editorial FCE. Ciudad de México- México.
- LACARCEL, Moreno. (2001) *Psicología de la música y educación musical*. Editorial A. Machado. Madrid- España.
- SWANWICK, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Editorial Morata y MEC. Ma-drid- España.
- MOCKUS Antanas, CAJALIO Francisco. (1999). *Educación para la paz*. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá- Colombia.

Sitios de internet

- <http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/125-2-1-20-2005105155438.pdf>
<http://www-ma4.upc.edu/~xgracia/musmat/treballs/GarMar.armonia.pdf>
- <http://musica.rediris.es/leeme/revista/vilar04.pdf>
- <http://www.scribd.com/doc/60251388/LA-INTELIGENCIA-MUSICAL>
- <http://www.ecuadorconmusica.com/>

Capítulo 2.



Eje Metodológico -
Musical





Introducción

El contenido de este Manual es de carácter didáctico, y ha sido elaborado mediante una investigación musical y musicológica, a la par con un estudio minucioso de metodologías de la enseñanza grupal.

El objetivo de este manual no es el de sustituir las prácticas de enseñanza existentes; es más bien un documento de apoyo y de consulta, que servirá como guía docente y estudiantil.

Los capítulos del presente libro están ordenados por región, y dentro de cada uno encontraremos un despliegue temático, a partir del estudio realizado sobre Música ecuatoriana.

Nuestro esquema de contenidos se detalla a continuación:

Los géneros musicales ecuatorianos

El esquema para la clasificación de los géneros patrimoniales ecuatorianos seguirá las siguientes categorías:

- **Nombre y contexto:** se hará referencia al carácter semántico de los géneros, o bien a su significado en el imaginario social, en caso de existir.
- **Región y contexto social:** se propondrá una categoría para la posterior contextualización geográfico-cultural
- **Compás y acento:** se detallará la manera en que esté ordenado el discurso rítmico, incluyendo ritmo armónico, melodía y acompañamiento.
- **Períodos:** hace relación a los pies rítmicos que conforman la unidad de proporción
- **Forma:** a partir del reconocimiento de los períodos, se detallará la proporcionalidad de cada género, según sus partes componentes.
- **Modalidad:** se hará referencia al concepto popular de “tono”, que implica, esencialmente, tonalidad y modo.
- **Tiempo:** se hará referencia al tempo musical, así como a la duración tradicional de las composiciones y del cancionero de cada género
- **Formato:** Se hará una breve descripción del perfil de ensamble tradicional propio de cada género.

Estudio introductorio para la utilización de este manual

Propedéutico de teoría musical

Durante la lectura de este manual, se utilizarán algunos términos específicos de la teoría musical. Estos términos son sencillos, y los enumeramos a continuación:

- 1. **Ritmo:** es el orden en la sucesión o acaecimiento de las cosas
- 2. **Compás:** equivale a la regla o medida de algunas cosas
- 3. **Acento:** equivale a una tilde puesta sobre algún sonido o sílaba
- 4. **Pulso:** es una unidad básica de medida temporal
- 5. **Pie:** hace referencia a la constancia con que sucede algo
- 6. **Período:** Es el espacio de tiempo que comprende la duración de algo
- 7. **Forma musical:** Es un esquema musical establecido que ordena y establece los períodos y las partes
- 8. **Tempo:** Indica la velocidad y el carácter rítmico de una obra musical
- 9. **Modo:** hace referencia al arquetipo armónico utilizado en una obra musical, donde las distancias entre las notas estarán determinadas
- 10. **Escala:** forma que ordena y determina la sucesión de las notas musicales
- 11. **Arte Mayor:** estilo poético, caracterizado por la utilización versos de más de ocho sílabas. En antagonismo con el arte menor, donde se utilizan versos de menos de ocho sílabas.

Ejercicios sugeridos:

1. Ritmo

- Proponer un pulso calmo y constante
- Crear un ritmo sencillo y descubrir su período.
- Una vez establecido su período, medir su duración a través de la cuenta de pulsos. Explicarlo como compás.

2. Forma

- Crear ritmos complejos: utilizando dos o más pies
- Definir el período de cada ritmo

- Proponer una forma musical, a partir de los períodos de cada pie rítmico
- Reconocer el tempo musical, proponiendo ejemplos entre: largo, larghetto, lento, adagio, andante, moderato, allegro, presto y prestísimo.¹

3. Modo

- Comparar dos objetos similares según su tamaño (por ejemplo, una casa de dos pisos, donde el primer piso es más grande que el segundo, y otra casa donde suceda lo contrario). Llevar el ejemplo a la distancia entre notas relativamente equidistantes. Adaptar una melodía de modo mayor a modo menor, y viceversa.
- Hacer ejercicios de reconocimiento auditivo entre mayor y menor (de segundas y tercias solamente).

4. Compás y unidades de medida

- Con un metrónomo en 120, demarcar un compás acentuando cada 2 pulsos (equivalentes a 2/4)
- Subir la velocidad paulatinamente, hasta llegar a 200 bpm's, y llevar el nuevo pulso cada 2 golpes. Explicar su equivalencia al compás de 2/8, donde cada golpe es ahora una corchea.
- Repetir el ejercicio cada tres golpes, introduciendo la diferencia entre 3/4 y 6/8
- Abordar ejercicios de reconocimiento de compases, mediante ejemplos en 3/4, 3/4, 4/4, 4/8 y 6/8.²

5. Conceptualización por parte del estudiante

- Analizar una canción u obra musical actual³, mediante el reconocimiento de los elementos mencionados y completar la siguiente tabla:

Nombre de la canción u obra	Autor
Compás	Tempo
Instrumentos	Forma

El resto de elementos teóricos que se consideren necesarios se trabajarán fuera del propedéutico musical.

¹ Ver Anexo 1
² Ver Anexo 2
³ Se elaborará un repertorio sugerido, a fin de manejar ejemplos apropiados para el efecto.



Capítulo **3.**



Región **Sierra**



1. **Sanjuanito**

Término que alude al santo católico San Juan. Se dice que estos fueron festejos indígenas del norte del Ecuador, que probablemente hacían parte de los festejos al Sol Inti-Raymi, que tras la re-culturización europea, fueron rebautizados en concordancia con la fe cristiana, estableciéndose como oficial la fecha del 24 de Junio.

Es un ritmo de la zona norte de los Andes: Cayambe, Otavalo, San Antonio de Ibarra, Cochasquí y Tabacundo, principalmente.

Ritmo y Compás



El compás del Sanjuanito es de 2/4. Es característico su pie rítmico, que ocurre casi siempre cada dos compases:



Entonces, el ritmo de Sanjuanito tendría como base rítmica el siguiente período:



cuyo fraseo sería equivalente a la cuarteta, es decir a la estrofa de cuatro versos (octosílabos), donde riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto. Simplificando, la forma de cuarteta se ve algo así: ABAB

Según los musicólogos franceses Raúl y Margarita D'Harcourt, “esta danza es un waynito. Los waynitos, a menudo ejecutados en Ecuador en honor a San Juan, toman el nombre de su santo patrón.”⁴

Los waynos, waynitos o huayños son canciones andinas, propias de Perú y Bolivia principalmente. Comparten muchas semejanzas con el Sanjuanito, pero difieren en el pie rítmico, así como en sus períodos.

⁴ D'HARCOURT, Raúl y Margarita: *La musique des Incas et ses survivances*, 1925. Extracto de GUERRERO, Pablo. *La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. 2005, página 1276

Modalidad y Forma



Es una música pentáfona de carácter festivo. El Sanjuanito ordena sus dos períodos de manera contrastante, es decir, donde cada una de sus partes pertenece a un modo distinto.

En Segundo Luis Moreno podemos leer:

“se inicia con el acorde de sexto grado, que es mayor, y continúa con el de tercero, que también es mayor, y sólo en la cadencia se escucha el acorde menor de tónica. En el segundo período domina el acorde de tercer grado y termina con el de tónica”⁵

Sin embargo, puede darse el caso inverso. Tal es el asunto, por ejemplo, del Sanjuanito “Longuito”. En todo caso, sabemos que el Sanjuanito debe tener dos momentos contrastantes en cuanto a su modalidad: una parte mayor, y la otra menor, siendo ambas relativas entre sí (es decir, pertenecientes a una misma escala madre o tonalidad).

Tempo



El espíritu del Sanjuanito es “animado”, pues es éste un género festivo. Esto quiere decir que, generalmente, se ejecuta en tempo allegro.

El repertorio de Sanjuanitos se caracteriza también por ser de piezas cortas, que no sobrepasan los 2’30” de duración.

Formato



El formato tradicional para la interpretación de Sanjuanitos es el siguiente:

- Guitarra de base o acompañamiento
- Guitarra de punteo o requinto
- Voces
- Quena o quilla
- Chajchas⁶ y bombo

Repertorio Sugerido



Pobre Corazón	Guillermo Garzón
Peshte longuita	Manuel María Espín
Palomita Cuculí	Francisco Paredes Herrera
Tunday Tunday	Tradicional
Chagrita preciosa	Benjamín Aguilera/ Marco Vinicio Bedoya
Me has robado el corazón	Alfonso G. Martínez/ Gustavo Vallejo

⁵ MORENO, Segundo Luis. Extracto de GUERRERO, op.cit., página 1279.
⁶ Chajchas: instrumento de percusión formado por pezuñas secas de cabra, oveja o llama, que van cocidas a una cinta de tela.

Recomendaciones didácticas



Antes del montaje del repertorio sugerido, se propone el abordaje del género musical mediante el siguiente trabajo:

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Formar frases trisílabas, tetrasílabas y octosílabas	Distinguir las entre sí	Comprender la naturaleza del compás, el pulso y los acentos en la música
Crear estrofas tetrasílabas y octosílabas	Ordenarlas en grupos	Comprender la naturaleza de las formas musicales

Tarea: Crear una forma binaria simple, y ordenarla en forma cuarteta: ABAB

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Crear una melodía corta en modo mayor	Crear un complemento equivalente, en modo menor	Aplicar contraste modal y establecer una forma binaria

Dinámica de refuerzo



Imitar las frases de la actividad 1 con instrumentos de viento o voz, buscando reconocerlas entre sí a partir de la ejecución de sus acentos.

Posteriormente, imitar las mismas frases con los instrumentos de percusión.



2. Pasacalle Andino

Mejor conocido como Pasacalle, es un género mestizo, de uso frecuente en las primeras bandas de guerra del Ecuador, que se deriva del pasodoble español. Es común en todas las regiones del país, principalmente en la costa y la sierra.

Su nombre se debe al carácter del zapateo con que se lo baila, que guarda relación con el “pasodoble”. En nuestro caso, más que doble, es un paso firme que pasa la calle.

Al ser un ritmo mestizo, es común identificarlo por su sonoridad mixta entre lo indígena y lo europeo; lo indígena puede reconocerse al existir uso de melodías pentáfonas, y la sonoridad europea, más precisamente española, es reconocible por la forma de rasgado en la guitarra, así como

por el uso de acordes de dominante.⁷

Es común encontrar al Pasacalle en otros países latinoamericanos, como Venezuela o Perú, donde el influjo español fue el mismo, dado que para entonces nuestros países formaban parte de uno solo.

Es un género festivo, que se baila zapateando y que tiene semejanzas con el Sanjuanito.

Sus melodías se caracterizan por la existencia de pequeños contrapuntos o pequeños diálogos agudos, entre la voz principal y un segundo instrumento.

Así, es muy común escuchar una voz cantora, seguida por un acordeón, una guitarra o un viento.

Ritmo y Compás



El Pasacalle puede estar en compás de 2/4 o de 4/4, porque sus acentos y pies rítmicos son menos marcados que los del Sanjuanito, pudiendo agrupárselos cada 2 ó cada 4 tiempos. Se acompaña en división de corcheas, sin mayores cambios en el pie rítmico:



Modalidad y Forma



Sus períodos son contrastantes, y son combinados mediante el uso de un estribillo. A diferencia del Sanjuanito, el Pasacalle puede tener dos o tres partes diferentes.

Su modalidad es principalmente menor, y dentro de su forma podemos encontrar la siguiente descripción⁸.

⁷ Acorde dominante, o acorde de dominante es un acorde de 4 notas, mayor con 7ma menor, que proviene de la escala mayor. Por ejemplo, “sol si re fa”.

⁸ MULLO, Juan. Música Patrimonial del Ecuador, en la descripción de los géneros ecuatorianos según Enrique Sánchez, página 59.

Introducción: Im – IIIM – V7 – VIM
Parte A (baja): Im – IIIM – V7 o VIM – IIIM – V7 – Im
Parte B (alta): VI
Parte C o A': conclusión

Esto quiere decir que el Pasacalle, a diferencia de otros géneros ecuatorianos patrimoniales, tiene una marcada definición a partir de su estructura armónica, lo cual hace posible el manejo de 3 partes en su repertorio. Esto se debe, notablemente, a su origen europeo. Además, en el pasacalle es muy común el uso de dominantes, tanto para resolver en mayor cuanto para hacerlo a menor, considerándose éste un recurso de intercambio modal, propio del pensamiento armónico occidental.

Entonces, su forma estaría establecida así:

Introducción: menor
Parte A: menor
Parte B: Mayor
Parte A: menor

Tempo

El tempo de este género es allegro y a veces presto, y la duración de sus piezas o canciones no es mayor a los 3 minutos.

Formato

El pasacalle tradicional suele interpretarse con:

- Guitarra
- Voz o voces
- Acordeón
- Segunda guitarra o requinto
- Órgano

Repertorio Sugerido

- Reina y señora

El farrista quiteño

Soy del carchi

Riobambeñita

Ambato tierra de flores

La Chulla quiteña

El Chulla quiteño

Chimbacalle

Elegía del agua

Amor quiteño
- Leonardo Páez

Luis Humberto Salgado

Jorge Salinas

Guillermo H. Vásquez Pérez

Carlos Rubira Infante/ Gustavo Egüez

Clodoveo González

Alfredo Carpio

Rodrigo Barreno

Rafael Carpio Abad

Luis Alberto Maldonado

Recomendaciones didácticas

Antes del montaje del repertorio sugerido, se propone el siguiente abordaje teórico musical:

Dinámica

Formar grupos diatónicos⁹ de 3 notas, como introducción para comprender las tríadas

Explicación

Las tríadas, al igual que las escalas, responden a la sucesión de armónicos naturales, como *sucesión natural* de notas empáticas o armónicas entre sí. En los instrumentos de viento, como la trompeta, las notas armónicas responden a tal sucesión. El modo de cada acorde se deberá a su grado en la escala:

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Formar acordes mayores y menores	Formar una escala, y en ella diferenciar el modo de cada acorde posible	Comprender las funciones armónicas para introducir los géneros mestizos
A partir de una escala, buscar acordes diatónicos de 7ma	Arpeggiarlos cantando, o al instrumento	Crear frases de respuesta, propias de los géneros mestizos

Tarea: Crear una melodía simple, a partir del uso de arpeggios mayores y menores, diatónicos a una tonalidad. (Por ejemplo, usando arpeggios posibles en la tonalidad de do mayor).

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Crear una melodía corta en modo mayor	Crear un complemento equivalente, en modo menor	Aplicar contraste modal y establecer una forma binaria

Dinámica de refuerzo

1. Tocar una misma escala entre dos instrumentos, a una distancia de 3ras, buscando distinguir los grados mayores de los menores
2. Aplicar la misma dinámica sobre una melodía del repertorio
3. Ensamblar un Pasacalle, sugiriendo el juego entre dos melodías

⁹ Diatónico es aquello que responde a una misma escala. Por ejemplo, en la escala de do mayor, el acorde de re menor es diatónico, y no así el de re mayor.



3. Albazo

Este es un género que debe su nombre al “Alba”, es decir a la hora de la primera luz, en que el sol empieza a reaparecer. Es un género que debió hacerse muy popular cuando las fiestas terminaban, y se dice que quienes regresaban de alguna fiesta iban acompañándose al son del Albazo. Parafraseando al escritor Honorato Vásquez Ochoa, *el albazo es una música que en las grandes fiestas anuncia regocijadamente la llegada de la madrugada*.

Es un género de la sierra ecuatoriana, festivo y muy alegre. También es un género mestizo, donde la sonoridad es más cercana a la indígena, pues sus rasgos europeos están enmarcados, esencialmente, en el formato instrumental, así como en la estructura.

Podríamos decir que es música mestiza, pues en ella las melodías indígenas están enmarcadas en un formato europeo.

Ritmo y Compás



Está en compás de 6/8, y su pie rítmico es el de Troqueo y Yambo; es decir que se toca agrupando las notas, una larga y una corta, una corta y otra larga. Más precisamente:



La razón de que su compás sea de 6/8 y no de 6/4 es la siguiente:

En el compás de 6/4, se marcan los 6 tiempos por igual. No así, en el compás de 6/8, donde los pulsos son más rápidos y los acentos se dan más espaciadamente, generando un pulso más relajado al bailar¹⁰.

Pulso en 6/4



Pulso en 6/8



Forma



La estructura de los albazos consta de dos partes, donde ambas mantienen una relación proporcional en cuanto a la duración y la cantidad de versos. La forma se denomina AB, siendo posible extenderla más veces: ABAB. Sin embargo, un albazo siempre habrá de tener dos partes importantes.

¹⁰ Ver el ejercicio 4to del propedéutico de teoría musical

Modalidad



Ambas partes se contrastan, al estar la una en modo mayor y la otra en modo menor. Aquí también podremos encontrar ejemplos diversos, así como variantes, donde la parte A sea mayor y la B menor, o viceversa.

Es muy usual que la parte mayor se dé al sexto grado relativo¹¹.

Tempo



El albazo es un género festivo que, no obstante, debe su origen al “fin de fiesta”, siendo de tiempo moderato o allegro, sin llegar a ser rápido.

Formato



El Albazo se caracteriza por ser un género muy rítmico, y se ejecuta con:

- Voces
- Guitarra
- Vientos madera / vientos andinos
- Caja o redoblante
- Piano o requinto
- Órgano (esporádicamente)

La polifonía rítmica suele estar ordenada bajo los siguientes pies rítmicos:



Repertorio Sugerido



- | | |
|---------------------------|------------------------------|
| Amarguras | Pedro Pablo Echeverría Terán |
| Aires de mi tierra | Armando Hidrobo |
| Ay no se puede | Víctor Valencia Nieto |
| Así se goza | Ricardo Mendoza Medina |
| Avecilla | Anónima |
| Compadre péguese un trago | Guillermo Garzón |
| Solito | Enrique Espín Yépez |
| Si tú me olvidas | Jorge Araujo Chiriboga |

Recomendaciones didácticas



Antes del montaje del repertorio sugerido, se propone el abordaje del género musical mediante el siguiente trabajo:

Dinámica

- Sobre un pulso dado (moderato), crear un período utilizando el pie rítmico propuesto:



- Repartir cada vuelta del período, mediante la ejecución del pie rítmico: cada estudiante lleva el pie rítmico por un período, bien de 8 ó de 16 compases.
- Añadir paulatinamente variaciones al pie rítmico, manteniendo el orden de la forma

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Interpretar un fragmento melódico, fraseando en 3/4, mediante el uso de acentos y agrupaciones ¹²	Replantear el fraseo en 6/8, mediante el uso de acentos y agrupaciones	Marcar los períodos mediante el fraseo variado de una misma melodía, en 3/4 o bien 6/8

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Imitar una frase melódica en la percusión, proponiendo acentos cada 3/4 o bien cada 6/8	Exponer y repetir dicha frase, manteniendo la estructura formal	Abordar el acompañamiento de percusión según el carácter de la melodía

Dinámica de refuerzo



Ejecutar una de las melodías sugeridas en un instrumento de viento (uno solo), y acompañarla con palmas. Dar un período a cada aplaudidor, a fin de que varíe la forma de acompañamiento, marcando la estructura del albazo.

¹² Propiamente hacemos referencia a las agrupaciones por respiración, donde las notas agrupadas se ejecutan dentro de una misma exhalación, de forma “ligada”



4. Yaraví

Es un género andino de aire triste, común en Ecuador, Bolivia y Perú. En su etimología quichua, las raíces que componen su nombre son: Aya-arui-hui, donde Aya hace referencia a los muertos y arui significa hablar. Entonces, sería un canto que habla de y a los muertos.

Otra teoría sostiene que su nombre fue puesto por los españoles, quienes al escuchar música tan triste la nombraron Ya Rabbi, siendo ésta una exclamación semítica de tristeza, utilizada en España por contacto e influencia árabe y judía.

Este género musical precolombino es común en la región de la sierra, principalmente en los que fueron poblados mitimaes, que eran familias extraídas de sus comunidades por autoridad Inca, debiendo reubicarse en pueblos leales al imperio según su oficio o función.

El Yaraví es un género de lamento, usual actualmente en entierros y ceremonias indígenas. Tiene muchas semejanzas con el Albazo, salvo por su carácter triste. De hecho, algunos teóricos musicales sostienen que el Yaraví es un Albazo lento.

Compás y acento



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



Períodos



Éstos se diferencian por los cambios del texto, sea en la forma de recitarlo, sea en su contenido.

Es bastante común la forma compuesta de Yaraví, donde una segunda parte, en forma de albazo o de tonada, marca un cambio de ánimo. Sin embargo, este contraste no es determinante.

Forma



La estructura del Yaraví está marcada por uno o dos períodos que pueden repetirse, y donde la sonoridad pentafónica es muy característica. En él no es determinante la forma, sino su característica de “alegrar el corazón siendo de tono triste”, parafraseando al prócer de la independencia Antonio Farfán.

Modalidad



El Yaraví es un *triste*, nombre con el que, entre otros, se clasificaban los ritmos según su carácter en tiempos de la conquista europea. En términos generales, el Yaraví debe ser ejecutado en modalidad menor, consiguiéndose así el ánimo necesario para la recitación reflexiva y de recogimiento, propia de los festejos mortuorios.

Tempo



Es un género lento, debiendo ser ejecutado en Largo o larghetto. Su posibilidad de ser combinado con un albazo, o bien una tonada, posteriormente, hace notoria su necesidad de llevarse en tempo lento, donde no debe marcarse un pulso, al ser éste un género cercano a los muertos.

Formato



Al ser un género precolombino, se ejecuta principalmente con vientos andinos, especialmente con zampoña, antara, quena, dulzaina, pingullo u ocarina, sumándoseles la voz, así como el charango.

Sin embargo, actualmente se pueden escuchar yaravíes en el siguiente formato:

- Voz
- Guitarra
- Arpa, charango o bandolín
- Ocarina o quena
- Bombo andino

Repertorio Sugerido



Puñales	Ulpiano Benítez
Anhelos	Segundo Luis Moreno/ Alfonso Dávila Tinajero
En la tumba de mi madre	Julio Cañar/ Benjamín Ruiz
Yaraví	Ángel Honorio Juménez
No me olvides	Cristóbal Ojeda Dávila
Despedida ¹³	Ulpiano Benítez

¹³ Finaliza con un albazo

Recomendaciones didácticas



Dinámica

Marcar el pie rítmico sugerido en bombo, a tempo moderato o larghetto. Los miembros de la banda marchan a paso lento, ejecutando en los vientos la siguiente cadencia:



Sobre este acompañamiento armónico, podrán trabajarse las melodías sugeridas, adaptándolo según la armonía del repertorio.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Sobre el pie rítmico propuesto, interpretar una frase melódica en los instrumentos de viento.	Responder a cada frase con las liras u otros instrumentos melódicos.	Abordar la reexposición temática, propia del Yaraví.

Dado que mucho repertorio patrimonial conjuga el yaraví con el albazo, proponemos a continuación la siguiente actividad:

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Llevar el acompañamiento lento del Yaraví al doble del tiempo	Re-interpretar la melodía en forma de Albazo	Comparar y asimilar ambos géneros como complementarios, gracias a su semejanza rítmico armónica

Ejecutar una de las melodías sugeridas en un instrumento de viento (uno solo), y acompañarla con palmas. Dar un período a cada aplaudidor, a fin de que varíe la forma de acompañamiento, marcando la estructura del albazo.



5. Capishca

Es un género bailable, perteneciente a la música indígena y mestiza del Sur del Ecuador, de las provincias de Chimborazo, Cañar, Azuay y Loja.

Su nombre se deriva de la palabra capina, proveniente del quichua, que significa exprimir, o bien exprimiendo.

Se cree que su nombre se relaciona exclusivamente con la forma de exponer un tema, repitiéndolo copiosamente con ligeras variaciones hasta haberlo “exprimido” completamente.

Compás y acento



El Capishca está en compás de 6/8, siendo muy confundible con el Albazo. Su pie rítmico característico, que a veces es compartido con el de Albazo, divide al compás de la siguiente forma:



Períodos



Es muy característica la forma armónica con que se marcan sus fines de período, resolviendo descendentemente al tercer grado del modo mayor y exponiendo el pie siguiente:



Es un género donde la “falsa cadencia” de cada frase o período resulta muy propositiva, al generar una imperiosa necesidad de continuar escuchando el tema que todavía no se ha resuelto, así como proponiendo dos momentos dentro de un mismo período: el de la melodía, en modo mayor, y el de la resolución, en modo mediente menor.

Forma



Su forma está compuesta por coplas de verso libre, donde si bien se repite el tema melódico, cambia la letra de la composición, o bien el texto que el coplero improvisa. Su forma es A,A1,A2...

Sin embargo, también es usual la aparición de una parte B, más corta y en modalidad contrastante, haciendo posible la forma: AAB, o bien AABB.

Es característico el uso del “pie quebrado”, donde se combinan versos octosílabos con versos tetrasílabos. Un ejemplo, extraído del capishca “La Venada”:

Por esos cerros nevados
Por esos cerros nevados
Viene bajando un venado
Viene bajando un venado
Caraju

Modalidad



El Capishca es un *alegre* donde, generalmente, la parte A es mayor. La parte B, si la hay, está en el grado relativo menor, y en ambos casos, es decir en A como en B, se resuelve al tercer grado del modo mayor, generando una “cadencia falsa”:

Por ejemplo: Parte A: Do mayor Cadencia: La menor, Mi menor
 Parte B: La menor Cadencia: Mi menor

Tempo



El Capishca se ejecuta en tempo allegro, por su carácter festivo. La razón del porqué de su tempo animado, pudiera ser el hecho de que al tocarse con un pulso rápido, se hacen aún más necesarias las repeticiones del tema principal, dando pie a las variaciones y coplas.

Formato



Principalmente, se ejecuta con:

- Guitarra
- Voces
- Rondador, quena o quilla
- Bandolín, requinto o acordeón
- Chajchas

Repertorio Sugerido



Jajay morena Carlos Ortiz Cobos
La venada Tradicional del Chimborazo
Así guambrita Armando Merizalde ***
Baile del sombrero Carlos Ortiz Cobos

Recomendaciones didácticas



Dinámica

Proponemos la siguiente dinámica para el abordaje del género:

Dividir los instrumentos de percusión de la banda, de tal manera que el primer grupo, conformado por las cajas, lleve el pulso del compás, a la forma:



El segundo grupo, de bombos y tambores, marca el siguiente ritmo:



Y los vientos que lleven el acompañamiento armónico (de haberlo) utilizarán el siguiente pie rítmico:



Bajo este formato, el abordaje del repertorio podrá ordenarse por familias, dando cabida al montaje conjunto de los miembros, según su función en la Banda de Paz.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Sicuri: Interpretar los pies rítmicos propuestos, alternándolos cada dos compases. Esta alternancia puede abordarse entre los grupos que naturalmente se formen dentro de la Banda de Paz	Hacer cada vez más estrecho el espacio de la alternancia (cada compás, o cada 2 tiempos), hasta llegar al sicuri, donde cada nota es interpretada de manera alternada.	Interiorizar los pies rítmicos del capishka, así como ensamblar el discurso rítmico de manera precisa.



6. Tonada

La Tonada es un género de baile y música mestizos, presentes en las regiones de la sierra y costa, principalmente. Existe mucha confusión en cuanto a su origen, dado que es un género nuevo que acuñó su nombre a inicios del siglo XX, convirtiéndose en un género bastante joven.

Por ejemplo, según el gran compositor Luis Humberto Salgado, este ritmo tiene muchas semejanzas con el Yaraví “por su tinte y estructura”, mientras que para otro gran compositor que fuera alumno suyo, Gerardo Guevara, la Tonada es una suerte de desarrollo mestizo del danzante.

Algo cierto es que su nombre viene de la palabra Tono, que se utilizó durante la

época colonial para designar ritmos indígenas como el Yaraví. Por tanto, podría decirse que el tono es un género mestizo que debe su origen al Yaraví y al Danzante.

Sin embargo, su semejanza con la Zamacueca le confiere otra posibilidad: en el siglo XX, el influjo de la música latinoamericana empezó a propagarse a lo largo del continente, bajo el nuevo régimen del sistema colonial. La influencia del género mencionado, originario de Chile, produjo nuevo repertorio mestizo, que adoptó rasgos musicales propios de la música ecuatoriana. A este ritmo también solió llamárselo Chilena, nombre que explica esta posibilidad.

Compás y acento

La tonada está en compás de 6/8, donde su ritmo de base es muy marcado; a saber:



A esto debe sumársele el pie rítmico, característico en su acompañamiento de palmas o percusión seca:



Períodos

Sus períodos son diferenciados mediante el cambio de modo, pues su pie rítmico no cambia, sino que se mantiene invariable siendo la armonía la determinante.

Sin embargo, estos períodos se caracterizan por estar conformados de frases distintas en cuanto a su métrica:

Por ejemplo, un fragmento de “La verbenita”

La luna por el oriente
Alumbra el amanecer
Ábreme la puerta verbenita
Que tu amante soy
Verbenita, que tu amante soy

Que me des un beso yo quisiera
Que me des un beso yo quisiera
Y después morir
Verbenita
Y después morir

Donde la repartición métrica de las frases no es equivalente:

- Frase 1: Octosílaba,
- Frase 2: heptasílaba,
- Frase 3: decasílaba,
- Frase 4: pentasílaba, y
- Frase 5: eneasílaba.

Esto marca una diferencia muy notoria entre la poética musical indígena, donde si bien hay variaciones de métrica en el texto, la de estructura permanece más bien regular, versus la poética de arte mayor, consolidada en el arte europeo del siglo XX.

Forma

La tonada consta de dos partes: una en modo menor, y la otra en mayor, sin que su orden altere al género.

Si bien la tonada consta de dos partes principales, su estructura se torna más compleja al utilizarse versos de arte mayor.

Podemos decir que las partes contrastantes que lo conforman se equivalen, siendo común la siguiente distribución:

Introducción – parte primera – interludio - parte segunda – interludio

Es sin duda una forma compleja; como ejemplo, tomemos la forma de la tonada “el maicito”, de Rubén y Plutarco Uquillas:

- Introducción**, de 16 compases
- Parte primera**, en mayor: A de 8 compases, B de 8 compases
- Parte segunda**, en menor: A de 8 compases , B 8 compases
- Interludio**, en mayor: 16 compases
- Parte segunda**, en menor, 8 compases

Podríamos acotar, entonces, que la Tonada tiene una forma compuesta, donde los períodos son binarios (es decir, tienen dos secciones), y contrastantes entre sí. Además de esto, la Tonada siempre separa sus secciones por medio de un interludio, que es instrumental.

Modalidad

Es un género festivo, propio del siglo XX, razón por la cual puede considerárselo música y baile mestizos de salón. Su carácter es alegre, pero su armonía no se debe a un solo modo, sino al juego entre el mayor y el menor. Adicionalmente, su final siempre resuelve en menor, rasgo propio de la música ecuatoriana.

Tempo

Al ser un género mestizo de baile, su tempo no es muy acelerado, y debe ejecutarse en moderato. Las piezas de su repertorio duran entre 2 y 3 minutos.

Formato

La tonada se ejecuta con:

- Guitarra de acompañamiento
- Requinto o guitarra segunda
- Voz primera
- Voz segunda
- Órgano (esporádicamente) o acordeón
- Redoblante (esporádicamente) o palmas

Repertorio Sugerido

El maicito	Rubén y Plutarco Uquillas
La naranja	Carlos Chávez
Casamiento de Indios	Gonzalo Vera Santos
Ojos azules	Rubén Uquillas
Forasterito	Gonzalo Benítez
La Verbenita	Rafael Estrella
El cedacero	Benjamín Aguilera

Recomendaciones didácticas



Dinámica

Proponemos que se aborde la Tonada (o Chilena), de la siguiente manera:

Partiendo del análisis métrico de una letra del repertorio, abordar su canto mientras se lleva el pie rítmico característico de acompañamiento con las palmas. Posteriormente, dividir el acompañamiento en dos grupos, creando la polirritmia natural del género como base del canto.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Interpretar la melodía escogida sin acompañamiento rítmico, procurando el intercambio de estrofas entre los miembros de la Banda.	A manera de juego, proponer que tal intercambio se haga, ora ejecutando la melodía, ora el acompañamiento rítmico.	Concordancia entre el discurso rítmico compuesto y el discurso melódico.

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Dividiendo nuevamente a la Banda en varios grupos, repartir a los ejecutantes de instrumentos de viento entre los percussionistas, imitando los pies rítmicos con una nota de la armonía (escoger una para cada miembro según los acordes.	Alternar a los miembros que han sido “colados” entre los percussionistas, a fin de generar una dinámica de interacción entre los participantes.	Distribuir el acompañamiento armónico y rítmico, a fin de que los participantes de cada sección sean copartícipes en cuanto a los roles dentro la Banda de Paz.

7. Danzante

El Danzante es un género prehispánico, es decir anterior a la llegada de españoles. Su nombre es referente a quienes lo danzan, utilizando cascabeles enlazados a sus tobillos, consiguiendo así marcar el ritmo de dicho género.

También conocidos como “tonos de danzante”, son “melodías ejecutadas con pingullos y bombos para el ritual del baile del danzante en la fiesta del Corpus”¹⁴

Consagrado específicamente a las fiestas, es un género común de la región interandina. Algunos músicos de suma importancia para el Ecuador, y en especial Gerardo Guevara, sostuvieron que el danzante es el género representativo de la música ecuatoriana, donde se sostendría la ramificación de los géneros ecuatorianos.

Compás y acento



El Danzante se ejecuta en compás de 6/8, y se acentúa siempre su primer tiempo, mediante el constante sonar de su pie rítmico:



Forma y períodos



El Danzante es un género mono partido, donde sus períodos están dados por las variaciones armónicas y modales.

Modalidad



Es un género de modalidad esencialmente menor. Aunque algunas variaciones puedan presentar reexposiciones de la melodía en modo mayor, éstas son poco significativas debido a su duración y posición en la forma.

Tempo



El Danzante se lleva en compás de 6/8, y el pulso está dado cada tres tiempos (negra con punto). Este pulso es de tempo andante, aunque puede ser más lento.

¹⁴ MULLO, Juan, La Música Patrimonial del Ecuador, página 91. Extracto

Formato



- Voz
- Guitarras
- Bombo andino
- Dulzaina, pingullo o quilla

Repertorio Sugerido



Vasija de Barro	Gonzalo Benítez y Luis Alberto Valencia
Cuchara de palo	José Ignacio Ribadeneira Pérez
Apamuy Shungo	Gerardo Guevara
El adiós del conscripto	Manuel de Jesús Lozano
Aunque lloro pero bailo	Manuel Mesías Carrera

Recomendaciones didácticas



ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Ejecutar una melodía escogida entre el repertorio sugerido de manera colectiva, al unísono, tanto por los instrumentos temperados cuanto por los de percusión no-temperada.	Según la forma de la melodía, repartir sus partes de manera que alternen entre sí: una parte al unísono, otra parte en “divisi”. Para ésta segunda, llevar el pie rítmico en los instrumentos de percusión y mantener la melodía en los de viento.	Construir la forma musical a partir de las diferencias de formato sonoro dentro la Banda.

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
A fin de emular el rasgado de las guitarras, agrupar las liras a tres voces. Cada una llevará el pie rítmico de acompañamiento afinando una nota distinta del acorde en cuestión.	Sobre esta base de liras, interpretar la melodía según el juego unísono-divisi, abordado en la actividad 1, entre los instrumentos de viento y de percusión no temperada.	Interiorizar las distintas instancias armónico funcionales del repertorio, de manera rítmica y natural.

8. Aire típico

Género mestizo, de la serranía ecuatoriana. Comparte algunos rasgos de otros géneros, como el Albazo, el Capishca y el Yaraví.

Su identificación ha estado escondida bajo otros nombres no comparables, como el de Cachullapi o rondeña, que más bien designan: el primero, un carácter “apretado” y no un género; el otro, un ritmo europeo que contribuiría en el nacimiento y formación del Aire típico, siendo semejante al fandango.

Sin embargo, su nombre nos revela la inexactitud con que fuese reconocido el re-

pertorio musical en épocas anteriores: su nombre viene de la época colonial, cuando muchas melodías eran catalogadas de esta forma por tener un aire a la sonoridad típica de la región. No es nada raro encontrar composiciones del repertorio ecuatoriano, bajo la denominación de aire serrano, aire costeño, o aire de yumbo, refiriéndose a la cercanía de esa música a categorías muy generales.

Este género se consolidó en épocas prerrepúblicas, conformándose como música festiva de los mestizos serranos del Ecuador.

Compás, acento y períodos



Aunque su compás se escribe en 6/8, el aire típico goza de una característica muy singular: su pulso se divide en un período binario y uno ternario: 6/8, 3/4:



De esta manera, es muy clara su diferencia para con otros géneros, similares en compás, forma o modalidad.

Períodos



La poética del Aire Típico es regular: vemos en un fragmento del Aire Típico desdichas:

*Dicen que penas no tengo
Dicen que penas no tengo
Porque mis ojos no lloran
Porque mis ojos no lloran
Pues que sepan los que ignoran
Pues que sepan los que ignoran
Que el silencio me aniquila
Que el silencio me aniquila*

Fragmento.
Obra del compositor
Luis A. Sánchez.

En este ejemplo, notamos que todas las frases son octosílabas, conformando cuadrillas en verso.

Forma



El Aire Típico está estructurado de manera muy diversa. Tomaremos dos ejemplos para su ilustración:

1.- Forma del Aire Típico “Desdichas”

Introducción, - A, - puente, - A, - puente, - Inteludio, - A, - puente, - A

2.- Forma del Aire Típico “Simiruco”

Introducción, - A, - B, - C, - Interludio, - A, - B, - C

Generalmente, la parte A se compone de la repetición de un motivo o idea “a”; la parte B carece de repeticiones, y es contrastante. Además, puede haber una tercera parte (o interludio) y cada una de estas porciones resuelve al tercer grado del modo mayor, al igual que en el capishca.

Una diferencia sustancial entre el Aire típico y el Capishca se visibiliza tras recordar que: en el Capishca, se expresa un mismo motivo (Capina), mientras que en el Aire Típico se lo contrasta con más partes, provocando un acercamiento a los géneros europeos, tales que la canción o el fandango.

Modalidad



El Aire Típico puede componerse pensando en tonalidades mayores y menores. No obstante, su característica forma de resolver al modo frigio¹⁵ lo determina como un género de predominio menor.

Tempo



Como es éste un género festivo, su tempo es Allegro. Su pulsación (6/8) se marca cada tres corcheas, pero sus períodos varían: 6/8, 6/8 y 3/4. Es un género de baile suelto, es decir, sin aferrar a la pareja.

Formato



Tradicionalmente, el Aire Típico se ensambla en el formato siguiente:

- Guitarra
- Guitarra segunda o requinto
- Voces
- Pingullo o flauta
- Redoblante
- Bombo andino

¹⁵ ver recomendaciones didácticas

Repertorio Sugerido



Simiruco	César Baquero
Las quiteñitas	Carlos Bonilla Chávez
El gallo de mi vecina	Julio Nabor Narváez
Chumadito cualquiera	Guillermo Garzón
Ají de Cuy	Alfredo Carpio
Desdichas	Luis A. Sánchez

Recomendaciones didácticas



Durante el estudio de este género musical, proponemos los siguientes ejercicios:

Dinámica

- En una misma tonalidad, mayor o menor, crear un motivo de tres notas: por ejemplo, en do menor, do - mib - re.
- Secuenciar este motivo ascendentemente, repitiéndolo cada vez un grado superior.



- Volver a ejecutar el motivo, esta vez sólo en los grados menores de la tonalidad



- Ahora, hacerlo en los grados mayores de la tonalidad



ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Establecer una forma simple de Aire Típico, mediante el uso de pies rítmicos en 6/8, 6/8, 3/4	Mantener una forma de Aire Típico, mediante los períodos necesarios	Conocer el sistema rítmico de este género, reconociendo los tiempos fuertes de cada período

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Clasificar los grados diatónicos en mayores y menores	Combinarlos, buscando el contraste modal	Manejar las secuencias con criterio modal, aprendiendo a reconocer los modos
ACTIVIDAD 3	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Proponer un motivo general de tres notas	Reexponerlo, indicando el grado deseado para hacerlo	Relacionar las secuencias a la forma general de una composición

Explicación

Luego de estos ejercicios, para los cuales proponemos el uso de números para el reconocimiento de cada grado diatónico, el entendimiento de los modos griegos será posible, enriqueciendo el bagaje cognoscitivo de los estudiantes. Así: Partiendo de la escala mayor:

I grado	Modo Jónico (Mayor)
II grado	Modo dórico (menor)
III grado	Modo frigio (menor)
IV grado	Modo lidio (Mayor)
V grado	Modo mixolidio (Dominante)
VI grado	Modo aeólico (menor)
VII grado	Modo locrio (disminuido)

Con esto, los estudiantes podrán profundizar en la clasificación teórico-musical de los géneros ecuatorianos, propia en los textos de investigación musical. Además, mediante su ejercitación podrán construir saberes, críticos respecto a la ejecución musical.

Dinámica de apoyo



- Crear un Aire Típico, siguiendo las siguientes pautas:
- Establecer un período a partir del uso del pie rítmico propio del Aire Típico (de 8, 12 ó 16 compases)
 - Sobre este período, ejecutar un motivo sencillo, procurando que se repita, por lo menos, 1 vez
 - Cambiar de parte, proponiendo otro motivo dentro de un período equivalente (de la misma duración que el primero)
 - Generar un interludio, ejecutando la melodía del primer período con otros instrumentos, distintos a los usados la primera vez
 - Ordenar estos elementos y compararlos con los del repertorio sugerido.



9. Pasillo

Considerado el género más importante en la actualidad, debido a su gran difusión alcanzada entre los años cincuentas y sesentas, así como a su marcado apareamiento en el quehacer musical actual, el Pasillo es un género mestizo, proveniente, en parte, del Vals europeo.

Dividido en varios subgéneros, podemos notar su gran presencia en el repertorio musical ecuatoriano, al encontrar:

- Pasillos de baile / pasillo de salón
- Pasillo canción
- Pasillo de reto

Existen muchas discusiones respecto al origen del pasillo. Sin embargo, podemos estar seguros que el Pasillo no es un género perteneciente a un país, pues su origen, compartido entre los territorios que hubieran formado parte de la Nueva Granada, se remonta al siglo XVIII, cuando los pueblos mestizos aún no se independizaban del yugo español. Será años más tarde que el momento para su consolidación como género mestizo vería la luz, tanto en Ecuador como en Colombia y Venezuela. Así también, aparecerá en países como Costa Rica y Panamá.

Al haber sido muy difundido en época republicana, el *Pasillo* se estableció en la Sierra y en la Costa, dando paso al Pasillo serrano y Pasillo costeño como subgéneros propios.

Posteriormente, las variantes de pasillo se reducirían, dándose una fuerte preferencia por los pasillos canción, forma actualmente muy conocida como pasillo ecuatoriano.

Cabe destacar que con pasillo se hacía referencia al paso con que bailar este género; parafraseando al musicólogo Guillermo Abadía, *mientras el paso corriente está en 3/4 y tiene una longitud aproximada de 80 centímetros; el pasodoble un compás de 6/8 y una longitud de aproximadamente 70 centímetros, el pasillo tiene compás de 3/4 y se baila con pasitos de aproximadamente 30 centímetros.*

Entonces, pasillo se refiere a “paso pequeño” o pasito; es un diminutivo de paso.

Otra característica importante concierne al carácter del texto del pasillo-canción, donde la temática tiene relación con el amor, el dolor y el odio, o bien con la tragedia, la muerte y el desarraigo.

Compás y acento



El Pasillo, inspirado en parte por el vals europeo, está en compás de 3/4, donde se acentúan los tiempos 1 y 3, aunque sea más preciso reconocerlo en su pie rítmico:



Sin embargo, no es justo el simplificarlo como “un tipo de vals”; el pasillo es el fruto del mestizaje, donde las características melódicas de la música indígena están muy presentes, y donde la forma y sus períodos se diferencian de aquéllos del vals.

Así también, el ejemplo que hemos presentado no es determinante, y existen muchas posibilidades de variación rítmica; a saber:



Períodos

Una característica importante en el ritmo armónico del Pasillo es su división por compás, mientras se mantiene el pie rítmico. Por ejemplo, en este fragmento veremos que un primer compás se establece en La menor, secundado por su dominante Mi7:



Por otro lado, los períodos del pasillo provienen del ritmo poético de sus frases. Éstos varían según el subgénero, sea pasillo canción, o bien pasillo de reto. Por tanto, estudiaremos por separado los subgéneros mencionados, asumiendo que el pasillo de baile se deriva de estos antes mencionados.

1. Pasillo – canción

La poética del pasillo es muy variada. Puede ser de arte menor o mayor, refiriéndonos con esto al ritmo poético; por ejemplo:

*Pensar que aquellos ojos han podido
Convertir mi existencia en un martirio
Pensar y sin embargo ése es mi sino
Una tortura cruel y un cruel delirio
Pensar y sin embargo ése es mi sino
Una tortura cruel y un cruel delirio*

Fragmento de
“aquellos ojos”, de
Luis Alberto Valencia:
Pasillo – canción

Donde cada frase está compuesta por once sílabas, o bien,

*Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras
Cuando tú te hayas ido
Con mi dolor a solas
Evocaré este idilio
En mis azules horas
Cuando tú te hayas ido
Me envolverán las sombras*

Fragmento de “Sombras”, de Carlos Brito Benavides con poética de Rosario Sansores:
Pasillo – canción

Donde cada frase es heptasílaba.

Algo que caracteriza al Pasillo - canción es, sin lugar a dudas, su proporcionalidad en las frases y períodos. Además, podemos acotar que sus frases más comunes suelen ser las endecasílabas, seguidas por aquellas heptasílabas.

2. Pasillo de reto

Otro caso es el del pasillo de reto, donde esta forma de proporcionalidad no está presente. Tomemos como ejemplo a “Doña Petita Pontón”, del siglo XIX:

*Una señora Petita Pontón
La mujer de Don Tiburcio Simplón
Ya no tiene dientes y anda tambaleando
Diciendo que yo le quiera así*

*Ay señora, calle, calle
No me diga, por Dios
Se me descompone el magín
La paciencia sale de mí*

Donde las frases se dividen en: 10, 10, 12 y 9 sílabas, seguidas de 8, 6, 8 y 8 sílabas en la segunda cuadrilla.

Forma

La forma del pasillo, de manera general, presenta un tema principal dos veces, con la aparición de un segundo tema entre ellos: más precisamente, su forma es A-B-A. El uso de introducción e interludios es opcional.

Modalidad

Otra característica necesaria en el pasillo es el contraste entre sus partes: si A es menor, B debe presentarse en modo mayor, y si A es mayor, la B lo hará en modo menor.

Una diferencia general, si bien no excluyente entre el pasillo serrano y el costeño es:

Pasillo serrano:	Pasillo costeño:
A: modo menor	A: modo mayor
B: modo mayor	B: modo menor

Sin embargo, cabe insistir en que esto no los define a cabalidad.

Tempo



Así también, las diferencias regionales en el pasillo nos permiten determinar que, a gro-
so modo, el tempo general del pasillo es:

Pasillo serrano:	Pasillo costeño:
Andante o Moderato	Moderato o Allegro

Sin embargo, en la necesidad de que sus partes A y B sean contrastantes entre sí, po-
demos encontrar que A se ejecuta en tempo Andante, mientras B en tempo Moderato.

Formato



Originalmente, el pasillo se ejecutaba con:

- Guitarra
- Voces
- Piano (ocasionalmente)

Sin embargo, tras la gran influencia del bolero cubano y mejicano, principalmente, con-
firió al pasillo un nuevo formato, tradicional de trío:

- Guitarra
- Requinto
- Voz

Repertorio Sugerido



En base a la clasificación realizada, proponemos como referencias los siguientes pasi-
llos:

Pasillo serrano:

Sí, pero calla	Nicasio Safadi
Sé que me matas	Enrique Ibáñez Mora
Sombras	Carlos Brito
Adoración	Enrique Ibáñez Mora

Pasillo costeño:

Cambiemos corazones	Nicasio Safadi
La igualdad	Anónimo
Doña Petita Pontón	Anónimo
Flores Negras	Anónimo

Recomendaciones didácticas



Dinámica

Partiremos de la métrica del texto, a fin de emprender el conocimiento de su relación
para con la armonía que, según consideramos, representa una dificultad al momento del
montaje de repertorio.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
A partir del análisis métrico de un texto de Pasillo, distribuir su forma según las frases y su composición silábica.	Para cada una de estas frases, pro- poner un acorde de acompañamiento que esté relacionado a los demás median- te una misma tonali- dad. Por ejemplo: Do mayor, Fa mayor, Sol 7, o bien la menor, re menor, Mi 7.	Estimular el análisis comparativo a partir del relacionamiento de textos para con funciones armónicas. Esto será de gran aporte para la prepa- ración de repertorio del Pasillo.
ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Establecer el acom- pañamiento rítmico mediante la ejecu- ción de un pie rítmi- co en las liras. Sobre esto, llevar otro pie (variación) en los instrumentos de viento.	Elaborar un discurso rítmico para abordar la armonía del reper- torio, a fin de volverlo más cercano y com- prensible para los estudiantes.	Dividir el trabajo en grupos funcionales, a fin de otorgar a la Banda dinámicas de rol efectivas para con el montaje de reper- torio variado.



Capítulo 4.



Región Costa



Prefacio

La gran mayoría de estudios sobre música ecuatoriana contempla pocos géneros musicales como propios de la región costa, frente al gran número de géneros identificados como serranos.

Esto se debe a razones histórico-geográficas, así como a cierto desinterés por los ritmos patrimoniales de la región, faz a ritmos y géneros extranjeros y su gran difusión en dicho territorio.

Así, muchos de los géneros costeños han sido poco difundidos, y por tanto poco estudiados. Tal es el caso del galope guayaco, del alza, la contradanza o de la canción montubia, por citar algunos.

No obstante, no todos los mencionados son géneros musicales: si bien comparten el hecho de tener rasgos definitorios de género musical, son algunos sub-géneros, provenientes de un género más abarcador. Así, el galope o bien la contradanza, se derivan aparentemente de géneros más grandes, conformándose como variantes, sea en el carácter de la ejecución, sea en la forma de bailar.

Por tanto, nuestro estudio avistará una división entre aquellos que pueden considerarse géneros musicales, y aquellos otros que al no serlo serán analizados posteriormente¹⁶.

¹⁶ Ver Anexo 4: Subgéneros



1. Alza

El Alza, o “Alza que te han visto” es un género criollo de baile suelto y carácter festivo, que aparentemente ya se bailaba en el siglo XVIII, principalmente en el litoral ecuatoriano.

Su nombre, según se dice, hace referencia al ánimo que este género provoca en quienes lo escuchan, llevándolos al baile.

Para determinar su origen, suele relacionarse a un género llamado costillar, actualmente considerado extinto.

Aunque su repertorio no sea muy extenso, es suficiente para que reconozcamos que sus características, principalmente de forma y compás, lo hacen muy reconocible. Veamos.

Compás y acento

El Alza está en compás de $\frac{3}{4}$, y su pie rítmico se caracteriza por la insistente síncopa que reafirma el tiempo 1.

A groso modo, podríamos ilustrar dos ejemplos:



O bien,



Donde podemos notar claramente la existencia medular de la síncopa como golpe de preparación hacia el tiempo 1.

Períodos

Para entender su estructura, citaremos algunas estrofas del “alza de los compadres”, compuesto por Giovanni Escorza y Rafael Larrea, a continuación:

*Entre las nubes y el mar
Bañados de ardiente sol
Dos hombres de mi país
Se pusieron a cantar*

Montubio de alegre son
Fruto del cañaduzal
Serrano espiga y maizal
De corazón soñador

Donde, como podemos ver, cada una de sus frases se compone de siete sílabas.

Así también, tomaremos un fragmento del “Alza alza que te han visto”:

Alza, alza que te han visto
No te han visto, visto nada;
Y sólo, sólo te han visto,
La enagua, enagua bordada

Donde, esta vez, las frases se componen de 8 sílabas.

Forma

En el Alza, la forma se compone de varias estrofas similares, cuya repetición es sostenida por el acompañamiento armónico y rítmico. Sin embargo, es común encontrar estrofas de diferente ritmo poético; tal es el caso de la tercera estrofa del “alza de los compadres”:

Un manantial del monte,
un guayacán florido soy
Como la fresca brisa voy
dejando en los caminos
Los dulces aromas
del naranjo en flor
Petro del nuevo día
entre la selva virgen voy
Amorfinero retador,
llevando en cada copla
la viva sencilla del trabajador

Donde, a diferencia de las primeras estrofas, ésta está compuesta de manera irregular. No obstante, el carácter musical del alza, por ser un baile suelto, determina una estructura sencilla de estrofas y estribillos¹⁷.

Modalidad

Si se dice que la música costeña es “más alegre” que la serrana, es porque su modalidad general es mayor. Sin embargo, cabe recalcar que esto no es determinante, porque ciertamente podemos alegrarnos con música de modo menor, así como entristecernos con música de modo mayor.

En todo caso, el alza es un género de modalidad general mayor. Si bien podemos encontrar pequeñas secciones en menor, la predominancia del mayor es considerable.

¹⁷ Dícese del estribillo a una estrofa simple que se repite varias veces

Tempo

El repertorio de alzas, que nos es muy extenso, también se caracteriza por formar parte de las “danzas criollas”, o bailes populares. Específicamente, el alza es una danza rápida, que debiera ejecutarse en allegro. Naturalmente, esto no es restrictivo, sino una generalidad estilística.

Formato

Suele ejecutarse en el siguiente formato:

- Guitarra de rasgado
- Guitarra de punteo
- Voz

Aunque también es común el uso del piano como instrumento armónico y rítmico, dando así el formato siguiente:

- Piano
- Voz

Repertorio Sugerido

Hemos recogido de la enciclopedia de la música ecuatoriana el siguiente repertorio a sugerir:

Al que no alienta, copa	Luis Humberto Salgado
Ya asoma el alba	Néstor Cueva Negrete
Tus miradas	Jorge Nieto Guzmán
Amores y desengaños	Luis A. Nieto Guzmán

Recomendaciones didácticas

Dinámica

A partir de una obra de Alza, analizar su texto y determinar las estrofas y los estribillos. Para cada uno de estos, escoger un pie rítmico distinto, a fin de marcar su estructura.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Manteniendo una melodía, otorgarle la función de estrofa o estribillo a partir de la diferencia en el uso de los pies rítmicos.	Llevar la melodía en algunos instrumentos de viento, y los pies rítmicos en algunos de percusión. Simultáneamente, proponer otro grupo para cantar, en unísono con los vientos, el texto de la obra.	Relacionar las articulaciones melódicas, así como los matices percusivos, al texto del repertorio.



2. Amorfino

El amorfino es un término compuesto de las dos palabras, que quiere decir “amor fino”.

tres primeros versos rimados y la segunda con cinco”

en MULLO, J. (117)

Actualmente, es muy común encontrar a este género patrimonial como al más representativo en la cultura popular montubia, siendo no sólo un género musical, sino también una forma de recitativo improvisado.

El secreto del amorfino está en la rima, que puede sucederse cada tres ó cinco versos. A partir de la investigación sostenida por Wilman Ordóñez, encontramos los términos utilizados por el poeta Álvarez Looz:

“El amorfino (...) se compone de la “ensaladilla” y la “cuadrilla”. La primera con sus

El Amorfino suele relacionarse a la galantería y al coqueteo, donde es importante el manejo rítmico en los versos, y es muy común encontrar duelos o competencias de coplas en formato de amorfino. Por tal motivo, suelen ser llamados también “Desafíos cantados”, “contrapunteo” o “pica-pleito”

En conclusión, podríamos decir que el amorfino es una copla de temática amorosa o romántica.

Compás y acento



El amorfino se escribe en compás de 6/8, aunque bien pudiera hacérselo en compás de 3/4.

El pie rítmico que



Aunque su ánimo tiende más a sentirse en 6/8, el ritmo armónico de este género reparte los acordes, uno por compás, razón ésta para considerarlo un género ternario (en compás de 3/4):



Períodos



En el Amorfino es muy común, y podría decirse que es una regla, el que los versos estén compuestos de manera simétrica, en cuadrillas de frase rimada. Esto quiere decir que la frase final de la cuadrilla debe rimar con la segunda.

*Qué bien dijo el aguardiente
Cuando lo estaban bebiendo
Beberánme con cuidado
No vayan a estar cayendo*

Donde cada frase cuenta 8 sílabas.

No obstante, la composición intercalada del ritmo silábico es también posible. Aquí algunos ejemplos:

*Allá va la bala
Déjenla venir
Que el hombre valiente
No teme morir*

Donde, si bien las frases se componen de 6 sílabas y luego 5, la rima entre la segunda y cuarta frases se cumple, haciendo posible esta composición.

Forma



En este género, la forma musical original es una danza, donde la pareja del bailarín es conquistada por éste. Empero, con el devenir del tiempo el amorfino se ha convertido en un género muy cercano a la copla motuvia, donde es el texto y la rima quienes procuran tal conquista amorosa.

A groso modo, podemos decir que la forma del amorfino es monopartita, es decir que consta de un solo período que se repite, o bien para el desarrollo del baile, o bien para el de las coplas.

Modalidad y Tempo



El Amorfino está en modalidad mayor, donde el ritmo armónico está ordenado en un acorde por compás, manteniéndose el pie rítmico antes mencionado.

Es un género de baile festivo, por cuanto su tempo es animado: suele ser allegro.

Formato



El Amorfino suele interpretarse con guitarras y voces; no obstante, es común encontrarlo ejecutado, actualmente, con acordeón, guitarras, voces y cununos.

El carácter de esta danza permite que el acompañamiento sea marcado rítmicamente, añadiéndosele maracas y tambores de distinto registro.

Repertorio Sugerido



El Amorfino es un género cuyo repertorio ha desaparecido, convirtiéndose más en un género de coplas.

Sin embargo, podemos citar algunos ejemplos, a partir de la Enciclopedia de la Música Ecuatoriana, antes citada:

La iguana	tradicional
Amorfino	Juan Agustín Guerrero
Alma montuvia	Nicasio Safadi
Fantasia	José Casimiro Arellano

Recomendaciones didácticas



Dinámica

Abordar el análisis y estudio de las coplas, a partir de su composición métrica.

A partir de esto, generar esquemas lógico musicales de rima y de estrofa, a fin de poder ejecutar apropiadamente repertorio del género.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Analizar la métrica de coplas de la región de cada estudiante. Una vez hecho esto, proponer el esquema métrico, como forma musical.	Emular las frases de las coplas en instrumentos de viento, escogiendo un uso restringido de notas (dos o tres que armónicamente puedan funcionar)	Generar coplas y rimas musicales, procurando un acercamiento al estudio de la estructura musical.

Dinámica de refuerzo



Por grupos de dos personas (uno deberá ejecutar un instrumento temperado), preparar coplas conjuntamente, de tal manera que mientras uno recita o canta, el otro lo acompañe melódicamente. Los grupos trabajarán en una frase musical que sea del acuerdo de ambos/as.

A partir de este ejercicio, cada grupo deberá presentar su fragmento melódico, proponiéndose como dinámica final el ensamblaje de un amorfino original, sobre un texto conocido.



Géneros y estilos Afroecuatorianos

Debemos señalar que la cultura Afroecuatoriana es original de la franja norte del territorio ecuatoriano, que comprende provincias, tanto de la costa (Esmeraldas), como de la sierra (Carchi e Imbabura).

La cultura afroecuatoriana está muy arraigada en Esmeraldas y en el valle del Chota (Imbabura), por lo cual sus géneros son tanto costeños cuanto serranos. No obstante, hemos preferido, en aras de la rigurosidad estilística, agruparlos en un solo acápite. Podríamos decir, grosso modo, que Esmeraldas es tierra de marimba, arrullos y bambucos, mientras que el Valle del Chota y las extensiones en la cuenca del Río Mira conforman la cuna de la Bomba.

Si bien la cultura afro es una sola, la historia del pueblo afro del Chota es diferente a la del pueblo afroesmeraldeño. A través del estudio de sus géneros, podemos vislumbrar que estas diferencias han sido asimiladas por rasgos musicales muy particulares a este grupo. No obstante estas diferencias, sus géneros comparten características que mencionaremos en el presente capítulo.

Actualmente, la mayoría de población afro está presente en las siguientes provincias: Guayas, Pichincha, El Oro, Los Ríos y Manabí, producto de la migración interna. De éstas, 4 son de la región costa.

Estos géneros que estudiaremos son normales también en Colombia, país con similar historia sobre el influjo y la llegada de la cultura afro al continente, y podrían encontrarse más semejanzas con las demás culturas latinoamericanas que, habiendo gozado del influjo afro, han desarrollado coloridos matices en el devenir de las manifestaciones musicales de esta cultura que aún, aún más, a los territorios sudamericanos y caribeños.

Por otro lado, hemos decidido abordar no sólo géneros sino también ciertos estilos musicales afro, en aras de la inclusión de fenómenos musicales que consideramos importantes geográfica y culturalmente. Esta inclusión de estilos nos permitirá profundizar en el conocimiento de los géneros musicales ecuatorianos, ora de influjo externo, ora del mestizaje interno.



1. Chigualo

El Chigualo es un género musical afroecuatoriano, donde son preponderantes el canto y la percusión. Suele cantárselos cuando un niño ha muerto, siendo ésta la forma de celebrar su partida, a manera de festejo por el niño “que va al cielo”.

También suele ser considerado un género “navideño”, dado su contenido semántico. A partir del estudio realizado por Karen García, nos apoyaremos en la definición por ella propuesta:

“Chigualo: su raíz etimológica proviene de voz posiblemente indígena, Ci y Wawa, término cariñoso para referirse a los niños en la comunidad Embera. En la tradición de los pueblos afrocolombianos¹⁸ es un ritual fúnebre infantil, que se celebra en medio de cantos, bailes y juegos de ronda, para acompañar y despedir a un niño que haya muerto antes de los siete años, se realiza con alegría ya que el niño irá al cielo como un angelito y verá la cara de Dios.”

(BRAVO GARCÍA, Karen. 2012: 15)

Entonces, podemos decir que el Chigualo no es precisamente un género, sino más bien un estilo musical; de la misma autora, leemos:

“Al igual que otras manifestaciones de la tradición oral, el Chigualo es un ritual fúnebre que está basado en los saberes y creencias de los pueblos afrocolombianos. El motivo, la preparación, el desarrollo y la culminación de éste, se encuentran grabados en la memoria de los pueblos del Pacífico (...), razón por la cual es común encontrarse con diferentes versiones acerca de lo que sucede en un Chigualo, versiones que a pesar de ser diferentes terminan por exponer y dejar claro ¿para quién? y ¿por qué? se celebra el ritual. También se puede afirmar que el Chigualo es una expresión musical con la que se acompaña el momento en que finaliza la existencia, donde cabe aclarar que no se celebra la muerte como tal si no el significado de la vida.”

(Op. Cit: 53) (Los paréntesis son míos)

De manera general, los chigualos o chigualitos son considerados cantos afroesmeraldeños (antes que afro-ecuatorianos), donde las características musicales girarán en torno a las coplas, los estribillos y el acompañamiento rítmico. No obstante, los Chigualos son también muy comunes e importantes en la cultura montuvia de la provincia de Manabí.

Compás y acento



Al considerar al chigualo como un estilo musical, no será apropiada su enmarcación en cuanto a compás o acento, dado que un estilo puede conjugarse en diferentes géneros musicales. No obstante, serán los usos rítmicos más comunes de la cultura afro (y por ende, de la cultura plural ecuatoriana) los que puedan considerarse apropiados. Así, tendremos los compases de 6/8 y 2/4, principalmente.

¹⁸ Y afroecuatorianos, por consiguiente. No debemos olvidar que, a la llegada de los primeros africanos libertos al continente, sucedida a finales del siglo XVII, el territorio actual que comprende parte de Venezuela y Panamá, más la totalidad del territorio colombiano y ecuatoriano eran uno solo: el Virreinato de Nueva Granada. Por tanto, los géneros afroecuatorianos y los afrocolombianos compartirán una historia, y por ende, características sustanciales.

Al ejecutar un chigualo, la ordenación rítmica estará marcada por el juego natural binario-ternario, propio del 6/8; entonces:



Donde ambas formas de llevar el compás serán contrastadas y complementadas por el sentido ternario:



Dando como resultado sonoro la polirritmia siguiente:



Períodos y forma



Un ejemplo de estas coplas, acompañadas por instrumentos afro de percusión (ver Anexo 3):

*Nació el niño, nació
Nació el niño, nació
Pero Dios se lo llevó
Pero Dios se lo llevó*

(Guerrero, P. 2002: 444)

Donde podemos notar que cada frase está constituida, bien por 7 sílabas, o por dos frases hexasílabas más dos heptasílabas.

Esto nos permite conjeturar sobre los elementos de variación rítmica propios de la música africana, donde si bien las frases pueden constituirse de manera regular, existe la posibilidad de crear sinalefas en el ritmo silábico de las coplas, dando así mayor maleabilidad al estilo musical.

En nuestro ejemplo, la posible sinalefa será aquella que nos permita unir “nació” a la sílaba “el”, consiguiendo así la palabra “nacióel”, dando como resultado una extensa variación en la rítmica silábica.

Por tanto, podemos argüir que las frases del Chigualo responden a una lógica espacial, donde el ritmo no se establece según su ritmo regular, sino a partir de la duración posible de cada frase.

La forma del chigualo será, grosso modo, la cuarteta; empero, gracias a la variabilidad rítmica esto pudiera variar, siendo el sentido de copla el más apropiado para referirnos a su forma.

El chigualo es también común a manera de villancico¹⁹, y su uso es muy común en la cultura montuvia en zonas del litoral. Por ende, podemos decir que es éste un estilo costeño, marcado por la significación del texto cantado.

Modalidad



Los chigualos no tienen una modalidad determinada. Su texto, organizado en coplas y rimas, dependerá de la entonación al cantarlo, siendo equívoca su clasificación modal. No obstante, la repetición melódica en el canto determinará una modalidad a ser mantenida durante toda la ejecución, afirmándose así una sonoridad central específica de cada canto.

Tempo



Generalmente, el chigualo empieza en ánimo calmo, pudiendo acelerarse en su desarrollo. Sin embargo, el tiempo no es para éste estilo un rasgo definitorio, pudiendo considerarse chigualo a cantos lentos, o bien acelerados.

Formato



Voces e instrumentos de percusión afro:

Las voces pueden sucederse a manera de “responsorio”, donde una primera voz canta la frase que será repetida o contestada por un grupo cantante. Los instrumentos de percusión serán, principalmente:

- **El guasá:** cilindro de caña guadúa sellado, en el cual se han introducido anteriormente semillas secas o piedrecillas.
- **Las maracas:** cuerpos esféricos vacíos, que han sido ocupados interiormente por semillas, palos, astillas o arroces.
- **El cununo:** tipo de tambor fabricado con el tronco completo de un árbol (balso) que ha sido desocupado hasta dejar el armazón, sobre el cual se templará un cuero de venado mediante amarres de fibra vegetal. Existe un cununo macho, otro hembra.
- **El bombo:** Tambor fabricado a mayor medida, a fin de producir un sonido grave. Su modo de fabricación es muy diverso.
- **Bomba:** Tambor que ejecuta el bombero, sosteniendo el instrumento entre las piernas. Su elaboración es similar a la del cununo, pero sus dimensiones son diferentes.

¹⁹ Recordemos que el villancico es un canto referente al “niño-Dios”, y que por contenido puede también considerárselo un chigualo.

Recomendaciones didácticas



Dinámica

Abordar las dos formas de llevar el compás de 6/8, entendiendo su agrupación, ora en tres golpes de negra, ora en dos de negra con punto.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Emulación de los instrumentos citados y su función. Los instrumentos serán ordenados en dos grupos, según su registro agudo o grave. Los de registro grave, llevarán la división natural binaria del compás 6/8 (primero, en negras con punto), mientras que los de registro agudo, llevarán la división ternaria (negras)	Uno por uno, cada instrumento deberá variar las notas que ejecuta, manteniendo el ritmo que se le haya asignado. El resto del grupo deberá mantenerse invariable, hasta haber cumplido un ciclo completo donde todos hayan participado.	Independización rítmica e improvisación a partir del sistema funcional rítmico, propio de la música afroecuatoriana.
ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Improvisación colectiva ordenada: Sobre los pies rítmicos elaborados, ofrecer un listado de 5 notas posibles, donde una de ellas será la nota final. Cada jugador improvisará en esas 5 notas sin variar su ritmo, dando a entender el fin de su improvisación al tocar la nota final.	Al escucharse la nota final, los jugadores deberán estar preparados para su momento de intervención.	Desarrollo lúdico del oído musical funcional.

Dinámica de apoyo



Sobre un metrónomo que marque corcheas, hacer diversas agrupaciones. Posteriormente, buscar aquellas agrupaciones que sean similares (como 6= 2+2+2, o bien 3+3), y abordar el concepto composición del compás.



2. Bomba

Durante el siglo XVII, los terratenientes y aristócratas del país trajeron esclavos del continente africano, formando un asentamiento de esclavos en las orillas del río Chota.

Mucho después, luego de ínfimos avances y logros sociales para con este grupo humano, sucedió la Reforma Agraria gracias a la cual, en la década de 1960, los afro-ecuatorianos pudieron, finalmente, ser propietarios de pequeñas tierras.

La música de este pueblo afro de la sierra es muy rica, y la Bomba es su género principal.

Su origen es serrano, de los pueblos afro-ecuatorianos de las provincias de Imbabura y Carchi.

Cuando hablamos de bomba, no sólo nos

referimos a un género musical, sino también a un baile, a un instrumento y a un formato de agrupación musical.

La Bomba es, tal vez, el género musical afroecuatoriano más difundido a lo largo del país, siendo posibles muchas variaciones según la intención del texto.

Dentro del lenguaje de la Bomba, tenemos variantes, distinguibles según el texto y la intención al cantarlas; por ejemplo: la caderona, el baile de pañuelo, el quite, la paloma, sin rozarte, entre otros.

Por tanto, es importante decir que es éste un género muy maleable que con el tiempo se ha ido adaptando bajo diferentes

Compás y acento



La Bomba está en compás de 6/8, y su rítmica es muy similar a la del albazo:



En este pie, suele hacerse un acento en la última nota, creando así la sensación de síncope y anacruza hacia el siguiente compás.

Período y forma



En la Bomba, la cuarteta es el principal componente de la estructura musical. Su estructura es muy cercana a la de la forma canción, siendo compuesta por: estrofa-estribillo-estrofa.

Dentro de este esquema, es muy común el desarrollo de puentes, o partes instrumentales, que dan fluidez a la conexión entre las demás partes.



La forma suele dividirse en partes contrastantes. Por ejemplo:

Estrofa - Puente – Estrofa – Estribillo – Puente – Estribillo / Coro

Donde el Coro se repite, dando fin a la forma.

Modalidad

La Bomba es un género que puede llegar al “desenfreno” de quienes lo bailan y ejecutan. Es un fenómeno muy profundo que, a manera de descarga, se desarrolla en modalidad generalmente mayor. Sin embargo, su forma establece una dualidad modal, como vimos anteriormente.

El acompañamiento armónico suele ser llevado por una o más voces, que complementando al ritmo base, sigue con el pie siguiente:



Tempo

Se ejecuta en tempo animado alegre. Los bailes de Bomba pueden durar varias horas, donde cada pieza del repertorio oscilará entre 3 y 8 minutos de duración.

Formato

Formato común:

- Voces
- Guitarra de acompañamiento
- Guitarra de “primas” (o punteos)
- Guasá
- Raspa (similar al güiro)
- Bomba

Formato de banda mocha:

- Voces
Hojas de naranjo
“puros” (bocinas o cornetas elaboradas con calabazas secas)
Machetes (rara vez)

Repertorio Sugerido

Solo mía	Alberto Moreno Andrade
Le dije a Papá	Grupo Marabú
Mi lindo Carpuela	Milton Tadeo
La Caderona	Tradicional
El baile del pañuelo	Tradicional

Recomendaciones didácticas

Dinámica

Para que este género pueda funcionar, es preciso abordar funcionalmente las partes de su discurso rítmico. Por tanto, proponemos el estudio de sus ritmos, a partir de los distintos instrumentos de percusión

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Dividir a la Banda en: raspadores, cununos y bombas. A partir de la división de los instrumentos percusivos, preparar los pies siguientes ²⁰ .	Dividir los instrumentos melódicos en voces cantoras y voces respondedoras.	Distribuir las funciones tradicionales de cada instrumento de la bomba, para su consolidación dentro de las Bandas de Paz.

Dinámica de apoyo

Tras el análisis textual de una Bomba, crear un texto mancomunado que retrate los rasgos de la ciudad, del pueblo, del barrio o del colegio donde se encuentren los participantes.

Mediante esto, procurar que el texto sirva como apoyo mnemónico para la ejecución de los pies rítmicos de la Bomba.

²⁰ Cununos:

Raspadores:

Bombas:

SOL - Re - Re - Si - Re - La.

ESTRIBILLO

II ESTROFA

• G G A E

- SOL - SOL - La - Mi

Mi Mi - la - Sol - La - Mi

Re - Re - Si - Re - La - Sol

STROFA

7-5-4 2 veces.

7-6-7-5-4 [2 veces

3. Bambuco

Género de danza y música afroecuatoriano y afrocolombiano. Su nombre deriva de dos vocablos quichuas: Wampu (canoa) y Puku (vasija), que conforman “vasija en forma de canoa”²¹.

Es un género musical sostenido por repertorio patrimonial, donde la ejecución mantiene un carácter improvisatorio. Dicho de otra forma, es un género estructural de repertorio variado, sobre el cual se sucederán momentos de improvisación, ora colectiva, ora individual.

El Bambuco es un aire mestizo, que según algunos estudiosos podría definir en su vocablo un “Baile de indios”.

Es una danza de carácter festivo, donde podemos encontrar una hibridación cultural entre lo indígena y lo afro; leemos así en la “historia de la música”, que... *Es una danza «en donde la pareja, en amorosa persecución, cual en la cueca, joropo o jarabe, al son de flautas y guitarras alterna los distintos pasos con el característico zapateo»* (SALAS, Samuel. 1938: 85)

Compás y acento



El Bambuco se interpreta en 6/8, aunque puede estar escrito en 3/4, semejándose mucho a un vals. Empero, como muchos otros géneros de la música ecuatoriana, prefiere el juego binario-ternario, posible en 6/8.

Existen variantes del mismo, según su forma de ejecución y período. Así, aparecen el “Bambuco corto” y el “Bambuco largo”.

El Bambuco es un género que, sin embargo, produce un estilo conocido como “*bambuquea’o*”, cuya aplicación es posible en cualquier repertorio binario. Esto nos lleva a pensar que el bambuco se interpreta, naturalmente, en agrupaciones de 6/8. Entonces, su pie rítmico podría escribirse de la siguiente manera:



A partir del cual el ritmo armónico será construido.



²¹ Tomado de <http://resistencia-autenticoctonista.lacocoteleria.net>

Períodos



Tomaremos como ejemplo dos textos de bambuco; el primero, del compositor colombiano Rafael Godoy:

A mi cánteme un bambuco,
de esos que llegan al alma,
cantos que ya me alegraban
cuando apenas decía mama.
Lo demás será bonito,
pero el corazón no salta,
como cuando a mi me cantan
una canción colombiana.²²

Donde podemos encontrar que la composición ha sido realizada en cuartetos de frases octosílabas;

Ahora, a partir del fragmento del bambuco ecuatoriano “Margarita”:

Llorá llorá y lloraremos
Lloraba la Margarita
La muerte de su marido.
Lloraba y se lamentaba
Lloraba la pobre viuda.
Con el un ojo lloraba.
Lloraba y se preguntaba.
Y con el otro miraba.
Que si ya el otro llegaba.²³

Notamos que, si bien son frases octosílabas, los versos se agrupan de distinta forma: sea cada tres frases (como el verso primero), como cada dos.

Entonces, podríamos argüir que, generalmente, el Bambuco está compuesto por frases octosílabas, que derivan en versos de diversa extensión.

Forma



La forma Bambuco puede considerarse un tipo de música responsorial, donde el juego entre *cantaor* y la *cantaora* se da de la siguiente manera:

La marimba es ejecutada por dos hombres: uno “bordonea”, es decir lleva el ritmo armónico en el registro bajo de la marimba, manteniendo un ostinato donde ciertas variaciones son posibles; el otro “tiplea”: improvisa y ejecuta melodías sobre el bordón, y “lanza el primer grito” al cual responderá la cantaora, bien sola, bien apoyada por otras mujeres o “respondedoras”, quienes suelen tocar el guasá. Mientras esto sucede, el baile es parte estructural del bambuco, pues los bailarines responden también al primer grito, mediante su baile.

²² Fragmento tomado del bambuco “soy colombiano” del autor referido.

²³ Tomado de Guerrero, P. “La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana”. 2002: 291

Modalidad



El Bambuco se interpreta en modalidad central menor (algo que debe su origen, muy probablemente, a la predominante pentafonía menor indígena). Pueden escucharse partes moduladoras, sea hacia el relativo mayor o hacia el mediente; empero, al ser ejecutado en marimba, la armonía se mantendrá sobre un único centro modal, nota central de reposo y ataque del bordón.

Tempo



Danza y música de carácter animoso, suele ejecutarse en tempo alegre y tempo presto. Las improvisaciones y los bailes de Bambuco suelen tener una duración más bien prolongada, que dependerá de la interacción entre bailarines, cantaores y respondedoras.

Formato



- Marimba (a cuatro manos): bordoneo y tipleo
- Cantores
- Respondedoras
- Percusión: cununos y guasá

Repertorio Sugerido



Como mencionamos anteriormente, el Bambuco se sostiene sobre repertorio patrimonial, y puede ejecutarse sobre repertorio binario, dentro del estilo del bambuqueo (es decir, respondiendo al carácter y división del compás 6/8).

Algunos de los temas que se cantan en los toques de Bambuco son:

La Caderona	Tradicional de Esmeraldas
El Torbellino	Tradicional de Esmeraldas
El Fabriciano	Tradicional de Esmeraldas
Ojo al Toro	Cantalicio Rojas (Colombia)

Así como Arrullos y Chigualos propios del repertorio de la región.

Podríamos concluir diciendo que el Bambuco se basa en el uso del bordón y del tipleo, funciones rítmico-armónicas aplicables a distintos tipos de repertorio.

A continuación, proponemos algunas líneas de bordón, a fin de ser adecuadas según el repertorio sugerido:

a)

b)



Donde el ritmo armónico puede cambiar, y donde la nota central será aquella marcada por un acento.

c) Llamada o repique: una vez entrado el bordón, la percusión suele llamar a los “bailaores” con un pie compuesto, como el sugerido a continuación:



Recomendaciones didácticas

Dinámica

A partir del concepto de bordón, generar un ostinato entre los instrumentos melódicos de registro más bajo.

Sobre este bordón, hacer la llamada con los instrumentos de percusión, y una vez establecido un período, replicar el bordón con liras.

Sobre esta base, interpretar las melodías sugeridas entre liras e instrumentos de viento.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Dividir al grupo en dos grupos, donde uno creará frases octosílabas, buscando la rima con la sílaba “ar”, y otro ensamblará un bordón adecuado.	A manera de juego, los grupos propondrán la adaptación del texto en frases musicales, que deberán ser ejecutadas posteriormente, ora cantadas, ora al instrumento.	Profundizar el sentido espacial-temporal de la música, delimitándolo auditiva y ejecutorialmente.

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Ensamblar un bordón a ejecutarse; ensamblar tres o cuatro melodías diferentes que puedan ser ejecutadas sobre dicho bordón	Por medio de distintos llamados de la percusión, convocar a cada una de las posibles melodías, sea en conjunto, sea por grupos (divisi)	Crear polifonía mediante la interpretación diversa de melodías monofónicas, sobre un esquema rítmico funcional, a fin de aplicar los conceptos de alteridad musical.

Dinámica de apoyo

Sobre una línea de bordón, jugar al “florón”: cada estudiante deberá improvisar una cuarteta con golpes que rimen entre sí. Puede pensarse en textos, a fin de descomponerlos en sílabas, y finalmente, en motivos rítmicos.



4. Caramba

Género musical propio de las provincias de Esmeraldas y de Imbabura.

Mientras que en Esmeraldas se lo ejecuta con marimba, en el Valle del Chota se lo hace con guitarra y bomba, principalmente.

También es usual en la cultura Tsáchila, por influjo afro, donde (al igual que el Bambuco), forma parte del repertorio, con piezas que llevan el mismo nombre.

Es un género marcado por la función poética del texto, donde la marimba cumple su función doble: bordoneo y tiple, y donde el cantaor improvisa propone coplas alrededor del coro.

En él, el tiple propone una melodía que, una vez desarrollada, se mantiene como parte del ostinato general de la marimba. Entonces, la voz cantora principal lleva la melodía en el desarrollo de coplas, siendo respondido por las cantoras en una forma de estribillo.

A diferencia del Bambuco, el Caramba suele ser más frenético y acelerado, siendo su percusión más “propositiva” en cuanto a las variaciones de acento. Además, el caramba puede ser instrumental, dando mayor cabida a la improvisación del tiple y de la percusión, o bien su forma puede estar caracterizada por un uso de respuestas más cercano al concepto de coro.

Compás y acento



El Caramba es un ritmo acelerado, que marcado en 6/8, puede ser sentido a la mitad del tiempo, es decir a 3/8.

Su pie rítmico, grosso modo, se lleva marcando una alzada pronunciada; como ejemplo:



Las variaciones rítmicas y melódicas son muy importantes en este género, dándose como resultado una cercanía mayor para con el significado del “caramba”, que expresa enfado y extrañeza.

Períodos y Forma



Los períodos estarán definidos por el ritmo armónico, que usualmente se lleva en dos acordes (sean estos de modo mayor o menor), ocupando cada uno un compás.

En un fragmento de una grabación de sitio, encontramos la siguiente improvisación:

*Caramba ni qué caramba
Caramba ni qué caramba
Mamita me está picando
Mamita me está picando
Me pica el piripipí
Me pica el piripipí*

*Mijita no se lo rasque
Mijita no se lo rasque
Que a mí me rascaba así
Que a mí me rascaba así:
Carambay, caramba
Carambay, caramba*

Coro:

*Adiós que me voy, caramba
Adiós que me voy, caramba*

Cantaor:

*Amigo por ser mi amigo
No me cante bobería
No me cante bobería
Porque si me da la gana
Porque si me da la gana
Hasta su mujer es mía
Hasta su mujer es mía*

Donde la rima se establece en la repetición de cada verso, y donde la resolución esencial respecta a la rima entre la segunda y la cuarta frases.

Modalidad

No consideramos vital a la modalidad como un rasgo determinante del Caramba, pues hemos encontrado entre sus bordoneos, repiques de tiple y melodías tanto el uso mayor, cuanto el menor.

Lo que debe considerarse importante, por otro lado, es la mantención de un solo centro modal, mediante el firme establecimiento de un fundamento de ostinato.

Tempo

El Caramba expresa su sentido de enfado, e incluso de reclamo y desafío, en sus textos, así como en los usos rítmicos acelerados; por tanto, es un género que debe ejecutarse en tempo alegre o presto.

Formato

- Marimba: bordoneo y tipleo
- Cantaor y respondedoras
- Percusión:
- Cununos y guasá, principalmente

Repertorio Sugerido

Es difícil sugerir un repertorio, puesto que este género se fundamenta en las variaciones e improvisaciones a sucederse.

En su primera definición, aparecida en *Cantares del Pueblo*, de Juan León Mera (1892), se menciona que es ésta una canción-danza antigua, mas no un género.

Por tanto, sabemos que su repertorio no está definido en canciones, sino en versiones que giran en torno al coro: “Ay Caramba”, “Caramba é é”; “Caramba ni qué Caramba”, “Adiós que me voy Caramba”, entre otras.

No debemos dejar de mencionar que las culturas orales, como la Afro o la Amazónica, no mantienen un concepto de repertorio como en la cultura mestiza, pues sus saberes y manifestaciones culturales, parafraseando a Theodoro Adorno, *se sustentan en un constante desarrollo*, no debiendo “petrificarse” en el papel.

Adiós que me voy Caramba	Tradicional de Esmeraldas
Caramba ni qué Caramba	Tradicional de Esmeraldas

Recomendaciones didácticas

Dinámica

Abordar el concepto de bordoneo, a partir del uso del pie rítmico sugerido:



El bordoneo se establecerá en un esquema armónico propuesto por el profesor, donde cada compás presente las notas que conforman un acorde, a manera de tener un sistema rítmico de acompañamiento homofónico tradicional.

Como ejemplo, si la armonía deseada fuere La menor – Sol mayor, el resultado en bordoneo podría resultar como sigue:



ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Establecer un bordoneo en las liras y redoblantes, donde éstos últimos ejecuten el pie rítmico siguiente: 	Emular los cantos del <i>cantaor</i> en instrumentos de viento agudos, respondiéndole con los demás vientos a manera de voces <i>respondedoras</i>	Establecer un esquema ordenado funcional, donde cada sección de la Banda tenga una carga específico; comprender el manejo colaborativo dentro de la Banda.

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Reabordar los bordoneos trabajados, esta vez en los instrumentos de viento a manera de sicuri ²⁴ .	Emular los cantos mencionados, esta vez entre las liras (<i>cantaoras</i>), y los instrumentos de percusión (<i>respondedores</i>)	Reforzar lo establecido en nuestra actividad 1, mediante el juego de roles.

Dinámica de apoyo



Los usos musicales dentro de la música afroecuatoriana son codependientes. Esto quiere decir que su estudio estriba en la interrelación entre los diferentes instrumentos.

Las actividades propuestas buscan abordar el entendimiento experiencial de los roles, de forma dinámica. Por lo tanto, creemos recomendable el manejo de esta lógica didáctica a lo largo del manejo de este manual.

Dividiendo a los miembros de la Banda en 3 grupos (sin considerar su función instrumental dentro del grupo), otorgarles las siguientes funciones:

- Propositores (de una frase cantada o recitada)
- Imitadores (deben replicar afirmativamente, sin admitirse variaciones)
- Respondedores de la frase (son quienes buscarán una frase complementaria, distinta a la inicial)

Mediante esta distribución mixta, retornar a los instrumentos, repitiendo la dinámica.

Crear pequeños grupos, según el resultado de la primera parte, y proponer el reabordaje del juego, ahora en “luchas” ente los diferentes grupos, donde cada una de las fases se repetirá:

- Propositores (ahora, interpretando su frase en los instrumentos)
- Imitadores (quienes deben emular por instrumento al grupo anterior)
- Respondedores (quienes deberán cambiar la frase según cada instrumento, buscando la complementación musical, dentro de la forma.

Esta dinámica presupone constantes cambios de rol, a fin de que cada grupo experimente las diferentes funciones propuestas.

²⁴ Es decir, repartiendo cada nota en un instrumento distinto

5. Andarele

Andarele, o “Andariele”, no tiene, al parecer, un significado directo; sin embargo, su cercanía con la palabra “andar” nos hace creer que es referente a “andariego”: persona que va de un lado a otro.

carácter responsorial, donde, no obstante, la composición de las coplas es distinta al resto de géneros responsoriales abordados.

Es otro género que se deriva de las variaciones en torno a una sola “canción”, de

Es un género exclusivo de la provincia de Esmeraldas, y se ejecuta con Marimba, voces e instrumentos de percusión.

Compás y acento



A decir de muchos musicólogos y músicos, es éste uno de los pocos géneros de danza distinto en compás, dado que se ejecuta en compás binario simple, es decir en 2/4.

A decir del gran músico Lindbergh Valencia, oriundo de la provincia de Esmeraldas, el Andarele es “una pieza que se suele tocar al final de un festejo.”

(En: GUERRERO, P. 2002: 179)

Su bordón compuesto es:



O bien, según la transcripción del músico Julio Bueno:



Períodos



En el Andarele, las coplas no se encuentran separadas del coro, sino tejidas con éste: dicho de otra manera, se suceden de manera alternada las frases de la copla con el coro responsorial. Por ejemplo:

Coro:

*Andarele andarele, andarele vamonó
Andarele andarele, andarele vamonó*

(coro) *Mi Compadre Domitilo*

*Andarele vamonó
Díganle que yo digo*

(coro) *Andarele vamonó
Que si no tenía aguardiente*

(coro) *Andarele vamonó
Para qué me invitó*

(coro) *Andarele vamonó*

En (GUERRERO P. 2002: 179)

Forma



Es un canto responsorial, donde suceden algunas variaciones en la parte alta bordoneo. Si consideramos el texto, la forma será la siguiente:

Introducción al bordoneo
Coro introductorio (coro completo)

Verso/coro
Verso/coro
...
(simile)

Modalidad



Podemos encontrar que el discurso armónico del Andarele esté en modalidad menor, afirmando constantemente el círculo armónico:

I- / V- / V- / I- , en una especie de giro armónico en fórmula “AABA”.

No obstante, es igual de común encontrar este mismo uso armónico en modalidad mayor: I / V / V / I .

Entonces, argüimos que el carácter modal en este género es una variable que no lo compromete, confiriéndole variedad.

Tempo



Se ejecuta en tempo no muy rápido, o moderato. Aunque la duración dependerá de cada ejecución, es característico que un Andarele dure, por lo menos, 3 minutos. Esto permitiría desarrollar la improvisación del tiple y de las coplas, posteriormente.

Formato



Se interpreta con:

- “Cantaor” o cantante principal
- Coros
- Marimba
- Bombo
- Guasá
- Cununos

Repertorio Sugerido



No existe variedad de composiciones en este género, debido a que su ejecución se deriva siempre del tema central que lleva el mismo nombre.

Por lo tanto, el único repertorio que podemos sugerir lleva el mismo nombre, bajo el cual, sin embargo, podremos encontrar una gran variedad de interpretaciones y versiones:

Andarele Tradicional de Esmeraldas

Recomendaciones didácticas



Dinámica

Abordar el concepto de bordón compuesto, dividiéndolo en dos grupos: base grave, en corcheas, y juego de arpegios, en semicorcheas. Sobre esto, diferenciar las notas apropiadas, según cada acorde del bordón:

(En el ejemplo citado de Julio Bueno, la tonalidad es Mi menor)

Compás 1:	I-	Notas: mi, sol, si
Compás 2:	V-	Notas: re, fa#, si
Compás 3:	V-	Notas: re, fa#, si
Compás 4:	I-	Notas: mi, sol, si

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
La base grave del acompañamiento seguirá el pie rítmico propuesto, por medio del uso de dos notas armónicamente apropiadas: 	El juego de las notas agudas, llevada por liras y/o vientos, escogerá 4 notas del arpeggio (es decir, sus tres notas más una en octava), a fin de establecer un bordoneo similar al sugerido en el acápite “compás y acento”.	Distribuir apropiadamente los pies rítmicos del género, procurando un abordaje sistematizado del funcionalismo rítmico armónico de la música afroecuatoriana.

Dinámica de apoyo



Una vez establecido el bordón, nuestro estudio puede abordar las diferentes posibilidades de canto y respuesta, de forma experimental.

Como sugerencia, planteamos el uso de coplas, sin importar su origen. Los estudiantes podrán recopilar una o dos coplas, con la ayuda de sus padres. Entonces, los copleros podrán ordenarse en filas, debiendo recitar sobre la base rítmico armónica sugerida.

Esto podría profundizarse con el estudio regional de las coplas, según los individuos que conformen la Banda (cada integrante podría investigar las coplas más cercanas a su región de origen) proponiendo como resultado una dinámica constructiva del aprendizaje métrico musical, así como un incentivo para el desarrollo de las capacidades rítmico espaciales de los estudiantes.

Finalmente, proponemos como dinámica el uso de coplas de reto, donde los grupos propongan y respondan frases, buscando desarrollar la aptitud lingüístico métrica.

Esta dinámica podría reabordarse en nuestro estudio de los subgéneros de reto (ver Amorfino, Pasillo y Caramba).

6. Arrullo

Del Arrullo, tal vez su principal característica sea el no llevar marimba. Es un género cantado, y se acompaña con percusión. Suele decirse que del arrullo nació el chigalo, pues su temática suele ser muy similar, en esencia.

Su nombre nos lleva a suponer, no injustificadamente, que estos cantos sean dirigidos principalmente a los niños. Ahora bien, es gracias a su influencia como género musical que mucho otro repertorio haya sido también acogido a manera de cantos de arrullo.

A diferencia de otros géneros afroecuatorianos como el caramba, el bambuco o el andarele, el Arrullo no está pensado en divertir o alegrar, sino en crear un ambiente mágico para el niño, ya sea vivo o muerto. Entonces, podemos decir que es un género ritual, donde el fin social es el trance.

Los arrulladores, hombre o mujeres que cantan arrullos, van acompañados de respondedores e improvisan en alternancia con ellos; un arrullo puede durar horas, siempre y cuando el arrullador consiga desarrollar su improvisación.

Compás²⁵



Los Arrullos suelen escribirse en compás binario simple (bundea'o), cuando su ritmo permanezca “recto”. Esto quiere decir, cuando la marcación de un pie rítmico no conlleve una subdivisión. Además, cabe mencionar que el bundea'o sucede, especialmente, en tempos no muy rápidos. Por ejemplo:



No obstante, los Arrullos también se escriben en compás de 6/8 (bambuquea'o) si la subdivisión se lleva alternando el pulso con divisiones de corchea:

Por ejemplo:



En términos generales, es más correcto sentir el Bambuco en 6/8, pues si bien no se utilice una subdivisión marcada en el bundea'o, la subdivisión sentida sigue siendo la de dicho compás.

²⁵ Los términos Bundea'o y Bambuquea'o han sido tomados del estudio realizado por GUERRERO, P., tras una entrevista con el músico Lindbergh Valencia.

Períodos y Forma



Los Arrullos son cantos responsoriales donde es el arrullador o la arrulladora quienes llevan la forma.

Los períodos están conformados por el canto del arrullador (en cuarteta, ora en décimas o bien en juegos de estrofas irregulares), y por el canto repetidor de los demás cantadores.

Modalidad



Este género no prefiere una modalidad determinada, y es natural escuchar arrullos tanto menores cuanto mayores. No obstante, al no haber en él marimba, existen más cantos en modo mayor que en el resto de géneros afroecuatorianos.

Tempo



El Arrullo suele ser más bien de tempo calmo. Sus tempos circundan diversos pulsos en “andante”. Como mencionamos anteriormente, un Arrullo puede durar desde 3 minutos hasta varias horas, dependiendo de la inspiración del arrullador o la arrulladora.

Formato



- Arrullador o Arrulladora
- Cantores
- Cununos (2 ó 3) – son ejecutados por hombres
- Bombo – lo ejecuta un hombre
- Guasá (3 ó más) – los ejecutan las mujeres
- Maraca (1 ó más) – las ejecutan las mujeres

Repertorio Sugerido



- | | |
|-----------------------|-------------------------|
| Entrando a la Iglesia | Tradicional Esmeraldeño |
| Antonio Antonio | Tradicional Esmeraldeño |
| San Antonio Lindo | Tradicional Esmeraldeño |
| Dormite mi niño | Tradicional Esmeraldeño |
| Román Román | Tradicional Esmeraldeño |

Recomendaciones didácticas



Dinámica

A partir de un trabajo individual, cada alumno propone un villancico que conozca

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Proponer algunos villancicos, a fin de analizar su estructura silábica y melódica	Abordar al Arrullo como género y estilo, a fin de trabajar repertorio religioso, conocido por los estudiantes	Adaptar melodías conocidas al formato estructural de la canción responsorial

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Crear un acompañamiento rítmico que emule los golpes de bombo y cununo (ver detalle)	Jugar entre Bundeade'o y Bambuqueade'o, según la estructura del villancico	

Detalle, actividad 2

Cununo 1: Bundeade'o:



Cununo 2, Bundeade'o:



Cununo 1:
Bambuqueade'o



Cununo 2:
Bambuqueade'o



Bombo/Bomba:



Dinámica de apoyo



Para comprender mejor las diferencias de subdivisión rítmica propias de los ritmos afroecuatorianos, es preciso ahondar en los conceptos mencionados.

Bundea'o:

Si llevamos un pulso en andante, representado por la figura de negra, podemos sentir las divisiones exactas entre un golpe y otro, mediante la figura de corchea.

Bambuquea'o:

Ahora, nuestro mismo pulso es dividido en tres golpes de subdivisión. Para hacerlo, hay dos formas de escribirlo: ora escribiendo un tresillo por cada pulso, ora otorgándole a nuestra figura de pulso (la negra), un símbolo que indique su composición ternaria (tres corcheas por cada pulso): es decir, negra con punto.

La dinámica de apoyo consistirá en ejecutar un pie rítmico de las dos formas mencionadas, exagerando la diferencia entre las mismas. Así entonces, tenemos:



Capítulo 5.



Región
Amazónica



Géneros de la Amazonía

El abordaje de los géneros musicales amazónicos debe considerar la función social de la música, dentro de los distintos grupos humanos.

Así, encontraremos géneros que, lejos de diferenciarse por rasgos teórico-musicales de occidente, deben sus diferencias según el sujeto ejecutante; al sentido del texto, o bien al momento en que ocurre el fenómeno musical.

Es muy importante la preponderancia cultural que el canto tiene en cuanto a la transmisión de conocimientos y saberes: en los grupos humanos amazónicos del Ecuador, encontramos que dicha transmisión es la memoria colectiva viva. Memoria histórica, simbólica, “religiosa” y “profética”. (en comillas por ser conceptos ajenos a esta cultura).

Nuestro estudio tratará estos géneros a partir de los rasgos que, de manera transversal, hemos considerado pertinentes; a saber:

- Contexto social y carácter semántico
- Compás, acentos y períodos
- Forma y formato

Por esto, mucha de la vital diversidad entre los géneros musicales amazónicos no será abordable en el presente estudio. Diferencias de carácter semántico-simbólico o de función social no podrán ser diferenciados, dado que nuestro abordaje no es etno-musicológico.

Géneros musicales como el Ujaj, de carácter profético simbólico, han sido apartados de nuestro estudio, a fin de ofrecer un bosquejo comprensible y aplicable en las Bandas de Paz.

Por tanto, propondremos tres géneros que consideramos fundamentales para la comprensión general de la funcionalidad musical amazónica:

El Yumbo, el Anent y el Námpet, donde podremos definir los rasgos antes mencionados.



1. Yumbo

Al Yumbo lo encarna un personaje casi mítico: un bailarín y músico que entona melodías en un flautín o pito, acompañándose por un pequeño tamborcillo.

También es común ver a los Yumbos bailarines, harto adornados en su vestimenta; suelen llevar una lanza adornada, guirnaldas y un tocado a manera de corona de plumas.

El carácter de esta música es muy sugestivo: de ánimo despierto, sus melodías pueden ser tristes, o bien extrovertidas, inquietas e imbricadas; todo dependerá de la intención detrás de quien lo ejecuta.

Su ritmo, reconocible a primer momento, marca una diferencia para con otros géne-

ros amazónicos.

Es un género festivo, aunque invita al trance de quienes lo escuchan y bailan, sea por la forma de sus melodías, sea por sus constantes repeticiones melódico-rítmicas.

Los Yumbos fueron un grupo humano que habitó la vertiente oriental amazónica, y su nombre dio origen esta forma musical, muy anterior a la conquista española.

Del idioma quichua podemos referir “Yumbo” a brujo, término que describe muy bien el encanto de esta música ritual-festiva.

Así también, sabemos que yumbuna significa bailar o danzar, en lengua quichua.²⁶

Compás y acento



El Yumbo es un género binario compuesto; se escribe en compás de 6/8, y su pie rítmico es:



Este pie debe ser ejecutado firmemente, a tempo allegro o allegretto.

Suele considerárselo un género hermano del Danzante, debido a sus semejanzas rítmicas; existe repertorio que combina estos dos géneros, atribuyendo a la música un carácter binario de complementación. No obstante, son dos géneros patrimoniales, independientes entre sí, razón que nos lleva a estudiarlos por separado.

²⁶ GRIMM, Juan. La Lengua Quichua (Dialecto de la República del Ecuador). Friburgo de Brisgovia: B. Herder, Librero-editor pontificio, 1896 – En GUERRERO, P. Op. Cit.

Períodos y Forma



El Yumbo tradicional es un género que evoca lo mágico y que intenta un acercamiento por medio del trance. Consecuentemente, consolida tanto su forma cuanto sus períodos de manera simple. Esto quiere decir que su forma consiste en una sola parte que, al repetirse, genera una sensación de quietud y concentración.

Modalidad



En los Yumbos se suele jugar con las modalidades mayor y menor, y es muy común que sus frases estén constituidas por la alternancia entre los dos acordes de tónica:

I mayor – VI menor, o bien
I menor – bIII mayor.

Cabe recalcar que este juego es el mismo, y cambia sólo en el concepto de cuál sea el centro tonal (mayor o menor); entonces, podemos argüir que son ambos centros los que se alternan, y que no hace falta definir cuál se llamará I.

Como ejemplo, tenemos:

La menor – Do mayor:



Por otro lado, no es raro encontrarnos con Yumbos de modalidad única; por ejemplo, en el Yumbo “Yachak Taki” del compositor kichwa Mishqui Chullumbu, podemos notar que la armonía, contorneada por la melodía, deriva en una estructura mayor, donde las notas que conforman la tríada forman parte del canto. En un fragmento de la obra, encontramos:



ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
A partir de nuestra catalogación de modos rítmicos, proponer a los estudiantes el reconocimiento de pies rítmicos sencillos: El profesor ejecuta:  Donde la respuesta es: Larga – breve – breve	Durante la ejecución del pie rítmico “Yambo”, por parte del profesor, apelar a dicho reconocimiento de breve – larga – breve – larga en las actividades de repetición por parte de los alumnos.	Mediante el lenguaje ordinario no-teórico, establecer un sistema de comunicación entre los contenidos a estudiarse y su sonoridad.

Dinámica de apoyo

ACTIVIDAD 2	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Por grupos, los estudiantes deberán elaborar un pie rítmico a partir de las siguientes combinaciones posibles: Larga – breve Breve – larga Breve – breve – larga Larga – breve – breve Larga – larga Breve – breve- breve Cada grupo deberá resolver las combinaciones propuestas, según un pulso impuesto por el profesor.	Mediante varios letreros que indiquen las palabras “Larga” y “Breve”, los estudiantes deberán jugar a provocarse entre sí: Entonces, un primer grupo dirige los letreros, mientras el otro lee su resultado.	Proponer un puente para el abordaje de lectura rítmica musical. Posteriormente a la actividad sugerida, los profesores podrán emprender la elaboración de letreros con las figuraciones rítmicas simples: blanca, negra, corchea; posteriormente, con figuras más complejas: redonda, blanca con punto, negra con punto, etc., a fin de introducir la lectura musical de forma didáctico –colectiva.

2. Anent

Los Anent son canciones rituales, propias de los grupos Shuar y Achuar. Son cantos en forma de plegaria, que los hombres dirigen a los espíritus, y los ejecutan como medio de conexión mágico-ritual.

Cada forma de Anent debe ser ejecutada por alguien específico en un lugar específico. Así, podemos encontrar formas de Anent para la pesca, para la fertilidad, para la siembra, o para tener buena puntería durante

una cacería²⁸. A diferencia de la mayoría de géneros mestizos del Ecuador, en Anent no permite su “ejecución libre”; ésta debe realizarse en los momentos pertinentes.

Podríamos decir que los Anent son un tipo de cantos de carácter “religioso”. Ahora bien, el concepto amazónico de lo mágico y lo sagrado no es equivalente a los conceptos occidentales, razón por la que más conviene llamarlos cantos mágicos.

Compás, acento y forma

Los Anent, aunque no estén regidos al compás estable occidental, puede escribirse y sentirse en compás de 2/4. Empero, su distribución rítmica es muy heterogénea, siendo inadecuado definir un pie rítmico para este género.

Sin embargo, podemos notar que los rasgos característicos de este género radican, a diferencia, en la estabilidad del bosquejo melódico. Esto quiere decir que, si bien el discurso rítmico varía, la estabilidad melódica siempre reposará en las notas principales:

Notas de reposo:

Éstas son las notas estables, resueltas; aquéllas que conforman la tríada:



Dentro de este esquema, las permutaciones o variaciones melódico-rítmicas son sostenidas gracias al soporte que estas notas procuran. Así, podríamos ejemplificar variantes propias del género, como sigue:



²⁸ Referencia bibliográfica: CHUMPI KAYAP, María Magdalena. Los Anent. Expresión religiosa y familiar de los Shuar. Ecuador. (Spanish Edition), 1985. En GUERRERO, P. Op. Cit

Como podemos ver, las notas de reposo son también las notas utilizadas en el juego rítmico-melódico, rasgo que define perfectamente el carácter mono-córdico²⁹ de este género, y que permite variaciones rítmicas adecuadas.

Períodos y forma

La forma del Anent es dependiente de la letra, mas no del discurso melódico. Los períodos pueden reconocerse a partir de las notas de reposo, y en los ejemplos analizados no se ha encontrado una regularidad formal determinante. Sin embargo, podríamos acotar que en las repeticiones de las frases se encontrará la proporcionalidad necesaria para la determinación de una estructura.

En términos generales, la estructura del Anent es mono-partita. Esto quiere decir que consta de una sola parte reiterativa.

Modalidad

El uso melódico en los Anent demuestra un predominio del arpeggio mayor para el establecimiento de las notas de apoyo. Sin embargo, el uso de un nota principal de apoyo permite establecer melodías tanto mayores cuanto en modalidad menor.



Donde la melodía se establece en Fa mayor como centro tonal; o bien:



Donde la misma melodía pudiera considerarse resuelta en Re menor.

Tiempo

Como vimos, existe una gran diversidad entre los cantos de Anent. Estas diferencias se harán reconocibles en el texto, así como en el carácter y la velocidad. No obstante, podríamos generalizar que son cantos rítmicamente animados, en tempo allegro.

Su duración variará también según la función social que cumplan.

²⁹ Mono-córdico hace referencia a una sola cuerda. Recordemos que “acorde” viene de la palabra “cuerda”, que es la que determina las notas para la formación de “a-cordes”.

Formato

Esencialmente, los Anent se interpretan en formato melódico-armónico, o bien a voz sola. El formato puede variar, razón por la que mencionaremos los instrumentos que a manera general se ocupan:

- Voz principal
- Voces secundarias
- Pinkui (especie de flauta que se ejecuta horizontalmente)
- Kantash (variedad de rondador)
- Tumank (arco de boca)
- Nuka o violín³⁰

Al no existir un repertorio escrito, debido a la pertenencia de este género en la oralidad Shuar y Achuar, así como a la dificultad musicológica que implica su transcripción occidentalizada, pasaremos a la recomendación didáctica para su estudio.

Recomendaciones didácticas

Dinámica

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Estableciendo un acorde, ejecutar sus notas de reposo descendentemente, dejando un espacio entre cada nota ³¹ .	Manteniendo este esquema melódico durante algunos minutos, establecer dos instrumentos improvisadores que, ateniéndose a dicho esquema, improvisen con las mismas notas en los espacios vacíos ³² .	Reconocer la estabilidad de reposo melódico como rasgo general del género.

³⁰ Fuente: GUERRERO, P. Op. Cit

³¹ Por ejemplo:



³² Por ejemplo:



Dinámica de apoyo



Estableciendo dos notas principales dentro de un acorde fundamental, interpretarlas espaciadamente, de forma descendente:



Proponer una variación melódica que, en los tiempos vacíos, utilice las notas propuestas. Como ejemplo:



Una vez asimilado el ejercicio, proponer a los miembros de la banda el escogimiento de dos notas principales sobre las cuales trabajar dichas variaciones.

Posteriormente, a forma de dinámica de ensayo, escoger varios intérpretes que improvisen sobre diferentes notas principales de un mismo acorde. Por ejemplo:



Donde el acorde es Fa mayor, y las notas escogidas la raíz (fa) y su quinta (do); Sumándose a:



Donde se han escogido las notas do (5ta) y la (3ra), propias del mismo acorde.

De esta manera, se podrá profundizar en dinámicas del aprendizaje musical mediante el juego, aprovechando los recursos de la música amazónica.

3. Nampet

El Nampet es un género musical festivo que, en oposición al Anent, es de carácter secular. Puede reconocérselo en la forma en que lleva su compás, así como en el hecho de que su construcción es homofónica, siendo una melodía principal la que establece las notas de resolución, mencionadas anteriormente (ver Anent).

Su nombre viene del vocablo nampék, que significa: “(cantar, tomar chicha para cantar, estar chispo, emborracharse)” GUERRERO, P. 981 Op. Cit.

Este vocablo nos explica su carácter secular festivo, donde la temática girará entorno al gozo humano.

Compás y acento



El compás del Nampet, podría pensarse, es de 2/4, según algunas de sus características de ritmo armónico. No obstante, la célula rítmica que lo conforma es muy clara en su periodicidad, dando como resultado su esquematización dentro del compás de 4/4:

Pie rítmico:



Debemos añadir que este pie rítmico, llevándose en 4/4, invita al baile mancomunado, siendo pertinente la determinación de que es este un género para la celebración colectiva.

Modalidad, forma y período



Las características modales son similares a las del Anent. No así las referentes a la forma.

Los Nampet suelen tener una estructura similar a la de canción, donde existe un estribillo que es repetido por los cantadores secundarios. El cantor principal propone estrofas, ora regulares entre sí, ora diferentes, y el acompañamiento armónico suele presentar una dualidad mayor-menor.

Es también natural el encontrarnos con melodías mayores, acompañadas por armonía menor. Esto es posible gracias al sentido relativo de la armonía.

Por ejemplo:



Donde la modalidad es claramente mayor (Fa mayor). Nótese que todas las notas son las del arpeggio de Fa mayor; y:



Donde hemos escrito una reducción del acompañamiento homofónico de las guitarras y la percusión. Claramente vemos que se establece la notalidad relativa. Dicho de otra forma, se acompaña con un acorde principal menor, propio de la misma escala.

Formato

Es natural encontrar grupos de músicos (hombres), acompañados por bailadoras mujeres, como formato de Nampet.

También puede haber una cantora mujer, pero es un rasgo común de la división social que quienes ejecuten los instrumentos (guitarra, violín, flautas o tambores) sean siempre los hombres.

Esta división confiere al uso musical características muy profundas, dando como resultado la existencia de sub-géneros en cuanto a lo masculino y lo femenino.

El estudio de esos subgéneros no será abordado por el presente estudio, pero recomendamos el estudio de dichas diferencias, para ahondar en el estudio de los géneros amazónicos.

Como con el Anent, tampoco contamos con material bibliográfico sobre repertorio del Nampet. Por tal razón, recomendamos que su abordaje se haga desde actividades creativas, ateniéndonos a las características estilísticas ya mencionadas.

Recomendaciones didácticas

Dinámica

Para el abordaje de este género, proponemos partir de su pie rítmico para el establecimiento de su repertorio.

ACTIVIDAD 1	CONSECUENCIA	OBJETIVO
Repartir los instrumentos percusivos de la banda en dos grupos. A partir del pie rítmico sugerido, proponer el intercambio entre ambos, a partir de su agrupación por períodos.	Interpretar la base rítmica estructural del Nampet, haciendo posible la adaptación estilística, bien de otro repertorio, bien de melodías creadas por los estudiantes.	Establecer, por medio del acompañamiento rítmico, el carácter secular de este género.

Dinámica de apoyo

Estableciendo tres notas principales, propias de un acorde fundamental mayor, proponer una frase melódica a repetirse. Por ejemplo:



Mantener su ejecución en instrumentos de viento, así como en las liras (si las hay). Sobre esto, emular el acompañamiento rítmico-armónico de las guitarras y tambores de la siguiente manera:

Los tambores intercambian el pie rítmico según los períodos convenidos (cada 2, 4 y 8 períodos, según convenga), mientras la melodía sugerida pasa a diferentes notas de apoyo. Por ejemplo, mientras las flautas ejecutan nuestra melodía inicial, las trompetas ejecutan:



O bien, en tonalidad de Re menor (relativo menor):







Anexo 1

Tempos musicales



Largo	Entre 40 y 59 bpm's
Larghetto	Entre 60 y 66 bpm's
Adagio	Entre 67 y 76 bpm's
Andante	Entre 77 y 108 bpm's
Moderato	Entre 109 y 120 bpm's
Allegro	Entre 121 y 168 bpm's
Presto	Entre 169 y 200 bpm's
Prestísimo	Entre 201 y 210 bpm's

“Bpm” se refiere a pulsos por minuto, del inglés “beats per minute”; 60 bpm equivale a un segundo

Para mayor detalle del tempo musical, suele utilizarse adjetivos, por convención también en italiano. Algunos de éstos son:

A piacere	A discreción del intérprete. Literalmente, “a placer”
L'istesso tempo	“Manteniendo la velocidad”
Tempo comodo	“A velocidad normal”
Tempo giusto	“A tempo exacto o estricto”
Tempo semplice	“A tempo simple o plano”
Assai / molto	“Mucho” o “muy”
Ben marcato	Marcando
Con brio	“Con vigor”
Con fuoco	“con fuego”. Intensamente
Con moto	Con movimiento
Non troppo	“No mucho”
Più (ejemplo: più leggero)	“Más”. (Ejemplo: más ligero)
Vivace	“Vivo”

Así por ejemplo, podríamos saber que Allegro non troppo (también escrito *Allegro ma non troppo*), oscila entre 121 y 130 bpm's, y que Allegro con moto, o Allegro vivace lo hará entre 130 y 168 bpm's)

Anexo 2

Compases y unidades métricas



1	valor de una nota completa	Nota muy larga: “redonda”
2	Media nota completa	Nota larga: “blanca”
4	Un cuarto de nota completa	De pulso: “negra”
8	Un octavo de nota completa	De división: “corchea”
16	Un dieciseisavo de nota completa	De subdivisión: “semicorchea”

Actualmente, estos valores se utilizan como denominadores, razón por la que suele ser confusa su explicación. Para esto, proponemos la explicación de los compases desde la descomposición del numerador y denominador x/y , donde:

“x” equivale a la cantidad de pulsos
“y” equivale al tipo de pulso

Compás	Pulso	División	Correspondencia
4/2	Cuatro blancas por compás	Equivale a ocho negras	Suma dos redondas
4/4	Cuatro negras por compás	Equivale a ocho corcheas	Suma una redonda (1)
4/8	Equivale a cuatro corcheas por compás	Ocho semicorcheas	Equivale a una blanca (2)
4/16	Equivale a cuatro semicorcheas	Dos corcheas	Suma una negra

Dicho de otra forma, el compás cambia de denominador (y) según el tipo de pulso. Si el pulso es lento, el denominador será $x/2$ ó $x/4$, pero si el pulso es más rápido, lo será de $x/8$ ó $x/16$.

Anexo 3

Subgéneros musicales



Galope o Galope Guayaco

Conocido también como “Er Galope” (debido a la manera de pronunciarlo “en montuvio”, es una variante del baile europeo “Galopa”. Es un género poco difundido, del que no se conoce repertorio propiamente ecuatoriano. Su compás es de 2/4, y su mayor difusión e influencia ocurrieron en la provincia del Guayas durante el siglo XIX.

Contradanza

Baile campesino, originario de Inglaterra. Su compás es 2/4.

Fox incaico

Adaptación moderna del Foxtrot estadounidense, ocurrida durante el siglo XX. Su nombre hacía referencia al hecho mestizo que podía conferírsele a este género, que hubiera sido muy popular en la zona urbana del Ecuador (especialmente en Quito y Guayaquil) durante las primeras décadas del mencionado siglo.

Canción Montubia (o Montuvia)

Subgénero de la canción, con rasgos del uso de versos, propio de la cultura montubia.

Vals o vals criollo

Adaptación directa del vals europeo, con ciertos tintes andinos. Su divulgación más representativa se encontró en las provincias septentrionales del país; su predominancia como género latinoamericano es muy notorio en el Perú, donde el mestizaje lo ha adaptado como un género “afro” y “cholo”.



Bibliografía

SALAS, Pedro I. PAULETTO, Pedro. SALAS J.S. (1938), en *Historia de la Música*. Segundo volumen: América Latina. Buenos Aires: Editorial José Joaquín de Araujo.

D'HARCOURT, Raúl y Margarita (1925). *La Musique des Incas et ses Survivances*. Editorial P Geuthner. París - Francia

MULLO, Juan (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Cartografía de la Memoria - Investigación realizada con el auspicio del Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural del Convenio Andrés Bello, IPANC: Quito - Ecuador

BRAVO GARCÍA, Karen (2012). *El libro objeto, la pieza editorial ideal para relatar y exponer el ritual fúnebre Chigualo*. Tesis Universidad Autónoma de Occidente: Santiago de Cali - Colombia

GUERRERO, Pablo (2002). *La Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Conmúsica. Quito - Ecuador

FRANCO, Juan Carlos (2005). *Sonidos Milenarios*. Petroecuador - gerencia de protección ambiental - grupo social fondo ecuatoriano popolorum progressio, GSFEPP - Instituto científico de culturas indígenas. Quito - Ecuador





Capítulo 6.



Marco Investigativo
Eje Socio Cultural

HIMNO NACIONAL DEL ECUADOR

MUSICA: DON ANTONIO NEUMANE

Letra: JUAN LEÓN MERA

CORO

I Salve, oh patria, mil veces! Oh patria!

II Gloria a tí, Gloria a tí!

III Gloria a tí, Gloria a tí!

ya tú pecho, TÚ pecho rebosa

Gozo y paz, ya TÚ pecho rebosa

y tú Frente, TÚ Frente radiosa

más que el sol contemplamos lucir

y tú Frente, TÚ Frente radiosa

más que el sol contemplamos lucir

Introducción

El presente documento es un esfuerzo que pretende aterrizar información empírica levantada mediante un diagnóstico en donde se realizaron 404 encuestas, varias entrevistas y cientos de horas de registro de material audiovisual en 12 colegios a nivel nacional; con el fin último de reforzar la propuesta del contenido en el manual de música que estuviere apegado a nuestra realidad. El proyecto nace a partir de una necesidad histórica pero específicamente es a través del Ministerio de Educación que mediante Acuerdo No 166 del 2007, en el artículo 4 dispuso la transformación de las “Bandas de Guerra” en “Bandas de Música Estudiantil”, según lo dispuesto en el acuerdo ministerial N.- 2036, de 30 de julio del 2002. Así mismo, señala que se innoven los repertorios musicales con canciones propias del país y de Latinoamérica, de tal manera que se propenda a una cultura de recuperación de la identidad nacional y regional.

Nos parece importante señalar que para: *instruirla transformación de las “bandas de guerra” en “bandas de música estudiantil” con enfoque de integración, formación y civismo, que posibilite la práctica y reflexión de valores cívicos y ciudadanos* según lo dispuesto en el Acuerdo, la iniciativa se debe enmarcar dentro de una amplia política cultural que mire su entorno regional y su realidad nacional. En este sentido, asumir la diversidad cultural como un elemento armónico resulta primordial en la

construcción de un proceso de aprendizaje dentro de los establecimientos educativos que tiene bandas ‘tradicionales’ de música; considerando siempre que se corre el riesgo de no lograr cambiar el signo unidireccional de algunos centros educativos.

A de más de pensar objetivamente el panorama cultural dentro del nuevo orden estatal impulsado por el actual Gobierno, este proyecto de transición de bandas propone un manual de música que pretende ampliar la mirada sobre los repertorios de ritmos nacionales a través de una política cultural que fomente el diálogo intercultural, como expresión ciudadana y democrática de los distintos colegios que forman parte de nuestra muestra de estudio. Creemos que no se trata simplemente de aumentar nuevos repertorios, lo que buscamos es una real transición y articulación entre los y las alumnas y las diversas dinámicas y formas de expresión cultural que se gatillan a través de la música.

Con una mirada más amplia, la presente propuesta también apunta directamente al Objetivo 8. *Afirmar y fortalecer la identidad nacional, las identidades diversas, la plurinacionalidad y la interculturalidad* y a una gran parte de las políticas del Objetivo 2. *Mejorar las capacidades y potencialidades de la ciudadanía* del Plan Nacional para el Buen Vivir¹, sin dejar de pensar la inclusión de género.

¹ Política 2.2. Mejorar progresivamente la calidad de la educación, con un enfoque de derechos, de género, intercultural e inclusiva, para fortalecer la unidad en la diversidad e impulsar la permanencia en el sistema educativo y la culminación de los estudios. Política 2.3. Fortalecer la educación intercultural bilingüe y la interculturalización de la educación. Política 2.4. Generar procesos de capacitación y formación continua para la vida, con enfoque de género, generacional e intercultural articulados a los objetivos del Buen Vivir. Política 2.6. Promover la investigación y el conocimiento científico, la revalorización de conocimientos y saberes ancestrales, y la innovación tecnológica. Política 8.1. Apoyar la construcción de la sociedad plurinacional e intercultural dentro de relaciones de reconocimiento de la diferencia y respeto mutuo, bajo los principios del Buen Vivir. Política 8.2. Superar las desigualdades sociales y culturales garantizando el acceso universal de toda persona o colectividad a participar y beneficiarse de los diversos bienes y expresiones culturales. Política 8.3. Impulsar el conocimiento, la valoración y afirmación de las diversas identidades socioculturales de los distintos pueblos y nacionalidades que conforman el Ecuador, así como la de las y los ecuatorianos que se encuentran residiendo fuera del país, en atención al fortalecimiento de la identidad ecuatoriana. Política 8.4. Impulsar y apoyar procesos de creación cultural en todas sus formas, lenguajes y expresiones, tanto de individuos como de grupos y comunidades. Política 8.5. Promover y apoyar procesos de preservación, valoración, fortalecimiento, control y difusión de la memoria colectiva e individual y del patrimonio cultural y natural del país, en toda su riqueza y diversidad. Meta 8.5.1 Aumentar al 30% los bienes patrimoniales con acceso a la ciudadanía.

La implementación de políticas culturales así como los objetivos del PNBV construyen y transmiten valores, producen y reproducen identidades culturales y además contribuyen a la cohesión social al trabajar la interculturalidad a través de la música.

Mediante la metodología propuesta dentro del manual de música será posible encontrar valores universales que permiten el diálogo y la igualdad entre los estudiantes. La tarea (pedagógica, musical y cultural) estaría encaminada a reducir los problemas que la diversidad pueda traer consigo y a utilizar sus virtualidades positivas.

De este modo, nos enfocamos en la interculturalidad como un eje que permite crear una relación entre alumnos tomando la transición de las bandas y los “nuevos ritmos” como medio para la integración y no como un fin en sí mismas. El núcleo central es el desarrollo de los potenciales de los y las estudiantes y de los grupos culturales a los que ellos pertenecen.

Tanto en el levantamiento de la información como en el manual de música, buscamos de manera constructiva el mutuo reconocimiento, conocimiento y entendimiento del “otro” así como intentamos enfatizar la relación intercultural con las alumnas de distintas procedencias étnicas del Ecuador. En este sentido se enmarca la apertura a nuevos campos y prácticas musicales para beneficio colectivo del país; lo que no solo significa archivar y recopilar información musical, sino difundir los repertorios históricamente excluidos rescatando de paso nuestro patrimonio, sin ninguna pretensión puramente patrimonialista.

La música, la danza, la literatura, los jue-

gos... son manifestaciones colectivas en las que los niños y las niñas inician lúdica-mente diversos aprendizajes. Transmitidos de padres a hijos, contienen la esencia del saber, las creencias y las costumbres de cada cultura. Asumen diferentes estilos y estructuras de acuerdo al período histórico, al área geográfica o a la cultura en la que se practican, son formas de expresión de los más profundos sentimientos y aspiraciones que pertenecen a toda la humanidad. (Giraldez y Pelegrín, 1996: 36)

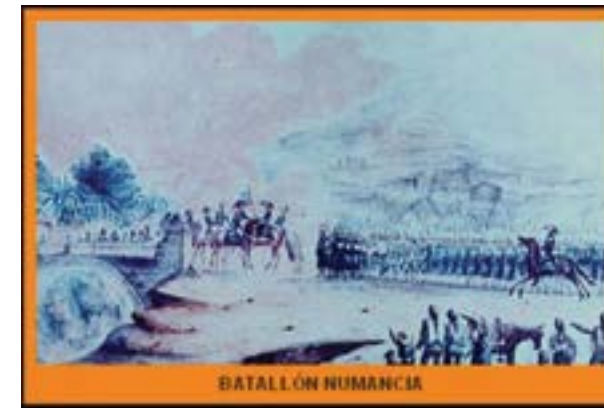
Por otra parte, pensamos que la transición de las bandas de guerra a bandas de paz permite reforzar y mostrar otras formas de diversidad aún no construidas (regional, de género, generacional) y que a su vez permiten afianzar la construcción de relaciones de convivencia, equidad, diálogo y creatividad.

La propuesta también busca subrayar la creatividad que configuran el universo femenino dentro de la música y en su participación dentro de los colegios con el fin de que reflexionen sobre las relaciones de poder entre hombres y mujeres en la música, en la cotidianidad y en la banda. Las condiciones de equidad serían transversales en todas las etapas.

Puntos de partida y referencias.

Al rastrear la llegada de la primera banda de guerra al país, nos vinculamos directamente a la época de las luchas independentistas así como al discurso patriótico, bélico y cívico. Con la llegada del batallón Numancia², en 1818, se escuchó por primera vez en la sierra y Quito a las bandas que llegaban con los batallones de guerra. De esta manera, *“en el último tercio del siglo XIX, las bandas de tipo militar se hi-*

cieron frecuentes en las ciudades. No sólo los batallones militares y policiales tenían sus respectivas bandas sino también los municipios y luego los colegios” (La Hora, “Bandas de guerra, historia y ritmo con estilo militar”. 6/03/2007)



En ese contexto, a nivel de planteles y centros educativos señalamos dos que han sido emblemáticos: la antes denominada “Gloriosa Banda de Guerra del Instituto Nacional Mejía”, ahora llamada “Banda de Paz” desde 2003, se identifica como la primera banda estudiantil del país, formada en 1922 para conmemorar el Centenario de la Batalla de Pichincha³. La Banda de Guerra del Colegio Nacional Teodoro Gómez de la Torre, fundada en 1950, integrada por 9 miembros⁴ pasó a tener a más de 30 en apenas 7 años.

Varios de los planteles educativos del Ecuador no eran mixtos⁵ a la vez que estaban definidos los roles de las bandas de guerra en un contexto esencialmente patriótico-cívico. Con las disposiciones del Ejecutivo de reformar todos los cole-

gios fiscales para que sean establecimientos mixtos bajo la lógica de promover la equidad de género; y tras un significativo empuje de política pública al fomento cultural, mediante Decreto Ejecutivo N° 5 del 15 de enero del 2007, se creó el Ministerio de Cultura. Creemos que tanto la transición de los colegios a ser mixtos como el importante fomento a la cultura han hecho posible que los colegios abran sus horizontes a nuevos desafíos como lo es el cambiar su visión sobre las bandas de música ahora orientadas a promover y estimular la cultura, la creación y la formación artística e incluso la investigación musical.

Así las cosas, el problema del investigador musical no se reduce meramente a conceptualizar el sonido musical como objeto finito concreto y aislado – como quieren algunas tendencias de análisis musical y de la musicología-, sino evidenciar el empleo activo de una multitud de participantes, hombres, cosas, artefactos, tecnologías, lugares y dispositivos que hacen que la música para las diversas comunidades esté dotada de un poder inusitado que las corrientes de sesgo sociológico ven como un mero reflejo de lo cultural y los enfoques musicológicos como parte de las cualidades intrínsecas y esenciales del sonido y la forma (ARENAS, 2009).

Nestor García Canclini destaca que, solo en las dos últimas décadas se ha expandido el interés sobre la fusión de las políticas con la cultura. Adicionalmente con la creación de ministerios de cultura en América

³ <https://www.facebook.com/pages/GLORIOSA-BANDA-DE-GUERRA-PATRON-MEJIA/167075680015570?sk=info>

⁴ Cuatro cornetas, cuatro tambores y un cachiporrero.

⁵ Actualmente, de los 21.408 centros educativos fiscales, fiscomisionales, municipales y particulares en Ecuador, 20.752 ya son mixtos (96,9%). Esto significa que en todo el país quedan únicamente 656 planteles que no lo son (3,1%). Disponible en: <http://www.telegrafo.com.ec/noticias/sociedad/item/colegios-mixtos-disputan-espacio-con-tradiciones.html>. Fecha de consulta: 22/04/2013

² http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/542719/-1/Bandas_de_guerra,_historia_y_ritmo_con_estilo_militar.html#.UHTvCxjU4y4

Latina; es la primera vez que los Estados realizan lo que Sergio Miceli denominó, refiriéndose al Brasil, como la construcción institucional del área cultural⁶.

A nivel nacional creemos que cabe señalar la descomposición social y política que sufrió y sufre el Ecuador como síntoma de una ausencia de sentido de país generada, principalmente, por la falta de referentes simbólicos propios y constantes.

Al considerar ciertos contextos históricos y desde una visión colonial y neocolonial, lastimosamente podemos percibir que la xenofilia⁷ forma parte de nuestra idiosincrasia posiblemente desde la llegada de la corona española a América. “*Más importante que el pasado en sí, es el peso que éste ejerce sobre actitudes culturales actuales [...] las viejas divisiones entre colonizador y colonizado han resurgido en lo que habitualmente conocemos como relaciones Norte-Sur*” (Said 1996: 54).

Eduardo Puente, quien fuere Ex Secretario del Consejo Nacional de Cultura, director nacional de la FLACSO, señala que no ha habido suficiente debate público sobre la importancia estructural de la identidad y la cultura. En los 33 años de retorno a la democracia⁸ se ha destruido la institucionalidad del país por las constantes crisis políticas.

El recuento de 3 presidentes expulsados, 4 presidentes con causa penal huidos, 2

presidentes que pasaron por la cárcel, 1 vicepresidente con juicio pendiente y huido y la administración de justicia permanentemente cuestionada hacen que la institucionalidad del Ecuador no exista o bien está destruida.

En este contexto, plantearse objetivos culturales y reformas educativas de carácter estructural como política pública y de largo plazo se vuelve una tarea difícil. El objetivo específico mencionado en el presente proyecto: *Ofrecer herramientas técnicas y teóricas que faciliten un cambio en la cultura educativa para crear las condiciones adecuadas de participación pacífica de todas y todos los miembros de la comunidad educativa*, se vuelve bastante delicado y a la vez necesario de abordar desde una propuesta estructural dadas las características de estabilidad que nos brinda la coyuntura⁹ política y económica.

Un cambio de la cultura educativa significa un cambio de las relaciones hegemónicas en la concepción gramsciana como “... algo que opera sobre el modo de pensar, sobre las orientaciones teóricas, y hasta sobre el modo de conocer; como proceso a través del cual se forman las ideas, las concepciones del mundo” (Gramsci 1978: 7). Los cambios no necesariamente se logran al instante vía decretos y acuerdos ministeriales pues son procesos de largo plazo y en el caso de incidir ejes estructurales como los son la educación y la cul-

tura, son procesos que pueden tardar más de 50 años en medirse. Indudablemente pensamos que la propuesta del cambio de bandas es una de las tantas iniciativas que permitirá dicha construcción de un Estado, de un sistema de educación y de una cultura distinta.

Por otra parte es importante destacar la falta de información con la que cuenta el sector cultural, educativo y musical del Ecuador, y que, como lo señaló Octavio Getino¹⁰ “*La falta de investigación y estudios culturales agrava la falta de conciencia para gestionar y diferenciar las políticas específicas para este sector.*” A diferencia de otros países latinoamericanos como Colombia, Ecuador recién empieza el intento de gestionar la cultura, si bien de manera ‘centralizada’ también de forma planificada.

Da esta falta de información y de indicadores básicos, nos pareció imprescindible contar con un diagnóstico mínimo del estado en que se encuentran los colegios donde se piensa aplicar el manual de música (Ver metodología) y que posiblemente sirva de referente a nivel nacional.

Cómo se verá más adelante, Colombia, por ejemplo, cuenta con políticas que incluyen mecanismos de capacitación, financiamiento, suministro de información sobre oportunidades de mercados, etc.

Específicamente en lo relacionado a la formación de bandas musicales para colegio, Colombia, nos deja otro gran ejemplo como fue el diseño, en el 2002, del Plan Nacional de Música para la Convivencia. El Plan contemplaba dentro de sus objetivos: “*El fomento a las prácticas musicales tradicionales, reconociendo su diversidad y vigencia y la existencia en ellas de formas propias de conocimiento, creación y expresión que requieren ser fortalecidas y proyectadas.*”¹¹

La necesidad de construir un saber válido interculturalmente se vuelve más imperiosa en una época en que las culturas y las sociedades se confrontan todo el tiempo en los intercambios económicos y comunicacionales, las migraciones y el turismo. Precisamos desarrollar políticas ciudadanas que se basen en una ética transcultural, sostenida por un saber que combine el reconocimiento de diferentes estilos sociales con reglas racionales de convivencia pluriétnica. (Canclini, 2000: 203)

Como referencias externas vimos la necesidad de entender cómo funcionan otros colegios en la región latinoamericana ya que es la primera vez en el país que se lleva a cabo un intento para delinear un manual de música que busque un *diálogo de saberes*¹² en su sentido amplio y profundo,

⁶ Sergio Miceli (org.), Estado e cultura no Brasil, Sao Paulo, Difel, 1994, pp. 53-83

⁷ La palabra “xenofilia” expresa amor o admiración a lo extranjero junto con rechazo a lo nacional. Viene de *xenos*=extranjero, *philos*=amor, más el sufijo *-ia*=acción, cualidad. El antónimo es “xenofobia” (el que tiene miedo u odia a los extranjeros) En: <http://etimologias.dechile.net/?xenofilia>

⁸ Con el el binomio de Jaime Roldós y Osvaldo Hurtado

⁹ El economista Rafael Correa, es el primer presidente que termina su período presidencial desde Sixto Durán Ballén (1996) y es el gobierno con alta inversión pública. Según cifras de la Comisión Económica Para América Latina y el Caribe (CEPAL), en 2012, el gasto público de Ecuador, de 46,1% del Producto Interno Bruto (PIB), fue el más alto de los países de América Latina. En la generalidad de países no superó el 25% del PIB. Correlativamente, la inversión pública del 10,5% del PIB también fue la más alta de la región. http://estadisticas.cepal.org/cepalstat/WEB_CEPALSTAT/Perfil_regional_economico.asp?idioma=e

¹⁰ Octavio Getino (León, 6 de agosto de 1935 - 1 de octubre de 2012) fue un director de cine, narrador e investigador de medios de comunicación y cultura argentino, de origen español, fundador del Grupo Cine Liberación y de la Escuela del Tercer Cine, junto a Pino Solanas y Gerardo Vallejo. En: http://es.wikipedia.org/wiki/Octavio_Getino

¹¹ En el documento “Convocatoria a instituciones culturales para la definición de lineamientos de investigación, producción y formación a partir de las músicas tradicionales”. Disponible en: http://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.mincultura.gov.co%2Frecursos_user%2Fdocumentos%2Fmigracion%2Fmusica%2Fparametros.pdf&ei=NdV-UNnROIWLqgG14oGw-Bw&usq=AFQjCNHPmlYtibSRMPxuWz9BYpjg7ZZ7dQ&sig2=tS_W8vRCif7312Y2M5IP_Q&cad=rja Fecha de consulta: 07/04/2013

¹² Desde el punto de vista histórico, afirma Dewey, se evidencia una zanja profunda entre saberes espirituales, elevados, cuyo paradigma es “lo sublime”, y el mundo de los saberes materiales, prácticos y técnicos entendidos como inferiores. En el trasfondo hay un prejuicio a favor del conocimiento escrito, que se expresa en la educación musical en la reificación de la partitura como un lugar intrínsecamente mejor, y un estadio cualitativamente superior de la música (ARENAS, 2009).

articulando la academia con los repertorios “populares”, más pegado a la concepción del proyecto impulsado por Colombia que explicaremos más adelante y que nos pareció bastante ajustado a su propia realidad y diversidad. El trabajo desde un enfoque que articule los saberes-la parte tradicional- con los conocimientos -la parte formal- implica aprender a vivir con la música y a entenderla orgánicamente como un fenómeno socio-cultural.

En nuestro medio hay músicas que se reivindicán, se justifican y se asientan en sus usos sociales cotidianos, en su articulación con las necesidades vitales de las comunidades, mientras otras se precian de su falta de anclaje, de su presunta desconexión con la vida de todos los días. Hay músicas que se manipulan, con las que se puede jugar, que sirven para acompañar la vida real. Son músicas de uso, cuyo disfrute pasa por el cuerpo, por el movimiento, por el sudor y el contacto. Las músicas populares y tradicionales pertenecen a esta categoría, son músicas de goce colectivo, de encuentro, sirven de cemento de las relaciones sociales. (ARENAS, 2009).

Hemos visto que en Colombia y Chile abordan la articulación de los ejes: educación, cultura y música por lo cual es preciso hacer el estudio comparado y describir brevemente cómo conciben la organización mediante la cual se ha basado cada país en el diseño

de su política pública para consolidar el proyecto de transformación a “Bandas de paz”.

Nos parece importante señalar que la decisión de escoger a Colombia y a Chile como “referentes” se dio ya que ambos países mantienen dos lineamientos completamente divergentes si bien empezaron con puntos en común bajo la premisa venezolana de la Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV) ¹³.

Como los programas de Chile y Colombia han tenido influencia de la experiencia venezolana, se vuelve relevante analizar la filosofía de FESNOJIV. Así, uno de los puntos principales de dicha filosofía consiste en que el sistema debe abarcar, en lo posible, todo el territorio y las escuelas de formación deben estar a disposición de los sectores más vulnerables. (LOPEZ, 2008: 93)

De los dos países donde hemos conseguido mayor información, retomaremos los puntos nodales en donde han existido trabas o encuentros divergentes. Esto, con el fin de acortar el camino y aprender de los errores ya cometidos sin dejar de mirar nuestra realidad.

Colombia, por ejemplo, lleva más de nueve años de ventaja en este tema en particular, con respecto a Ecuador y aún para ellos sigue siendo un desafío el acoplar armo-

niosamente sus políticas públicas enmarcadas dentro de los tres ejes: educación, cultura y pedagogía musical. Ejes que además de ser estructurales, demoran por lo menos una generación (mediano-largo) en surtir los efectos esperados.

Por su parte, Chile lleva adelante un enfoque totalmente distinto, del que igualmente tomaremos los puntos que consideremos centrales ya que en caso chileno, ellos lo que buscan es mantener y fomentar las bandas de guerra propiamente dichas.

• Escuela y experiencia colombiana.

A través del Plan Nacional de Desarrollo 2002-2006 “*Hacia un Estado Comunitario*”, lo que para nosotros es el PNBV, el gobierno nacional de Colombia ha priorizado la puesta en marcha de un Plan Nacional de Música para la Convivencia (PNMC). A partir de entonces el Ministerio de Cultura, junto con diversos actores, ha trazado varias acciones tendientes a configurar la estructura de este Plan Nacional de Música. Dicho plan también hace parte de la estrategia de Seguridad Democrática, programa de Fortalecimiento de la Convivencia y los Valores.

Adicionalmente, el PNMC, como lo indica su nombre, tuvo para el Estado colombiano un carácter de Plan Nacional, es decir que cuenta con mayor carga y apoyo del Estado, del Gobierno y del sector privado ya que se trazan una política cultural pública de

mucha mayor envergadura y alcance que el manual que proponemos como ‘piloto’.

En ese país, el Consejo Nacional de Política Económica y Social –CONPES– está catalogado como el máximo organismo de coordinación de la política económica. No dicta decretos, sino que da la línea y orientación de la política macro además de hacer parte los ministros de Relaciones Exteriores, Comercio Exterior, Hacienda, Agricultura, Desarrollo, Trabajo y Obras Públicas.¹⁴

Consideramos que las políticas culturales deben encontrar un punto de equilibrio entre el interés público y el interés privado, entre la vocación pública y la institucionalización de la cultura. Una excesiva institucionalización estatal, o la excesiva prevalencia del Mercado como único asignador de recursos culturales, comporta riesgos que, sin duda, obstaculizarían el desarrollo dinámico de lo que podría constituirse el Sistema de la Música en Colombia. (Seminario Iberoamericano de Políticas Culturales de la Música, 2009: 111)

En lo relacionado a bandas musicales en establecimientos educativos, el PNMC contemplaba dentro de sus objetivos: “*El fomento a las prácticas musicales tradicionales, reconociendo su diversidad y vigencia y la existencia en ellas de formas propias de conocimiento, creación y expresión que requieren ser fortalecidas y proyectadas.*” ¹⁵

¹³ La Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela (FESNOJIV), también conocida como El Sistema, es un programa de educación musical en Venezuela, originalmente llamado Acción Social para la Música. El programa es conocido por rescatar a gente joven en circunstancias extremadamente empobrecidas del ambiente de abuso de drogas y el crimen en el que de otra manera ellos probablemente serían arrastrados. La organización incluye también talleres para niños y jóvenes, en los que aprenden a construir y reparar instrumentos y programas especiales para chicos con discapacidades o dificultades de aprendizaje, como el Coro de Manos Blancas, compuesto por niños sordos. La FESNOJIV presta asistencia técnica y organizativa a todas las escuelas públicas que solicitan su integración en el sistema musical y se apoya en las asociaciones de vecinos, de padres, ayuntamientos y representaciones institucionales para facilitarles los locales de ensayo o los instrumentos musicales necesarios. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Fundaci%C3%B3n_del_Estado_para_el_Sistema_Nacional_de_las_Orquestas_Juveniles_e_Infantiles_de_Venezuela. Fecha de consulta: 17/03/2013

¹⁴ Desde el Estado colombiano se han formulado lineamientos de política para la Música a través de los Conpes 2961 de 1997: Autorización a la Nación-Ministerio de Cultura para contratar un crédito externo destinado a financiar el proyecto de bandas; 3134 de 2001: Plan Colombia: Infraestructura Social y Gestión Comunitaria; 3191 de 2002: Fortalecimiento del Programa Nacional de Bandas; y 3208 de 2002: Lineamientos para una política de la Música Sinfónica en Colombia.

¹⁵ En el documento “Convocatoria a instituciones culturales para la definición de lineamientos de investigación, producción y formación a partir de las músicas tradicionales.” En: http://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCIQFJAA&url=http%3A%2F%2Fwww.mincultura.gov.co%2Frecursos_user%2Fdocumentos%2Fmigracion%2Fmusica%2Fparametros.pdf&ei=Ndv-UNnROIWlqG14oGwBw&usg=AFQjCNHPmIYtibSRMPxuWz9BYpjg7ZZ7dQ&sig2=tS_W8vRCif7312Y2M5IP_Q&cad=rja

Para asimilar la importancia y profundidad que implica el desarrollar un manual de música que incluya los repertorios tradicionales, Colombia desde hace más de 10 años investiga, levanta datos y realiza foros y seminarios como por ejemplo el realizado por el Ministerio de Cultura (Dirección de Artes. Área de Música). Un seminario Iberoamericano de Políticas Culturales de la Música, realizado en Bogotá, del 23 al 25 de noviembre del 2009 es otra muestra. En dicho seminario intervino por ejemplo: la Sociedad General de Autores de España (SGAE), además de informes y ponencias de República Dominicana, Panamá, Costa Rica, México, Guatemala, Cuba, Argentina¹⁶.

Cabe también recalcar que Colombia cuenta con un Sistema Nacional de Información Cultural – SINIC¹⁷ que permite levantar información imprescindible. Si bien el Ecuador aprobó su nueva Constitución en el 2008, la ley de cultura aún no se aprueba en la Asamblea Nacional lo que impide un marco normativo claro en el que se puedan delinear estrategias y cooperación de mediano y largo plazo a la vez que tampoco empezamos con una sistematización de información e investigación.

La información levantada a través del SINIC, permite calcular, planificar de forma prospectiva y focalizada la acción de los actores involucrados. Entonces por ejemplo podemos mirar por provincia o departamento cuánto, cómo, donde, quién ejecuta el Plan Nacional de Música para la Convivencia – PNMIC.

Los concursos, convocatorias, festivales, la importancia del intercambio vivo: per-

sonas, partituras, audio, planes de acción, conferencias y mesas de trabajo desarrollan procesos de formación de orquestas y bandas que se han fortalecido y deben seguirlo haciendo. La formación profesional especializada, en música, investigación y la investigación-creación, resulta fundamental para profundizar los mecanismos de estímulos. Otros países de la región ya han realizado intercambios de docentes, de músicos y materiales como tareas inmediatas, que constan en las actas registradas de estos encuentros.

Entre otras acciones Colombia crea en 1976 el Centro de Documentación Musical. El CDM orientó su actividad por una parte, a la música popular tradicional, y, de otra, a la expresión musical del compositor e intérprete profesional. Adicionalmente,

Cuadro 1
Inversión del Ministerio de Cultura para el Área de Música de 1998-2004

Año	Asignación Presupuestal
1998	993.636.078
1999	926.428.000
2000	85.200.000
2001	631.750.000
2002	738.175.000
2003	2.039.430.408
2004	1.836.000.000

Fuente: Área de Música Ministerio de Cultura

¹⁶ Se trabajó los siguientes temas: Tema 1, Mesa: Marco institucional de la música; Tema 2, Mesa: La participación del sector de la música; Tema tres, Políticas Musicales, Mesa de educación musical, Mesa de industria y emprendimiento y Mesa de creación e investigación.

¹⁷ <http://www.sinic.gov.co/SINIC/ColombiaCultural/PaginaColCultural.aspx?AREID=3&SECID=8>

asumió labores de divulgación a través de programas de radio, televisión, publicaciones y ediciones musicales.

En cuanto a la financiación, los otros países como Argentina, Venezuela y Honduras (a más de Chile y Colombia) hacen especial énfasis en los más jóvenes y con preferencia de las manifestaciones musicales que no han recibido el beneficio de la industria musical y mediática.

Colombia ha colocado sus productos en ferias y mercados orientados a comunidades específicas. En más de 400 festivales de música folclórica colombiana que sirven de circuito de distribución para el intercambio de música grabada. Este tipo de música, que nunca ha tenido acceso en las casas discográficas, es grabada en estudios independientes y se vende en los conciertos y se enseña en las escuelas. (Ochoa, 1998: 27).

Según los informes y diagnósticos arrojados a la fecha, los departamentos que tienen mayores recursos por transferencias para cultura y por IVA, tienen también un mayor número de agrupaciones musicales. *“El Plan da prioridad al fortalecimiento de las prácticas musicales colectivas de diversos formatos, las cuales responden a las realidades sonoras e intereses locales del país: las Músicas Populares Tradicionales, las Bandas de Viento, los Coros y las Orquestas Infantiles y Juveniles”*. (Plan Nacional de Música para la Convivencia, 2002: 4)

En 342 municipios estudiados, se reportan 1420 agrupaciones tradicionales; se observa que la concentración de agrupaciones es

¹⁹ Idem

²⁰ El inicio en Chile de la formación musical, a través del modelo de red o escuelas, tiene dos momentos: el primero fue la creación de la Escuela Experimental de Música de La Serena en 1965, impulsada por Jorge Peña Hen. Ésta se creó vinculada al Conservatorio Regional y al Ministerio de Educación; sin embargo, la diferencia con los sistemas actuales es que proponía integrar la música y práctica instrumental a la educación básica regular.

alta en centros donde la tradición es fuertes tales como Aipe (Huila) 17 agrupaciones, Ovejas (Sucre) 12 agrupaciones estables y movimiento infantil vinculado a las escuelas no formales de música de más de 1000 niños, Mahates (Bolívar) 25 agrupaciones, Ancuya (Nariño) 12 agrupaciones ¹⁸.

Según la información recopilada por el Ministerio de Cultura de Colombia, existen en la actualidad aproximadamente 1022 bandas ubicadas en 791 municipios de todos los departamentos, lo que equivale a una cobertura del 72% de los municipios del país. De estas agrupaciones se estima que cerca del 80% son juveniles e infantiles, y el otro 20% son bandas de músicos mayores urbanos y campesinos, como en el caso de las bandas de la región de las sabanas de la Costa Atlántica, Nariño, Huila y Tolima, entre otros¹⁹.

• **Escuela y experiencia chilena.**

Como se mencionó en un principio, Chile, Colombia y Venezuela partieron desde un punto en común en el que buscaban que la población joven se dedique a la música, con programas de formación y a través de la conformación de orquestas juveniles²⁰.

Es decir que en un principio, los tres países hacen mucho énfasis en la formación académica formal, con repertorios de música clásica e instrumentos netamente occidentales, *“la idea surgió con el ejemplo de la educación musical que se impartía en Copenhague”* [...] La base del Sistema son las escuelas de formación llamadas Núcleos, que existen en cada estado del

país, con una población beneficiaria aproximada de 240 mil niños. En la actualidad el modelo venezolano ha sido reconocido por organismos internacionales que lo legitiman como “modelo del mundo”.

La Pontificia Universidad Católica de Chile en el año 2003, ofertó un diplomado en dirección de Bandas Estudiantiles con 224 horas al primer curso a nivel universitario que consideró las disciplinas de Dirección de Banda, arreglos musicales, lecto escritura musical, formulación de proyectos, y especialización en trompeta, corno francés, trombón, tuba, clarinete, saxofón, flauta traversa, percusión, luthería, entre otros.

Bajo esta óptica, la escisión entre orquestas sinfónicas y las bandas era cada vez más marcada ya que para las primeras es necesario utilizar violines y violas con un enfoque formal, en tanto a escritura y partitura; mientras que en el caso de las bandas, predominan los vientos y son estigmatizadas de populares y sus integrantes no necesariamente leen partituras y aprenden de oído.

[...] en el caso de la música, asumiendo que “leer” música, es intrínsecamente mejor que tocarla “de oído”. Escribir, desde este imaginario, es el ejercicio que permite ordenar e instaurar la lógica civilizatoria que caracteriza el proyecto de las élites. La escritura, en música, permite crear leyes y normas, permite diseñar programas homogéneos al recortar las diferencias, hacer gramáticas y manuales, diseñar patrones técnico-instrumentales que reglamenten la conducta a seguir, modelen el cuerpo y lo sujeten a una disciplina normativa llamada “la técnica” y prescriba cómo se ha de com-

portar el músico frente a determinados hechos sonoros [...].(ARENAS, 2009).

Recaemos en nociones hegemónicas de cómo los Estados y sus gobernantes conciben la música lo que a su vez, en el caso chileno, permitió la legitimación que ha obtenido el programa, avalado por el Banco Internacional de Desarrollo – BID – que “*aprobó un préstamo por 150 millones de dólares, en junio de 2007, para apoyar la Fundación mediante el Programa Acción Social por la Música*” (LOPEZ, 2008: 90).

La división o el cambio de enfoque que tuvo Colombia al integrar y rescatar sus repertorios tradicionales-populares permite que la población objetivo a la que está encaminada su iniciativa sea menos agresiva mientras que en lo sorprendente del caso chileno es que “*el 85% de las orquestas trabaja con niños de estratos sociales bajos*” (De Andraca, 2001. Citada por Fernández 2006: 21).

En el 2001 nace la Fundación de Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile, que es la que en la actualidad articula las diferentes orquestas que existen en Santiago y el resto del país se manejan bajo estos códigos formales. El 27 y 28 de mayo del año 2006 se llevó a cabo en Chile el 2° Congreso Nacional de Directores e Instructores de Bandas Estudiantiles, en la que también intervinieron varios actores como en el caso colombiano, con la puntualización que en Chile fue exclusivamente sobre Bandas de Guerra.

Algunas de las organizaciones e instituciones involucradas fueron: Corporación de Fomento de Bandas Estudiantiles (CORFOBAE)²¹, y patrocinada por la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Con-

sejo Nacional de la Cultura y las Artes. Secretario Ejecutivo del Consejo de Fomento de la Música Nacional, Coordinadora Nacional Departamento de Deporte y Tiempo Libre Escolar, MINEDUC, Director del Instituto de Música de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Presidenta del Consejo Chileno de la Música y Vice-Decana de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Teniente Coronel, Jefe del Servicio de Bandas del Ejército de Chile. Hubieron también ponencias de reconocidos psicólogos del programa Paz-Educa de la Fundación Paz Ciudadana; del programa de Gestión Cultural del Departamento de Ciudadanía y Cultura del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Si bien éste segundo congreso no logró conseguir una asignación permanente del Estado para continuar sus actividades y extender así su misión institucional, podemos ver cuál era su enfoque que reafirma la formalidad que dará pie a análisis posteriores. Con una fuerte carga discursiva militar, la relatoría nos dice: “*El congreso permitió por primera vez dar una mirada a este movimiento que históricamente ha sido terreno castrense y nos permitió conocer sus éxitos, necesidades y expectativas de desarrollo de estas actividades extra-programática de muchos colegios y liceos de nuestro país*” (énfasis añadido es mío).

Dentro de los acuerdos para ampliar la gestión de las bandas en Chile se considera otros formatos de bandas: Bandas de Conciertos; Bandas Sinfónicas; Bandas de Guerra (escolares); Big Band; Bandas de Jazz; Brass Band y Ensamblés; todas éstas distan mucho de los formatos tra-

dicionales populares chilenos dada su orquestación-instrumental.

Otro ejemplo de la carga discursiva con el que se abordó el congreso queda transcrito en algunas de las áreas delineadas: *Área Intelectual, Beneficios para su tiempo libre y el área valórica*²² que dice:

- *Aquí encontramos una buena, vasta, y gran actitud de los niños; aprender del reglamento, de sus pares, y de sus instructores. Por ejemplo: desarrollar valores cívicos respecto a los símbolos nacionales, amar su historia patria, respeto por las jerarquías y cercanía a las autoridades nacionales que son sus pares.*

- *Desarrollo de valores espirituales: Muchas bandas son confeccionadas... asisten (se presentan) a misas, procesiones, desarrollan cursos de música clásica, etc.*

- *Desarrollo de trabajo en equipo: Aprender a ayudar a que sus pares siempre sean puntuales, aprender a escuchar en la escuela, aprender la tolerancia, aprender el respeto por los demás integrantes. (énfasis añadido es mío).*

Dentro de los objetivos planteados, vemos que no existe una intención de sinergia entre la parte formal y la parte tradicional, ni avisos de cambios estructurales, puesto que se enfocaron en fortalecer estrategias de gestión, sostenimiento de los proyectos ya en marcha e incluso: “*Elaborar un documento oficial del Congreso,*

²² Dejan atrás malas costumbres como flojera, intolerancia, agresividad, etc.; Los protege de ocupar su tiempo libre en pandillas, pendejas, vagancia, alcoholismo, drogas, etc. “Por las características políticas de estos sistemas es posible hacer una lectura en el enclave de “civilización o barbarie”, según lo cual la música clásica es entendida como civilización, y, por consiguiente, ésta sería la única vía posible para superar la barbarie, entendida como el desorden y la vulnerabilidad de los jóvenes frente a la droga y la delincuencia”.

²¹ CORFOBAE fue una organización sin fines de lucro creada el año 1993 orientada al fortalecimiento de las bandas instrumentales estudiantiles del país.

que potencie la gestión a favor de la práctica musical de las Bandas Estudiantiles del país, como un rescate de tradición cultural”.

Sin embargo, al igual que en Colombia, en Chile también se organizaron varias mesas de trabajo (Mesa N° 1: ¿Por qué Bandas?; Mesa N° 2: Regionalización; Mesa 4: Bandas Escolares y sus requerimientos; Mesa 5: Asesoría y Capacitación), con diversos temas o áreas pero siempre con la fijación de mantener y fomentar las bandas de Guerra. Así por ejemplo la Mesa de trabajo 4 (Bandas Escolares y sus requerimientos) tenía por objetivo: “Proponer la forma de unificar su nombre, considerando no alterar (negativamente) la cultura local, y fundamentar por qué algunos creen que debieran seguirse llamando Bandas de Guerra”²³.

Música popular²⁴ versus academia

Tanto en los diagnósticos sobre los planes-políticas de música chilenos como en los colombianos, se problematiza sobre cuál es el abordaje que más cumple con los objetivos propuesto por ambos Estados.

En Colombia han tratado de concebir la vida musical del país desde una perspectiva más incluyente, más ajustada a las heterogéneas necesidades de sus músicos, han entendido que las dinámicas superan la racionalidad sonora e invitan a ampliar el espectro con el que se aborda la enseñanza de música.

Las músicas que se reivindican, se justifican y se asientan en sus usos sociales cotidianos, en su articulación con las necesidades vitales de las comunidades. Hay músicas que

se manipulan, con las que se puede jugar, que sirven para acompañar la vida real. Son músicas de uso, cuyo disfrute pasa por el cuerpo, por el movimiento, por el sudor y el contacto. Las músicas populares y tradicionales pertenecen a esta categoría, son músicas de goce colectivo, de encuentro, sirven de cemento de las relaciones sociales (ARENAS, 2009).

Por su lado, una parte del oficialismo chileno se enfoca en los rasgos del sistema académico tradicional-formal tales como universalismo, objetivismo, sistematización, ordenamiento jerárquico y propuesta programática equiparable con los estándares internacionales en elementos técnicos occidentales dejando otras aproximaciones sociales a partir de los cuales los géneros musicales están asociados con clases sociales, grupos étnicos, creencias religiosas y legitimación social, desde el punto de vista popular.

Este ‘alejamiento de lo social’ propicia un desapego con el entorno mismo, y produce un efecto contrario, pues buscando integrar, segrega en el sentido que las clases sociales en Chile a las que están dirigidas las políticas, al igual que en Colombia, son de niveles bajos y por tanto no se identifican con la música clásica ni con los instrumentos necesarios para su ejecución. “Como hemos visto no es ‘social’ ni ‘culturalmente’ lo mismo participar de un conjunto de rap o reggaeton que integrar un conjunto de música sinfónica, independientemente que ambos caminos contribuyan a la participación y la integración social”. (ARENAS, 2009)

En la práctica la noción de lo popular hace que los productos culturales populares y tradicionales serán concebidos en adelante como carentes de excelencia estética o de interés académico e intelectual. En consecuencia, lo que importa ahora es que las políticas culturales en el plano nacional tengan en cuenta esta nueva situación y logren trascender la tradición, limitada muchas veces en la preservación del patrimonio histórico; en donde también pueden parecer dudosos los repertorios populares para quienes entienden las músicas tradicionales desde la ideología romántica del folclor.

Adicionalmente, si se desea mantener algunos rasgos endógenos en la construcción de la identidad, es fundamental contar con un núcleo duro: una base productiva adecuada que dé lugar a industrias culturales locales y propias, con carteras que puedan invertir en el exterior, producir y exportar bienes culturales; que sean capaces de dar apoyo y expresar los nuevos y antiguos contenidos de la identidad cultural hacia la comunidad global.

Lo popular es entonces idealizado: se hacen inventarios de sus canciones, sus fiestas, sus trajes, sus artesanías, sus relatos, sus manifestaciones religiosas, buscando purgar el “pecado original” de su expulsión de los circuitos reales de difusión y reconocimiento. De este modo, lo popular queda “salvado”, pero al precio de su negación en la práctica. Queda convertido en un fetiche que hay que cuidar, preservar, comunicar. De este modo, el “patrimonio” queda anclado sin posibilidad alguna de actualización y de

revalorización en las prácticas del presente cotidiano (ARENAS, 2009).

Aproximación teórica.

Los resultados de la investigación junto con la propuesta contenida en el manual *para la organización y funcionamiento de las bandas de música estudiantiles* retomarán corrientes constructivistas puesto que creemos que dichas orientaciones teóricas aportan en las reflexiones sobre cómo se construye el conocimiento humano en su sentido gnoseológico.

Con gran influencia en las teorías del aprendizaje, Jean Piaget y Lev Vigotsky²⁵, entre muchos otros constructivistas, han deliberado sobre los modos en que el ser humano conoce. A su vez, en el campo de las ciencias sociales el constructivismo avanza más allá de ser una teoría del conocimiento y se propone también aportar a la teoría de la constitución de la sociedad.

A partir de lo dicho, entendemos que los estudios culturales y las políticas culturales ya no se abordan solo en revistas especializadas, debates académicos o en cortas opiniones publicadas en diarios. Lo que se busca cada vez más es que a la cultura se la investigue con la misma rigurosidad con la que se tratan los demás temas que forman parte de la estructura social como la política o la económica.

Al dar lugar a que la cultura y la música sea la fábrica de signos y sonidos de una nación o de un pueblo determinado y que los signos de una comunidad se tracen en su propio terreno ya es una establecimiento de por sí. La reflexión sobre los signos

²³ Nombres alternativos que se han planteados en el 1° y 2° Congreso: Bandas escolares; Bandas de fanfarreas; Bandas de Desfile; Bandas de Honor

²⁴ Para aproximar una definición de la Música Popular, ver GONZÁLEZ Juan Pablo, *Musikología Popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos*. En Revista Musical Chilena, Año LV, enero-junio 2001. No. 195, pp.38-64.

²⁵ Piaget, Jean (1992), *Psicogénesis e historia de la ciencia*, Siglo XXI Editores, México. Vigotsky, Lev (2001) *Pensamiento y Lenguaje*. Paidós. Barcelona.

y discursos son otro eje que retomaremos de Ernesto Laclau como formas de deco-dificación de los sentidos que, articulan la producción (construcción) de la sociedad.

“Discurso aquí no designa actos de habla o escritura, sino a toda práctica social que produce sentido” (Laclau, 1985). En la teoría del discurso propuesto por éste intelectual, puede identificarse el plano de la coyuntura de las relaciones sociales como un modo de entender la producción de la configuración de la sociedad así como para abordar las lógicas de la política y la construcción de identidades colectivas y sonoras.

Concretamente, al comprender el cambio conceptual de banda de guerra a bandas de paz se admite que ya no es únicamente cuestión de repertorios musicales e instrumentos, entra el trabajo y la recreación, el sentido en que las sociedades construyen, junto con su producción, las canciones y las imágenes, sus símbolos, el discurso, la educación y la costumbre.

A partir de estos lineamientos, creemos que será posible abordar y de cierta forma deconstruir de mejor manera, el fuerte discurso ligado a las bandas de guerra, cargados muchas veces de códigos excluyentes y patriarcales. Por ejemplo, haciendo una breve recopilación del Instituto Nacional Mejía, vemos mensajes como: “representar la majestuosidad por el respeto a nuestros símbolos Patrios y fechas cívicas” – “ejemplo vivo para las generaciones venideras del Mejía donde el heroísmo, sacrificio y amor a la Patria es lo primero que se inculca en la formación de valores a los integrantes de la actual Banda de Guerra”²⁶. Así mismo en el caso del

Colegio Nacional Teodoro Gomez de la Torre, se reproducen discursos como: *Su primera “gallarda presentación” - El público premió con estruendos aplausos la marcial actuación de los estudiantes*”²⁷.

La definición de discurso como toda práctica que produce sentido obliga a ir más allá de la atención exclusiva a lo textual o lingüístico como campo de construcción de datos e indagar en las formas no lingüísticas de producción de sentido, como en la música.

La dinámica simbólica y discursiva que ha sido ejecutada alrededor de algunas bandas de guerra, recogida en las grabaciones audio-visuales y en las entrevistas, es lo que habría que replantear como un mecanismo que facilite la asimilación del nuevo enfoque de las bandas estudiantiles reflejado en contenido del manual como un meta lenguaje o si se quiere como un meta repertorio.

Es decir que, junto con análisis del discurso, con la formación de otros repertorios musicales podemos interrogarnos sobre los procesos de producción de sentido involucrados en las bandas estudiantiles y su identidad. De esta forma se asume la construcción de la sociedad como un proceso humano indisociable del sentido *“pero también en la acción, puesto que lo central es el análisis de las prácticas que producen sentidos”*. (Howarth, 2005: 43).

Traducido en términos metodológicos implica reparar en las acciones, las interacciones, los comportamientos, los gestos, así como otras condiciones materiales embebidas de sentido (imágenes, distribución espacial, diseños arquitectónicos,

temporalidades), además del análisis de entrevistas o documentos donde juegan técnicas de investigación específicas. (Retamozo, 2010: 21).

Creemos que el diseño de un manual nacional que tome en consideración estos contextos permite elevar cualitativamente el rendimiento cognoscitivo que justifican la existencia del proyecto, al tiempo que permite asegurar la continuidad de las sociedades en el tiempo (bajo la tradición y la memoria histórica).

El manual que pretende cambiar los repertorios musicales sería el medio por el cual se accede a la interconexión entre lo social y lo cultural, a través de la multiplicidad de universos simbólicos explicando las prácticas de vida de los pueblos y nacionalidades como originarios de sus ritmos tradicionales.

Finalmente, retomando a Nestor García Canclini, él resalta la intercomunicación inevitable y necesaria existente entre un mundo más global pero paradójicamente queriendo mantener y reconocer diversidad e identidad. Así lograríamos cumplir con la responsabilidad de la sociedad y del Estado en preservar y asegurar las condiciones de permanencia y reproducción de la cultura en sus múltiples expresiones.

En un mundo tan interconectado, las sedimentaciones identitarias (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales. Las

maneras diversas en que los miembros de cada etnia, clase y nación se apropian de los repertorios heterogéneos de bienes y mensajes disponibles en los circuitos transnacionales generan nuevas formas de segmentación. Estudiar procesos culturales es, por esto, más que afirmar una identidad autosuficiente, conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones. (Canclini, 2000: 45).

Marco metodológico

En la actualidad, la realidad en nuestro país hace que en general sea muy dificultosa la recopilación y sistematización de información respecto a música y a cultura al no disponer de datos empíricos y estudios de largo plazo avalados por centros institucionales²⁸. En este sentido, diseñamos una encuesta que se aplicó entre marzo y mayo del 2013 con el fin de obtener un diagnóstico de los colegios seleccionados y contar con elementos que nos guíen hacia la consolidación del manual de música como procedimiento técnico que permite al analista formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse al universo de la muestra. Para los colegios a encuestar ubicados en la capital, fue el Municipio de Quito quién los seleccionó. Por su parte, la selección de los demás colegios - en las tres regiones de la amazonia, la costa y la sierra - obedeció a lineamientos planteados por el Ministerio de Educación²⁹.

²⁸ La Sociedad Latinoamericana de Bandas de Marcha y la fundación Educando Ecuador como institución creada con Acuerdo Ministerial No 1351 de fecha 03 de junio del 2003 del Ministerio de Educación y Cultura, que se encuentra adscrito a Educando Latinoamérica organismo internacional al que pertenecen Chile, Brasil, México, Colombia, Venezuela, Guatemala y El Salvador. Disponible en: <http://www.educandoecuador.com/dos/index.php/quienes-somos/trayectoria> Fecha de consulta 27/03/2013

²⁹ Cabe mencionar que la presente consultoría para la elaboración de un manual que ayude a la transición de bandas de guerra a bandas de paz no está enmarcada como un Plan Nacional por lo que no hubo criterios técnicos de muestreo. Se trataría, en el mejor de los casos, como un proyecto piloto. Según dato proporcionados por el Ministerio de Educación, en el Ecuador existiría un universo aproximado 30.000 colegios con bandas ‘tradicionales’ a nivel nacional.

²⁶ <https://www.facebook.com/pages/GLORIOSA-BANDA-DE-GUERRA-PATRON-MEJIA/167075680015570?sk=info>

²⁷ http://patronteodoro.webcindario.com/banda_de_guerra.htm

Al respecto de las encuestas, podemos señalar que diseñamos dos tipos por colegio, una dirigida a los docentes/autoridades³⁰ con 24 preguntas y otra encuesta dirigida a los y las estudiantes compuesta de 12 preguntas. Las primeras preguntas recaban información general, cómo la edad, sexo, y lugar de nacimientos, luego preguntamos sobre la formación musical que tienen, los repertorios musicales que

se enseña, cómo se organizan las presentaciones y los ensayos y finalmente averiguamos sobre los instrumentos.

A continuación, se muestra una tabla con los colegios seleccionados en donde se aplicaron las encuestas. También se obtuvieron de estos colegios registros audiovisuales de sus performances, entrevistas y fotografías.

Tabla 1
Datos compilados

Institución	Región	Ciudad	# Alumnos Encuestados	# Docentes / autoridades
Colegio Nacional Experimental María Angélica Idrobo	Sierra	Quito	85	6
Unidad Educativa Municipal Oswaldo Lombeida	Sierra	Quito	63	4
Colegio Nacional Mixto Dario Guevara Mayorga	Sierra	Quito	27	2
Instituto Superior Luis Ulpiano de la Torre	Sierra	Cotacachi	26	0
Colegio San Lorenzo	Costa	Esmeraldas	15	3
Fernando Daquilema	Sierra	Riobamba	12	3
Unidad Educativa Amazonas	Oriente	Zamora	15	3
Colegio Misahualli	Oriente	Misahuallí	10	3
Unidad Educativa Nacional Napo	Oriente	Tena	11	3
Colegio Santa Rosa	Costa	Machala	20	3
Colegio Emilio Uzcátegui	Sierra	Quito	51	0
Colegio Fiscal Experimental 28 de mayo	Costa	Guayas	25	0
Total12	3	9	360	30

³⁰ Rectores, vicerrectores, docentes encargados de la banda es decir profesores de matemáticas, educación física y los propios docentes de música.





Diagnóstico

El presente diagnóstico analiza las encuestas realizadas a doce colegios de nueve distintas ciudades repartidos en las distintas regiones del territorio nacional. El total de alumnos encuestados fue de 360 mientras que, entre autoridades y docentes de los mismos colegios, se encuestaron un total de 44. Nótese en la tabla de arriba que los docentes del Instituto Superior Luis Ulpiano de la Torre, ubicado en la ciudad de Cotacachi, fueron ponderados ya que cuentan con un sólido programa de formación música.

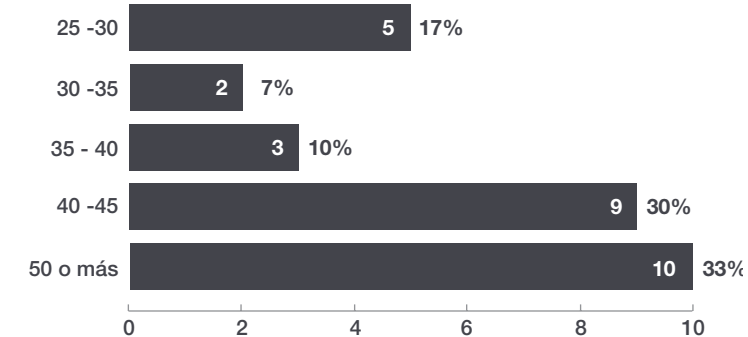
Creemos que los resultados obtenidos de las encuestas y de las investigaciones de éste eje cultural³¹ nos ayudarán a adaptar de forma armoniosa un manual de música que guíe tanto a docentes como a estudiantes hacia una nueva concepción de la

música. También aspiramos a mostrar la brecha entre la situación real en la que se encuentran algunos colegios con respecto a parámetros básicos de formación y dotación de infraestructura necesarios para la transformación de las bandas.

Docentes/Autoridades.

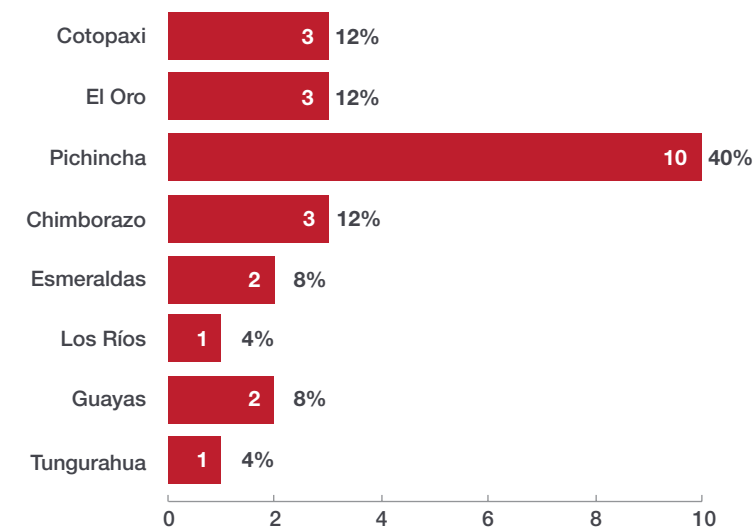
Obtuvimos 30 respuestas en total, 10 respuestas mostraron que las edades de los docentes/autoridades encuestados es de 50 años o más. En lo concerniente a sus lugares de nacimiento vemos representadas las nueve ciudades de donde proviene lo que también nos dice que existe una heterogeneidad dentro de las respuestas, importante por cuanto pretendemos abarcar la mayor diversidad regional posible.

Pregunta 1 Seleccione su rango de edad



Pregunta 2 Lugar de nacimiento

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%

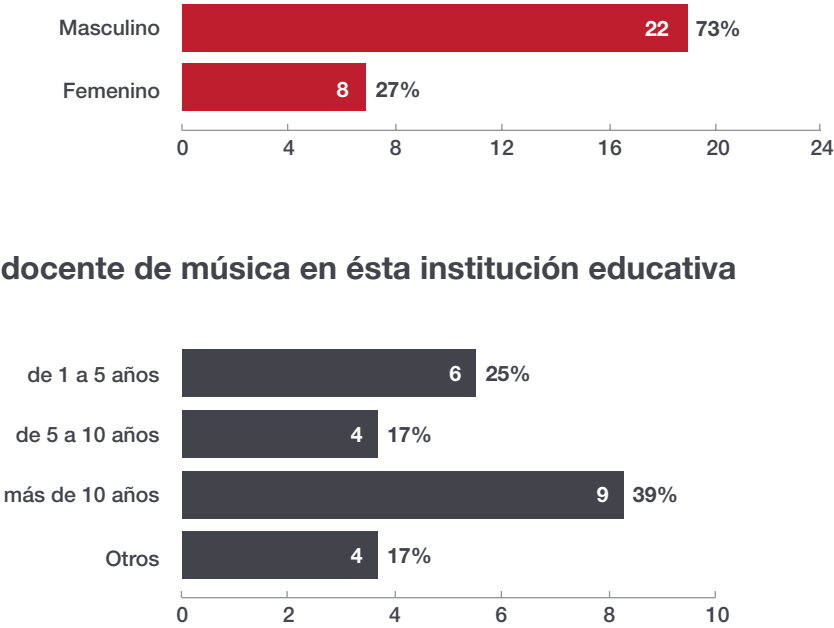


³¹ Ver también marco teórico del eje pedagógico y del eje musical.

Así mismo, podemos observar que la mayoría consultada fueron hombres que han trabajado más de 10 años en los establecimientos.

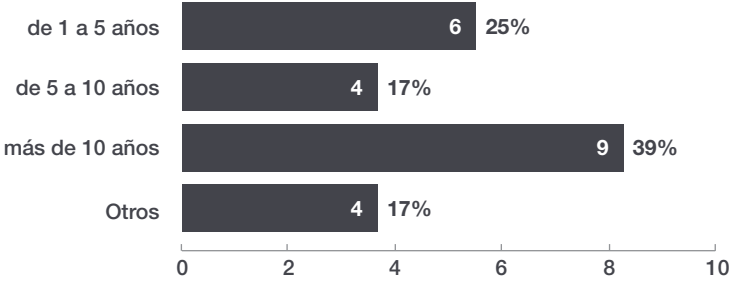
Pregunta 3
Sexo

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 4
Tiempo que trabaja como docente de música en ésta institución educativa

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%

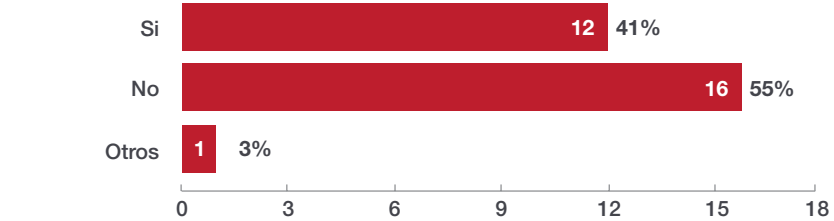


En cuanto a la formación que ha recibido este grupo humano, planteamos una pregunta amplia donde vemos que 12 de los encuestados si han recibido algún tipo de acercamiento a la formación musical³², mientras que la mayoría, 17, no cuenta con formación. Así mismo, en la pregunta 6, las personas que estudiaron otra cosa que no tiene que ver con música, representa la tercera parte.

Esta realidad, se asemeja a la situación de la mayoría de los colegios y por ende es posible hacer una generalización de que en todos los establecimientos existen varios licenciados que enseñan música pero que no la estudiaron formalmente. Sin embargo, como el fin de la presente investigación se circunscribe al diseño de un manual de música, la información nos permite diagnosticar cómo funcionan los procesos donde no existe un andamiaje en formación musical.

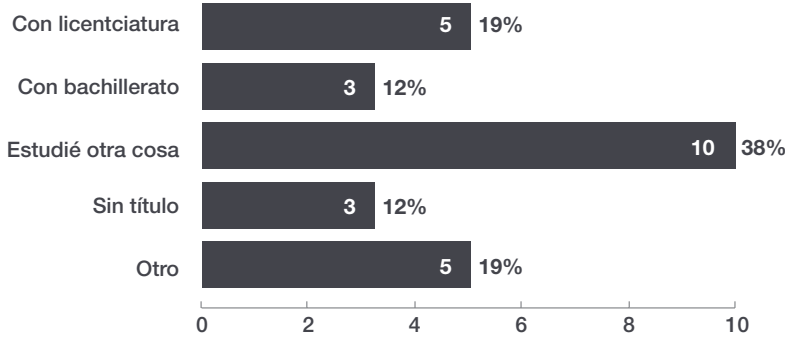
Pregunta 5
¿Cuenta con formación musical?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 6
¿Es usted músico de profesión?

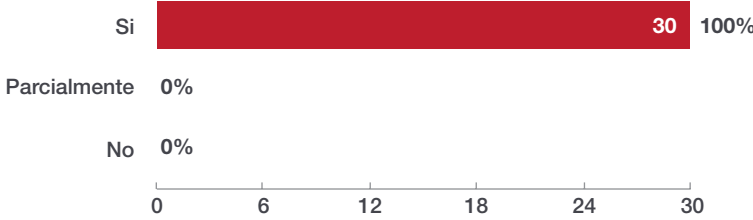
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Desde nuestra perspectiva, las preguntas 7 y 8 son de las más decidoras ya que avalan el propósito mismo de las investigaciones mostrando, por una parte, que todas las 30 autoridades/docentes están de acuerdo en que se lleve a cabo la transición hacia las bandas de paz y todo lo que aquello implica, entendiendo de que se trata de algo mucho más profundo y de carácter estructural. El en caso de la pregunta 8 sobre la necesidad de implementar un manual, vemos que 25 autoridades/docentes lo afirman.

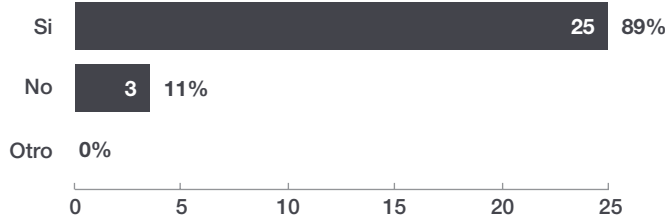
Pregunta 7
¿Está usted de acuerdo con el cambio de bandas de guerra a bandas de paz?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 8
¿Cree necesaria la implementación de un manual de música?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



La siguiente pregunta, 9, nos muestra que apenas son 3 los docentes/autoridades que tiene mucho acceso a repertorios nacionales por lo que el manual vendría a suplir ésta demanda. Así mismo, un total de 17 encuestados necesita reforzar sus conocimientos de ritmos tradicionales del Ecuador; además, la pregunta 12 nos dice que la tercera parte de docentes, requieren también acceso a repertorios latinoamericanos para sus clases.

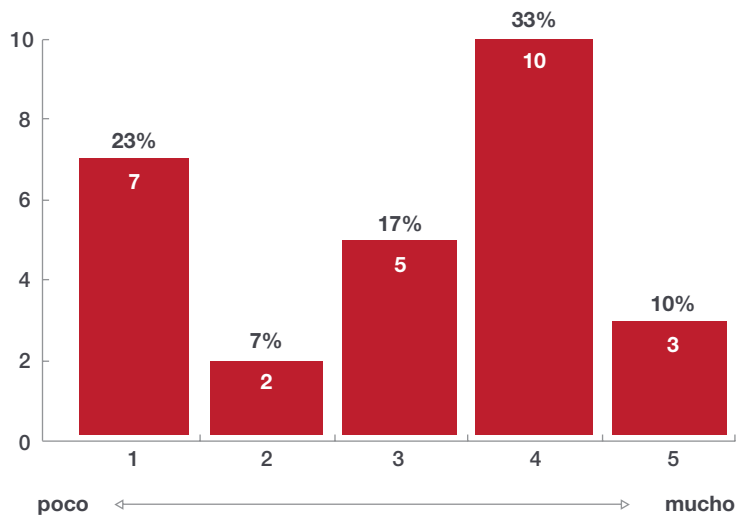
³² Vale reiterar que existe un sesgo en toda muestra por cuanto el Instituto Luis Ulpiano de la Torre no incluye encuestados.



Pregunta 9

¿Tiene acceso a repertorio nacional?

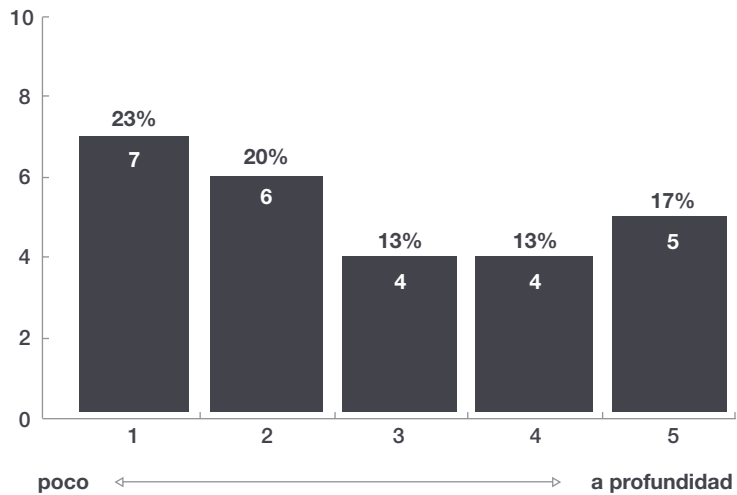
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 10

¿Conoce los ritmos tradicionales del Ecuador?

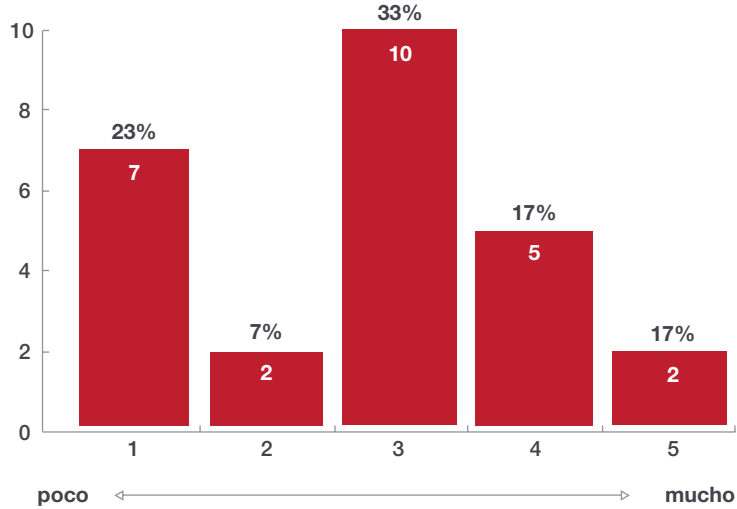
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 12

¿Tiene acceso a repertorio latinoamericano?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%

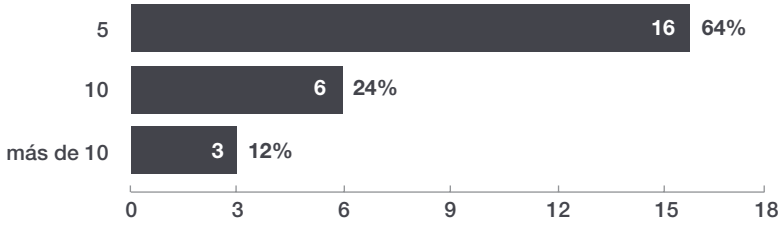


En las encuestas 16 autoridades señalaron que son alrededor de 5 las presentaciones que realizan por año y casi todas, 27 de 30, realizan presentaciones fuera de los establecimientos en otros espacios, frente a público que no son del propio colegio. Adicionalmente, la pregunta 15 nos muestra un interesante dato ya que 17 docentes/autoridades, más de la mitad, señalan que existe una alta demanda de los estudiantes por formar parte de la banda. Es decir existe un interés por acercarse a la música y desenvolverse en la dinámica propia de una banda.

Pregunta 13

¿Cuántas presentaciones públicas se realizan dentro del establecimiento por año?

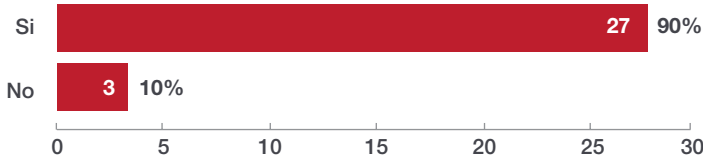
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 14

¿Se realizan presentaciones fuera del establecimiento?

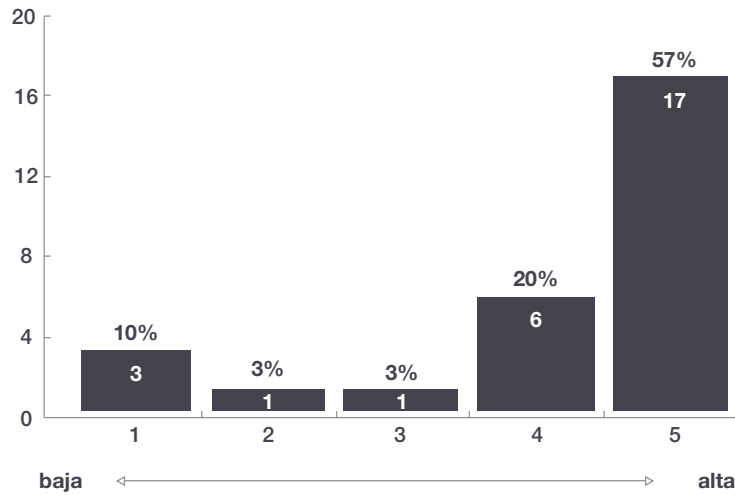
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 15

¿Hay mucha demanda por parte de los estudiantes por formar parte de la banda?

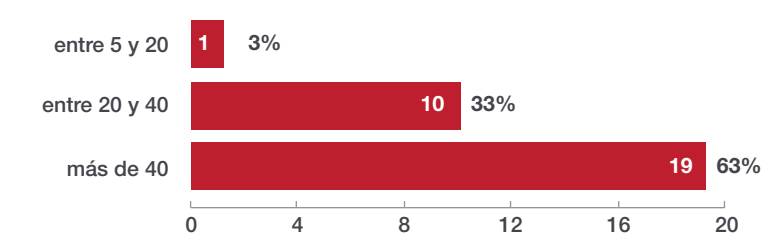
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Algunos colegios que formaron parte de la muestra eran grandes por lo que vemos que 22 señalaron que tenía más de 40 estudiantes en su banda colegial y que éstos ensayaban entre una y dos horas a la semana.

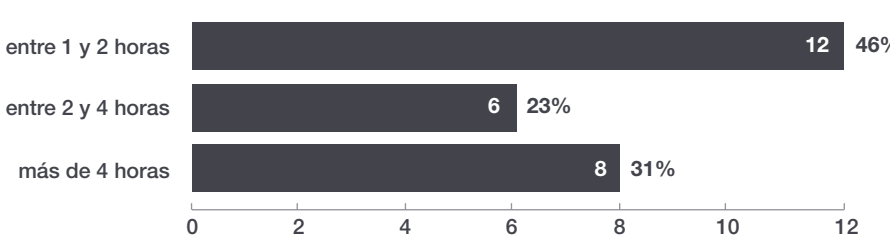
Pregunta 16
¿Cuántos integrantes tiene su banda?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 17
¿Cuántas horas ensayan a la semana?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%

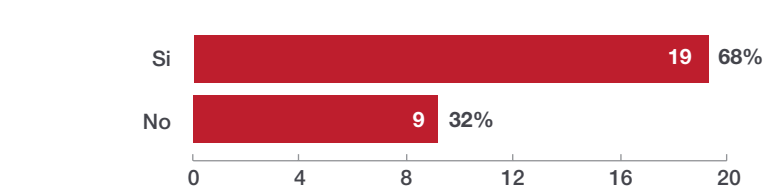


La pregunta 18 nos señala que según 19 autoridades/docentes existe la posibilidad de que los y las estudiantes accedan a los instrumentos fuera del horario establecido para sus clases de música. Nos parece particularmente importante éste dato ya que, demuestra por un lado, que existe un interés de los estudiantes en seguir aprendiendo solos y por otro lado, sumado las entrevistas, pudimos constatar que tanto las autoridades/docentes recomiendan a los más pequeños, como los jóvenes a que dediquen tiempo a la música en un modo productivo y divertido. Sin embargo, 23 docentes señalaron que no cuentan con los instrumentos necesarios para sus presentaciones y que sus estudiantes demandan instrumentos en mejor estado y mayor diversificación, que a su vez, los motiva para aprender repertorios nuevos.

La calificación del estado en que se encuentran los instrumentos es bastante baja como se puede ver en la pregunta 20. El total de los treinta encuestados en la pregunta 20 relativo a la necesidad de diversificar, asienten que lo es. Es por este motivo que el manual cuenta con un esquema donde se muestra con qué instrumento tradicional se debería tocar cada ritmo pero también muestra un instrumentos equivalente en base a la información recopilada en la pregunta 22. Debemos decir que el cambio hacia bandas de paz requerirá necesariamente un cambio de instrumentos, de uniformes, de coreografía, de fechas, básicamente de concepción puesto que cómo ya lo hemos reiterado, el manual es un medio y no un fin en sí mismo para lograr esta tan importante transición.

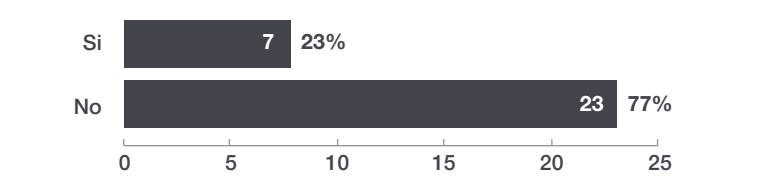
Pregunta 18
¿Los estudiantes pueden acceder a los instrumentos fuera del horario de la clase de música?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



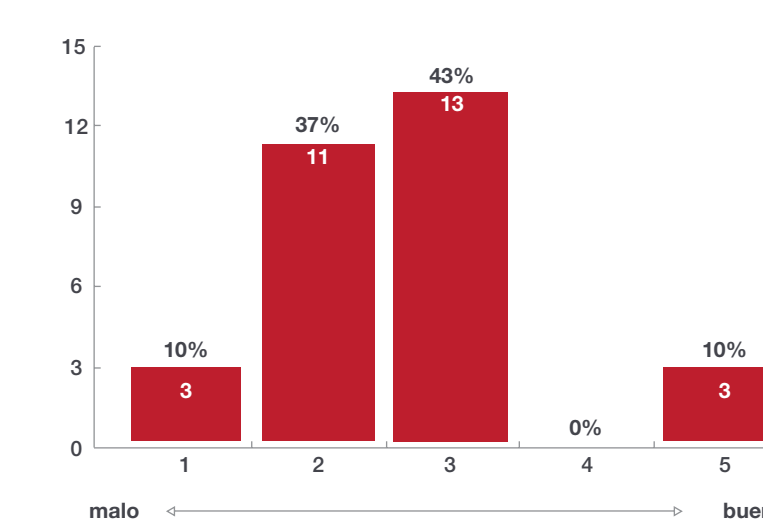
Pregunta 19
¿Cuenta con los instrumentos necesarios para sus presentaciones?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



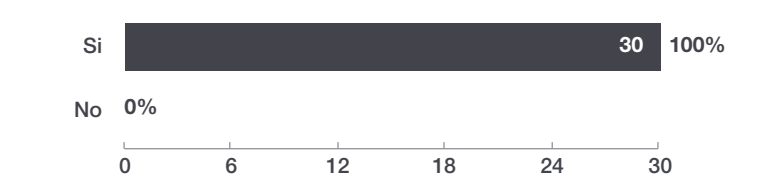
Pregunta 20
¿Califique el estado en el que se encuentran los instrumentos?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 21
¿Requiere diversificar los instrumentos que tiene?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



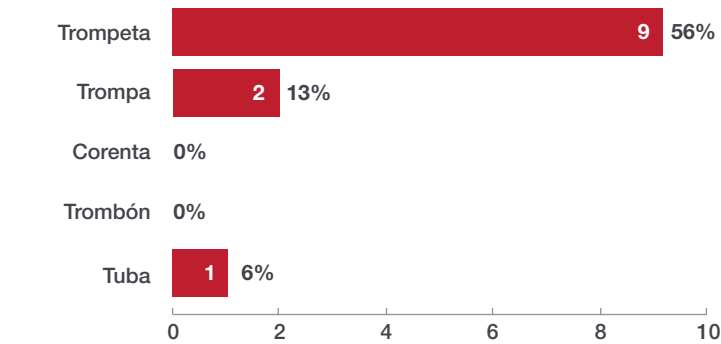
Cómo se constató en la parte comparativa o de referencias regionales, en Chile, los colegios están dotados con instrumentos similares a los abajo enlistados. En cierta manera, esto hace que se constriñe y homogenice la sonoridad, la intención y las propuestas musicales en los colegios y de los arreglos que se puedan hacer en un universo que representa en su casi totalidad instrumentos occidentales o “formales” como los son el trombón, la trompeta, el flautín, la lira, los platillos y el bombo.

Pregunta 22

¿Marque los instrumentos con los que cuenta?

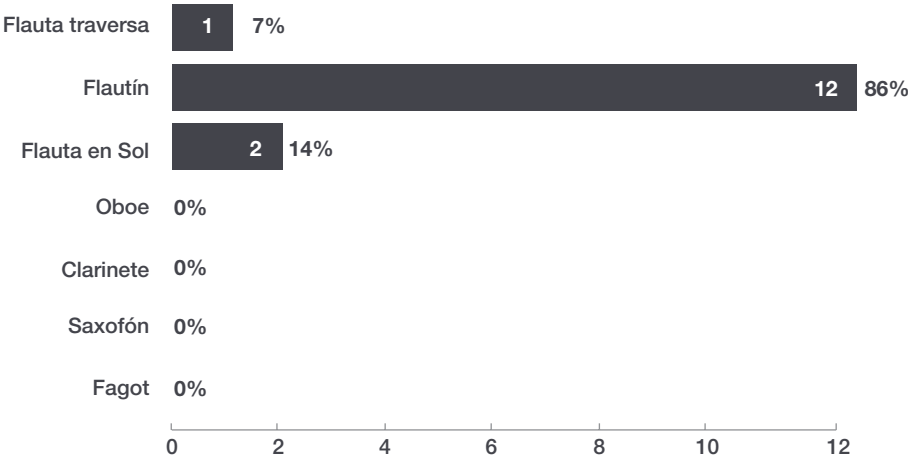
Vientos de metal

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



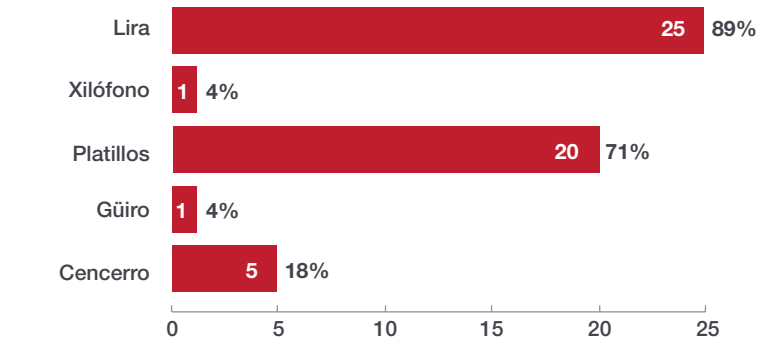
Vientos de madera

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



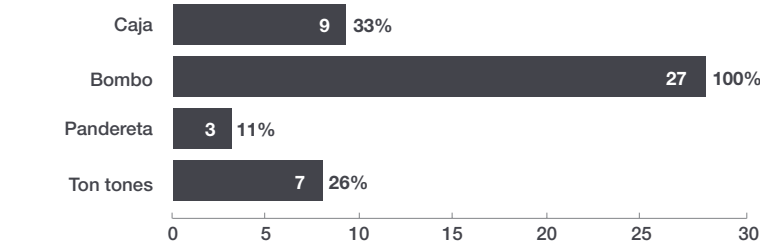
Instrumentos de percusión de metal

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Instrumentos membráfonos

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



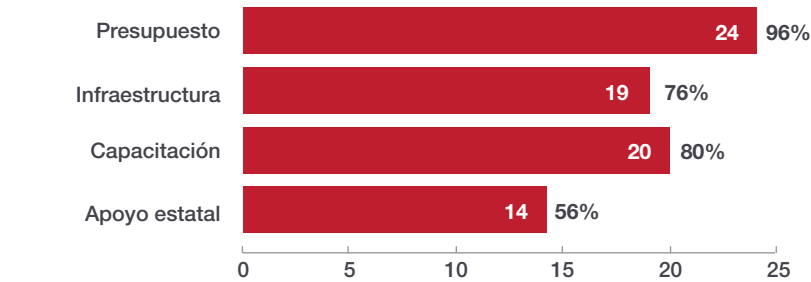
En las dos últimas preguntas realizadas al grupo de docentes/autoridades, nos pareció importante mostrar que existe una gran demanda por mejorar el área de música en muchos aspectos, como el presupuesto que se les otorga, siendo éste el más votado por casi todos con 24 respuestas. Sin embargo es importante señalar que las otras opciones también tuvieron una alta frecuencia de votos. Es así que se muestra una alta demanda por capacitación, considerando siempre que los colegios de la muestra de una u otro manera ya contaban con gente preparada en música, como lo muestra las preguntas anteriores. Seguidamente observamos que 19 personas señalan que la infraestructura del colegio, es decir, donde repasan y donde se presentan también debe mejorarse. Si bien casi todo se desprende de una mayor asignación presupuestaria, el apoyo estatal en formas no económicas es también necesario y el manual vendría a suplir esta demanda.

A decir de los docentes y de las autoridades, la mejor edad entre la cual los estudiantes deberían empezar es entre los 10 hasta los 16, punto que también es tomado en consideración dentro de la propuesta pedagógica y musical del manual por cuanto establece ejercicios lúdicos y prácticos sin dejar de ser efectivos y medibles.

Pregunta 23

¿Qué considera usted necesario para mejorar la educación musical?

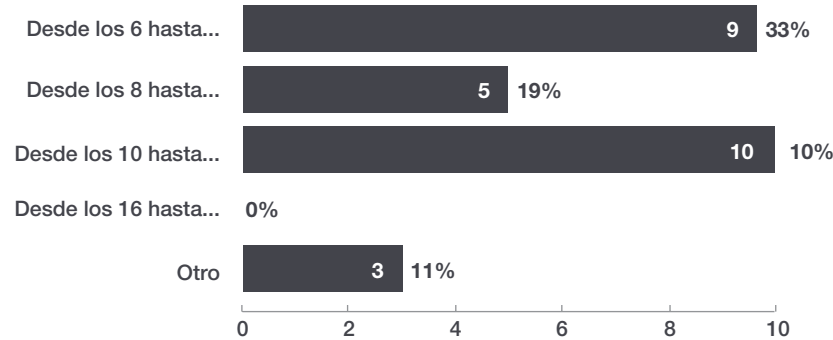
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 24

¿Qué edades considera usted, son las ideales para empezar a formar parte de la banda de paz?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Con la encuesta hemos pretendido abarcar información básica sobre el personal encargado del colegio y del área de música (edad, sexo, nacionalidad), tiempo que trabajan en los colegios, sus niveles de formación así como su acceso a repertorios. El cómo ven ellos las presentación, los ensayos y una sección sobre instrumentos.

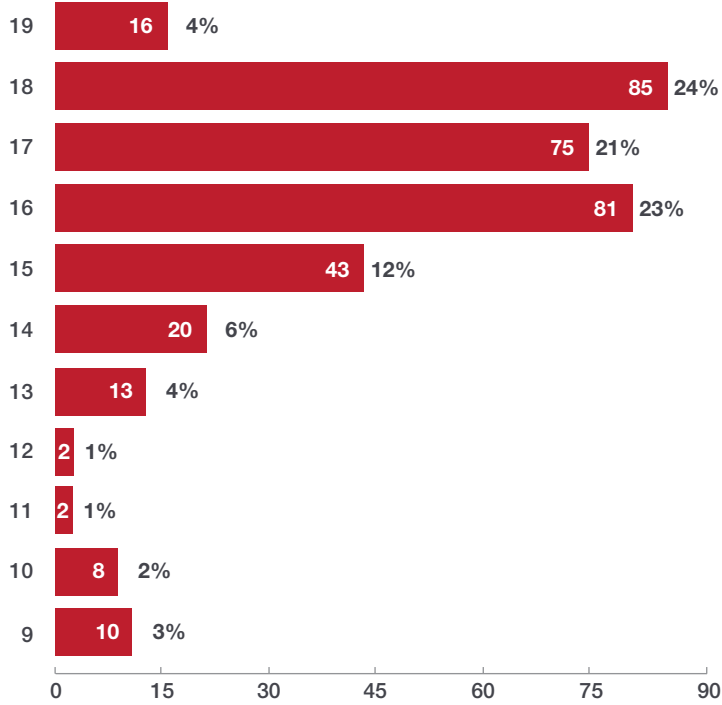
Estudiantes

A continuación desglosaremos algunas de las preguntas hechas a los 360 estudiantes de los doce colegios señalados en la tabla con el fin de mostrar sus tendencias. Similar a lo planteado para la encuesta a docentes, en ésta también recabamos información sin ser tan exhaustivos.

En la primera pregunta vemos que el grueso de la edad de los estudiantes se concentra entre los 13 y los 17 años de edad. Dentro de un rango de edad, de 9 a 19 años, el grupo que mayor interés mostraba por formar parte de una banda eran los jóvenes de 17 años que ya formaban parte de la misma.

Pregunta 1
Edad

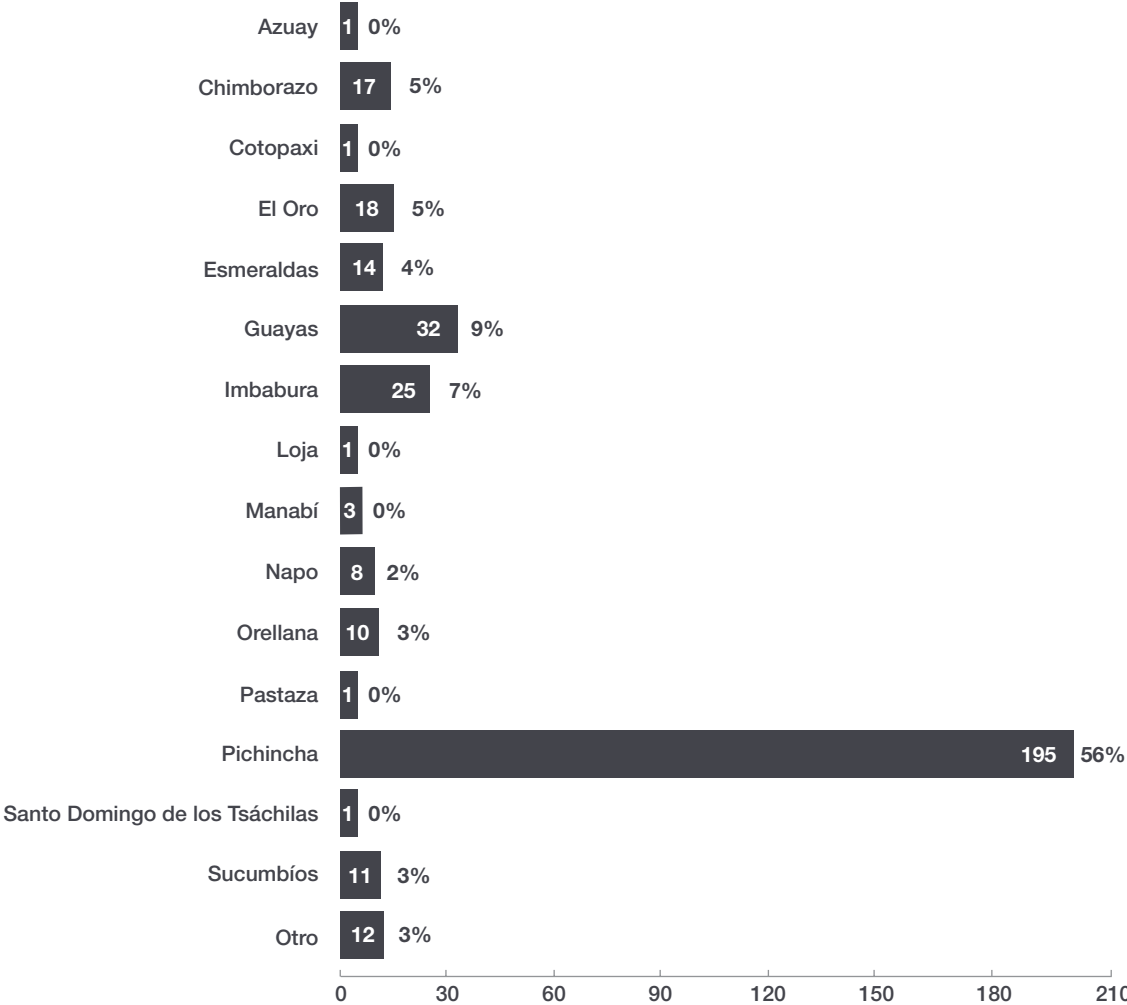
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



En la segunda pregunta se ve que hay 15 provincias representadas por los estudiantes. Si bien se registra una mayor frecuencia de estudiantes de Pichincha, esto obedece a los parámetros establecidos por la muestra.

Pregunta 2
Lugar de nacimiento

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%

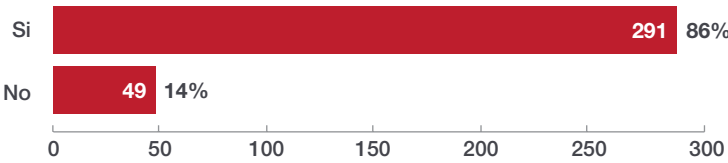


De modo general, vemos que existe una gran apertura por parte de los y las estudiantes en formar parte de la banda del colegio (86%). En similares proporciones, un 83%, están también de acuerdo en cambiar el formato de banda de guerra a banda de paz junto con los repertorios, uniformes, fechas y todo lo que implicaría dicho cambio.

Es importante señalar que en ningún momento hemos visto de manera peyorativa el formato y los repertorios ya existentes en los colegios, y lo que se busca es más ampliar los conocimientos y alcance de las bandas para que no queden únicamente circunscritas en el marco de lo marcial.

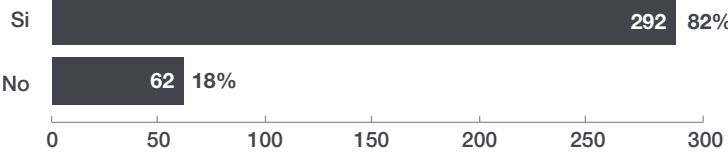
Pregunta 3
¿Te gustaría formar parte de una banda musical?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



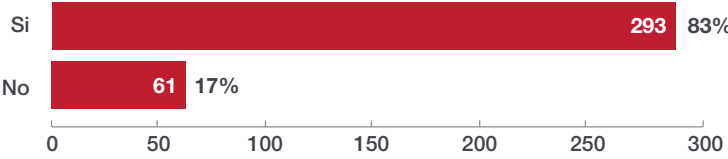
Pregunta 4
¿Conoces alguna canción ecuatoriana? ¿Cuál?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 5
¿Estás de acuerdo con cambiar de bandas de guerra a bandas de paz?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%

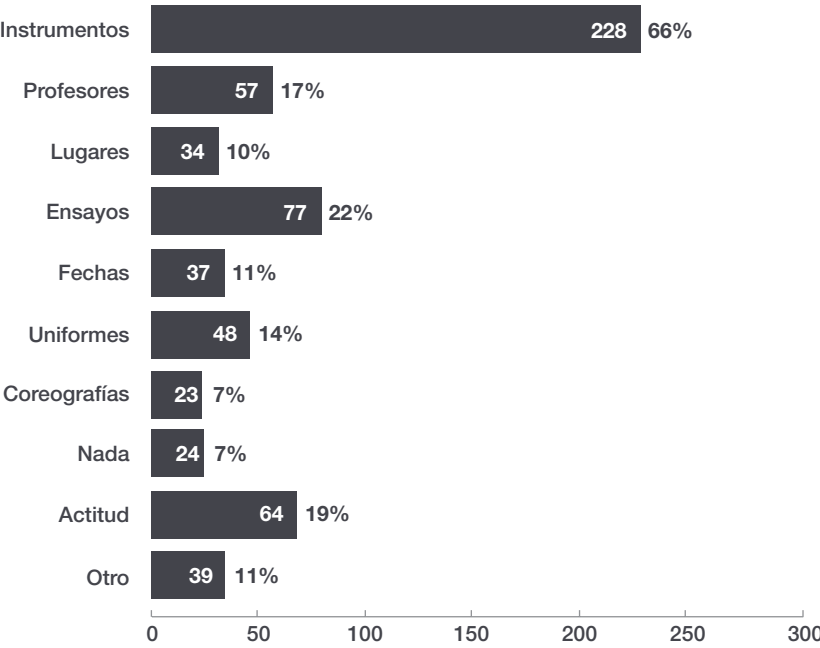


En concordancia con lo observado anteriormente en la encuesta aplicada a los docentes con respecto a la dotación de instrumentos, vemos que el 66% de los estudiantes sostuvieron que los instrumentos son de las cosas que deben cambiar, seguido de los ensayos que representaron un 22%; la actitud 19% y los profesores un 17%.

La pregunta 7 nos dice que el 41% de los estudiantes ensayan más de 4 horas a la semana mientras que la pregunta 8 muestra que un 64% considera que es suficiente el tiempo dedicado a la práctica.

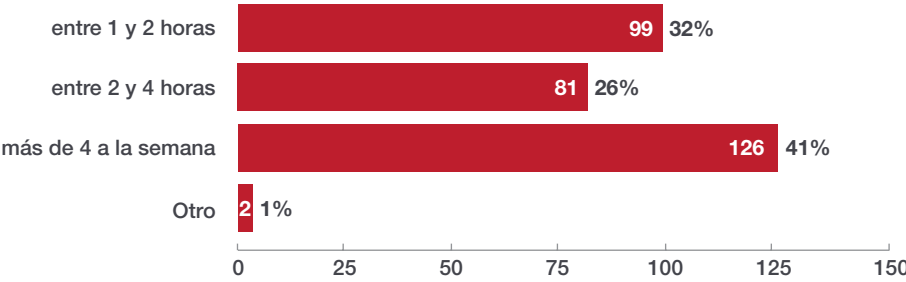
Pregunta 6
¿Qué piensas que debe cambiar en tu colegio para mejorar las presentaciones?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



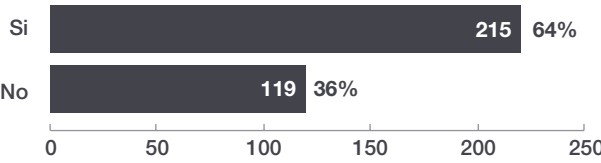
Pregunta 7
¿Cuántas horas a la semana ensayas con la banda?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 8
¿Te parece suficiente el tiempo que dedican a ensayar?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



En la pregunta 9, hicimos un tabla que agrupa los ritmos con mayor frecuencia que representan lo que los estudiantes reconocen como ritmos nacionales. Ésta pregunta tenía como objetivo ver si efectivamente conocían algunos ritmos tradicionales así como también brindarnos información sobre los ritmos tradicionales que debíamos incluir en el manual ya sea por que lo conocen y les gusta o por que no lo conocen. Así, el pasillo obtuvo 318 votos, seguido del Sanjuanito y la Bomaba, mientras que el Son, el Porro y la Marinera quedaron al último de la tabla. La opción de que dice “otro” con 33 votos, significa que no señalaron ninguno ritmo.

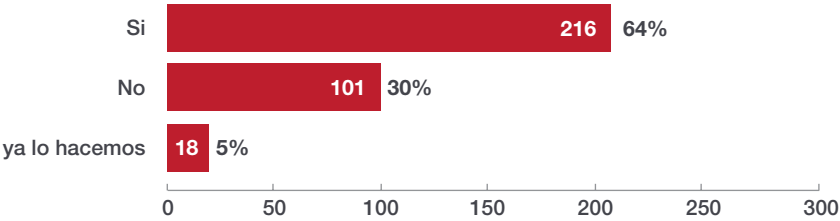
Pasillo	318	Otro	33
Sanjuanito	252	Salsa	32
Bomba	214	Vals	26
Albazo	182	Merengue	24
Yaraví	178	Anent	20
Danzante	143	Vallenato	18
Yumbo	141	Aire	14
Amorfino	122	Tono	13
Alza	112	Bambuco	11
Capishca	107	Corrido	11
Bolero	104	Ranchera	9
Aire Típico	99	Galope	8
Pasodoble	72	Tango	8
Arrullo	63	Contradanza	6
Cumbia	53	Porro	6
Chigualo	42	Son	5
		Marinera	1

De la pregunta 9 vemos que existe un gran interés del 93%, por aprender ritmos tradicionales de los cuales los estudiantes ya conocen algunos señalados en la tabla contigua. De la misma manera, el manual permitirá que los docentes puedan ahondar en los ritmos menos conocidos por los estudiantes en cada región.

Pregunta 10

¿Te gustaría rotar o cambiar de instrumento cada año?

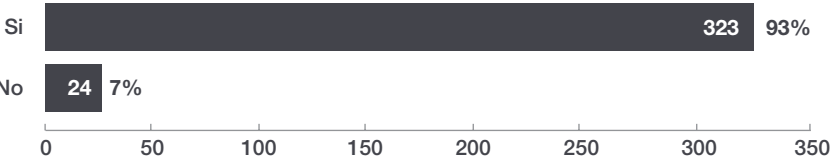
Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Pregunta 11

¿Te interesa aprender ritmos tradicionales?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%

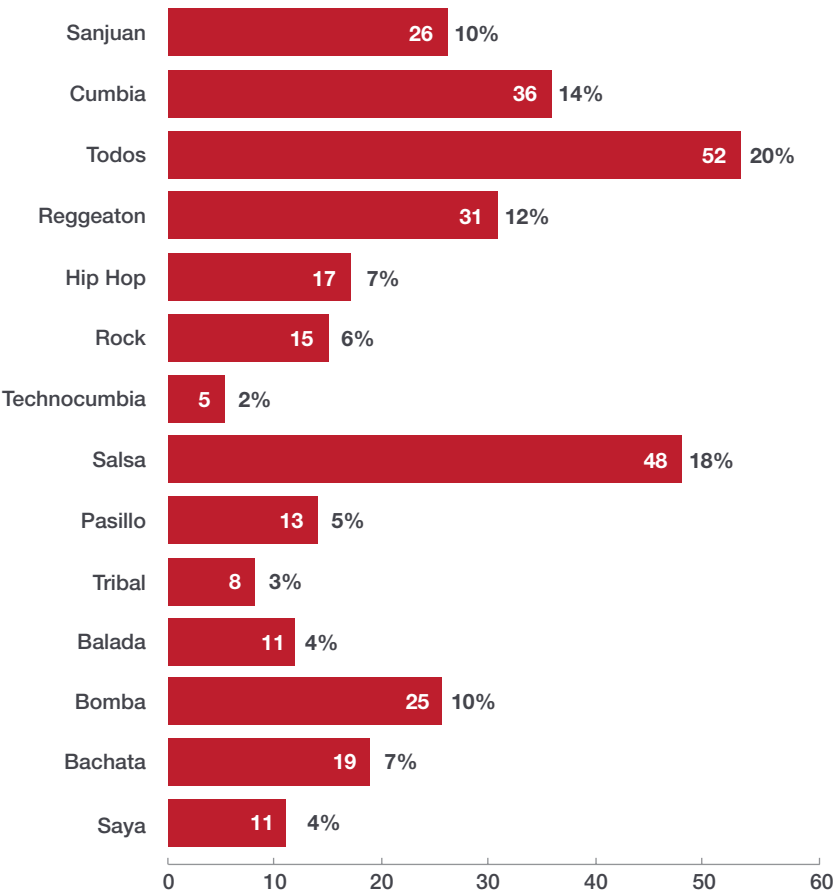


Siempre bajo la óptica de enfocarnos en los repertorios del manual, hemos visto la necesidad de indagar sobre cuales serían los ritmos que más les gustaría aprender a los y las estudiantes por lo que la última pregunta nos muestra que la oposición “TODOS” como respuesta, fue la opción de mayor frecuencia con el 20%, seguido de la Salsa con 18% y la Cumbia con 14% sin bien estos no son géneros nacionales.

Pregunta 12

¿Qué ritmo adicional te gustaría aprender?

Los usuarios pueden seleccionar más de una casilla de verificación, por lo que los porcentajes pueden superar el 100%



Finalmente, debemos reiterar que el principal objetivo de mostrar el estado del arte de los doce colegios respecto de sus intereses, demandas, infraestructura, diversidad, se hizo para de ajustar y validar la propuesta del manual y su contenido para que no esté tan alejado de la realidad. La brecha entre el nivel de los colegios y el manual como insumo profesional para la enseñanza debe ir acompañado por un riguroso programa institucional de capacitación; en caso de que se considere aplicarlo a nivel nacional dentro de un plan más amplio, enmarcado en una política pública de educación y cultura. Creemos que sería de gran utilidad el investigar y levantar datos sobre todos los colegios y su música, su gente, su entorno y su realidad con el fin de actualizar constantemente las exigencias educativas y que esa información sirva también a otros propósitos investigativos sociales, económicos o musicales.

Bibliografía

ARENAS Eliecer Monsalve. Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos Profesor de la Universidad Pedagógica Nacional. Profesor de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Mayo de 2009 / Revista Acontratiempo / N° 13 En: <http://acontratiempo.bibliotecanacional.gov.co/?ediciones/revista-13/articulos/elementos-para-el-abordaje-de-las-msicas-tradicionales-y-populares-desde-las-necesidades-del-msico-p.html>

CANCLINI, Néstor García, *El malestar en los estudios culturales*, Fractal n° 6, julio-septiembre, año 2000, volumen II, pp. 45-60.

CANCLINI, Nestor García, *Políticas culturales y crisis de desarrollo latinoamericano*, ed. grijalbo, Mexico D.F. 2000

CHARTRAND, Harry Hillman. *Art & the Public Purpose: The Economics of It All*. *Journal of Arts Management, Law & Society* 28: (Summer 1998).

Chile, Ministerio de Educación. 2004. "Ley num. 19.928 Sobre Fomento de la Música Chilena". [Documento de Internet Disponible en <http://www.bcn.cl/lc/bleyes/>]

DE ANDRACA, A. M. 2001. Identificación y Diagnóstico de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Santiago Chile.

FERNÁNDEZ Bustos, C. 2006. La ruptura de la exclusividad del gusto a través de la música sinfónica como espacio de integración social para niños y jóvenes de sectores populares.

GIRÁLDEZ, A. y PELEGRÍN, G. *Los juegos y la música como recursos en la educación intercultural*. J. A. Ortega (Coord.), "Educación multicultural para la tolerancia y la paz: fundamentos y estrategias didácticas" (pp. 205-208). Granada: Grupo Editorial Universitario. 1996.

GRAMSCI, Antonio, *El concepto de Hegemonía*, Ediciones de Cultura Popular México. 1978.

HOWARTH, David, *Aplicando la Teoría del Discurso: el Método de la Articulación*, Studia politicae, Núm. 5. Córdoba. 2005.

Krippendorff, Klaus 2012, *Content Analysis; An Introduction to its Methodology*, 3rd Edition, Thousand Oaks, CA: Sage, 441 pp.

LACLAU, Ernesto, *Ruptura populista y discurso*, anexo a "Tesis acerca de la formación hegemónica de la política" en *Hegemonía y alternativas políticas en América Latina*. J. Labastida Martín Del Campo (comp.). Siglo XXI, México. 1985.

Las Orquestas Juveniles e Infantiles de Chile. Tesis de grado Magister Sociología de la Modernización. Santiago Chile: Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Chile.

LÓPEZ C Ana María. Sistemas de Formación Musical y Fomento de Valores en Colombia, Chile y Venezuela, Visto a Través del Documental

MICELI, Segio (org.), *Estado e cultura no Brasil*, Sao Paulo, Difel, 1994, pp. 53-83

MINISTERIO de Cultura de Colombia. (2003, Septiembre). Escuelas de Música Tradicional. Plan Nacional de Música para la Convivencia, consultado 27, Enero, 2009, en <http://www.mincultura.gov.co> Miñana, C. (1991). Escuelas y experiencias pedagógicas de músicas populares. Estado actual y perspectivas en Colombia. Primer Encuentro Iberoamericano de Educación Musical, Bogotá Abril 29-Mayo3 de 1991, consultado 27, enero, 2009 en <http://www.unal.edu.co/red/docs/escuelaymusica.pdf>

OCHOA, Ana María, *El desplazamiento de los espacios de la autenticidad: una mirada desde la música*, Ponencia presentada en Cultura y Globalización: Encuentro Internacional de Estudios Culturales en América Latina 18 de septiembre, Biblioteca USFQ, Bogotá. 1998.

OCHOA, A. M. (2002). El sentido de los estudios de músicas populares en Colombia. En A. M. Ochoa y A. Cragnoli., *Músicas en Transición*. Cuadernos de Nación, p. 54. Bogotá: Ministerio de Cultura.

PEÑA Fuenzalida, C. 2007. "Fernando Rosas Pfi ngsthorn, Premio Nacional de Arte en Música 2006". *Revista Musical Chilena* 61: 5-27.

PIAGET, Jean, *Psicogénesis e historia de la ciencia*, Siglo XXI Editores, México. 1992.

RETAMOZO, Martín, *Constructivismo: Epistemología y Metodología en las ciencias sociales*, UNAM. 2010.

ROMERO Ómar, ROJAS Carlos y VALENCIA Victoriano, Escuelas de Música Tradicional. Documento sin editar. Ministerio de Cultura. Bogotá : 2003. 30 páginas.

Revista RE - Presentaciones Periodismo, Comunicación y Sociedad Escuela de Periodismo Universidad de Santiago Año 2, N° 5, julio-diciembre 2008, 85-98

SAID, Edward, *Cultura e Imperialismo*, Anagrama, Barcelona. 1996.

VIGOTSKY, Lev, *Pensamiento y Lenguaje*. Paidós. Barcelona. 2001.

Plan Nacional para el Buen Vivir.

Filmografía

González, María Paz y Quiroga, Carolina. Antes que Todo. 2005. Chile. RE-Presentaciones Periodismo, Comunicación y Sociedad, Año 2, N° 5 julio - diciembre, 2008.

Internet

<http://www.elmercurio.com.ec/351185-reformas-para-bandas-de-guerra-inquieta-en-colegios.html>

<http://www.educandoecuador.com/dos/index.php/quienes-somos/organizacion>

http://patronteodoro.webcindario.com/banda_de_guerra.htm

<http://3dediana.com.mx/fichas/antecedentes.html>

http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/542719/-1/Bandas_de_guerra,_historia_y_ritmo_con_estilo_militar.html#.UH964xjU4y4

<https://www.facebook.com/pages/GLORIOSA-BANDA-DE-GUERRA-PATRON-MEJIA/167075680015570?sk=info>

<http://miespacio.bandasdemarcha.com/profiles/members/>

<http://www.educandoecuador.com/dos/index.php/quienes-somos/trayectoria>

<http://etimologias.dechile.net/?xenofilia>

http://es.wikipedia.org/wiki/Octavio_Getino

http://www.google.com.ec/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C-CIQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.mincultura.gov.co%2Frecursos_user%2Fdocumentos%2Fmigracion%2Fmusica%2Fparametros.pdf&ei=NdV-UNnROIWLqgG14o-GwBw&usg=AFQjCNHPmIYtibSRMPxuWz9BYpjg7ZZ7dQ&sig2=tS_W8vRCif7312Y-2M5IP_Q&cad=rja

<http://www.unicef.org/honduras/educacion.gobiernos.pdf>

<http://www.elsalvadornoticias.net/2011/09/13/integran-banda-de-paz-con-diferentes-instituciones-educativas/>

<http://bandasmusicalessestudiantiles.blogspot.com/>

<http://corfobae.blogspot.com/>

<http://www.sinic.gov.co/SINIC/Publicaciones/archivos/125-2-1-20-2005105155438.pdf>

<http://www.scribd.com/doc/47377374/proyecto-banda-de-paz>

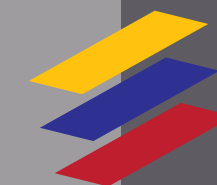
<http://ied-carlosmeisel.barranquilla.edu.co/media/Descargas/PROYECTO%20BANDA%20MUSICAL.pdf>

<http://3dediana.com.mx/elibros/manual-basico.pdf>

<http://www.scribd.com/doc/12892566/Manual-Banda-de-Guerra1999>

<http://www.ara.mil.ar/archivos/docs/05.calvo.pdf>





Anexos

Colegio: 28 de Mayo.

Rector del Colegio: Eddy Andrade Pinos. (Rector Encargado)

Profesión: Músico.

El Colegio 28 de Mayo de la ciudad de Guayaquil, cuenta con casi seis mil estudiantes y cuatrocientos profesores. Es un colegio Femenino pero que esta atravesando por el cambio a mixto progresivamente desde el octavo año de básica.

Eddy Andrade actualmente pertenece a la Sub secretaria de Educación y es Jefe de Educación para jóvenes y adultos con rezago escolar. Este año fue designado como Rector encargado del 28 de Mayo. Se formo como músico en el Conservatorio Nacional Antonio Neumann de Guayaquil. (Único a nivel fiscal del país)

Con respecto al cambio o a la transformación de las bandas, Eddy comenta que el proyecto en si es excelente, manifiesta que Ecuador actualmente no es un país bélico y la historia demuestra que nunca ha lo ha sido, por tal razón el cambio de denominación para las bandas de música estudiantiles es correcto y acertado en tiempo y forma.

Comparte la idea de esta transformación viéndose como un educador más, un padre y como músico profesional.

Buscando las razones para saber o entender por qué la música ha estado tan poco valorada a nivel escolar, por qué la materia formal de música tiene tan poca carga horaria en los colegios, Eddy explica que todo es un círculo vicioso.

El Conservatorio mencionado tan solo entrega títulos de bachillerato en música, por lo que no son profesionales de la misma, razón por la cual no pueden vincularse profesionalmente o si lo hacen llegan con

conocimientos insuficientes. Eddy cuenta el mal momento que atraviesa el conservatorio Neumann y la brecha que existe entre lo que se ofrece y lo que se enseña. Entonces si el ente encargado de sacar esos docentes en música lo hace mediocrementemente o insuficiente como “pretendemos querer que los colegios a nivel nacional tengamos buenos docentes de música”. Manifiesta también que los profesores del 28 de mayo en su mayoría son profesionales en la docencia pero de la materia de música prefiere dejarlo en puntos suspensivos. El 28 de Mayo no cuenta con profesores profesionales de música adjunta.

Los profesores hacen un extra esfuerzo grande, se auto preparan para poder desempeñar la docencia de música y que si bien es cierto el docente se tiene que regir a un programa, a un libro y seguirlo, pero que tampoco lo hacen por conocimiento, ni con el conocimiento o con convicción, lo que hace que los resultados no sean eficaces.

Habla positivamente también de este cambio en la medida de que los instructores de las bandas deben ser músicos profesionales, lamentablemente las bandas esta dirigidas solo por instructores rítmicos más no melódicos, que hagan de la banda un entorno musical y no militar. Argumenta que actualmente las bandas solo aprenden marchas rítmicas y no melódicas.

Esto hace que la propuesta de nuestro manual resuelva practicas que se necesitan modificar como en el caso del 28 de mayo que aun se mantiene una banda tradicional de guerra. Se acoge positivamente la idea argumenta Eddy y resalta la gran variedad de la propuesta en si y del manual.

Este año no tienen los presupuestos destinados para poder contratar a un instructor musical, incluyendo que ese siempre ha sido su anhelo.

Agrega que actualmente por medio de la auto gestión y a través de una inspectora del colegio han podido contratar a una persona que enseñe toda esta parte musical, lamentablemente esa persona tampoco es profesional de la música sino autodidacta, sin embargo esta cumpliendo esta labor de enseñar e instruir a la banda, enseñarles melodía sobre todo comenta, ayudando al mismo tiempo a la transformación de las bandas en este proyecto e individualmente a sacar una banda musical y ya no rítmica.

Refiriéndonos a presupuestos sostiene que deben manejarse junto a las leyes y pues que en ese sentido tienen que usar del presupuesto general anual, nos cuenta que simplemente no alcanza, casi todo lo destinado a música se gasta apenas para mantener algunos instrumentos, ni siquiera en su totalidad, tampoco se contempla la posibilidad de comprar nuevos instrumentos. Mediante el comité central de padres de familia han podido sacar pequeños recursos para poder solventar estas necesidades, dice que es algo que tampoco se lo hace siempre porque de igual forma las familias no cuentan con los recursos.

La banda se presenta a nivel provincial de acuerdo a la demanda de esta, cuenta Eddy que el 28 de mayo es un Colegio muy reconocido por lo que la banda tiene varias presentaciones, de todas formas concuerda con que se busquen otros espacios y otros motivos para que las bandas toquen y con más razón ahora que empieza este cambio de conceptos.

Le preguntamos sobre como ve el la aceptación de esta transformación a nivel de los estudiantes y contesto que eso pasa primero justamente por el docente, nos dice que el profesor es el encargado de

saber difundir lo maravilloso del arte y en si de la música, que si no trasmite el docente bien esa idea y ese mensaje la vinculación será más por aprobar una disposición escolar más no por amar la música. Reitera que por eso la música aquí sigue menospreciada, por que no hay docentes que enseñen a amarla. A parte de esto nos cuenta que el 28 de mayo tiene una gran aceptación a los cambios, el hecho de ser femenino hace que esos procesos sean mejor asimilados, no dice que la mujer sea sumisa o dócil, sino que la mujer es un ser pensante, madura antes que el hombre y eso le da una ventaja para saber asimilar bien los cambios. Habla de la creatividad de los jóvenes y lo ve como una fortaleza para poder hacer esta transformación, para poder darle energía y alegría. Dice que todo esto pasara también siempre y cuando el joven estudiante este motivado, bien conducido.

Aumenta también sobre la parte coreográfica de la banda, algo que se ha ido perdiendo también o ha quedado básicamente en un desfile militar, cuando el Ecuador tienen danzas y bailes típicos que se los podría realzar también.

Por otro lado argumenta que este manual y proyecto es totalmente loable, pero que no se trata de hacer manuales, sino de saber implementarlos por docentes capacitados. Rescata lo valioso del proyecto para revalorar nuestra música pero también desde el punto de vista social para el rescate de los jóvenes de actividades como el pandillerismo, prostitución, drogadicción, etc.

Termina reiterando que los cambios son positivos, pero que cualquier cambio se necesita de presupuestos y de mantenerlos, que cambios de este tipo necesitan del apoyo constante del estado, que de otra forma quedara solo en un proyecto. Pide también que existan presupuestos destinados solo para el desarrollo del arte en los colegios a nivel nacional. Nos vuelve a comentar sobre lo importante de que los profesores

del área de música sean profesionales de la misma, tanto profesores de la materia formal así como instructores de las bandas estudiantiles de música. Que sin eso seguiremos en un círculo vicioso enorme.

La validación se la realizó conjuntamente con una colega de Eddy Andrade, una mú-

sica profesional del conservatorio Antonio Neumann quien adjunto su cv. (Esto los adjuntaremos a los anexos del documento).

Realizaron un f.o.d.a prácticamente donde se encuentran fortalezas, oportunidades, debilidades y amenazas del proyecto y del manual en sí.

Quito



Colegio: Dr. Emilio Uzcategui.

Rector del Colegio: Ximena Salgado. (Rector Encargado)

Profesión: Pedagoga.

Instructor de Banda: Mario Soria. **Profesión:** Músico.

El Colegio Emilio Uzcategui se encuentra ubicado al sur de la ciudad de Quito. Este colegio cuenta casi con dos mil estudiantes entre hombres y mujeres. Es un colegio mixto en su totalidad.

La banda está conformada por casi 120 estudiantes, así mismo de ambos géneros.

Ximena Salgado actual recorta encargada del establecimiento nos recibe para validar justamente este proyecto conjuntamente con Mario Soria.

Ximena nos cuenta que el proyecto en sí tiene grandes alcances por lo que su ejecución es importante, así mismo nos da y demuestra su total apoyo. Ximena no es música profesional por lo que prefirió dejar al instructor de la banda hablar y comentar sobre temas puntuales al manual y al proyecto.

En la parte en sí de gestión del colegio para el funcionamiento normal de la banda Ximena expresa que ella hace todo lo posible en cuanto los recursos le permitan, es decir, está atada de manos y sujeta frente al presupuesto del colegio, que agrega además es muy bajo como para que estos proyectos trasciendan en el tiempo y perduren

los cambios pero sobre todo se cristalicen. Comenta que no tienen los recursos económicos para mantener en buen estado los instrumentos mucho menos para comprar nuevos. Mario Soria, instructor de la banda agrega que el colegio Uzcategui tiene un sin número de presentaciones en el año, que piden mucho por el colegio por su buena calidad de sus presentaciones, pero que así mismo a veces no pueden lograr una buena presentación por que los instrumentos están en mal o pésimo estado. Recurren a pedir a los estudiantes colaboraciones económicas o donaciones de instrumentos incluso, esto lo hacen a través de los comités de padres de familia y en general mediante alguien más sostienen los dos. Son los mismos estudiantes los que a veces reparan los instrumentos.

Por otro lado argumenta Mario que se deben revisar los currículos de la materia de música, “como pretendemos tener bandas de música si ni siquiera tenemos las horas suficientes de la enseñanza formal de la materia, los mismos profesores de otras materias no les dejan ir a ensayar con la banda por que interfieren con la suya o porque simplemente no encuentran sentido en ceder horas para sacar adelante una banda”.

Mario, habla de que la banda del colegio ya está transformada o a empezado este proceso de transformación, dice que ha tratado de formar una banda folclórica. Cuenta que este proceso se ha tratado de lograrlo ya desde hace varios años atrás y que esa es la razón de que el Uzcategui ya es un colegio inmerso en esta transformación, agrega que por fin se está cristalizando esta idea que ha venido tratando de concretarse varios años, lo cual lo encuentra reconfortante y muy importante para el rescate de la música y de los jóvenes.

Apoya a Ximena en el hecho de que faltan muchos recursos para lograr esto, enfatiza el hecho particular de que el colegio Uzcategui al tratar de hacer una banda folclórica le resulta imposible porque no tienen ni un solo instrumento andino o folclórico, les resulta muy difícil acceder a instrumentos apropiados y asimismo es complicado generar el cambio en la banda, apenas tienen un par de zampoñas y rondadores.

Lo demás es un cuerpo de banda militar tradicional y que con esa instrumentación simplemente es imposible transformar las bandas.

Recurren a la construcción de sus instrumentos mediante materiales como tubos de pvc y con eso hacen flautas dulces y quenás. Les resulta penoso esta situación porque particularmente el Uzcategui a generado expectativa por ser uno de los pocos colegios ya en esta transformación, pero que lamentan el hecho de no poder estar totalmente transformados por lo que si o si tienen que aun tener un formato de banda de guerra y tocar como una en los desfiles que salen, tratando de alternar lo cívico o de guerra con la paz o la banda folclórica transformada. De igual forma dice que los instrumentos básicos de una banda de guerra también están en pésimas condiciones, por lo que ni ese formato de banda suena bien.

Apoya totalmente la transformación y dentro de sus limitaciones nos cuenta que tienen

que improvisar en la organología (como van ubicados los instrumentos y que instrumentos van de acuerdo al repertorio a tocar) de la banda para poder generar este importante proceso en los estudiantes que ante todo es que generen nuevos conocimientos, se apropien del patrimonio y lo amen, solo así se podrá ejecutar correctamente nuestra música además del aporte cultural que se aprendería, sostiene Mario.

Nos cuenta que al transformar la banda tuvieron que generar charlas con los estudiantes porque al principio estaban desmotivados, pero que la razón era porque desconocían nuestra música y en sí no la valoraban, situación que cambió cuando supieron y se apropiaron. Rescataron los valores de ser ecuatoriano e identificarse como uno, ratificaron Mario tanto como Ximena que eso es lo que más paz genera, la identidad, parte de nuestra propuesta del manual de implementación.

Señala que es importante la implementación de este manual porque nota como poco a poco se va perdiendo conocimiento y gusto por la música ecuatoriana y que nuestro manual recoge una importante muestra de repertorios nacionales.

Señala que los mismos estudiantes que conforman la banda de guerra es la misma de la ya transformada o folclórica pero que los chicos insisten por deshacer de una vez ya la de guerra y dedicarse solo a la banda de música estudiantil, lo que muestra también una gran aceptación por el estudiante. Evidencia también la falta de ensayos para la banda, espacios y tiempo. Por ejemplo cuenta que antes de una presentación ensayan apenas dos horas para esta misma.

Acota que se debería generar un reglamento para la banda, porque parte del problema también es que el estudiante no asiste por voluntad propia a formar parte de ella, sino más por temor a una sanción, no todos, pero con algunos o con los que no son afines a la música sostiene que sí.

Con esto hay muchas faltas del estudiante a los ensayos y con este panorama tener y mantener una banda es complicado y mucho más transformarla. La cooperación del estudiante es básico para el óptimo desempeño de la banda estudiantil.

El nivel de los estudiantes aún no es el óptimo como para hablar de repertorios sostiene Mario, apenas están estudiando y aprendiendo notas musicales en instrumentos folclóricos o andinos. Manifiesta que solo por ahora están aprendiendo el ritmo San Juanito y que con ese ritmo se ha sacado algunas canciones, eventualmente quieren aprender un danzante y una bomba, géneros y ritmos ecuatorianos que forman parte sustancial de nuestra propuesta y de nuestro manual.

En las presentaciones que tienen nos cuenta que tocan un solo género, “San Juanito” y comenta que este manual tiene una amplia gama de ritmos a escoger, lo que facilitara la elección y el conocimiento de los repertorios en las bandas.

Mario sostiene que la educación musical tiene que ser desde niño, desde edades tempranas y desde tempranos años escolares. Esto es algo que se ha venido repitiendo a lo largo de esta consultoría, Eddy Andrade músico profesional y rector del Colegio 28 de Mayo en Guayaquil argumenta lo mismo y recomienda que la música tiene que ser enseñada desde niño y con una introducción que le permita amar el arte y la música. Lo mismo sostiene Milton Pérez, músico profesional y rector del Colegio Luis Ulpiano Torres de Cotacachi, que además es un colegio con bachillerato en música.

Asimismo los tres sostienen que los profesores de la materia formal e instructores de las bandas de música deben ser profesionales, de lo contrario nada se transformara y solo iremos a una disolución de la materia formal o seguirá siendo la de relleno. Además de seguir empobreciendo el sector musical profesional.

Cuando llegan las pruebas de diagnóstico se demuestra que los estudiantes no saben nada, su nivel es bajo. Conceptos básicos como, que es pentagrama, Mario cuenta que no saben ni eso. Señala que no existen libros o textos que enseñen desde cero, con principios básicos como, que es el sonido. Es tan bajo el nivel que recomienda empezar desde ahí. “Como puedo enseñarles compases de ritmos ecuatorianos si no saben ni el valor de las figuras”.

Es importante rescatar esto de la identidad no solo desde la música sino en un ámbito global del estudiante, la realidad del Uzcategui hace que tengamos estudiantes de todo el Ecuador, con más razón se debería enseñar todos los ritmos y músicas ecuatorianas en los colegios y sus realidades culturales, tradiciones y fiestas sostiene Mario.

También recomienda que las cargas horarias para la materia deberían aumentar y disponer un día para ensayar con la banda a forma curricular igual, de lo contrario dice que seguirá siendo materia de relleno. “Con esa concepción no se puede ni siquiera imaginar tener una banda, de lo que sea, pero a las bandas hay que ensayarlas y tomarlas en serio”.

Hay que tenerles motivados a los chicos, solo así podrán experimentar de mejor forma la música y en general todo, parte del problema es que se desmotivan y es ahí cuando caen en problemas sociales como drogas, alcohol y otros.

Parte del propósito de este manual es dar a los chicos opciones para desarrollarse, por lo que esta consultoría se ajusta a las necesidades de las problemáticas escolares y sociales, lo cual está contemplado y es parte de la propuesta del manual y de la transformación en sí.

Este manual realza todo el sentir musical y de identidad ecuatoriano sostiene Mario al finalizar.

Las observaciones al boceto del manual hechas por Mario Soria son las siguientes:

“Revisado el contenido del Manual para la ejecución en las BANDAS DE PAZ, me permito describir o detallar las siguientes sugerencias:

1. “Para que este manual se cumpla con sus objetivos y metas se debe realizar los trámites pertinentes, para la reconsideración del respaldo y apoyo del Área de Música principalmente en la ampliación en el horario como era anteriormente”.
2. Insistir en los valores sobre la Identidad como Ecuatorianos.
3. La poca carga horaria y las repercusiones con la calidad de la banda y el nivel de los estudiantes.

Cotacachi

Colegio: Luis Ulpiano Torres.

Rector del Colegio: Milton Pérez. (Rector Encargado)

Profesión: Músico.

Instructor de Banda: Varios. Todos con título profesional en Música

Milton Pérez rector del Colegio Luis Ulpiano Torres y músico profesional, formado desde sus inicios en el mismo comienza esta validación de esta manera.

El Colegio Luis Ulpiano Torres es un Colegio con casi tres mil estudiantes, es mixto y tienen bachillerato en música. A decir verdad, este colegio es el único que se acoge a nuestra propuesta pedagógica-metodológica y por tanto no solo valida nuestra investigación sino que es un modelo a seguir. El Ulpiano Torres no solo tiene banda de guerra sino varias y otras más, de varios géneros, ritmos y estilos, ecuatorianos y extranjeros.

4. Concientización a los profesores para que con su apoyo ayuden al aprendizaje y sobre todo al fomento de la Disciplina, permitiendo su salida a los ensayos, sin poner obstáculos.

5. Incremento de instrumentos Melódicos para la ejecución de obras Patrimoniales Ecuatorianas, Equipos Audiovisuales.

6. En lo que respecta al Manual, estoy de acuerdo contiene la mayoría de Ritmos Ecuatorianos y formas musicales además de un amplio repertorio. Recoge adecuadamente los ritmos ecuatorianos teóricamente. Este es un manual para músicos profesionales.

Recomiendan ante todo que la enseñanza musical debe hacerse desde edades tempranas, estrictamente hablando, desde los 6 años.

Dice que se requieren espacios más amplios para el desarrollo de la música y la cultura y que los jóvenes que tienen esta vocación se enrumben desde lo más temprano.

Parte del problema es que muchas leyes que se realizan, donde la música como materia está incluida, esas leyes la desarrollan gente que no está especializada en música o no son músicos propiamente dicho los que ejecutan o hacen leyes curriculares, las carencias a veces pasan por tener que

sujetarse a dichas leyes o al Ministerio de Educación, donde reitera que quien esta al frente de esto no tienen nada de conocimiento sobre la situación real de muchos colegios que están atravesando. Cuenta por ejemplo, que preocupa mucho el tema de las cargas horarias, las pocas horas asignadas a la formación musical y como contrasta asegurando que es exagerado lo asignado al tronco común de asignaturas tradicionales porcentualmente.

Hasta el anterior año lectivo las horas asignadas a música eran de 18 horas, lo que representaba un 40% del total, es decir el 60% restante era destinado a horas para materias del tronco común de asignaturas. Para este año las cosas han cambiado para negativamente dicen, porque ahora el 70% esta destinado a materias de cultura general y solo el 30% a música, es decir 10 horas en total para la materia formal de música. Asegura que con este tiempo de estudio es sumamente difícil sacar un buen prospecto de lo que es un músico profesional.

Milton encuentra aquí una contradicción en la medida de los objetivos generales de educación del Ministerio, que dice que un bachiller en música debe ya poder insertarse en un campo laboral, algo que el colegio Ulpiano Torres lo ha logrado, pese a que cada vez recortan las horas para música. Igual sus objetivos no es solo sacar chicos con esas facultades, asegura Milton que ellos quieren ir más allá, para ellos la academia musical es de suma importancia, “no se puede parar de estudiar y cultivarse en la música”.

Pregunta también como pueden lograr músicos de estas características si cada vez recortan o no dan un tratamiento diferenciado a colegios con bachillerato en música, tampoco la valoran. Asegura que de seguir así, colegios de características como las del Ulpiano Torres desaparecerán o pasaran a ser escuelas comunes y corrientes.

Aseguran algunos profesores que pese a que el Ulpiano Torres es un colegio con bachillerato en música tienen que atenerse al formato de un colegio con bachillerato unificado normal y al currículo, lo cual perjudica rotundamente la visión y los objetivos de este colegio y de los colegios con bachillerato en música en el Ecuador.

Aconsejan que el Ministerio de Educación debería dar mayor atención a colegios con estas características, recuerdan que existen apenas cuatro colegios con bachillerato en música a nivel nacional, estos son Luis Ulpiano Torres en Cotacachi-Imbabura, Inés Cobo Donoso en Pujili-Cotopaxi, Vicente Anda Aguirre en Riobamba-Chimborazo y Colegio San Lorenzo en San Lorenzo provincia de Bolívar.

Estos cuatro colegios aún siguen graduando profesores en educación musical, salen de tecnólogos aseguran y de esta forma siguen alimentado de docentes de la música al Ecuador.

Dicen todos que sería una pena perder colegios que fomentan nuestro patrimonio y cultura. Además demandan que estos colegios deberían ser considerados un patrimonio igual, por su historia y por el contenido que enseñan.

Una muestra del alto nivel de profesores que sacan estas instituciones son los mismos maestros del Ulpiano Torres, que son en su totalidad ex estudiantes del colegio, esto fue una evidencia y una coincidencia particular encontrar en un colegio a todos sus profesores ser ex estudiantes del mismo.

Aseguran también que para desarrollar esta clase de consultorías deberían tomar en cuenta como modelo a colegios con estas características. Sin embargo se resalta las intenciones de este proyecto y en si el boceto del manual. Hubieron varios puntos de vista enriquecedores, además que venían de músicos profesionales.

En todo caso estrictamente hablando sobre las observaciones del manual se dijo esto: “El documento me parece muy bien estructurado, existen los suficientes justificativos y además todos los anexos hacen referente a los géneros musicales ecuatorianos. Esta excelentemente bien explicado y detallado”.

Como sugerencia comentan esto: “ Que el manual debe constar de una propuesta de formato de banda y no quedar en una estándar para poder conformar diferentes formatos de bandas, locales, andinos, convencionales, etc. “

En este sentido esta contemplado generar diferentes propuestas de formatos de bandas, algo que se incluirá en el manual definitivo.

Hablando del proyecto en si, el colegio Ulpiano Torres por ejemplo ha estado en una constante transformación, es decir, ellos han capacitado a otros maestros de otros colegios a nivel de Imbabura para que comiencen a sacar bandas estudiantiles. Indirectamente se trabaja en este cambio, sin esperar una disposición ministerial, comentan.

Asegura que los estudiantes del Ulpiano Torres son músicos de formación y dice también que están seguros que ya pueden integrarse a ser generadores de economía, lamentablemente no se lo ve así.

Por otro lado mantienen problemas similares a otros colegios a nivel nacional que es la falta de presupuesto, todos están sujetos a partidas presupuestarias donde tienen que destinar porcentajes muy bajos para cada rubro. Y para música la tónica es que siempre llega el menor porcentaje, aseguran profesores y autoridades. Con esto pasan situaciones como no poder mantener en buen estado los instrumentos y de igual manera no poder comprar nuevos.

Cuentan que tienen pianos de hace 32 años cuando la vida útil de un instrumento

y de un piano precisamente, dependiendo su uso es de 8 años, no se diga en un colegio que puede triplicar su uso, la vida útil será la mitad. Sus trompetas igual son de 30 años de uso.

Argumentan que ningún colegio, sea o no de bachillerato de música, y con las condiciones actuales es imposible sacar cualquier banda, mucho más si recortan las horas de música.

Algunos profesores aseguran que no hay simplemente recursos para mantener y arreglar instrumentos.

No hay fondos para afinar ningún instrumento tampoco y si se lo hace es cada buen tiempo.

Reiteran en la necesidad de sacar docentes en música profesionales y no dudan de la excelencia de los pedagogos de el Ecuador, pero lo que se requiere son músicos profesionales dando clases y guiando las bandas aconsejan los profesores del Ulpiano Torres.

Un profesor músico profesional, docente, por más músico no puede dar todas las materias relacionadas a música, se debe saber diversificar la enseñanza, es decir, se necesitan profesionales de la docencia de la música para abordar diferentes aspectos de la academia musical, la cual es extensa. Sobre todo en colegios como el Ulpiano Torres que tienen materias de música avanzada como armonía musical en diferentes años, la cual se va dificultando progresivamente. Entonces se necesita de profesores con experticia en todos los campos de la música.

Recomiendan que este manual sea un pilar de formación, que sea manual de un manual incluso para sacar adelante la música del país y desde las bases y con buenos profesores de música. Así mismo están de acuerdo con el rescate de la música nacional y su correcta enseñanza, esto concuer-

da con nuestra propuesta y la estructura del manual de implementación.

No hay duda que el Ulpiano Torres ya es un colegio transformado, existen un sin número de bandas que interpretan varios

géneros y ritmos nacionales y extranjeros. Este manual se valida en acciones indirectas con respecto a este colegio por el hecho de que este en particular cumple con los objetivos trazados en nuestra propuesta y elaboración del manual.

Riobamba



Colegio: Fernando Daquilema.

Rector del Colegio: Jaime Urquiza.

Instructor de Banda: Juan Carlos Mosquera.

Profesión: Músico.

El Colegio Fernando Daquilema cuenta con 1039 estudiantes, es un referente de los Colegios de Riobamba y su educación esta basada en la construcción de los derechos y valores humanos.

Cuentan con 50 maestros para todo el colegio.

Juan Carlos Mosquera instructor de la banda y docente de la materia formal de música nos comenta que esta al frente de esta hace 5 años atrás y nos dice que la banda se desempeña como una tradicional banda rítmica, sus instrumentos son los básicos de una banda tradicional, liras, cajas (redobles), bombos, platillos, cornetas, flautines y timbales, siendo una banda rítmica más no melódica la que tenemos.

Las pocas horas o el poco caso que se le ha dado a la música como materia de educación causa deterioro del conocimiento del patrimonio, es por eso que el colegio Daquilema tienen un repertorio pobre para sus presentaciones por ejemplo, apenas si es que pueden o con suerte comienzan sus ensayos en Enero, espacio de ensayo que es muy limitado.

El tema repetitivo de las escasas horas a la semana que tienen de música ha repercutido en la transformación de la banda y en general eso motiva también a que la banda se maneje empíricamente más que con una técnica específica de aprendizaje musical. Con una hora a la semana de 40 minutos, nos cuenta Juan Carlos que es muy poco para poder alcanzar niveles buenos con los estudiantes. Además que tienen que separar esa hora de clase en dos partes, teoría y practica, entonces simplemente no se alcanzan los objetivos deseados.

Habla sobre el cambio de roles en la banda, sugiere que sean los varones los que ahora toquen por ejemplo las liras, que es un instrumento generalmente ejecutado por las mujeres o se ha acostumbrado a eso, sin embargo para el es importante el cambio de rol de los chicos en la banda y que de esa forma vaya cambiando también las estructuras mentales, además de generar más saberes en el campo musical.





