

UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
MAGISTER EN PEDAGOGÍA E INVESTIGACIÓN MUSICAL

DISEÑO DE UN REPERTORIO DIDÁCTICO-METODOLÓGICO ORIENTADO AL
MONTAJE DE OBRAS INSTRUMENTALES EN BANDAS POPULARES

ÁNGEL GONZALO PUCHAICELA MALLA
AUTOR

Dr. LUIS MARÍA GAVILANES DEL CASTILLO, Ph.D.
DIRECTOR

QUITO, 2012

(TOMO I/II)

UNIVERSIDAD DE CUENCA EN CONVENIO CON LA
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, Ángel Gonzalo Puchaicela Malla C.C.: 1704441029, autor del trabajo de graduación intitulado: **DISEÑO DE UN REPERTORIO DIDÁCTICO-METODOLÓGICO ORIENTADO AL MONTAJE DE OBRAS INSTRUMENTALES EN BANDAS POPULARES**, previo a la obtención del grado académico de **MAGISTER EN PEDAGOGIA E INVESTIGACIÓN MUSICAL** en la Universidad Estatal de Cuenca en Convenio con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

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

2.- Autorizo a la Universidad Estatal de Cuenca y a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de los sitios web de sus Bibliotecas el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de las Universidades.

Quito, 23 de Marzo de 2012

Gonzalo Puchaicela Malla
C.C.: 1704441029

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que de una u otra manera colaboraron con la ejecución y culminación de la presente tesis. A la Universidad de Cuenca y la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, por abrir estas oportunidades de mejoramiento académico a los ciudadanos; y, especialmente al Dr. Luis María Gavilanes del Castillo, Ph. D., Director de Tesis, quien siempre me incentivó a superarme y seguir adelante en el desarrollo del presente trabajo.

DEDICATORIA

Este trabajo de investigación y propuesta de un repertorio para bandas, dedico a mis hijos Karina, Geovanny, Christian, Andrea, Pablo; y a una gran amiga que la vida me entregó: mi esposa Lidia Narváez.

También a mi primera nieta Génesis, que es la prolongación de mi vida y a mis familiares y amigos que me han dado todo su respaldo y apoyo en los momentos más difíciles.

A la memoria de mis padres, que desde el cielo ellos me dan su bendición y me iluminan en mi largo camino.

ÍNDICE

Introducción	7
Parte Primera: Marco Teórico	9
1. Las bandas dentro del desarrollo musical universal	10
1.1. Las Bandas Populares y su tipología	11
1.1.1. En el mundo	11
1.1.2. En Iberoamérica	30
1.1.3. En Ecuador	34
2. Las Bandas Populares en el Ecuador.....	36
2.1. Proceso histórico.....	36
2.1.1. El legado de los Ministriles	36
2.1.2. El nacimiento de las Bandas	39
2.1.3. Aparición de las Bandas Militares.....	42
2.2. Acercamiento musical a la Banda de Pueblo	44
2.2.1. Tipología.....	45
2.2.2. Formato Instrumental.....	47
2.2.3. Géneros y ritmos de ejecución tradicional	50
3. La Banda de Pueblo. Patrimonio vivo del Ecuador	59
3.1. Valor Identitario en la sociedad	59
3.2. Aportes que la ubican como patrimonio	60
3.3. La estructura social y jerárquica de la Banda de Pueblo	63

3.4.	La Banda en la Comunidad.....	63
3.4.1.	Su función social	67
3.4.2.	La cultura popular	68
3.5.	Revitalización técnico-musical	68
4.	Problemáticas comunes en las Bandas Populares.....	71
4.1.	La educación.....	72
4.2.	La nueva ley y constitución actual.....	73
4.3.	La producción de material didáctico musical.....	74
4.4.	Lo Técnico.....	75
4.4.1.	Nivel de los Profesionales instrumentistas	75
4.4.2.	Libros de técnica instrumental en el Ecuador	76
4.5.	Pautas para diseñar el repertorio metodológico de nivel inicial y medio	77
Parte Segunda: Investigación de Campo		82
1.	Metodología.....	83
1.1.	Métodos seleccionados.....	83
1.2.	Técnicas.....	84
1.3.	Instrumentos	84
2.	Resultados.....	85
2.1.	Tabulación de datos.....	85
2.2.	Análisis de resultados	89
3.	Interpretación de resultados	¡Error! Marcador no definido.100

Parte Tercera: Propuesta (Tomo II)

1. Metodología.....	109
2. Estructura	110
3. Temática.....	111
Conclusiones	112
Recomendaciones	117
Bibliografía	120
Anexos	127

INTRODUCCIÓN

La propuesta de investigación *Diseño de un repertorio didáctico metodológico, orientado al montaje de obras instrumentales en Bandas Populares*, tiene como propósito dar a conocer el sustantivo papel que tiene la música, los estudios de la cultura y los estudios sociales, para aportar a la educación de las bandas de pueblo en el Ecuador.

Al llevarlo a cabo, se pretende cumplir con el objetivo general supuesto en la propia intitulación: diseñar una guía didáctica metodológica orientada al montaje de obras instrumentales en Bandas Populares. Para su efecto se añaden como objetivos específicos: describir los principales problemas teóricos en torno a la metodología de montaje de obras musicales para bandas populares; levantar información, a través de una investigación de campo, sobre la problemática actual de las bandas populares; y, construir un repertorio orientado al montaje de obras en formato de banda popular.

Esta propuesta implica que su desarrollo debe ser manifestado desde tres perspectivas: a) los fundamentos teóricos que permiten su existencia y desarrollo primordial para el proceso de enseñanza musical en la formación de una Banda Popular; b) la evaluación de forma directa a los aspectos que dan cuenta de cómo se desarrolla la educación en relación con la música de banda; y, c) el objeto de estudio la propuesta, se circunscribe estrictamente a este espacio de la situación formativa, capaces de analizar su realidad, participando y transformándola, involucrando la creatividad, la criticidad y el compromiso del sujeto con la música.

En nuestro país las llamadas bandas de pueblo constituyen expresiones vigorosas de la cultura popular andina, y en su constitución y desarrollo es posible descubrir también, como en otras manifestaciones culturales de nuestro país, la concurrencia de tradiciones propias de los Andes y del Mediterráneo.

Es evidente que una formación musical plena no puede lograrse en solo varios cursos de banda taller, aunque hayan sido hechos en forma intensiva y con gran

seriedad. Pero esta vivencia, única en su género, es ya un primer paso en la preparación progresiva de los músicos y directores de banda.

Actualmente existen alrededor de 800 bandas activas en todo el territorio nacional, que son el reflejo de la expresión cultural regional y constituyen en su campo el movimiento más diverso y dinámico del Ecuador, que contradictoriamente a lo que se pensaría no ha sido estudiado con la profundidad que el caso amerita, de hecho el conjunto de conocimientos musicales, culturales y sociales de las bandas se encuentra en riesgo de perderse ya que no ha existido un levantamiento y sistematización de: prácticas culturales, métodos de enseñanza, partituras antiguas, material documental, etc.

En el Ecuador existe un limitado, por no decir nulo, estudio de las bandas de pueblo, a pesar de que constituyen uno de los movimientos más dinámicos del país, siendo más crítica la situación en lo referente al análisis cultural. Este estudio se hace imprescindible dadas las condiciones en las que se encuentran la mayoría de agrupaciones de este tipo, un abandono total por parte de las autoridades generadoras de políticas culturales y un deterioro constante de sus prácticas musicales por carencias logísticas.

La experiencia acumulada, en centenares de años, que tienen las bandas de pueblo, no ha sido debidamente valorada, tampoco levantada ni sistematizada una información de primera mano. Es irremediable la pérdida del espacio de tradición, por la ausencia del manejo con una base racional de la transmisión sonora. La ejecución *al oído*, una de las características del modelo de enseñanza musical de las bandas de pueblo, ha sido posiblemente el limitante más evidente porque, prácticamente, se ha perdido su memoria histórica.

En cuanto a la metodología expositiva este trabajo está integrado por tres grandes partes. En la primera, el marco teórico, se examinan contenidos referidos propiamente a elementos característicos de las Bandas dentro del desarrollo musical universal y su tipología; las Bandas Populares en el Ecuador, su proceso histórico y el acercamiento musical a la Banda de Pueblo; la Banda de Pueblo como patrimonio vivo del Ecuador considerando valor identitario en la sociedad; y, las problemáticas comunes en las Bandas Populares en el ámbito de la Educación; en la nueva ley y constitución actual; en la producción de material didáctico musical; en lo técnico; y, en el diseño de repertorio metodológico de nivel inicial y medio. Se

indica como segunda, la investigación de campo, que recoge los datos proporcionados por los informantes, se sistematizan presentando los resultados finales y la interpretación de éstos, lo cual nos permite observar la realidad de las Bandas de Pueblo. Dentro de la tercera, la propuesta de la guía, permite indicar la metodología y estructura con la que se ha trabajado para desarrollar y presentar como parte final y fundamental de toda esta investigación.

Esta investigación es de tipo descriptivo, por, describir, medir y/o caracterizar. Su trabajo se registra en el método analítico-sintético, que articula el estudio teórico (deducción) con el de campo (inducción). Para su seguimiento se ha establecido un tipo de técnica de observación directa, la cuantitativa (a través de la encuesta y con la aplicación del cuestionario a estudiantes de diferentes bandas de pueblo de la escuela de música de bandas populares).

Representa una ventaja que el análisis situacional de las bandas populares objeto de estudio, disponen de la información suficiente para estudiar su desarrollo. Si bien podría apreciarse con mayor importancia esta investigación, al mismo tiempo, y para fines interpretativos, representando una ventaja por la objetividad buscada para detectar debilidades y fortalezas en el desarrollo de esta temática y a partir de esta tomar las medidas necesarias.

Las conclusiones que se presentan al final, intentan reforzar los puntos más característicos expuestos a lo largo de toda la investigación y recalcar los contenidos interpretativos de la investigación de campo. En cuanto a la bibliografía (impresa y digital) que se registra, se encontrarán fuentes citadas en el trabajo que pueden ser significativas en el momento en que alguien intente abordar esta misma temática.

Finalmente, se espera que el presente proyecto sin pretender tener carácter de exhaustividad se incursione en el tema con un análisis interdisciplinario que valore e involucre la música popular, los estudios de la cultura y los estudios sociales, para llegar a una propuesta que busca aportar a uno de los aspectos más relevantes del problema de las bandas de pueblo en el Ecuador, que es su educación.

PARTE PRIMERA: MARCO TEÓRICO

El componente teórico de esta investigación está integrado por cuatro capítulos. El primero referente las Bandas dentro del desarrollo musical universal, su tipología y tratadas en el mundo, Iberoamérica y el Ecuador. Dentro del segundo capítulo respecto a las Bandas Populares en el Ecuador, su proceso histórico tomando en cuenta tres directrices, Además el acercamiento musical a la Banda de Pueblo desde su tipología, formato instrumental y géneros y ritmos de ejecución tradicional.

En el tercer capítulo se enuncia la Banda de Pueblo como patrimonio vivo del Ecuador considerando su valor identitario en la sociedad; los aportes que la ubican como patrimonio; la estructura social y jerárquica; la Banda en la comunidad; y, la revitalización técnico-musical.

Finalmente el último capítulo hace referencia a las problemáticas comunes en las Bandas Populares en el ámbito de la Educación; en la nueva ley y constitución actual; en la producción de material didáctico musical; en lo técnico; y, en las pautas para diseñar el repertorio metodológico de nivel inicial y medio.

1. LAS BANDAS DENTRO DEL DESARROLLO MUSICAL UNIVERSAL

La banda de pueblo representa un apartado en la historia general, que ha vivido junto a los hechos importantes que se han dado en nuestro país. En cualquier parte del planeta, existe una identidad de un cierto sector por un tipo de música, y estas características forman parte de una cultura de un pueblo.

Las llamadas bandas de pueblo constituyen expresiones vigorosas de la cultura popular andina, y en su constitución y desarrollo es posible descubrir también, como en otras manifestaciones culturales de nuestro país, la concurrencia de tradiciones propias de los Andes y del Mediterráneo (Godoy, 1993: 24).

La investigación que sobre las bandas populares se pretende desarrollar, se inspira en este contexto, a la vez que se cobija en la dinámica reflexiva de la etnomusicología y/o antropología musical, entendida no simplemente como clase de folklore, sino como praxis curricular.

1.1. Las Bandas Populares y su tipología

Existen diversos tipos de bandas, según el tipo de instrumento, entre las que se encuentran las bandas de gaitas, propias de países como España y el Reino Unido, las estudiantinas o tunas formadas por instrumentos de cuerdas pulsadas (mandolina, guitarra, etc.), las bandas sinfónicas, en las cuales los instrumentos de viento-metal se ven complementados por algún instrumento de cuerda y las bandas populares. Así mismo, en ocasiones, las bandas pueden actuar acompañadas de música vocal, como ocurre en las agrupaciones regionales de México.

Sin embargo el tema es extenso, hay tantas bandas como hay países y regiones dentro de ellos, e incluso instituciones con bandas representativas.

1.1.1. En el mundo

Un estudio ligero, seguirá siendo extenso, sin embargo es oportuno dar a conocer un contexto mundial sobre una cultura general en bandas populares.

a) Clasificación de las Bandas

Observemos a modo de cultura general, su clasificación amplia y algunas de las más destacadas en los países.

- *Batterie o Banda Seca*

Las bandas secas equivalen a lo que se denomina en francés *batterie*; suele denominarse así a un tipo de banda cuyo fin específico es batir la marcha de las tropas y cumplir los usos y costumbres propios de los cuerpos armados. Se les llama "secas" por estar integradas exclusivamente por instrumentos de percusión de diversos tipos: tambores (redoblantes, granaderos, bombos), platillos y a veces chinoscos y liras; suele dirigirla un "batutero" o "tambor mayor" (traducción literal del término francés "tambour-major" y del término inglés "drum-major"). Sus orígenes se remontan a las más antiguas civilizaciones. Dentro de la investigación se ha visto como sirios, persas, egipcios y romanos utilizaron este tipo de grupos. Pero mucho más adelante, y después de que los sarracenos (sarraceno es uno de los nombres con los que la cristiandad medieval denominaba genéricamente a los árabes o a los musulmanes), introducen los tambores en Europa y Francia, se establece toda una tradición de "batterie".

- *Banda de Infantería o Banda de Guerra*

Son agrupaciones de finalidad parecida o similar a los tambores, con clarines. Indudablemente representan un desarrollo de la "batterie". El Rey Luis XI había implantado el uso de grupos de oboístas y otros instrumentos de viento para resaltar las ceremonias de la corte.

Francisco I llama al grupo de trompetas y oboes reales "la grande écurie". Más tarde Luis XIV consolidará esta agrupación encomendada a diversos maestros tales como J. B. Lully, André Danican y Philidorl Aisé.

Las bandas de infanterías después de Napoleón estarán integradas por la "batterie" de 20 tambores, a los cuales se les incorporan la "fanfare" de 24 clarines. Con el correr de los tiempos y según las tradiciones de otros países, se les agregan trompetas y/o cometas (bugles) y también pífanos.

El uso de este tipo de bandas se ha generalizado en todos los cuerpos armados de infantería del mundo y han trascendido el ámbito militar para popularizarse en universidades, colegios e institutos docentes, los cuales las utilizan para desfiles deportivos, aniversarios, actos cívicos y patrióticos, entre otros.

Hoy en día, suelen ampliarse con grandes secciones de panderetas cimbalos o platillos, triángulos, etc., y en ocasiones agregan grupos de "bastoneras" y "pompones" (cheerleaders) que les dan realce ejecutando figuras rítmicas al compás de la música.

- *Fanfare o Charanga*

Corresponde esta clasificación a lo que los ingleses llaman "marching band" y en español bandas de marchas o charangas, como una derivación de las anteriores y como consecuencia del desarrollo de las mismas. Surge una banda más completa y sofisticada en ellas, además de una instrumentación bastante compleja que comprende:

- 3 Saxofones soprano
- 2 Saxofones alto
- 2 Bombardinos
- 5 Tubas bajo
- 4 Trombones
- 4 Trompetas
- 2 Saxofones barítonos
- 4 Percusionistas
- 2 Saxofones tenor
- 9 Cornetas y/o bugles
- 4 Cornetas

Se agrega la base de la "batterie-fanfare" tradición de tambores y clarines y/o cornetas que la preceden.

En este tipo de agrupaciones también popularizada en universidades y liceos ya que su música resulta más interesante, se pueden agregar las secciones de bastoneras, pompones, etc., que hemos mencionado anteriormente.

Es importante señalar que en los Estados Unidos, principalmente, se han sustituido los helicones o bajos tubas por sousafones, instrumento diseñado por John Philip Sousa en 1899 y que viene a ser una adaptación de helicon tuba para facilitar su uso en la marcha. Hoy en día se le suele construir con materiales sintéticos que le hacen mucho más portátil y liviano.

- *Brass Band o Banda de Metales*

Tiene su origen en la antigua tradición y costumbre del uso de fanfarrias en ceremonias oficiales y ritos. Desde los más remotos tiempos las distintas civilizaciones usaban cuernos, luego liras y posteriormente trompas y clarines para tales ceremonias. Más adelante se hicieron famosas las fanfarrias de caballería, en las cuales era frecuente ver grupos de clarines acompañados por timbales. De allí surgió un grupo integrado en su totalidad por instrumentos de viento-metal y percusión.

Este tipo de agrupación llamada "brass band", se ha desarrollado en el norte de Europa, principalmente en Gran Bretaña, país en el cual existen más de 200 bandas de este tipo e incluso se realizan festivales anuales que gozan de prestigio mundial y donde se reúnen las más destacadas agrupaciones de este tipo.

La conformación de una "brass band", suele ser de 30 a 32 músicos distribuidos así:

- Corneta en Mi bemol
- Saxhorno soprano o pequeño bugle
- Corneta principal en Si bemol
- 1 ras., 2das. y 3ras. Cornetas en Si bemol
- Fliscorno (flügelhorn)
- Alto horn (saxhorno alto en Mi bemol)
- Barítonos
- Euphonios
- Trombones, incluyendo uno bajo
- Tubas-bajos en Mi bemol
- Tubas-bajos en Si bemol

- Percusionistas
- Director

El llamado movimiento de "bandas de metales" tuvo considerable influencia en el cultivo y desarrollo de la afición musical de trabajadores industriales y de organizaciones comerciales en diferentes regiones de Inglaterra y de los países vecinos, donde esta tradición se transmite de padres a hijos y cada día más se mantiene vivo el entusiasmo por pertenecer a las bandas.

A mediados del siglo XIX este movimiento había alcanzado gran popularidad. Hoy, casi todos los pueblos tienen su banda compuesta por aficionados y en varias ciudades existen bandas con estupendos instrumentistas que gozan de gran prestigio.

- *Fanfare de Cavalerie o Banda de Caballería*

Equivale a la banda montada. Sus antecedentes se remontan a épocas muy antiguas. Se sabe que el Rey Luis XV puso mucho empeño en consolidar un grupo montado conocido con el nombre de "trompes du Roi". Con el correr de los tiempos las chirimías, bombardas y clarines usados en estas bandas se sustituyeron por cornetas y/o bugles, acompañados de los tradicionales timbales.

“En Francia y en muchos países las trompetas, sólo se utilizan en la caballería y en las naves de guerra, mientras que la Infantería se sirve del tambor y del fifre” (Pérez, 1989:104). Es pues en estas bandas donde se populariza el uso de las trompetas. La majestuosidad de su presencia realza las ceremonias en las cuales participa.

Hoy en día con frecuencia se puede ver en Francia, Inglaterra, Alemania, Austria, Suecia y otros países europeos, donde su uso resalta aquellas fiestas oficiales de gran transcendencia.

b) Flexibilidad de las Bandas

Estas agrupaciones de instrumentación fija constituyen el real desarrollo histórico de las bandas como tal. Sin embargo, el mundo de la música para instrumentos de viento es tan maravilloso y tan extenso que todas las organizaciones mencionadas dentro de la teoría del paraguas de

Hunsberger, en el lado correspondiente a agrupaciones de instrumentación flexible, se encuentran íntimamente ligadas, no sólo en el presente, sino a lo largo de la historia de la música y, por supuesto, con mayor énfasis en la actualidad y dentro de las perspectivas futuras, a la evolución y desarrollo de la música para grupos de instrumentos de vientos. Por supuesto, se hace esta advertencia antes de pasar a referir a algunos tipos de bandas que bien por su origen, repertorio, instrumentación o función específica presentan características peculiares, muy ligadas a la identidad cultural de diferentes países o regiones; es decir, poseen instrumentaciones flexibles adaptadas a usos y costumbres muy regionales.

c) Banda Contemporánea de Instrumentos de Viento

Instrumentación / Variable

Flexible

- Ensamble de vientos
- Vientos / percusiones orquestales
- Ensamble de metales
- Ensamble de instrumentos de viento de madera
- Ensamble de instrumentos de percusión
- Orquesta de cámara de instrumentos de viento
- Música armónica variable

Fija

- Quinteto de metales
- Quinteto de instrumentos de viento de madera
- Música armónica (octeto clásico)
- Banda de metales
- Banda militar británica
- Banda de concierto
- Banda sinfónica
- Bandas populares

d) Las Pequeñas Bandas en el Mundo

- *Banda Escocesa*

Como su nombre lo indica, son tradicionales en Escocia. Sus músicos van ataviados con el típico tartán; suelen tocar tambores militares, gaitas y es frecuente la presencia de una mascota que usualmente es un perro.

- *Bandas típicas Irlandesas*

En este caso se trata también de otra agrupación muy tradicional en Irlanda y que suele verse también en algunas ciudades norteamericanas.

Sus músicos generalmente se visten a la usanza irlandesa, con el típico "tricornio". Suelen estar integradas por tambores y pífanos.

- *Banda del Salvation Army*

Estas agrupaciones suelen ser muy populares en los países anglosajones, donde se les ve tocar en calles y esquinas. Usualmente están integrados por bombos, panderetas, trompetas y trombones.

- *Banda de New Orleans o banda de Dixieland*

Son las (Creole Bands) bandas criollas que suelen tocar "jazz de Dixieland". Por lo general se integran por helicón o sausofón, bombo, trompeta, saxofón y trombón. A veces se les agrega clarinete y redoblante. Son las populares Dixie's bands.

- *Banda Tirolesa*

Es la típica y tradicional banda de los pueblos alemanes y austríacos. Ellas no faltan en las fiestas de los pueblos, bodas, bailes y clásicos festivales de cervezas. Este tipo de banda suele estar formado por tuba, acordeón, clarinete, trompeta, trombón, tambor y bombo.

- *Jazz Bando - Banda de Jazz*

La primera agrupación importante de este tipo data de los años 1895-96. Estaba dirigida por Buddy Bolden rey de los músicos de New Orleans. Tocaba en salones y también en sesiones de baile que se organizaban en los parques. La integraban cuatro bajos helicones, cinco trombones, un bombardino, dos cornetas, dos trompetas, un saxofón, un clarinete (también tocaba el saxofón) un bass drum y cimbalista y un redoblante (snare drum).

Luego surgieron otras tales como la banda Olympia, la banda criolla de Kidory y la banda Eagle, las cuales acostumbraban tocar improvisando.

Más adelante surgió la "jazz band" de Joe "King" Oliver. Esta aplicación se dedicaba al jazz y tenía ocho músicos. Estas bandas van evolucionando en su instrumentación hasta convertirse en 1924, en grupos constituidos por más músicos, es el caso de la orquesta de Fletcher Henderson y la de Don Redman.

- *Dance Band y Big Band*

La dance band o banda de baile, conocida entre nosotros como simplemente, orquesta de baile, tuvo sus orígenes hacia fines de 1924 y se desarrolló en los "30" y tomó auge peculiar en la década del "40". A partir de las orquestas de Henderson y Redman, innumerables son las salas de baile, palais de dance, hoteles y ballrooms que promovieron y estimularon el desarrollo de estas agrupaciones, las cuales hoy todavía conservan su conformación así: cuatro o cinco saxofones (versátiles, podían tocar clarinetes o flautas), cuatro o cinco metales (dos o tres trompetas y dos trombones) y cuatro bases rítmicas (piano, batería, guitarra y bajo de cuerdas). Algunos instrumentos como el banjo se agregaban a esta base fundamental.

Fue así como nacieron las big bands o grandes bandas, tales como la de Glenn Miller, Tommy Jimmy Dorsey, Jack Hylton, Count Basie, Lionel Hampton, Artie Show y muchas otras cuyos discos aún se conservan. La orquesta o banda de jazz que hoy utilizamos, no es más que una forma ampliada de la dance band de los años "30".

Se conforman usualmente con cinco saxofones (versátiles, que pueden tocar flauta, clarinete, etc.) cuatro trompetas, cuatro trombones y la base de piano, guitarra, batería y bajo; se amplían las posibilidades mediante el auxilio de los modernos instrumentos electrónicos (amplificadores, sintetizadores, "string ensemble") y también se le suele denominar "stage band".

e) Banda Cómica de Circo

En Europa hay una antigua tradición de bandas cómicas que se remontan a los comienzos de la música. En ellas se conjugan instrumentos tradicionales de bandas con los más divertidos artefactos sonoros. Se puede recordar a bandas cómicas famosas tales como Red Ingle, Splike Jones and His City Slickers, The Firehouse Five Plus Two, Sid Milwall's Nitwits, y, sobre todo, la Bob Kerr's Whoopee Band.

f) Consolidación de la Banda

Anteriormente se ha hablado de una agrupación bandística más completa, que tiene sus orígenes en las bandas de infantería y la cual ha sido desarrollada con gran éxito en países como Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Rusia, España, Portugal y casi todos los países de Europa; este tipo de agrupación constituye el modelo típico inspirado en la instrumentación fija utilizada desde fines de siglo XIX en Francia y sobre todo en Inglaterra (se corresponde con la instrumentación usada en las obras de Berlioz Sinfonía Fúnebre y Triunfal Op. 15 (1840) y más precisamente, llamada por la Holst Military Band y Vaughan Williams. Este modelo de instrumentación fija se trasplanta a los Estados Unidos y el resto de América y se aferra a los criterios de los compositores, arreglistas y transcritores para bandas y, por ende, se convierte en instrumentación "standard" utilizada hoy en las ediciones de música para bandas. Es la banda de nuestros días, la banda de hoy. Ella, aun cuando puede seguir cumpliendo aquellas viejas funciones tradicionales, se presenta con una nueva misión: es la orquesta de vientos dinámica que permite a los compositores abordar un nuevo lenguaje y estilo musical, conocido como el género bandístico. Estas bandas están llamadas además a ofrecer trabajo a miles de magníficos ejecutantes de instrumentos de viento y percusión que no encuentran suficientes "puestos" en

las orquestas sinfónicas, ya que ellas utilizan pocos de estos instrumentos, que están sometidos a constante innovaciones y modificaciones que obligan a los músicos a "mantenerse al día" en el estudio y la superación técnica.

A estos grupos se les llama en inglés Military Band Concert Band o Symphonic Band, denominada por los franceses banda de armonía o simplemente Harmonie o Musique. Estos son grupos desarrollados después de la charanga o fanfarey como una ampliación instrumental de ésta; están constituidas por más de treinta y cinco (35) y hasta ochenta y ocho (88) o más músicos, que ejecutan instrumentos de viento maderas y metales e instrumentos de percusión a los cuales agregan, a veces los contrabajos de cuerdas, los violoncelos y hasta un arpa y otros instrumentos modernos (electrónicos). Nosotros los llamamos bandas de concierto.

Dichos grupos, desde un comienzo y de manera general se estructuraban así:

Concert band o armonía	88 Ejecutantes	56 Ejecutantes	36 Ejecutantes
Primer Grupo			
Flauta pequeña en Do	1	1	2
Flautas grandes	4	2	
Oboes	2	1	1
Como inglés	1	1	
Fagotes	2		
Sarrusófonos contrabajos o contrafagot en Do	1		
Segundo grupo: estranguliles(*)			
Clarinetes pequeños La b	2		1
Clarinetes Mi b	2	2	4
Clarinetes Si b	2	2	7
Clarinetes Si 1	10	6	
Clarinetes Si 2 y 3	8	4	

Clarinetes alto Mi b	2		
Clarinetes bajo Si b	2	1	
Clarinete contrabajo	2		
Saxofón soprano Si b	1		
Saxofón alto Mi b	1	2	1
Saxofón tenor Si b	2	2	1
Saxofón barítono Mi b	2	2	1
Saxofón bajo Si b	1	1	1
(*) Se da el nombre de estrangui, a la pipa de metal o caña que se introduce en la boca para tocar estos instrumentos.			
Tercer grupo: metales claros			
Trompeta Do	4	3	3
Cornetines de pistones			
Si b	2	2	1
Cornos Fa 1 y 3	4	1	
Trombones	4	4	4
Cuarto grupo: saxhorno			
Pequeño bugle mi b	1		
Bugles 1	2	2	
Bugles 2	1	1	2
Alto Mi b	2	2	

Barítono	1	1	2
Bajos Si b 1	1	1	1
Bajos Si b 2	3	2	1
Contrabajos Mi b	1	1	1
Contrabajos Si b	3	2	
Contrabajos Do (de cuerdas)	4	2	2
Violoncelos (opcionales)			
Quinto grupo: percusión			
Timbales	1	1	1
Baterías y accesorios	4	3	2
Arpa	A veces se agrega		

g) Distribución instrumental de las Bandas de Concierto Modernas

Hoy en día el panorama es más homogéneo; en casi todo el mundo se tiende a utilizar una instrumentación similar.

Para ilustrar mejor los criterios con respecto a la dotación instrumental de las modernas bandas de conciertos, veamos a continuación la distribución usada por la mayoría de ellas en Europa y América.

En España	En Francia	En Inglaterra y U.S.A.
Flautín	(Grupo integrado por 75 ó más músicos)	Pícolos
Flauta	Flautones	Flautas
Requinto en Eb.	Flautas	Oboes
Flautas y flautines	Oboes	Corno inglés
Clarinetes	Requinto en Eb	Clarinete requinto Eb.
Saxofones	Clarinetes, Soprano, Altos, Tenores y Barítonos	Clarinete Bb
Sarrusófonos (progresivamente en desuso)	Cornetines	Clarón alto Eb.
	Trompas	Clarinete bajo Eb

<p>Cornetines Trompetas Trompas Trombones Bombardinos Bajos helicones (tubas) Platillos Bombo Redoblante (Tambor militar) Caja viva Redoblante Timbales</p> <p>Otros instrumentos y accesorios de percusión: Vibráfonos, Xilófonos, Campanas, Panderos, Panderetas, etc.</p>	<p>Trompetas Saxhornos Trombones Bajos y Tubas Fagotes y contrafagot Arpa Platillos Caja Bombo Redoblante Contrabajo de cuerda Timbales</p> <p>Otros instrumentos y accesorios de percusión: Vibráfonos, Xilófonos, Campanas, Panderos, Panderetas, etc.</p>	<p>Fagotes Contrafagote Saxofones Cometas Bb Fliscornos Trompetas Cornos Trombones Trombón bajo Bombardinos Bajos Tubas Contrabajos de cuerdas Timbales Percusionistas Arpa Tecladistas</p> <p>Violoncelo (opcionl)</p> <p>Otros instrumentos y accesorios de percusión: Vibráfonos, Xilófonos, Campanas, Panderos, Panderetas, etc.</p>
---	--	--

h) La Banda y su desarrollo en países Específicos

- *Alemania*

La tradición y utilización de las bandas en Alemania están antigua como la historia de la música en dicho país. Se debe mencionar a un gran director de bandas, cuyo nombre está íntimamente ligado al nacimiento de la moderna banda militar de 1830. Se trata de Wilhem Wieprecht, quien es el pionero e introductor de los instrumentos a pistón en las bandas alemanas y prusianas.

Se destacan bandas como la "Hermann Goring Corps "Wacht Battalion" de Berlín.

Después de la guerra siguió desarrollándose el movimiento musical de bandas con una nueva orientación; se sigue cultivando el estilo de marchas cantadas y así se conocen en el mundo entero marchas como *Drei Lilien*, *In Grúmen Wald*, *Ihs Lustigen Hannoveraner*; *Erika*, etc. En este sentido bandas y coros de la Escuela de Entrenamiento de Oficiales N^o 2 de Hamburgo y cuerpos de músicos del Ejército Federal, bajo la dirección del músico-militar Gerhard Scholz, han popularizado muchas de estas grabaciones.

- *Checoslovaquia*

Merecen también mencionarse la gran banda de metales de la Armada Checoslovaquia, la banda de la Guardia del *Castillo de Praga* y la *Central Military Band de Checoslovaquia* fundada en 1950.

- *España*

La tradición de música de bandas data en España de fechas muy remotas. Documentos artísticos, como el famoso cuadro de 1571, donde se nos muestra el "sitio de Lovenstein" por las tropas españolas de Felipe II, al mando de Don Fernando Álvarez de Toledo, Gran Duque de Alba, evidencian el uso de músicos militares en pleno combate.

No se puede dejar de mencionar el histórico papel que un importante contingente de músicos de las bandas militares jugó en el proceso de defensa durante el sitio impuesto al Alcázar de Toledo, desde los meses de julio a septiembre de 1936.

Mucho más reciente se recuerda a la famosa y vieja Real Banda de Alabarderos. Luego hay que mencionar a la famosísima Banda Municipal de Madrid, la cual ha sido dirigida por maestros de la talla de Ataulfo Argenta. Casi todas las grandes ciudades cuentan con bandas municipales de mucho prestigio. Por ejemplo, la Banda Municipal del Excelentísimo Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife fundada en 1903 y que en su última etapa ha sido dirigida por Don Crescencio Díaz de Felipe. Pero además, en las capitales de provincias y pueblos importantes de España, existen bandas de aficionados donde el interés se convierte en pasión y la calidad de las bandas adquiere una brillantez extraordinaria. En Valencia, por ejemplo, se celebra un concurso anual de bandas en la plaza de toros de la hermosa capital valentina, al cual concurren más de un centenar de bandas.

En España hay una marcada y conocida tradición musical. Resulta difícil encontrar pueblo o ciudad donde no hayan formado una banda. Ejemplo digno de mencionar es la especial afición, o mejor dicho pasión, que existe en Valencia por la música de bandas.

- *Estados Unidos*

La banda del pueblo de Temple (N.H.) es la más antigua del país, fundada en 1799. Las bandas de los regimientos británicos establecidos en los Estados Unidos hacían numerosas presentaciones en New York, Boston y Philadelphia antes de la guerra de la independencia y por supuesto muchos americanos fueron formados como músicos en dichas bandas. Desde la revolución americana el tercero y cuarto Regimiento de Artillería Continental formó bandas para el servicio, a lo largo de la guerra de ocho años. Las bandas de ambos regimientos se hicieron muy famosas y de allí surgieron músicos que colaboraron en el establecimiento de otros grupos musicales de características similares.

A fines del siglo XVIII, la influencia de los instrumentos turcos: bass drum, platillos, triángulos y panderetas invadieron a Europa y subsecuentemente cruzaron el Atlántico para agregarse a las bandas. Más adelante, en el período federal, se agregaron otros instrumentos como: el píccolo, el serpentón, el corno bajo, el clarinete bajo y los trombones. También se agregaron muchos

instrumentos de viento que poseían, para la época, nuevos mecanismos de llaves.

La corneta se agregó a las bandas americanas en la primera parte del siglo XIX. Algunos de los primeros ejecutantes fueron Richard Willis y Eduardo Ned Kendall. Otro virtuoso muy destacado fue Francis Johnson, compositor americano de color, quien además fue director de la Washington Guards Band of Philadelphia, la cual fue organizada después de la guerra de 1812. La popularidad de la corneta alcanzó características de grandes proporciones.

El período de oro de las bandas norteamericanas comenzó a partir de 1850, cuando alcanzaron su desarrollo grupos de aficionados y profesionales. La Revolución Industrial hizo que la fabricación de los instrumentos marchara a pasos más acelerados y además se mejoraron las técnicas de producción, lo cual logró un mayor florecimiento de las bandas. Así, por ejemplo, vemos en un cuadro de la época como cobran auge los conciertos y retretas al aire libre y énfasis en las composiciones musicales para bandas y grupos de instrumentos de viento.

Muchos maestros de bandas, europeos venidos especialmente de Italia y residenciados en los Estados Unidos, colaborarán en este importante proceso. Al final de esa década abundaban las composiciones y grupos. Durante la guerra civil se formaron también muchas nuevas bandas de diferentes regimientos, cuya historia se narra en multitud de diarios y libros. Numerosos cuadros de la época presentan a grupos musicales con uniformes azules o grises tocando su música en las grandes batallas, pero además por las crónicas consta que los músicos militares de este período contribuyeron en muchas ocasiones a prestar servicios complementarios en los hospitales militares.

- *Francia*

Hasta la primera mitad del siglo XVIII se tiene noticias a través de documentos, partituras diversas y/u obras de arte de la utilización de instrumentos de viento-metales, viento-maderas y tambores en las fanfarrias y grupos musicales que precedían la llegada del Rey.

El pintor Horace Vernet, en un cuadro de la batalla de Fontaine (1645), representa un excelente documento artístico en el cual se puede apreciar la muerte de un timbalero real; también en otro cuadro anónimo, donde se muestra la marcha de las publicaciones de la paz en 1690, se ven algunos músicos que tocan flautas, tambores y trompetas de los siglos XV y XVI, existen documentos artísticos tales como "L'Accident Tragique du Toumoi de la rue Saint-Antoine".

- *Holanda*

Ha marcado precedente mundial en el desarrollo de las bandas modernas, el famoso World Music Contest, que cada cuatro años tiene lugar en Kerkrade y el cual ha contribuido a dar prestigio al movimiento musical de este país. Allí se reúnen las más afamadas agrupaciones del mundo para resumir lo que acontece.

Por otra parte, la firma Molenaar de Holanda se ha dedicado a imprimir música para banda de todos los países y además completa su labor con la difusión de música grabada en discos y videos por bandas holandesas tales como: "Koninklijke Militaire Kapel", "Royal Militaire Marine Band" y "Dutch National Youth Wind Orchestra".

- *Inglaterra*

En Inglaterra la tradición de las bandas militares está íntimamente asociada con la tradición de la Armada Británica y de los diferentes lugares en el mundo donde los distintos movimientos británicos han tenido figuración. En la actualidad existen 23 bandas militares de concierto y 55 bandas de regimientos de caballería e infantería en la armada regular. Sus integrantes reciben, juntamente con la instrucción musical, preparación adecuada en actividades médicas y paramédicas y quehaceres administrativos que les permiten ser útiles en dos especialidades en los tiempos de paz o de guerra.

El "Cuerpo de Granaderos", fundado por el Rey Carlos II en 1656 con el nombre de The Royal Regiment of Guards, conocido luego con el nombre de Granadiers Guards hizo famosa la marcha rápida (Fast March) popularizada con el nombre de Los Granaderos Británicos, que suele preceder a una marcha lenta "Scipio" compuesta por el gran compositor Jorge Federico Haendel. La banda de Los

Granaderos Británicos goza de gran prestigio mundial gracias a las numerosas grabaciones que ha efectuado bajo la dirección del Coronel Rodney Bashford. La banda de la Guardia Escocesa, cuyos orígenes se remontan a 1642, goza de gran prestigio y como característica peculiar de sus actuaciones, merece especial mención el hecho de presentarse con las famosas gaitas escocesas acompañadas por los redoblantes al estilo escocés.

La banda del Coldstream Guards, regimiento que aparece hacia 1660, tiene renombre por sus grabaciones difundidas a nivel mundial. La Irish Guards, establecida en 1900, posee una magnífica banda militar, así como la banda del Regimiento creada en 1915 por el Rey Jorge V con el nombre de Welsh Guards.

- *Italia*

También posee una larga tradición en la conformación de bandas. Son populares las diferentes bandas de las ciudades y pueblos integradas por aficionados, pero indudablemente la más famosa banda militar es la Banda Dell'Arma dei Carabinieri de Roma que está integrada por más de cien excelentes músicos italianos.

Uno de sus más destacados directores ha sido el maestro Domenico Fantine nacido en Abruzzi en 1897 y quien realizó sus estudios en el Conservatorio de Nápoles. Hacia 1920 se destacó como director de la banda de su pueblo Montelapiano y desde allí comenzó una progresiva y rápida carrera en la cual obtuvo numerosos premios en diversas competencias musicales. Dirigió también la banda de los Cuerpos Armados de Trieste entre 1934 y 1943. Después de la Segunda Guerra Mundial fue llamado en 1947 para que restaurara la banda de Los Carabinieri, ya que 50 de sus ejecutantes habían sido deportados a Alemania desde la guerra. En poco tiempo el maestro Fantine cumplió la misión, y le devolvió a la banda el prestigio que había tenido. Hoy en día sus grabaciones han recorrido el mundo entero.

- *Japón*

El movimiento musical y la poderosa influencia ejercida por grandes fábricas de instrumentos de viento y percusión como Yamaha, han contribuido también a

desarrollar en ese país agrupaciones de calidad tales como: "Yamanashi Youth Symphonic Band", por citar sólo alguna.

- *Países Escandinavos*

Dinamarca, Noruega. Suecia y Finlandia poseen también agrupaciones bandísticas de aficionados, pero son especialmente famosas las bandas militares reales y las bandas policiales, que incluso pueden ser escuchadas por muchos turistas en ceremonias de gran colorido como el cotidiano cambio de guardia y festividades patrias. Merece especial mención la Orquesta Sinfónica de Vientos de Estocolmo, integrada por más de 78 músicos, la cual goza de mucho prestigio en Europa y la "Harmar Musikkorps" de Noruega, fundada en 1898.

- *Portugal*

Portugal también posee una larga tradición bandística y además de las numerosas bandas de pueblos y ciudades, tales como la banda de Fermentelos, destacan también agrupaciones auspiciadas por industrias y empresas privadas como por ejemplo la banda de Empleados de Carros de Ferro de Lisboa y por supuesto, las bandas municipales, tales como la de Cámara de Lobos, dirigida por José A. Faría y las bandas militares, entre las cuales es mundialmente famosa la banda de la Guardia Nacional Republicana, que posee gran calidad artística y prestigio profesional.

- *Ex Unión Soviética*

En la Ex Unión Soviética existen también importantes bandas militares. Merece especial mención la banda del Ministerio de la Defensa de la Ex U.R.S.S., fundada en 1935, bajo la dirección del Mayor General Semyon Aleksandrovich Chernestsky y posteriormente dirigida por afamados maestros tales como el Mayor General Nikolai Nazarov y el Coronel Nikolai Sergeyev. En la actualidad la dirige el Mayor General Nikolai Mikhailov. Por supuesto, tenemos que mencionar el famoso coro y banda de la Armada Soviética, fundada en 1938 por el profesor Aleksander Aleskandrov del Conservatorio de Moscú, quien hizo famoso el estilo de ensamblar un gran coro de cantantes y bailarines, un grupo de instrumentos típicos rusos tales como la balaika y el acordeón y agregarlos a la dotación regular de instrumentos de la banda. En 1946 su fundador fue

sucedido por su hijo el Coronel Boris Aleksandrov. Este, además de director de la banda, es famoso como compositor de numerosos ballets y operetas; de éstas, es muy conocida "matrimonio en Malinovks". También es autor de numerosas canciones y piezas para coro y banda. Se puede mencionar también otras bandas importantes, tales como La Banda Modelo de la Guardia de Honor y las bandas de los Distritos Militares de Moscú, Leningrado, Kiev, Lejano Oriente, Karpacia y Volga.

i) Otros países

Existen bandas de conocida trayectoria como:

- La Royal Mounted Band de Canadá.
- El Swiss National Youth Wind Ensemble
- Akko Youth Band de Israel
- Banda Real de Tailandia

Se puede afirmar, sin temor a equivocarnos, que todos o casi todos los países del mundo poseen hoy bandas que caracterizan y realzan las festividades nacionales, regionales y tradicionales.

1.1.2. En Iberoamérica

Las fanfarrias, que son agrupaciones musicales improvisadas, de viento y percusión, de corte folklórico. Rondalla o estudiantina, son agrupaciones vocales, acompañadas de varias guitarras, requintos, mandolinas, bandolas o bandurrias según el país, se les adiciona el acordeón, el contrabajo y las panderetas, son llamadas estudiantinas, pero este nombre se utiliza más para grupos formados únicamente por instrumentos de cuerdas como bandolas, tiples y guitarras. Las agrupaciones de viento principalmente ejecutan marchas, que son piezas de ritmo marcado que acompañan desfiles, procesiones o cortejos. Existen las marchas nupciales, militares, fúnebres y triunfales.

En Ecuador, al igual que en otros países de ascendencia hispánica, es frecuente y tradicional el uso de una pequeña agrupación bandística para tocar marchas religiosas en procesiones que se efectúan en la semana mayor o semana santa y también en fiestas de los diferentes santos patronos de las ciudades y pueblos.

Estas bandas por lo general saben tocar música fúnebre en los sepelios de personas o personajes que por su carisma logran en vida ganarse el afecto de los pueblos, se caracterizan por el “aire típico” que suelen imprimir a sus marchas. Regularmente se integran así:

- 3 Trompetas
- 3 Clarinetes
- 1 Bombardino
- 1 Trombón
- 2 Saxos altos
- 1 Saxo tenor
- 1 Tuba
- 1 Redoblante
- 1 Bombo
- Par de Platillos

Se adapta la pieza a los recursos humanos y musicales que se logran reunir en cada ocasión.

“En los Andes, antes de la llegada de los españoles, casi todos los instrumentos eran de viento (aerófonos), excepto unos pocos de percusión. Los de alta resonancia y sonoridad (trompetas), nacieron en las actividades cinegéticas o de caza y se perfeccionaron al interior de las actividades bélicas” (Moreno, 1923: 21).

Para poder tener una idea del proceso histórico de las bandas es necesario conocer la utilización de los instrumentos musicales. Para ello nos remontaremos a la época prehispánica donde varios autores indican su origen desde las culturas aborígenes.

“Con la llegada de los españoles y el choque cultural se produce una tercera cultura, el mestizaje, la cultura occidental implanta su régimen. A partir de aquí se comenzará a proporcionar diversas interpretaciones y enfoques respecto a las manifestaciones de ambos orígenes” (Beltrán, 1991: 9). Las bandas de música en América, hacen su aparición en este período. Éstos introdujeron instrumentos musicales como “trompetas, pífanos (flautas) y atabales.

Los incas ya utilizaban instrumentos musicales, que en la mayoría eran de viento (pingullos, quenás, etc.) y su función era la de anticipar la llegada de los ejércitos a los pueblos.

“Los estilos primitivos de los indios podían sostenerse y mezclarse con pureza por su propia personalidad y quizá también por el alto grado de desarrollo que habían alcanzado la música de las antiguas culturas americanas. Es significativo que estas formas propias solamente se encuentren allí donde vivían antes los mayas, aztecas e incas” (Torres, 1956: 24).

En las crónicas de los conquistadores se pueden encontrar referencias acerca del lugar que la música ocupaba en las comunidades indígenas, tanto a nivel festivo como ceremonial, pero lamentablemente no hay registros de fragmentos o piezas musicales, debido a la falta de un sistema de escritura musical en dichas comunidades en el período anterior a la colonia, por eso se ha debido recurrir a otras fuentes para indagar, como instrumentos musicales hallados en las tumbas o el folklore actual.

La influencia europea en los países latinoamericanos dejó la tradición del uso de las bandas grandes, e importantes agrupaciones bandísticas militares y municipales, desde México hasta la Patagonia. En muchos casos son organizaciones que hacen gala de rigurosa formación académica y disciplinaria. Pueden citarse las bandas de todos nuestros países americanos, entre ellos destacan: Chile, Argentina, Brasil, Uruguay, Perú, Venezuela, Bolivia, Colombia, Panamá, México y también nuestro país Ecuador. Pero, por supuesto, creo que no escapa ningún otro país latinoamericano la influencia y presencia de las bandas. Centro América, por ejemplo, posee magníficos músicos que han compuesto mucha música de importancia para estos conjuntos.

En América Latina no existen aún normas comunes para la composición de las bandas, por tres razones fundamentales:

- Debido a la multiplicidad de criterios utilizados cuando se promovió la creación de las primeras bandas, ya que en algunos países y durante el siglo pasado, privaron influencias francesas, italianas, alemanas o británicas, indistintamente.

- Fue en 1987, cuando se instituyó la Asociación Latinoamericana de Bandas y Ensamblés, filial de la World Association for Symphonic Bands and Ensembles (WASBE).
- El hecho de que los instrumentos se importaban de otros países y muchos de nuestros músicos no dominaban sus técnicas y usos, muchos de ellos no se popularizaron. A continuación se señala el plantel de un importante conjunto de América Latina; el de la Banda Municipal de Buenos Aires (Argentina) que se compone así:
 - 9 Clarinetes primeros
 - 9 Clarinetes Segundos
 - 3 Clarinetes terceros
 - 2 Requintos
 - 2 Clarinetes altos
 - 2 Clarinetes bajos
 - 4 Flautas
 - 4 Oboes
 - 4 Fagotes
 - 5 Cornos
 - 5 Trompetas
 - 4 Trombones
 - 2 Tubas
 - 1 Arpa
 - 6 Cellos
 - 5 Contrabajos
 - 6 Percusionistas
 - 1 Saxofón soprano
 - 2 Saxofones altos
 - 2 Saxofones tenor
 - 1 Saxofón barítono
 - 1 Saxofón bajo
 - 2 Fliscornos sopranos
 - 2 Fliscornos barítonos

1.1.3. En Ecuador

De la música indígena, anterior al período colonial, apenas quedan rastros, fundamentalmente debido a que las diversas nacionalidades autóctonas carecieron de un sistema de notación musical. Se sabe, con cierto grado de certeza, que se trataba de música pentafónica, que utilizaba básicamente instrumentos de percusión y de viento, contruidos con materiales propios de cada una de las zonas: caña guadua, materiales vegetales huecos, huesos o plumas de ave para los instrumentos de viento, dulzainas, ocarinas, flautas de pan, rondadores, troncos, pieles de animales curtidas, lascas minerales para los de percusión, bombos, cajas y algo parecido a primitivos xilófonos.

Existen dos periodos del ritual de la música de los pueblos: el primero el pre histórico o de las culturas primitivas y el segundo prohistórico que comprende las culturas indígenas hasta el fin del imperio incaico.

“Además de cumplir uno por uno los pasos rituales de su arte, el músico debe en ocasiones al menos las religiosas más solemnes, alcanzar un estado personal de éxtasis” (Martínez, 1845: 54).

En la prehistoria se toma a la música como una manifestación de origen divino, con poderes sobre naturales y mágicos, esto para atraer lluvias, buen tiempo, o para curar enfermedades y festejar momentos. Así también coincide con especialistas del carácter ritual de la música de estos pueblos, vinculado a los calendarios agrícolas y los movimientos de los astros.

El sincretismo que se produjo entre la música española, europea y la música indígena del Ecuador, originó la música mestiza. La misma que, en la actualidad, si bien se reconoce tuvo raíces distintas, ha llegado a constituirse en una clara manifestación musical con identidad propia.

Para explicar el origen de las bandas de pueblo se mira a los inicios de la música ecuatoriana, así en el periodo precolombino utilizaba un sistema pentatónico. Es sabido que las escalas de cinco tonos fueron usadas en el antiguo Egipto e

India, y que en tiempos más recientes los pueblos quechuas, de la región andina (Ecuador, Perú y Bolivia) emplearon un sistema similar.

La música quechua era monódica, privada de armonía. La ausencia de semitonos en las escalas no permitía recurrir a efectos cromáticos y de modulación. La línea melódica se movía entonces con total libertad y ése es uno de sus mayores encantos. La escala quechua se denomina pentatónica porque cada uno de los cinco sonidos que la forman puede considerarse como tónica de un modo diferente.

La música popular ecuatoriana es producto de un mestizaje cultural, pero esto no significa que sea un todo homogéneo una mezcla que haya borrado las características de sus componentes, por el contrario el aporte indígena y el aporte afro siguen presentes compartiendo por igual con la música criolla de influencia europea. (Sandoval, 1990: 83).

2. LAS BANDAS POPULARES EN EL ECUADOR

Las bandas populares en Ecuador representan una de las tradiciones culturales más importantes por su arraigo social, capacidad generadora de identidad, su aporte como medio de expresión de las comunidades y como espacio formativo para las nuevas generaciones.

El arraigo social; y, la capacidad generadora de identidad de las bandas populares están en su potencial masificador y cohesionador.

“La historia de las bandas de pueblo empieza a fines del siglo XIX. Son agrupaciones musicales que representan a un barrio o pueblo y que tocan ritmos populares tradicionales en ceremonias y fiestas cívicas” (Carrera, 1994:9).

2.1. Proceso histórico

2.1.1. El legado de los Ministriles

En el mediterráneo occidental, los instrumentos de soplo y entonación fuerte como cornetas, cornetines y cornos provienen también de los ejércitos, de ahí que hayan formado parte fundamental del equipaje que trajeron los conquistadores al “nuevo mundo”. En las crónicas de Indias, como aquéllas que narran la conquista del Perú, se hace clara referencia al llamado “corneta”, un soldado encargado de tocar el ataque y la retirada, en las múltiples refriegas y batallas sucedidas entre los invasores y los indios. Por el Inca Garcilaso se sabe que los ejércitos conquistadores como el de Gonzalo Pizarro, incluían en sus filas no solo a un “corneta” si no a toda una banda de guerra conformada por cornetas y tambores. En el transcurso de los siglos XIV y XV los instrumentos aerófonos de guerra dieron lugar a otros instrumentos no militares como los sacabuches y trompetas, que junto a otros instrumentos antiguos como chirimías y oboes pasaron a incrementar el arsenal musical europeo. Documentos del siglo XV señalan la existencia de ensambles de oboes y “sacabuches” (antiguos trombones) en Italia. Estas agrupaciones musicales solían escucharse en las ciudades durante las fiestas religiosas, sobre todo en aquellas ceremonias

solemnes y fastuosas, dentro de las capillas y catedrales, ya que constituían el marco musical de la polifonía sacra. Sin embargo fue en el siglo XVI, en España, en donde este tipo de ensambles se propagaron exitosamente. Sus integrantes fueron conocidos como “ministriles”.

Sucedió para entonces que todas las iglesias de España, siguiendo el ejemplo de la Catedral de Sevilla que conformó su conjunto musical en 1526, empezaron a contratar músicos instrumentistas para reforzar sus coros y aportar música puramente instrumental en momentos determinados de la liturgia. De esta manera, en ningún otro país europeo llegó a existir tantos grupos instrumentales de este tipo. Estas agrupaciones musicales tocaban motetes, villancicos, himnos y antífonas marianas utilizadas en procesiones; salmos escritos en fabordón y ocasionalmente magníficas y secciones del ordinario de la misa. Los ministriles tocaban tanto instrumentos de cuerda como de viento, entre los primeros destacaban los de cuerdas frotadas: violines, violas de gamba, de cuerdas pulsadas laudes y vihuelas, entre los de viento habían grupos de flautas dulces pequeñas y grandes; instrumentos de doble lengüeta como los de Alemania (una especie de oboe) y chirimías de todos los tamaños (de la soprano a la bajo), así mismo tocaban cornetines tanto pequeños como grandes y sacabuches ya sean de latón o de plata.

Los ministriles dominaban la ejecución y sus técnicas solían pasar de padres a hijos. En el “nuevo mundo” hubo también ministriles, estos eran indios dirigidos por maestros españoles.

“En los primeros colegios que fundaron los padres franciscanos en Quito para la educación de indios, mestizos pobres y españoles huérfanos: San Juan Bautista (1552) y San Andrés (1558), se enseñó junto a la lectura y la aritmética, el uso de instrumentos y canto. Fray Jodoco Ricke al hacerse cargo de la dirección del Colegio de San Andrés junto con Andrés Lazo, enseñó a los indios a tañer instrumentos de tecla, cuerda y viento. Entre estos últimos se destacaban: sacabuches, chirimías, flautas, trompetas y cornetas, además el canto de órgano y llano. Después de 10 años de vida del Colegio San Andrés, ya existían en su cuerpo docente profesores indígenas de instrumentos de viento. Fue el caso de

Diego Gutiérrez indio natural de Quito, de Pedro Días nativo de Tanta y Juan Mitima indio de Latacunga. A partir de 1550 el obispo de Quito Bachiller Don García Díaz Arias trajo para la catedral de Quito músicos españoles a quienes encargó la enseñanza de violín, flauta y oboe. No cabe duda entonces que, en el Quito del siglo XVI, existieron orquestas de instrumentos de vientos cuyos ejecutantes eran indígenas, mestizos y españoles pobres; orquestas formadas para tocar al interior de las iglesias y acompañar la liturgia” (Moreno, 1996: 48).

Con la llegada de los españoles a América, llegaron también una serie de instrumentos desconocidos para nuestros indígenas como las cornetas, cornetines, tambores, trombones, otros de cuerda como los violines, violas, guitarras. Estos instrumentos eran utilizados dentro de las ceremonias litúrgicas especialmente en el siglo XVI y quienes los tocaban fueron llamados “ministriles”. Los españoles enseñaron a los indios la forma y técnica de ejecución de estos instrumentos, incluso en las escuelas que se abrieron para indios y mestizos, se impartían cátedras sobre canto y música.

Los grupos de ministriles no tuvieron mucha duración, ya que en los tempranos años de la colonia, solamente fue permitido dentro de la iglesia el uso del violín y el órgano. Pero la difusión de todos los instrumentos fue tan grande en los pueblos, que ya para el siglo XVIII casi todas las comunidades contaban con un grupo que era capaz de tocar varios instrumentos a la vez. Entonces apareció la música, traída por los religiosos de las órdenes monásticas que venían a establecerse en el país, quienes se dedicaron a enseñar el canto sagrado y el uso de algunos instrumentos de iglesia, como el arpa, el violín y el fagote.

Después de 22 años, Fray Jodoco Ricke escribiría una carta (frecuentemente citada) con fecha del 12 de enero de 1556, alabando a sus alumnos indios por la facilidad de aprendizaje en la lectura y escritura de la música y por su habilidad al tocar cualquier instrumento. Los sacerdotes enseñaron a los indios a entonar los instrumentos y compusieron melodías que acompañaban a los coros de las iglesias en fiestas como la Navidad.

No se puede negar de que la libertad fecundiza los talentos y despierta los sentimientos más nobles del espíritu, por eso a su nombre se levanta la inspiración, y a su voz nacen las más bellas y fantásticas creaciones, para formar el cuadro de la gloria y poderío de las naciones.

“En 1810, Fray Tomás de Mideros y Miño, fundó una escuela de música, en donde enseñaba aparte de teoría y solfeo, el canto, el órgano y diversos instrumentos de orquesta” (Moreno, 1923: 45).

Así, el año de 1809 se oye en Quito el primer grito de la independencia americana, y en 1810 aparece el Padre Mideros como fundador de la orquesta, estableciendo un aula de música, a manera de conservatorio, donde se enseñaba el canto y toda clase de instrumentos usados en aquel tiempo.

Si hasta entonces no se había prestado ningún acatamiento al arte y pasaba como un mero oficio mecánico, el Padre Mideros, comprendiendo lo que valía, y deseoso de hacer conocer su importancia, abrió un local lujosamente preparado, y con una grande inscripción que decía Aula de Música, y al contorno del marco de la puerta la estrofa siguiente: Música encantadora, don del cielo, recreo de la humana fantasía y de los males consuelo.

Como las buenas intenciones no pueden producir sino buenos resultados, no tardó mucho en que el Padre Mideros llegara a ver el progreso de sus discípulos, y el país contara con una muy regular orquesta, pues aun cuando los alumnos acabaron por abandonar el hábito, no por eso dejaron el arte, y por lo contrario, conservando siempre el respeto para con su maestro, llegaron a ser los mejores profesores de entonces.

2.1.2. El nacimiento de las Bandas

El éxito del órgano y los instrumentos de cuerda terminaron acallando a los viejos sacabuches, chirimías, cornetas y trompetas. Al transcurrir la colonia, solo el órgano y el violín fueron permitidos dentro de la iglesia y excepcionalmente el laúd. Otros instrumentos como la vihuela, la guitarra o el arpa fueron considerados instrumentos sensuales y por ende expulsados de los templos. Fuera de las iglesias, sin embargo, estos instrumentos fueron rápidamente

acogidos por las gentes del pueblo, y los indios que habían aprendido a tañerlos en los colegios religiosos se constituyeron en sus propagadores. Fue así como junto a las flautas indígenas empezaron a sonar en las festividades andinas, las arpas, vihuelas, violines y tambores. En el siglo XVIII, no había parcialidad, comunidad o reducción de indígenas que no tuviese su propio conjunto musical, elemento básico de todas las celebraciones religiosas que incluían procesiones, danzas y festejo.

El nacimiento de las bandas de pueblo en nuestro país se remite por tanto a la formación de estas agrupaciones indígenas en la colonia, las mismas que aparecían en las diversas fiestas del calendario religioso, tocando viejas melodías andinas, al aire libre, en plazas, patios y atrios, sin sobre pasar, eso si, los umbrales de las grandes puertas de iglesias y basílicas. “Simbolismos de identidad y estructuras de sentido. Entre las expresiones impulsadas están las bandas militares y la centenaria banda mocha que debe su nombre a los instrumentos recortados que utiliza” (Godoy, 2012: 99).

Su aparición, según algunos historiadores, se remonta a inicios del siglo XIX con la llegada de bandas militares de diferentes batallones para participar en la gesta independentista en suelo ecuatoriano. Fue toda una novedad para los habitantes de aquella época mirar y escuchar por primera vez clarinetes, flautas, liras, trompetas, redoblantes, bombos y platillos interpretando conjuntamente repertorio esencialmente europeo que incluía valsés, marchas, minués. Esta novedad despertó la curiosidad de niños, jóvenes y adultos, que luego de concluidas las batallas por la independencia buscaron aprender y formar bandas de tipo civil de las ciudades y pueblos a los que pertenecían, agregando a esta conformación una particularidad: la paulatina incorporación de ritmos tradicionales ecuatorianos.

“Con el descubrimiento y conquista de las sociedades americanas aparece el componente cultural hispánico en esta región. Dos hechos caracterizan el contacto de las culturas aborígenes con la de los conquistadores: 1) el contexto de violencias en el que se dio este encuentro y, 2) la imposición de la cultura española en desmedro de las nativas” (Benítez, L; Garcés, A. 1986: 54).

Las bandas de pueblo se crearon como una forma de imitación a las bandas de iglesia y militares traídas por los españoles, cuando los mestizos e indígenas tuvieron acceso a una instrucción musical formal, nació la necesidad de llevar esta costumbre a sus comunidades y pueblos, cambiaron las quenas y las flautas por instrumentos europeos como el saxo y el clarinete, y adaptaron las melodías indígenas a esta nueva forma de tocar.

Por supuesto las condiciones y sonidos de estas bandas en proceso de crecimiento eran precarias, por lo que fueron relegadas a tocar en las calles y las puertas de las iglesias y muchas veces en condiciones extremadamente difíciles. De esta forma como una expresión de la cultura mestiza nacen las bandas de pueblo.

Según Pablo Guerrero en el Ecuador se distinguen dos tipos de bandas musicales que son claramente definidas:

“La Banda Mocha es una agrupación que se fue constituyendo a partir de la herencia musical africana y en su estructuración formal desde a nuestro parecer la imitación a la banda militar europea...El Conjunto de Bomba en cambio, está constituido por la bomba, que hemos dicho es un tambor de parches de cuero que se coloca entre las piernas y se ejecuta con las palmas de las manos y que marca el ritmo característico del género también llamado bomba” (Guerrero, 1995: 45).

Los intercambios o mezclas culturales no son nada nuevo, se han venido dando a lo largo de la historia humana. La combinación en este caso de instrumentos y técnicas de tradición europea con estructuras melódicas de carácter pentafónico y formas musicales de origen andino ha dado lugar al más dinámico movimiento que la cultura popular del Ecuador, puede expresar: las bandas de pueblo.

“Luego que terminaron las batallas muchos de los músicos de las bandas militares se quedaron sin trabajo, pero con sus instrumentos y, por ello, decidieron formar agrupaciones musicales en los pueblos a los que pertenecían, transmitiendo su conocimiento a sus familiares y así nacieron las primeras agrupaciones musicales tipo banda. Estas amenizaban las fiestas principales de los pueblos y toman el nombre de banda de pueblo” (Pereira, 2009: 6).

“Si no había un conjunto propiamente dicho había por lo menos un tamborilero que tocaba el pingullo o la caja convocando a las fiestas o animando el baile de los danzantes. A este dúo de instrumentos igual que a las agrupaciones de más de dos músicos, se empezó desde entonces hasta la actualidad a llamarlos banda. Palabra de origen gótico (bandwo = signo, bandera), que se utilizó en la Europa medieval para denominar a una parcialidad o cuerpo de músicos de a pie que formaba parte de los ejércitos” (Traversari, 1902: 14).

Durante mucho tiempo las bandas han sido el único medio de contacto y de difusión musical entre las clases más populares. Este tipo de agrupaciones han servido como caldo de cultivo y primera formación imprescindible para numerosos profesores, instrumentistas, directores y compositores que posteriormente han sido profesionales de la música.

2.1.3. Aparición de las Bandas Militares

En el periodo independentista las bandas militares hicieron una súbita presencia en el territorio ecuatoriano. En 1818 con la llegada del batallón Numancia, se oyó en Quito y otras ciudades y pueblos de la Sierra tocar por primera vez a una banda militar. El Numancia había sido enviado de Bogotá a Lima por el Virrey de Santa Fe Juan de Samano, se trataba por tanto de un batallón realista que poseía una excelente banda de músicos. Sin duda constituyó un verdadero acontecimiento; pues, sólo entonces se conocieron ciertos instrumentos cuya existencia ni siquiera se había sospechado: pícolos, cornos, tubas antiguas, serpentones (bombardón antiguo); todos ellos instrumentos de viento confeccionados en bronce; a más de clarinetes, liras, bombos, redoblantes y platillos. Ya la combinación instrumental misma de la banda y su efecto atronador, fueron (al decir de Segundo Luis Moreno) novedades que tenían embelesados tanto a los muchachos como a las personas mayores. Después de la Batalla de Pichincha (24 de mayo de 1822) la música militar se hizo más frecuente en las ciudades, despertaron el gusto por esta clase de música, motivando en el pueblo la formación de agrupaciones musicales que intentaban imitarlas. Con ellas nació además un nuevo rito social: “la retreta”. Se trataba de una función de música al aire libre realizada por las bandas militares, a las tardes y noches en las plazas principales de las ciudades. Mientras las bandas tocaban,

las familias acomodadas paseaban, los niños jugaban y las gentes del pueblo las escuchaban y miraban asombrados.

Una vez que terminaron las batallas de la independencia muchos de los músicos de las bandas militares se quedaron sin ocupación pero no necesariamente sin sus instrumentos; por esta razón la mayoría de los músicos profesionales pasaron a formar parte de las agrupaciones musicales de las ciudades y pueblos, transmitiendo sus conocimientos a sus compañeros, al mismo tiempo que motivaron e impulsaron la formación de agrupaciones musicales del tipo banda. Igual papel cumplieron algunos directores de las bandas militares, quienes contribuyeron al desarrollo profesional de las bandas civiles. De esta manera, en el último tercio del siglo XIX, las bandas de tipo militar se hicieron frecuentes en las ciudades y su calidad musical mejoró con la introducción de nuevos instrumentos de viento y bronce inventados en Europa, en la segunda mitad del dicho siglo: saxofones, tubas, bombardones.

No sólo los batallones militares y policiales tenían sus respectivas bandas sino también los municipios, las sociedades obreras o las cofradías, cuyos integrantes llevaban uniformes de tipo militar a juzgar por las gorras adornadas con insignias, el tipo de chaquetas o el color de los uniformes, por lo general azul, café o plomo. Vestimenta que hasta el día de hoy se destaca en las bandas de los municipios serranos y costeños.

En el ámbito rural, la moda de las bandas militares también llegó a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. De esta manera, muchas de las antiguas agrupaciones musicales campesinas e indígenas cambiaron los viejos instrumentos nativos y europeos por los instrumentos introducidos por las bandas militares. Sin embargo este cambio no se hizo de inmediato, más bien fue paulatinamente. En un primer momento, dentro de una misma agrupación musical los instrumentos antiguos como flautas, violines y guitarras convivieron con los clarinetes, trombones, saxos o tubas. De ahí que en el cuento "Banda de Pueblo", José de la Cuadra nos presenta a una agrupación musical montubia que a inicios del siglo XX combina instrumentos tradicionales como la flauta y el requinto, con los nuevos instrumentos: trompeta, trombón, barítono y bajo. No

obstante a medida que va avanzando el siglo XX, estos irán desplazando totalmente a los primeros. En un comienzo los principales proveedores de los instrumentos provenientes de las bandas militares fueron los antiguos reclutas y desertores parroquianos que habían aprendido en el ejército a tocarlos, al mismo tiempo que los más decididos, ya sea una vez ordenados o antes de que ello suceda, se atrevieron a fugar con sus instrumentos de vuelta a sus pueblos.

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

Luego de la Batalla de Pichincha (24 de mayo 1822), nacieron las “retretas” (música al aire libre interpretada por bandas militares). “Las bandas fueron los máximos medios de difusión musical para las masas en el espacio de las retretas” (Consejo Nacional de Cultura, 2000: 37).

2.2. Acercamiento musical a la Banda de Pueblo

Las bandas se iniciaron como conjuntos pequeños de trompetas y tambores que adquirieron mayor capacidad para ejecutar verdaderas obras musicales, con el invento y perfeccionamiento de los instrumentos de viento con boquilla.

Existen seis clases de bandas musicales populares: banda militar, banda institucional, banda popular urbana, banda sinfónica, banda de pueblo y banda mocha, todas ellas se diferencian ya sea por su composición musical o social, pero todas son bandas populares, por lo que su función principal es atender y satisfacer el gusto musical de todos los ecuatorianos, sin olvidar la extraordinaria revalorización de la cultura popular.

2.2.1. Tipología

a) Banda Militar

Estas bandas tienen su apogeo a partir del siglo XIX, y precisamente fue en 1818 que aparece la primera banda militar en el Ecuador, y a raíz de ella todo cuartel en el país tenía su banda musical, pero también tenían y tiene hasta la actualidad las "Bandas de Guerra", quienes se encargan de tocar solo clarines y tambores.

Fue tal la importancia de estas Bandas, que fueron ellas quienes entonaron por primera vez las sagradas notas del Himno Nacional en 1870, y constituyeron un medio de enlace entre el poder militar y el pueblo.

Las bandas militares fueron muy importantes en la formación de bandas populares ya que muchos de sus miembros salieron y formaron bandas populares en diferentes lugares del país.

b) Banda Institucional

Aparecen a partir de 1930, y son aquellas que están al servicio de instituciones públicas y privadas como el Ilustre Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, la Casa de la Cultura, la Orden Salesiana, Consejo Provincial de Pichincha, la Orden Franciscana, Policía Nacional, entre otros a nivel nacional.

c) Banda Popular Urbana

Estas bandas son de iniciativa privada, como gremios de albañiles, peluqueros sastres, etc., que viven en la zona urbana de las ciudades o en sus periferias. La diferencia entre las bandas militares e institucionales de las bandas urbanas populares urbanas, está en que los integrantes no reciben un sueldo fijo o mensual, pues ellos reciben una remuneración por cada presentación que hagan, por lo que este ingreso extra es repartido a cada miembro, los niños y jóvenes reciben un monto menor al de los músicos adultos.

Por otra parte estas bandas también hacen presentaciones gratuitas en donde la banda es quien tiene que solventar los gastos.

d) Banda de Pueblo

Son bandas de músicos conformadas por agricultores, artesanos, que viven en pueblos o lugares alejados de la urbe; sus instrumentos pasan de generación en generación por lo se consideran "reliquias", sus integrantes también pasan de generación en generación. Para sus presentaciones muchas veces solo piden transporte, comida y alojamiento, ya que para ellos el ser músico de banda de pueblo tiene un significado social, cultural y comunitario. El número de integrantes no excede los 15 músicos.

Las bandas de pueblo hacen presentaciones a nivel local, cantonal y muy pocas veces provincial, a diferencia de las bandas urbanas populares que hacen presentaciones a nivel regional y nacional.

e) Las Bandas Sinfónicas

Surgen en la segunda mitad del siglo XX. Se constituyeron las bandas con este formato: Banda del Consejo Provincial (ca.1981) y Banda Sinfónica Municipal (1990) (después se llamaría Banda Sinfónica Metropolitana), en las cuales a más de instrumentos usados en las bandas militares se introducen ciertos instrumentos de cuerda, como el contrabajo; de viento madera como: el oboe, el clarinete bajo, el corno inglés, el fagot; de viento metal como: el corno francés, el bugle; de percusión como: los timbales, los instrumentos de tecla de sonido determinado y su repertorio incluye obras adaptadas de formatos sinfónicos; también se han creado obras para este tipo de conformación instrumental.

f) Banda Mocha

“A la banda mocha se le dice que le falta algo, o que no tiene los instrumentos propios, pero en el momento de hacer la música y amenizar el baile son muy buenos y tal vez hasta mejores” (Sandoval, 1990: 83).

La Banda Mocha, recortada o mochada, son agrupaciones de músicos que comprenden especialmente las cuencas de los ríos Chota provincia de Imbabura, y Mira provincia de el Carchi, se caracterizan por utilizar elementos naturales para emitir sonidos como: hojas de penco que puede remplazar a la trompeta, hojas de naranja o capulí que remplaza al clarinete, puros o calabazas que hacen las veces de trombón, por lo que sus ritmos se pueden asemejar a los ritmos negros como la bomba, pero también a los ritmos mestizos, pues en su intento de inclusión en la sociedad han experimentado influencias con grupos mestizos.

2.2.2. Formato instrumental

Los instrumentos que por lo común tiene una banda se organizan así: la melodía la llevan entre las trompetas, clarinetes y saxos; en tanto que el acompañamiento corre por cuenta de los trombones, bombardinos y bajos, todos regidos rítmicamente por el bombo y el tambor.

Por la variedad de timbres, por la posibilidad de conseguir cualquier grado y carácter de sonoridad, y dados los perfeccionamientos actuales de los instrumentos, la banda constituye un conjunto muy capaz y valioso de desarrollo de nuestra música, más aun por su carácter colectivo de prestarse para participar en los actos masivos y comunitarios.

El rol del clarinete consiste en recorrer la melodía para luego llegar a la improvisación. El clarinetista o “clarinetero” en la segunda parte del desarrollo melódico en un trozo musical acude a la improvisación melódica, para que se pueda conjurar ante los coterráneos que si es verdaderamente un ejecutante de clarinete; así, no basta ejecutar la melodía sino que tiene que llegar a un desarrollo y nivel improvisatorio de variedad en la pieza. El trombón es un instrumento de acompañamiento que lleva el contracanto, haciendo desplazamientos por cuarta, quinta y a veces sexta. El redoblante subdivide las zonas rítmicas de cada pieza y hace variantes sobre ellas. El bombo es el que lleva el ritmo acompañante, que realiza movimientos de bajo marcando el régimen acentual. Por otra parte los platillos, tienen la misión de desarrollar síncopas irregulares es decir, que van a contratiempo. Los platillos se construyen con un material de lámina galvanizada que al calentarse le da el efecto sonoro

especial al instrumento (en un principio el platillo de banda militar no se usaba y eran más comunes los semilleros e idiófonos como las maracas y la guacharaca). A esta base se le ha añadido el saxofón, cuya función es melódica y también de acompañamiento a la improvisación de las maderas. La trompeta nunca puede faltar en una banda porque da apoyo a la melodía principal. También es cada vez más común ver que el saxofón y el flautín improvisen y asuman un rol protagónico dentro de la obra.

Como se mencionó anteriormente, al inicio las bandas de música utilizaban instrumentos andinos, que con el pasar del tiempo fueron remplazados por instrumentos de viento madera, viento metal y percusión, introducidos por los españoles y luego por las bandas militares. Para poder diferenciarlos mejor, se los va a dividir en instrumentos andinos e instrumentos de banda europeos:

- **Ocarinas.** Instrumentos musicales de timbre muy dulce, de forma ovoide y alargada. generalmente de barro o arcilla.
- **Silbatos.** Instrumento pequeño y hueco de barro o arcilla, encontrado en excavaciones. Todos los pueblos indígenas conocieron este agente sonoro.
- **Pingullo.** Instrumento de viento auténticamente indígena y son ejecutados por un mismo músico junto al redoblante.
- **Dulzaina.** Instrumento antiquísimo con un sonido muy parecido al de una flauta agudísima, en la época de la colonia era muy usado para las fiestas populares.
- **Rondador.** Instrumento elaborado con tubos de caña de diversos tamaños y calibres, ligados con fibras vegetales.
- **Tambor Militar.** Caja de resonancia de metal, introducido por los blancos después de la conquista española.
- **Flauta.** Las flautas con 6 a 9 agujeros son llamadas flautas dulces y flautas de Inglaterra, ofreciendo una gran variedad de tamaños, como las pequeñas llamadas "flautines".
- **Clarinete.** Instrumento de viento y madera compuesto de una tuba taladrada por agujeros que se tapan con los dedos y con llaves para obtener los diferentes sonidos, y terminada por un pequeño pabellón

abocardado. Se toca soplando una boquilla, a la cual está ajustada una lengüeta.

- **Requinto.** Una variante de clarinete utilizado para producir sonidos con efectos agudos estridentes.
- **Trompeta con Pistones.** La aplicación del mecanismo de pistones permite tocar en todos los tonos. Los pistones consisten en unos pequeños cilindros de cobre que encajan y se deslizan en los tubos transversales de ciertos instrumentos de viento como la trompeta de pistones.
- **Trombón.** El trombón proviene de la forma arqueada o de lazo de la trompeta, es originaria de Alemania, con un sistema mecánico de vara deslizante.



Graf: Instrumentos de viento metal

Con esta breve descripción se puede entender que la música no es un tema fácil de manejar, existen un sinnúmero de instrumentos que los grupos musicales utilizan, y cada uno de ellos con una función diferente, por lo que es importante el estudio y conocimiento de ellos; pero lo más sorprendente, es que la mayoría de integrantes de las bandas de pueblo no estudiaron nada de instrumentos musicales, por ende solo fusionan los sonidos al oído, es decir, "al son que le quede mejor la canción", pero sin obviar la práctica semanal antes de cualquier presentación.

“La mayoría de los instrumentos que son utilizados en las bandas de pueblo son una verdadera reliquia, es decir que han pasado de generación en generación como una verdadera herencia, es por esto que cuando las bandas realizan sus presentaciones en ciudades, lo que menos importa es la música sino el espectáculo que brindan con sus desafinados instrumentos en funcionamiento” (Godoy, 1993:14).

Estudiosos de este arte aseguran que para que haya acoplamiento musical en un grupo, se necesita que en su mayoría sus instrumentos provengan de una misma casa musical, pero en las bandas de pueblo el caso es totalmente diferente, pues, muchos de los instrumentos que son utilizados son de mala calidad, no se tiene idea de donde provienen y definitivamente todos pertenecen a marcas y épocas distintas.

Claro está, esto no ha sido una muralla para detener la labor de los músicos al momento de entonar sus canciones y deleitar al público con sus presentaciones impartiendo alegría, y esperanza a quienes los escuchan. Por esta razón, casi todos los pueblos e incluso ciudades cuentan con su propia banda. Acciones que se originaron en la música de las cosechas indígenas y que cambiaron de denominación para acomodarse al santoral católico especialmente a la fest

2.2.3. Géneros y ritmos de ejecución tradicional

Si por un lado las bandas de pueblo constituyen agrupaciones musicales que reúnen instrumentos de procedencia sur europea, ya sea porque fueron inventados o perfeccionados en aquella región, la música que producen, el modo de hacerlo y su función básica, son propias de las regiones altas de Sudamérica: melodías pentafónicas, monodía predominante por sobre lo armónico, vinculado a la fiesta religiosa o tiempo sacro.

La Chilena, la Tonada y el Capishca son formas musicales que se hallan inscritas en el repertorio clásico y popular ecuatoriano.

El origen de estos aires andinos se vio notablemente influenciado por la difusión de las formas afro peruanas y chileno-peruanas en el siglo XIX, las que a su vez fueron producto de una simbiosis de la música española y berebere.

Durante años; mucho se ha comentado (en el medio musical de nuestro país) sobre el origen de las distintas formas musicales ecuatorianas; presentando diversas teorías; polémicas muchas de ellas por adolecer del típico mal: El querer circunscribir dicho origen en un determinado y localizado “punto” geográfico y en determinado grupo étnico; despreciando la realidad dialéctica de la cultura y la simbiosis étnica de los valiosos legados perennes de ésta. “Detrás de una forma musical ecuatoriana se esconden siglos de influencia cultural multirracial; bereberes, castellanos, incas, quitu caras, puruháes, huancavilcas, mestizos, mulatos, etc. Cada uno de ellos lleva sobre sus espaldas un legado propio de influencias culturales que se pierde en el origen de los tiempos” (Viteri, 2007: 35).

El propósito inicial de esta investigación fue describir una parte de esa inmensa cadena de influencias en cuanto a las formas musicales se refiere: Cantiga-Gallarda-Fandango-Zamacueca-Cueca Chilena-Marinera-Chilena Ecuatoriana, Tonada, Capishca y Saltashpa; sin embargo decidí omitir el paso Cantiga-Gallarda-Fandango por ser un tema muy largo y polémico, el cual distrae el objetivo principal de esta investigación.

a) Algunos Ritmos Populares

La presencia de los ritmos extranjeros y afroamericanos han influido definitivamente en la identidad rítmica popular, entre los más solicitados por el público quiteño, están: danzantes, yumbos, yaravíes, sanjuanitos, bombas, albazos, alzas, tonadas, pasillos y últimamente tecno-cumbias, a continuación se explicará cada uno de ellos:

- *Danzante*

Es un ritmo indígena de origen remoto, posiblemente el más antiguo de todos, ha tomado el nombre del personaje que ataviado con ricos vestidos multicolores, bailaba este ritmo. El movimiento de este ritmo es moderadamente lento, como ejemplo se encuentra la tradicional "Vasija de Barro".

- *El Capishca*

Música y baile mestizo, propio de la provincia de Chimborazo, según Costales viene del verbo quichua CAPINA que significa expresar.

Es un ritmo muy alegre y movido donde se pone a prueba la aptitud física de la pareja que lo interpreta haciendo pases y entradas con muestras de picardía y galanteo.

- *Yaraví*

Es un tipo de canción prehispánica de características elegíacas. Hoy día constituye un auténtico lamento cantado que suele terminar en una especie de "fuga" con rítmica de albazo, su movimiento es muy lento. Por ejemplo la canción "Puñales", escrita por el otavaleño Ulpiano Benítez.

Melodía propia de la geografía andina, interpretada con pingullo o quena por que emiten sonidos agudos, hermosos y melancólicos, se compone de aya-aruhui, de donde "aya" significa difunto y "aru" significa hablar, por lo tanto yaraví significa el canto que habla de los muertos.

El yaraví es una deformación española del vocablo quichua "harawi" el cual significaba en los tiempos incásicos cualquier aire o recitación cantada.

Los yaravíes se interpretan en funerales como despedida al difunto, su letra y música muy melancólica arranca lagrimas a los asistentes.

- *Sanjuanito*

Se llama Sanjuanitos a aquellas c ividad de San Juan Bautista. Por lo general estos Sanjuanitos tienen tan solo una frase musical que se repite varias veces alternando el canto y los instrumentos, los hay otros que, por influencia mestiza incorporan un estribillo y se ajustan a la fórmula tripartita A-B-A.

San Juan es fundamentalmente una danza. Se cree que tiene cierto parentesco con el huaynito altiplánico (peruano y boliviano); es un ritmo que ha de tocarse

no muy rápido ni muy lento. Por ejemplo la canción "Pobre Corazón", escrita por el autor y pintor otavaleño, Guillermo Garzón Ubidia.

- *Bomba*

La bomba es un baile típico de las poblaciones del Valle del Chota (provincia de Imbabura). A parte de tener el sabor propio de la música negra, también comparte algunas características de la música serrana. Este ritmo no se debe tocar muy rápido pero habrá que darle un poco de picardía para obtener el aire característico de esta danza, como ejemplo tenemos la canción "Carpuela", escrita por el ya fallecido compositor Milton Tadeo.

La bomba es un baile que posiblemente tiene origen en las danzas tradicionales africanas que los esclavos negros trajeron a nuestro suelo.

“En los pueblos africanos es muy común danzar contorneándose el cuerpo y girando sobre sí mismo al compás de cánticos y de la poliritmia de los tambores” (Sandoval, 1990: 61).

- *Albazo*

El albazo es propiamente español y posiblemente es el primer ritmo criollo que apareció en la región interandina, hasta nuestro tiempo llegado con las serenatas y bohemias ciudadanas, pero también con el espíritu festivo de nuestras zonas rurales que cuando “se está alegre” se amanece con la música del alba.

“Este ritmo posee un movimiento alegre, se escribe en un compás de 6/8 se dice que proviene de las alboradas o aquellas canciones que se entonaban al comenzar el día durante los festejos en honor a los reyes, gobernantes, alcaldes y diputados de los pueblos españoles. A estas composiciones no se las llamó propiamente alboradas en la América de la Colonia, sino “Albazos” y las primeras melodías con esta denominación fueron aquellas que se entonaban en las principales fiestas religiosas de la época” (Sandoval, 1990: 63).

Al ritmo del albazo y con fuegos artificiales se daba inicio a las festividades religiosas al rayar el alba (amanecer); de ahí su nombre, y el tradicional sereno

del prioste al pueblo. Su movimiento es moderado. Ejemplo: "De Terciopelo Negro", escrita por Jorge Araujo Chiriboga.

- *Alza*

Este es otro de nuestros ritmos mestizos. Existe una gran divergencia de criterios con respecto a su origen, por lo que se citará solamente la opinión del folklorólogo Rodrigo Chávez González; según él, "este ritmo surgió probablemente ya avanzada la colonia con el comercio entre sierra y costa, ya que los comerciantes tanto costeños como serranos se detenían a pasar la noche en posadas en medio del camino en sus viajes que duraban algunos días, lo que trajo consigo también el necesario intercambio cultural". Su ritmo actualmente es muy parecido (si no es el mismo) al aire típico, que es un baile serrano. Su movimiento es moderadamente rápido. Ejemplo: "Alza que te han Visto" recopilado por el musicólogo Segundo Luis Moreno.

- *El Aire Típico*

Con este nombre se conoce a un sin número de composiciones musicales populares que generalmente tienen un carácter alegre y bailable, suelto y de tonalidad menor. Su origen parece estar en el norte del Ecuador, sus raíces provienen de la música indígena interpretada con arpa. Impropiamente a los Aires Típicos se los llama Cachullapis y algunos, incluso, lo conocen como rondeña.

Nicasio Safadi Reyes, Carlos Rubira Infante, entre otros, son los más grandes exponentes del Aire Típico ecuatoriano, el baile guarda mucha similitud con el Albazo.

- *Tonada*

La Tonada parece provenir de la mixtura de los ritmos ecuatorianos de remoto origen, es un desarrollo que lograron los mestizos en base al ritmo del danzante. Se deriva de las tonadillas españolas del siglo XVIII y con las cuales se daba música a las coplas, es cadenciosa con un compás binario de 6/8.

Se cree que la tonada pudo haber evolucionado a partir del Danzante, ya que guarda mucha similitud en su estructura rítmica básica. Algunos estudiosos la consideran también una versión ecuatoriana de la Cueca (ritmo nacional chileno), basándose, así mismo, en la similitud de sus estructuras con la diferencia de que la tonada posee un movimiento mas lento y está en tonalidad menor. Ejemplo: "Ojos Azules", del compositor Rubén Uquillas.

- *Pasillo*

La guerra de la Independencia no nos permitió entrar en conexión con Colombia y Venezuela, de donde data el pasillo, sin embargo fácilmente tomó características propias en varios sectores de nuestro país, tanto en la Sierra como en la Costa. Se podría decir que el pasillo se ha identificado mucho con nuestra cultura, con el vivir cotidiano, del cual se destacan varios autores y músicos ecuatorianos, tal vez uno de los más grandes exponentes ecuatorianos conocidos en algunos países de América, como México, Colombia, fue el guayaquileño Julio Jaramillo, del cual hasta la actualidad se puede escuchar como los ecuatorianos cantan a viva voz su música, otros artistas que hoy en día siguen con este ritmo son: Paulina Tamayo, Hilda Murillo, Trío Colonial, Hermanas Naranjo Vargas, Hermanos Miño Naranjo, Héctor Jaramillo, Hermanos Núñez, Margarita Laso, entre otros, que han llevado el nombre del país en alto.

- *Pasacalle*

Hablar del Pasacalle es lo mismo que recorrer del Carchi al Macará ponderando la hospitalidad de sus habitantes y lo bello de los paisajes, pues casi todas las regiones y ciudades han adoptado como su himno cívico canciones de este tipo.

“Los antecedentes del Pasacalle están en los sentimientos criollos y mestizos que conforme poblaron las nuevas ciudades expresaron con música al terruño, a su nuevo hogar y vecinos y el recurso que tuvieron a mano para poner de manifiesto esas inquietudes, tiene un compás binario de 2/4 y como todas las

canciones mestizas se estructura de acuerdo a la forma tripartita A-B-A, con un estribillo que hace introducción a cada parte” (Sandoval, 1990: 67).

- *El Yumbo*

Ritmo y danza de origen prehispánico característico de la región oriental, se interpreta con un tamborcillo y un pito.

El Yumbo es el personaje que interpreta este baile, el mismo que pinta su cara con varios colores, adorna su cabeza con plumas y guacamayos disecados, en su cuerpo lucen pieles de animales salvajes, cuenta con alas de cochinilla, insectos de llamativos colores, semillas, generalmente llevan en sus coreografías una lanza de chonta o de cualquier otra madera.

El baile de los yumbos es con brincos, saltos y gritos ceremoniales. Se cree que los Yumbos personifican a los Yungas.

También es un ritmo indígena. Se presume que su nombre se deba a una asociación de ideas, puesto que su danza es ejecutada por un bailarín que se disfraza como los hombres de una de las comunidades indígenas de la región oriental. Los Yumbos son una cultura del oriente ecuatoriano, pero a nivel popular suele aplicarse este nombre, por extensión, a todos los indígenas de nuestra región amazónica. El movimiento de este ritmo es un poco más rápido y contra puesto al del Danzante, como por ejemplo está el "Apa muy Shungo", de autor anónimo, recopilación del maestro Gerardo Guevara.

- *Fox Incaico*

Un ritmo algo difícil de definir sus orígenes, se cree su nombre proviene del FOX TROT (Trote del zorro), es una especie de "ragtime" norteamericano, data de la primera época de este siglo, tiene cierta similitud con el jazz, sin tener nada que ver con éste.

La Bocina es la melodía más representativa de este género, su autoría es atribuida al compositor Rudecindo Inga Vélez, esta canción expresa de una manera melancólica y bella el sentimiento del pueblo indígena.

Las primeras melodías que se compusieron, tienen similitud con el Fox Norteamericano, en este ritmo se conjugan escalas y modalidades pentafónicas, tienen un tiempo lento por lo cual es más para escuchar que para bailar.

- *Ritmos Afro Ecuatorianos*

La Marimba, es un instrumento característico de la provincia de Esmeraldas, La marimba se construye amarrando por sus extremos dos piezas anchas de caña (caña guadua - variedad de bambú), cada una de 6 a 10 pies de largo; varios trozos de caña hueca penden de ellos, de 2 pies de longitud y 5 pulgadas de diámetro a 4 pulgadas de longitud y 2 de diámetro, semejando un enorme órgano de tubos; a través de la parte superior de dichas cañas se colocan pedazos de chonta delgada (madera resistente extraída de una variedad de palmera), los mismos que descansan sobre el marco sin tocar los tubos, y están sujetos ligeramente con hilo de algodón; al instrumento se lo cuelga del tejado de una casa y lo tocan por lo común dos hombres que se colocan a los costados opuestos, provistos de palillos con puntas de caucho, que usan para golpear las referidas piezas de chonta, produciendo diversos tonos según el tamaño del tubo colgante sobre el que está la tablilla de chonta. La marimba no es propia de los negros esmeraldeños, sino también de sus vecinos cayapas, cada quien la ejecuta a su modo y gusto, el ritmo de la marimba es muy alegre, al son de sus notas bailan los negros con saltos y movimientos de caderas que embriagan los sentidos.

Estos son algunos de los ritmos populares preferidos por las bandas musicales, claro está, no se debe olvidar los ritmos modernos como la salsa, la cumbia y el merengue, que son ritmos tropicales que también están dentro de los gustos musicales del público, y como se mencionó anteriormente, son ritmos que incluso se han mezclado con los tradicionales.

Con el avance de la modernidad, la suma de instrumentos electrónicos y otros instrumentos de diverso origen, los ritmos anteriormente mencionados han sido modificados con fines netamente comerciales, estos han tenido mucha aceptación en la población, especialmente de las áreas rurales y estratos

sociales medios y bajos, desatando un “boom” de seguidores a estos nuevos ritmos alegres, pegajosos y bailables que llenan estadios y coliseos.

Estos ritmos son una fusión de la música folklórica ecuatoriana con ritmos extranjeros como el rap, techno, reggae, rock, jazz, etc. dando origen a lo que hoy llamamos: Techno Folklor, Andi Cumbias, Salsa Ecuatoriana, etc.

Como máximos exponentes de estos nuevos ritmos tenemos a: Ángel Huaraca, Widinson, Jaime Enrique Aymara, Byron Caicedo, Gerardo Moran, María de los Ángeles, La Banda 24 de Mayo, etc.

3. LA BANDA DE PUEBLO. PATRIMONIO VIVO DEL ECUADOR

Las bandas, al originarse, fueron eje de difusión de la música nacional y universal. Por otro lado, pese a que han introducido nuevos elementos (música tropical o bajo eléctrico, por ejemplo), siguen sonando como bandas de pueblo.

La participación de niños y jóvenes en las bandas de música les permite no solamente canalizar sus intereses y energías hacia una actividad artística, sino además desarrollar su talento dentro de una actividad de crecimiento personal. Actualmente existen alrededor de 800 bandas activas en todo el territorio nacional, constituyéndose en su campo un movimiento muy diverso y dinámico.

3.1. Valor identitario en la sociedad

A partir del surgimiento de varios grupos sociales y étnicos, en las últimas décadas del siglo XX, el Ecuador toma conciencia de su profundo colorido multicultural. Este colorido parte de una dinámica social en países con una fuerte base tradicional, que de alguna manera sus grupos humanos han mantenido ciertas estructuras musicales propias, esencialmente gracias al amor con que viven y defienden su cultura, pero sin embargo para mantenerse viva dicha cultura tradicional, ha tenido que aceptar profundos cambios.

Casi toda manifestación musical tradicional que ha llegado hasta el presente, ha tenido que modificarse o simplemente perderse en el tiempo, como ha sucedido con infinidad de géneros, ritmos y danzas del pasado. Las manifestaciones que se han desarrollado, tuvieron necesariamente que aceptar elementos nuevos, tal vez mestizarse o a su vez refuncionalizarse a otros usos y costumbres. Esto ha ocurrido sobre todo en grupos humanos en donde el grado de identidad se ha defendido, y sus fundamentos musicales estructurales se han mantenido: lenguaje musical, sistemas rítmicos, etc. Algunas danzas del Inti Raymi o Fiesta del Sol en varias comunidades andinas, aparecen como ilustrativos ejemplos de este aserto.

La identidad no solamente encarna un fundamento étnico y cultural, sino principalmente de pertenencia social: movimientos sociales que tienen sus formas

de expresión e interpretan una realidad concreta. La identidad no podrá encarnarse en individuos excluidos de un proceso identitario y educativo nacional, es decir sin una conciencia nacional o al menos con una educación básica multicultural. Ante los problemas políticos y económicos actuales, y con un tipo de globalización en función solamente de las pautas culturales del libre mercado y el neoliberalismo, los niños del futuro tendrán pocas opciones de conocer su propia cultura, si no se opta por un cambio profundo desde su estructura.

Obtener la identidad cultural no es un trabajo de exhibir cosas tradicionales en una vitrina turística; ni el sentir el orgullo de labios para afuera por lo que tenemos, es una actitud que debemos tomar para romper esa inferioridad cultural con que aparecen nuestras manifestaciones debido tanto a la dependencia económica y política eterna, como a la imposición de comportamientos ajenos a los intereses del pueblo por los grupos dominantes nacionales.

3.2. Aportes que la ubican como patrimonio vivo

En un conglomerado humano unificado, por lo que denominamos “cultura”, difícilmente encontramos homogeneidad. Lo normal es que se den grupos y subgrupos con elementos diferenciadores prevaleciendo aquellos que a todos son comunes. La edad y el sexo, la cantidad y el tipo de poder, las actitudes que se deben desempeñar, conforman estos grupos y subgrupos. Cuando las diferencias entre ellos son sustancialmente importantes, podemos hablar de “subculturas”. Ello se da con más frecuencia cuando ocurren encuentros, enfrentamientos o sometimientos de culturas distintas, que por coexistir en una misma área geográfica, dan lugar a procesos de aculturación intensivos. “Con el transcurrir del tiempo las diversidades culturales tienden a conformar una nueva cultura con elementos de las que inicialmente fueron completamente diferentes, dependiendo el predominio de rasgos en buena medida del grado de desarrollo tecnológico de las iniciales” (Mair, 1973: 71).

El estudio de la antropología musical posibilita la adquisición de una conciencia auditiva con diversidad cultural, vale decir, de una cosmo-audición. Un niño ecuatoriano con potencial musical formado dentro de estos parámetros, no

necesitará por así decirlo de una fría clase de "folklore musical ecuatoriano", sino que su identidad y autoestima musical siempre la llevará dentro.

Las bandas de pueblo se han convertido en una atracción única y tal vez la más importante dentro de cualquier festividad en pueblos y ciudades, siendo la expresión auténtica del sentir del pueblo. En los últimos años también este grupo de músicos alegra a las chivas en las fiestas de las grandes ciudades. "Toquen trompudos" es casi una arenga para que la farra arranque. Quito es una de las ciudades en las que, poseer una banda de pueblo en cualquier festividad, más que un espectáculo, es una tradición que forma parte de cada uno de los quiteños, sin importar su estatus, edad o creencia.

Tal es el grado de esta tradición, que dentro de la ciudad se han formado un sin número de bandas de pueblo, algunas auspiciadas por el Municipio, otras auspiciadas por el amor a la música que guardan grupos de personas dispuestos a demostrarlo al público, en fin, lo importante no es quién los auspicia, sino el trabajo que realizan.

Las Fiestas de Quito son el principal evento masivo que se realiza en la ciudad. Se inicia con la elección de la Reina de Quito y de ahí en adelante se efectúan una serie de actividades en el que participan instituciones públicas y privadas, autoridades y público en general.

"En el país se entiende por tradición musical, lo que en ciertos círculos intelectuales se denomina música folklórica; en otros términos, más dinámicos, los dos hacen referencia, de alguna manera a las músicas regionales" (Godoy, 2012: 101).

Siendo la banda un patrimonio cultural vivo de nuestro país no ha existido a lo largo de la historia una política de estado adecuada para conservar y democratizar este patrimonio que forma parte de manera inequívoca de nuestra identidad nacional.

Reconociendo la importancia de esta tradición como factor fundamental en la integración e interacción humana, la educación musical y la expresión artística de las comunidades a lo largo y ancho del país, se propone reafirmar el rol de las bandas

en la comunidad a través del proyecto del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito: “Programa Casa de las Bandas”, que tiene como planes de acción: la investigación musical, la formación y capacitación de instrumentistas, instructores y directores de banda; y finalmente la producción y difusión como ejes de democratización de este patrimonio cultural vivo, posibilitando la integración e intercambio regional, para lo cual el Concejo Metropolitano de Quito, el 2 de diciembre de 2011, en sesión ordinaria declaró a las Bandas de Pueblo Patrimonio Cultural Intangible del Distrito Metropolitano de Quito.

Las bandas de pueblo han logrado consolidarse como una tradición que invoca a grandes y chicos a disfrutar la música inspirada en el verde de los paisajes, el azul del cielo y, el mar; y de la gente que habita en esta tierra prometida, de la cual, la alegría es la mejor tarjeta de presentación.

Es una tradición que con el pasar de los años puede llegar a ocultarse tras la cortina del olvido. Por tal razón, esta investigación para la tesis de grado, trata de analizar y enseñar que las costumbres luchan por sobrevivir a ese olvido, principalmente aquellas que vienen del pueblo, que no tienen un escenario elegante para presentarse, o aquellos que evocan a la gente más humilde.

El Ecuador es un país que por su gran variedad de culturas, costumbres y tradiciones se ha convertido en uno de los atractivos turísticos más visitados, generando permanentemente flujos turísticos nacionales e internacionales. Las Bandas de Pueblo son una costumbre que se desarrolla en todo el territorio ecuatoriano, pero es en la región sierra donde más se las nombra, y uno de los lugares en el que mayor influencia poseen, es la provincia de Pichincha en el cantón Quito, la Capital del Ecuador.

Así mismo esta investigación pretende mostrar la riqueza cultural de las Bandas de Pueblo, y por lo tanto aportar a que sean consideradas como parte de la identidad cultural que ofrece el Ecuador a los turistas nacionales y extranjeros.

Las Bandas de Pueblo se nutren de una rica historia, que es necesario rescatar y valorar, ya que, más allá de un espectáculo folklórico es un icono y símbolo de las costumbres Quiteñas. Resaltar la identidad cultural y nacional para que sirva

como un soporte y guía del camino que nuestro pueblo recorre en la búsqueda de su progreso e identidad.

Son famosas las Bandas de Cotocollao, de la Magdalena, de Cocotog, del Condado, de Pomasqui, de Zámiza, del Inca, entre otras y la conocida Banda 24 de mayo de Patate y cuyo fundador Juan Punguil Castro tocó por más de 7 décadas junto a sus hermanos, hijos, nietos y bisnietos.

Los latidos de la banda de pueblo con su bombo, los voladores estrellándose en el cielo, las vacas locas atrapando a los cuerdos, son parte de las fiestas populares en cualquier rincón de la sierra ecuatoriana.

No hay un número determinado de integrantes de las bandas de pueblo, pero siempre están los que tocan los saxofones, los clarinetes, los platillos, las trompetas, los redoblantes. Últimamente, la mujer se ha integrado a estos grupos, interpretando varios instrumentos, sobre todo el xilófono o lira.

Muchas bandas reconocidas han crecido gracias a la tradición familiar, sobre todo en las zonas rurales de Pichincha, Cotopaxi, Tungurahua y Chimborazo. Muchos miembros pertenecen a un mismo linaje y otros se acercan en calidad de aprendices.

En la banda también se puede ver uno o varios muchachos, que regularmente son aprendices de este oficio, incluso de ayudantes. El mismo José de la Cuadra describe en uno de sus escritos (Banda del pueblo) a Cornelio Piedrahita, un muchacho que ayudaba a cargar “en contra de su voluntad el bombo y los platillos”, los instrumentos que tocaba su padre.

3.3. La estructura social y jerárquica de la Banda de Pueblo

La estructuración social de la actual banda parroquial, nos remite tanto a un tiempo de jerarquización ritual: maestro primero, maestro segundo, director, etc., cuanto a un tipo de diferenciaciones marcadas por el conocimiento académico en relación al conocimiento empírico. El músico principiante “de oído” estará en desventaja con respecto al músico de conservatorio quien por alguna vía ha podido acceder a dicha información. El problema surge cuando en esta relación

se revelan las pocas oportunidades del músico de oído, para poder formarse bajo lineamientos académicos, básicamente porque sus prioridades económicas por lo general se ubican en los niveles de la pobreza.

Lo que interesa a estas bandas no es solamente la música, sino también el conjunto humano con el que se integran. El maestro peluquero del pueblo que va a su local solo los domingos, porque normalmente se dedica a la agricultura, tiene autoridad para ser el director del grupo. El compadre gordo y de vigorosos pulmones, con las mejillas mofletudas, resulta apropiado para poner a funcionar el contrabajo. El viejito flaco que recoge las limosnas o hace de sacristán de la iglesia resulta experto para hacer rechinar los platillos. Y también hay muchachitos hijos de los músicos que golpean a gusto el bombo y los tambores.

Las Bandas de Pueblo no son solo agrupaciones que tocan para ganar dinero y divertir al público, detrás de ellas hay grupos de seres humanos que se reúnen con diferentes características y forma de vida, pero con el anhelo de llegar a gustar al público por la habilidad que tienen al entonar instrumentos que tal vez no saben de dónde vienen, pero tiene la certeza que van a enamorar a su público; son personas que dejan sus trabajos para conquistar a la gente, que aman la música y cuya alegría prevalece en cada presentación bajo el deseo de que sus espectadores reconozcan su labor a través de un sonoro aplauso. Cada una de estas personas tiene una función específica en el grupo, es así que hace varios años las bandas contaban con un "Instructor o Jefe", pero no siempre era éste el que mayor conocimiento tenía sobre la materia, pero era la persona de mayor respetabilidad entre los integrantes y quien además, se encargaba de dirigir y controlar a su grupo.

"Hoy en día la persona que tiene más conocimiento de música dentro de la banda se lo denomina como el "Músico Mayor" y es quien ha pasado a remplazar al Director o Maestro. Además del jefe, director o músico mayor, hay una persona encargada de realizar los contratos al cual, en el centro de la sierra se le llama guashayo" (Godoy, 1993: 14).

Por lo general existe una muy marcada división dentro de las Bandas para tocar sus instrumentos, ya que, por cuestión de edad y fuerza, son los jóvenes quienes

se encargan de tocar los instrumentos de mayor soplo y aquellos que requieren mayor esfuerzo físico, tales como las trompetas, trombones o bombos. Por otro lado las personas mayores se encargan de los instrumentos que requieren menor soplo como los clarinetes o saxos, mientras que los niños se encargan de los instrumentos livianos como los platillos o redoblantes.

Pero definitivamente su éxito no está en la forma de dividirse los instrumentos, sino, en la compenetración al interior de la banda. Esto se debe a que la mayoría de las bandas de pueblo están constituidas por familiares, amigos, compadres, padres, hijos que permiten una fuerte cohesión del grupo. Ésta es una tradición que pasa de generación en generación, e inclusive, las bandas de pueblo han llegado a convertirse en una escuela de música, pues aquí se forman niños desde los cuatro o cinco años de edad, es decir que ellos tienen la posibilidad de pasar de instrumentos livianos, a instrumentos pesados y luego a instrumentos de menor soplo, o también tienen la oportunidad de pasar de estudiante a músico mayor, o a guashayo. Por lo general estos niños son inducidos por sus padres y muchas veces acaban remplazándolos cuando por su edad ya no pueden estar en la agrupación.

La banda de pueblo se transforma en ese sentido en la escuela de formación musical de sus integrantes. Las metodologías de enseñanza, las prácticas y símbolos son transmitidos inter generacionalmente ya que entre sus miembros priman relaciones de parentesco y compadrazgo. Se inicia desde temprana edad tocando la percusión (redoblante, tambor, güiro), por lo que es muy común ver a niños y niñas desde los 5 años en las bandas. Generalmente, quien asume la dirección de la agrupación es quien más conocimientos musicales y mayor edad posee, esta persona es conocida como "Músico Mayor". En las bandas, el número de integrantes puede variar, dependiendo del lugar de origen.

Actualmente las bandas de pueblo están conformadas, como en sus inicios, por agricultores, zapateros, albañiles, plomeros, cerrajeros, artesanos que viven en distintos sectores urbanos pero principalmente rurales. Sus instrumentos pasan de generación en generación por lo que se consideran "reliquias", para ellos el ser músico de banda de pueblo tiene un significado social, cultural y comunitario. Para soportar las duras jornadas, el aguardiente se ha convertido en el fiel aliado

de los integrantes de las bandas de pueblo, pues según aseguran, con un "traguito" se puede soplar más fuerte y con más ganas, pero sobre todo no se pierde el ritmo. Si algún integrante habla lo que no debe en algún lugar, pues, simplemente se le dice "que se vaya con su música a otra parte" o si alguien importante fue olvidado se dice que le tocó "el viaje del músico", pero definitivamente si se quiere expresar lo extraordinario del evento se dice que se ha cumplido "con bombos y platillos"; y para elogiar a un músico al que parece que los años no le han pasado, se le dice "al buen músico el compás le queda".

Estas son algunas expresiones que forman parte de las costumbres de los integrantes de las Bandas, pues es común escucharlas en cada presentación, poniendo de esta manera la pícaro alegría en los eventos.

“Otra de sus costumbres es la "vuelta del músico" esto se refiere cuando alguna persona fue abandonada a su suerte. Esta frase tiene su razón de ser, pues durante mucho tiempo, cuando no existían caminos delimitados y en buen estado, o vías de acceso a cierto lugar, los músicos de una banda de pueblo debían sortear un sin fin de dificultades para llegar, y una vez allí, cuando en medio de la fiesta se ofrecían algunos “tragos” para que la banda "sople mejor”, uno que otro integrante, por la emoción de los festejos, quedaba abandonado con su instrumento a su suerte y debía por sus propios medios buscar la manera de volver a casa” (Carrera, 1994: 3).

Integrar una Banda de Pueblo, más que un trabajo, es un orgullo a modo de ver de sus integrantes, pues recordemos que muchos no reciben remuneración alguna, y por la misma razón el trabajo que ellos realizan lo hacen por pasión y amor a la música, al baile y a la diversión. Al interior de estos grupos todos comparten sus conocimientos, hazañas y experiencias se rigen bajo un principio de solidaridad: todos se ayudan y trabajan en equipo compartiendo su herencia musical. Esta es la más clara respuesta del por qué las Bandas de Pueblo pueden tocar bajo cualquier adversidad. No importa si el camino a recorrer es largo, si hay que subir o bajar o si tienen que tocar en lugares húmedos, con viento, sol o lluvia, o si hay que hacerlo hasta altas horas de la noche, en las madrugadas, tampoco importa si hay que subirse en cajones de gaseosas,

tarimas improvisadas, camiones, techos de buses o chivas, lo único que es importante es complacer al público, pues, un pueblo feliz es un pueblo que canta.

3.4. La Banda en la Comunidad

El compositor y arreglista es la parte fundamental en la música nacional, su papel es el de un preservador y transmisor de técnicas de ejecución de los instrumentos y recursos expresivos diversos tanto del canto como de la instrumentación y sobre todo del color y contenido de la música.

“Pero su condición parece que se sanciona en la medida que sintoniza el sentir del pueblo y lo revierte con formas e imágenes propias de nuestra idiosincrasia: nos referimos a simbolismos, pensamientos, creencias, aspiraciones, metáforas, etc. Que a través de la tradición se han fijado en nuestra gente” (Mantilla, 1986: 39).

3.4.1. Su función social

Interpretadas por un tambor, un bombo, una guitarra y cornetas. A veces al son de la banda mocha. En la Magdalena, la noche de San Pedro, una banda de músicos encabeza el desfile de los pobladores, quienes van hacia el centro de la plaza portando eucaliptos secos para armar la chamiza” (Carvalho, 1964: 306).

En cualquier parte del Ecuador, las luces, los adornos ocupan la ciudad como pretexto para el festejo. La música con la infaltable banda de pueblo despierta el entusiasmo de la gente y esa motivación y relación intrínseca con la cultura. “Un aspecto de mayor énfasis en nuestra visión es abordar la Fiesta como instancia de mediación social dado el fuerte carácter de cohesión e integración que detenta y su especial capacidad articuladora, que actúa en varios niveles (mediación entre naturaleza y sociedad, vida natural y sobrenatural, diversos sectores dentro de lo social, etc.)” (Pereira, 2009: 100).

Son agrupaciones musicales que representan a un barrio o pueblo y que tocan ritmos populares tradicionales en ceremonias y fiestas cívicas o religiosas con instrumentos de viento y percusión.

3.4.2. La Banda de pueblo y la cultura popular

Toda producción humana debe ser considerada objeto cultural. Sin discutir sus argumentaciones, se asume que el ser humano es producto de la naturaleza; y, en consecuencia, la cultura, como resultado de la actividad humana, es un subconjunto de los productos naturales; tomando en cuenta que también la cultura incide simultáneamente en la dimensión del mundo físico y del mundo representacional.

Las bandas corresponden a un proceso cultural, consolidado en las regiones del país desde la época de la independencia, constituyéndose en una actividad socializante y generadora de identidad colectiva. Crea un espacio ideal para el encuentro, el reconocimiento, la valoración y la construcción de nuevos paradigmas a través de expresión artística.

Para los integrantes de la banda de la Comuna hay una gran diferencia entre, una banda apoyada por cabildos y municipios, llamada de parroquia o citadina y la banda propia de los campos. A la banda de parroquia, la autoridad y el modernismo de la urbe le exigen ritmos más en boga, inclusive cambia de ritmos a las tonadas tradicionales, haciéndolas más bailables; mientras que la campesina es "más aligerada" y por consecuencia menos influenciada por los ritmos citadinos.

También es importante recalcar que las bandas de pueblo son un instrumento indispensables en las ceremonias religiosas, debido a que parte de la cultura quiteña es la religiosidad que guardan sus habitantes, a pesar de que hoy día existen muchos grupos, sectas o congregaciones a las que asisten millares de personas "decepcionadas" del catolicismo, pero generalmente son las personas católicas y devotas a algún santo, quienes ocupan los servicios de las bandas de pueblo, pues es más común verlas en pases de niños, procesiones, caminatas religiosas, fiestas de santos, misas, en fin, un sin número de eventos relacionados con la iglesia católica. Por ende donde hay una banda, hay un pueblo, y donde está el pueblo, hay una iglesia, o un evento religioso.

Las expresiones culturales de Ecuador encierran el pasado histórico y la riqueza de los primeros pueblos amerindios, así como también su adaptación al cristianismo y a las nuevas formas de vida de la sociedad actual.

Los días festivos del Ecuador envuelven en su mayoría ceremonias religiosas cargadas de simbología andina y singularidades típicas de cada pueblo, además en cada celebración existen sus propios personajes, desde diablos hasta toros de pueblo, rodeados en cada ocasión de un ambiente y decoración singular que sistematizan costumbres, tradiciones y rituales de quienes lo celebran. Es una característica de las fiestas populares la banda de pueblo que ameniza el ambiente con tonadas de música nacional. Además en las fiestas populares, el licor, el aguardiente o las bebidas tradicionales como la chicha no pueden faltar.

Las bandas de música en Ecuador representan una de las tradiciones culturales más importantes por su arraigo social, su aporte como medio de expresión de las comunidades y como espacio formativo para las nuevas generaciones. Las bandas corresponden a un proceso cultural que se ha consolidado en las más diversas regiones del país desde la época de la independencia, constituyéndose en una actividad eminentemente socializante y generadora de identidad colectiva.

Lo que se necesita poner en el debate es el tema de políticas culturales, un tema complejo que debe ser abordado desde las distintas miradas involucradas (gestores culturales, artistas, instituciones culturales, culturas ancestrales, culturas urbanas) orientando estos esfuerzos no únicamente a conservar nuestra herencia cultural de forma estática y esencialista sino a generar, las condiciones necesarias para fomentar un diálogo cultural equitativo que procure, desde el reconocimiento del pasado, construir una visión compartida de futuro. "Hay un futuro olvidado en el pasado que es necesario rescatar, redimir y movilizar" (Rodríguez, 1993:19).

Finalmente, no se puede hablar de bandas de pueblo sin haber vivido el momento festivo, intenso que su música genera. En el mes agosto de 2011 en la plaza de Santo Domingo se llevó a cabo la tercera edición del "Festival de Bandas de Pueblo Ecuador Diverso". Los que asistimos (cerca de nueve mil personas) fuimos testigos de que es posible transformar la "realidad" desde los significados, significantes y significaciones que nos constituyen. Estoy hablando de esa

ritualidad, conexión o sincronía que se vive al escuchar la vibración de los saxos, trompetas, clarinetes, trombones, bombo y platillos, interpretando sanjuanitos, albazos, pasacalles, bombas. La vida en ese momento se transforma, el tiempo lineal se destruye y es remplazado por el tiempo de la fiesta donde la vida social se expresa tal cual es.

"La fiesta hace posible el encuentro de los hombres, el individuo se desvanece en el estado de la posesión colectiva, así la fiesta tiene una dimensión transformadora, tiene la capacidad infinita de cambiar el orden cotidiano de la vida" (Pereira, 2009: 53). "Las bandas de pueblo ponen de manifiesto en la fiesta un carácter transgresor en donde los sectores subalternos encuentran la posibilidad de alterar momentáneamente las relaciones de poder. El tiempo y el espacio son tomados para que se encuentre el sentido necesario para continuar nuestra existencia" (García, 1989: 62).

Ahora, los niños suelen ganarse el aplauso del respetable cuando entonan los instrumentos de viento o de percusión. En estos días las bandas han incorporado variantes escenográficas como pasos de baile y hasta bailarinas, todo por estar al día y satisfacer los gustos de los enfiestados.

"Nuestro pueblo ha logrado una propia forma de expresión a través de sus colores, danzas y arquitectura y en especial su música como una de sus más grandes expresiones folklóricas" (Guerrero, 1995: 16).

"La música popular es el lenguaje ,un hablado fino de sonidos y ritmos donde los instrumentos silban vibran y resuenan para que la vida siga como un remanso de agua clara ,nos ayude a trabajar y aumente las alegrías; con ellas expresamos lo que llevamos en nuestro interior ,lo que es nuestra vida y realidad" (Sandoval, 1990: 4).

Aunque en un mayor grado, las bandas de pueblo son vistas y escuchadas en festividades religiosas, cabe recalcar que esto no siempre es así, pues las bandas de pueblo también forman parte de graduaciones, aniversarios, hasta serenatas, es decir, están presentes en cada momento triste, solemne y alegre de los quiteños.

3.5. Revitalización técnico-musical

Se conoce que desde hace varios años las bandas pertenecientes al Distrito Metropolitano de Quito, vienen participando exitosamente de programas didácticos planificados a través de Centros de Capacitación Musical, en la medida de mediar en las dificultades del músico parroquial, sin embargo pensamos que se debe potencializar aún más dichos programas, a través de fundamentos teórico-metodológicos interdisciplinarios, en donde los aspectos técnico-musicales basados en las didácticas occidentales para banda, pueden ser “interculturalizados” bajo un eje transversal que incluya la relación cosmovisión y cosmo-audición tradicional (Puchaicela, 2007: 11).

Es difícil conformar y mantener una banda de pueblo, pues no siempre se encuentran las puertas abiertas para lograrlo; sin embargo las raíces de un pueblo musical han sobresalido al vencer todas las barreras que la música pueda tener. Por tal razón, estos ya tradicionales grupos se han impuesto al olvido, convirtiéndose en necesarios en cada fiesta popular en todos los rincones del Ecuador.

Un claro ejemplo de estos obstáculos, lo tuvo que pasar la Banda de la Comuna, a la cual se le confiscaron los instrumentos musicales en 1942 por miembros del Ministerio de Defensa debido a un acto de prepotencia; aun así después de 16 años de inactividad, la banda se volvió a reunir con mucho esfuerzo de sus músicos, algunos vendieron sus terrenos para poder comprar sus instrumentos musicales. Dicha banda llegó a convertirse en un factor importante de convocatoria a las masas a través de poderes estatales políticos y económicos, por ello recibían como respaldo un profesor de música y muy esporádicamente instrumentos y vestimenta.

4. PROBLEMÁTICA COMUNES EN LAS BANDAS POPULARES

4.1. La educación

La convivencia de dialectos musicales distintos hacia finales del siglo XX, cada uno con su particular proceso de desarrollo, marcan una realidad compleja de cara al siglo XXI en lo que respecta a la globalización e integración. Se pueden efectuar algunas preguntas, como ejemplos ilustrativos: ¿Se conocen las culturas musicales?; ¿Se ha conservado la memoria cultural y musical?; ¿Ha existido preocupación por autoestimar al país a partir de su música?; ¿Se entienden las culturas musicales para poder difundirlas al resto del mundo?; y, ¿se puede competir con el mercado editorial y discográfico de los otros países con propuestas creativas propias?

Este problema abarca varios campos como la producción musical, difusión, investigación, creación, etc., pero se centra fundamentalmente en la educación y se revela cotidianamente en algo central: la comprensión y elaboración de un marco teórico y metodológico político-educativo, o a su vez, un proyecto político-educativo, que vaya de la mano de una praxis y conciencia multicultural musical.

En palabras simples no se han hecho amar la identidad desde niños, en el caso musical. Muy pocas escuelas diseñan una tarea de consulta sobre algún ritmo musical ecuatoriano. Como reza un refrán popular: "no se ama aquello que no se conoce".

Esta reflexión precedente se agudiza cuando se tiene que afrontar el estudio de una expresión cultural genuina como la de las bandas populares. Existen connotaciones que si bien están asociadas denotativamente al problema psico-social de identidad, tocan también problemas intra e inter-disciplinares de lo sociológico, antropológico, cultural y educativo inclusive.

Sin embargo la globalización (como proceso sin retorno en el que el mundo está entrando) puede ser positivamente asumida desde una perspectiva propia, si al reconocer la identidad se intenta incursionar en los espacios de la competitividad.

En este proceso es fundamental la educación, pero también la investigación, la creación, la producción y comercialización de los bienes culturales y artísticos nacionales, ya que los "valores nacionales" se forjan en la práctica, en la creatividad de los músicos, como también con acciones político-educacionales por parte de las instituciones educativas y culturales, y esto último ha sido una falencia constante por parte del Estado.

La realidad intercultural ecuatoriana, por ende, se muestra como un desafío para la educación musical del siglo XXI, pues, múltiples campos de acción son preponderantes para promover el desarrollo artístico y el conocimiento musical. Todas las actividades sean éstas del campo de la producción, comercialización, difusión, etc., deben partir de una base de identidad.

Una filosofía, un método, o simplemente la comprensión de las diversas cosmovisiones y cosmo-audiciones que habitan un país multicultural como el Ecuador, se tornan en obligada referencia.

4.2. La nueva ley y constitución actual

No se pretende aquí enumerar una serie de artículos de la constitución actual, sino manifestar que el espíritu de la misma tiene que estar en resonancia con nuestros legisladores, para crear las leyes que involucren la formación integral de la cultura en la población, a través de una estrategia sistemática de coordinación entre ministerios de patrimonio, cultura, educación, gobiernos seccionales, y así por el estilo todos los aspectos de administración de gobierno que se crean y se eliminan, enfocados en esta realidad socio-cultural que es abarcada sin duda, y sin querer en algunos casos, por las competencias administrativas de cada sector de gobierno.

Es decir en palabras sencillas, se requiere un esfuerzo consciente y hasta espiritual de parte de los administradores del gobierno sea cual fuere el modelo ideológico o filosófico inclusive, frente a la realidad multicompetitiva (por parte de las competencias de cada gobierno descentralizado en infinidad de entidades públicas) de la que depende el aspecto de las artes y la cultura en fin.

Insisto aquí en que la naturaleza de la cultura y sus productos, necesita mucho más que simple administración por parte de los gobiernos. Requiere el mismo espíritu de amor o apreciación afectiva, por el fruto de la creación humana y sus manifestaciones e interacciones en las sociedades, como lo viven en su parte mística los creadores de obras culturales sean conscientes o inconscientes de tal proceso. Pues no se puede decir que la administración de los pueblos sea asunto de simples sistemas informáticos, pues no necesitaríamos hombres en el gobierno sino máquinas, sino más bien reconocer que se requiere espíritu superior y grandes valores afectivos sinceros, para entender en resonancia el espíritu superior del legado cultural y su multiforme relación con todos los sistemas.

No se puede dejar de lado el valor importante que todos estos grupos tienen en nuestro país, ya que desde hace mucho tiempo se ha buscado el retomar nuestra identidad cultural, y sin darnos cuenta las Bandas de música han sido de las pocas en conseguir transmitir la música ecuatoriana de generación en generación.

Aunque los jóvenes y niños, escuchen, bailen y canten ritmos introducidos como el reggaetón, la bachata, ritmos tropicales y hasta el mismo rock, cuando hay presentaciones con bandas de pueblo son ellos los que corean y bailan las canciones nacionales. Por ende, este es un mérito muy importante que ha logrado las bandas populares y debe ser reconocido.

4.3. La producción de material didáctico musical

El momento de globalización que el mundo está viviendo ha permitido que la información llegue con más volumen y sea a su vez muy asequible. Se vuelve así posible, conocer los métodos y pedagogías musicales que nos han legado otras culturas y músicos de alto nivel y renombre en el mundo.

Nombres como Kodally, Dalcross, Martenot, Zuzuky, y en fin, muchos más que han dejado filosofías y pautas de reconocidos resultados en su experiencia docente y aplicación, se vuelven útiles y engrosan el arsenal de recursos para diseñar el proceso de educación musical. A esto se suman otros métodos de

trabajo de ensamble por niveles de dificultad que se han aplicado en bandas europeas, americanas y demás.

El valor añadido a esos procesos técnicos de amplios resultados, será crear un método que englobe estos principios y que a su vez tenga el componente aplicado y aplicable a nuestra forma cultural y musical, manteniendo en mente los fines y metas propias de desarrollo de destrezas que un método busca en quienes se aplica.

4.4. Lo Técnico

La mayor fortaleza de la banda parroquial es posiblemente su tímbrica particular. Ello responde a tipos de técnicas que a veces son tomadas como “rudimentarias”, sin embargo ganan en expresividad para el tipo de repertorio y función social en su lugar cultural. Al tratar de imponer un método sin contemplar estas particularidades posiblemente se globalice tipos de ejecuciones culturales uniformizadas por una misma técnica, que podría ser depurada, sin embargo tenderá a homogenizar o desaparecer el estilo local de la banda. En este sentido, se propone investigar un método técnico pedagógico cuyo pensum sea básicamente estructurado en torno al concepto de interculturalidad musical, donde se conjuguen los elementos sistémicos del lenguaje de la banda popular con las técnicas académicas occidentales, así mismo impulsar la producción, difusión e investigación del patrimonio cultural de dichas bandas.

Las bandas de pueblo constituyen verdaderas escuelas de música, pues casi todos sus integrantes (en su mayoría familiares) se forman musicalmente dentro de ella ya que ingresan desde muy pequeños, por ello es típico ver entre sus miembros a niños de 5 años en adelante.

4.4.1. Nivel de los Profesionales instrumentistas

Sólo se puede decir para no hacer de esto un tema muy trillado, y para no acusar a nadie, que el nivel está en directa proporción al ejercicio bien guiado, por profesores de técnica instrumental de alto nivel.

Si los integrantes no tienen tiempo para hacer en sus carreras musicales un proceso de formación, perfeccionamiento y mantenimiento de destrezas, entonces la calidad final vendrá en desmedro. Pues no es suficiente saber tocar, hay que saber enseñar a tocar. Tampoco es suficiente entrenar muchas horas con posibles movimientos técnicos defectuosos, pues esto generará limitaciones e incapacidad de alcanzar niveles de destreza más avanzados, con su correspondiente grado de calidad.

A modo de concluir esta idea diremos que sea cual fuere el punto de partida de cada individuo integrante instrumentista, es imperativo el ejercicio educativo hacia los elementos humanos generadores de cultura y producción en bandas de pueblo, para el fin de alcanzar una formación profesional en sus integrantes que contribuya al buen crear, buen hacer y buen legar a las posteriores generaciones tanto en historia como en proyección hacia un futuro de mayor gloria y aprovechamiento integral.

4.4.2. Libros de técnica instrumental en el Ecuador

Como anteriormente se ha manifestado, nuestro país no se ha caracterizado por producir investigación en el campo de la técnica instrumental, pues se recibió este legado e información en su mayoría de escuelas que vienen desde siglos de ventaja en el Viejo Mundo. Es así que el conocimiento técnico se transmite por discipulado, y los libros son en su minoría escritos en nuestro medio y por autores ecuatorianos, pues la gran mayoría son libros y copias de otros lugares del mundo.

Se conoce, pero no se ha dejado los suficientes materiales escritos en que se apoyen los que en futuro tomen esta misma posta, y si alguien muere sin dejar un documento, moriría su historia y su memoria.

Se podría, a modo literario, decir que tenemos escritos libros vivientes que testifican el valor de una tradición casi oral, llena de discipulado. Libros vivientes que son copia y edición en las generaciones futuras, con algo nuevo y con algo que se pierde en el proceso de transmisión. He allí, basado en esa experiencia como un integrante más que pasó por los maravillosos procesos de ser integrante

y director de este tipo de banda a lo largo de una vida, que se vuelve oportuno dejar un legado para las generaciones presentes y futuras de músicos instrumentistas de bandas, con el “Diseño de un repertorio didáctico metodológico orientado al montaje de obras instrumentales en bandas populares”.

4.5. Pautas para diseñar el repertorio metodológico de nivel inicial y medio

El núcleo de trabajo se articula en este Capítulo a partir del conocimiento estructural de los Ritmos Ecuatorianos. Así, todo el material rítmico, armónico, melódico y tímbrico se integra alrededor de músicas particulares, que comportan un sentido y una resonancia social e individual (a nivel de estudiante propiamente dicho).

La enseñanza de la Lectura Musical, en el caso de las Bandas de tipo escolar, presenta dos aspectos básicos:

- La formación cinestésico-auditiva
- La apropiación operativa de los códigos gráficos: (nota escrita, pentagrama, formas rítmicas, alturas, intervalos, etc.).

La consideración siguiente se refiere, lógicamente, al medio de producción sonora; es aquí donde se presenta el campo de la enseñanza propiamente instrumental, es decir en cuál o cuáles instrumentos (vientos-percusión) va el estudiante a aplicar lo aprendido en los dos aspectos citados anteriormente.

Y no dejan de surgir dificultades conceptuales y operativas: Cuál es la edad más adecuada para iniciar la ejecución de instrumentos de viento (de Banda, se entiende; no hacemos referencia a flauta dulce, por ejemplo). ¿Cómo enfrentar el problema de la Potencia Sonora en instrumentos como el Clarinete o la Trompeta, en una población objetivo de, digamos, 10-12 años de edad? Las dos preguntas anteriores aparecen en cualquier entorno donde se proponga la conformación de una Banda Infantil/Juvenil (en países como Inglaterra y Estados Unidos se cuenta con una prolongada y profunda experiencia en este campo; sin embargo, de ninguna manera se ha llegado a respuestas definitivas, ni de aplicación uniforme).

Las posibilidades son múltiples y muy contrastantes entre sí: empíricamente, es más probable que un niño desarrollado en un medio donde se da una fuerte práctica bandística, se encuentre en capacidad de manejar aceptablemente un clarinete a una edad más temprana que la de otro que no esté inscrito en un medio semejante; si el candidato a clarinetista forma parte de alguna "dinastía" de músicos, tal vez aumentarán las posibilidades de buen manejo instrumental en edad temprana. Lo anterior se verifica igualmente en medios no bandísticos, como en regiones "de cuerdas", de flautas de carrizo, de acordeones, de triple-bandola-guitarra, rondalias-estudiantinas, grupos de instrumentos andinos, etc.

La respuesta regional no resuelve, por supuesto, el problema, puesto que no siempre se da una conducta ni resultados como los que acabamos de mencionar (se trata solamente de tendencias, no de esquemas fijos); lo que sí es constante, es una formación instrumental que tiende a descuidar los procesos de audición interna, así como campos un poco más amplios de formación musical general; la región tiende a resolver sus problemas de acuerdo a sus condiciones de desarrollo local (recursos, apoyos institucionales si existen, contactos inter-regionales, incidencia de medios de comunicación, etc.), y en esa medida los resultados son muy desiguales.

Hemos reconocido la importancia de la Banda de Vientos como escuela, apoyados en los procesos históricos de las regiones, pero es forzoso reconocer igualmente la necesidad de una estructuración metodológica y de contenidos de esa escuela, en la que los ritmos ecuatorianos deberán tener un rol protagónico; no se entienda, sin embargo, que hacemos referencia a las músicas de cada región de manera aislada: al contrario, se propone aquí el trabajo sobre todas las músicas regionales del complejo nacional.

Pretendemos cubrir todas las músicas entendidas como sistema, no todas las piezas como producciones colectivas o individualizadas. Entre "sistema" y "pieza" se da una diferencia importante: hay una enorme gama de elementos comunes entre los sistemas, que facilita su apropiación (por ejemplo los sistemas métricos, binarios y ternarios. El sistema armónico de Tónica-Subdominante-Dominante, etc. Entre "piezas", al contrario, pueden darse enormes diferencias de detalle que

llegan a enmascarar orígenes y pautas constructivas que, si se refieren al sistema, evidencian su inter-relación.

El montaje de piezas ha sido el objetivo tradicional de la enseñanza lecto-instrumental, en nuestras Bandas; sin una visión estructural, panorámica, los procesos básicos de formación parecen contradecir los sentidos más profundos, humanísticos, de la adquisición y desarrollo del conocimiento, referidos al crecimiento del individuo, (como instrumentista con una amplia comprensión de su cultura musical de base y de las relaciones de ésta con otras de su entorno), y a su proyección social, con su función educativa e identificadora.

El ejercicio de montaje de piezas (no solamente en las Bandas) es, en el fondo, un "cierre" educativo que deja muy pocas posibilidades a ciertas aperturas metodológicas y de contenidos musicales.

La metodología básica en este campo consiste en una aproximación global a las formas rítmicas y melódicas fundamentales de las músicas a las que nos hemos referido; en otros términos, enseñaremos a leer a partir de estructuras mínimas que sean significativas, apropiadas de manera global, reconocidas de manera integral (no punto-a punto, nota-por-nota, como ocurre en las aproximaciones tradicionales). En consecuencia, aspectos como el "pulso", el "acento", las subdivisiones de los "tiempos" del compás, etc., se inscriben en un contexto que da un sentido estructurado a la ejercitación de la lectura.

En ciertos espacios Andinos la dominancia acentual corresponde al tercer tiempo. Se da un substrato de músicas emparentadas con la Contradanza, donde ya no es tan importante el segmento final de los compases, y la dominancia de peso y densidad en el ataque parece concentrarse en los primeros tiempos (son supervivencias de antiguas músicas europeas, con una difusión relativamente estrecha).

En cuanto a la enseñanza de la lectura de alturas (intervalos de escala) es necesario entender que un instrumentista de Banda debe llegar a formar imágenes internas que le permitan controlar la afinación centrada de su

instrumento, así como desarrollar una intensa inter-escucha (cuando toca en grupo), aunque no sea un "solfista vocal" de gran eficiencia.

Lo anterior se constituye en uno de los problemas de más difícil tratamiento cuando se intenta estructurar una agrupación como la Banda Infantil/Juvenil: tradicionalmente se pretende que el solfeo sea un objetivo por sí mismo, y no una herramienta, un medio, que permita el logro de objetivos no-sofísticos (en algún momento se pretendió, en el Conservatorio Nacional, formar solfistas "profesionales"). ¿Cuáles serían sus funciones?, nunca se supo.

“El instrumentista suele construir una buena parte (acaso la totalidad) de sus imágenes internas a partir de su instrumento, en razón de que éste puede, como "máquina" hacer los intervalos; en esta medida tiende a descargarse la intensidad de la tarea de fabricación de sonoridades interiorizadas; en otras palabras, el instrumento descarga al instrumentista de la necesidad de solfear autónomamente”. (Moreno Andrade, 1830-1930)

Se comprenderá que, en este punto, adquiere una enorme importancia el problema de la enseñanza específicamente instrumental, como un eje de formación musical fundamentalmente popular.

Sin embargo, de todo el espacio cultural del que somos partícipes los ecuatorianos, no existe una sistematización y valoración en los campos patrimoniales, investigativos, pedagógicos y de difusión. En aspectos más puntuales es importante impulsar un archivo y documentación sobre las Bandas populares en el Ecuador; así mismo una metodología músico-pedagógica; un plan curricular para ser implementado a nivel nacional; y, finalmente instaurar procesos de producción y difusión que dinamicen el quehacer de las bandas populares en el Ecuador.

Consideramos que todo programa de formación técnico musical popular deberá confrontarse con metodologías participativas, la función social de la música en relación con la ritualidad, el sistema festivo y el ciclo vital principalmente, luego con el repertorio y la estructura musical propiamente dicha. El tipo de formación musical no debe ser vertical a manera de instrucción solamente desde los

lenguajes musicales occidentales, a veces ello puede convertirse en una herramienta más ideológica que técnica, en la medida que dichas metodologías pudieron haberse estructurado con estereotipos culturales y hasta fisiológicos distintos.

La investigación ha arrojado un primer sin sabor: no hay material abundante en el sentido pedagógico-metodológico y didáctico para formación de bandas populares. Las fuentes más cercanas como universidades y conservatorios nacionales no tienen en sus bibliotecas el preciado material.

Tampoco se han difundido publicaciones particulares que hayan intentado las bandas o sus integrantes, a modo de material educativo metodológico y didáctico. Si tales materiales existen es solo una esperanza, mas no es un hecho demostrado. Es allí donde se hace evidente lo oportuno de crear un texto que sea pionero en este medio nuestro, que sirva de guía y que a su vez ofrezca los ejercicios más apropiados para que la actividad bandística sufra una mejoría desde sus procesos de formación hasta de difusión de su arte.

PARTE SEGUNDA: INVESTIGACIÓN DE CAMPO

Esta investigación al recoger datos de los informantes y sistematizarlos para interpretar lo que está sucediendo en la realidad educativa con relación a las Bandas Populares ofrece información valiosa, significativa; y, enriquecedora por las experiencias que brinda. Se presenta su desarrollo en tres capítulos. El primero, la metodología al determinar métodos, técnicas e instrumentos más adecuados que se emplean para la recolección de información con el propósito de asegurar y obtener calidad y veracidad en los resultados.

Dentro del segundo capítulo los resultados que se han obtenido como aplicación de los instrumentos, presentando la tabulación total de los datos recogidos a través de una explicación escrita y representación de está en gráficos porcentuales.

Para finalizar esta investigación con el último capítulo se enuncia la interpretación de los resultados obtenidos, estableciendo el por qué de tal situación, reconociendo debilidades, fortalezas y el panorama de las bandas, todo esto dentro de las unidades educativas.

1. METODOLOGÍA

Se explica detalladamente el proceso metodológico que ha seguido la propuesta para el desarrollo de la investigación de campo. Los aspectos que se presentan son métodos, técnicas e instrumentos acorde a la población a la que se dirige como objeto de estudio, para una aplicación y obtención de resultados de calidad y eficacia. Logrando presentar la situación de la realidad educativa referente a las Bandas Populares.

1.1. Métodos seleccionados

La presente investigación se apoya en dos métodos investigativos: primero, el Método genérico analítico – sintético que permite conocer las posibles causas del nivel de acogida en el proceso de enseñanza-aprendizaje con bandas, a partir de esto descubrir los elementos que no permiten un óptimo desarrollo y que necesitan ser modificados o integrados para lograr mayor difusión de esta temática. Su aplicación se lleva a cabo en la escuela de música de bandas populares con 25 músicos.

Segundo, el Método específico no experimental – transeccional descriptivo que permite ubicar y aportar una visión de la situación que presentan las unidades educativas respecto a la existe de la educación relacionada con las bandas populares y del material de apoyo. Esto permite conocer e interpretar lo que está sucediendo en este contexto, observando ventajas y debilidades, en base a esto tomar las medidas necesarias para difundir de mejor manera el proceso de enseñanza-aprendizaje respecto a las bandas.

1.2. Modalidades del Método

La investigación se desarrolla a través de un estudio Descriptivo, que permite detallar o caracterizar la situación en que se encuentra la comunidad educativa referente a la educación de las bandas populares, se prevé que es débil la presencia de esta temática la cual se debe a distintos factores. Para conocer lo que sucede en realidad se involucra a 25 músicos de diferentes bandas de pueblo, alumnos de la escuela de música de bandas populares.

1.3. Técnicas

Esta investigación emplea el desarrollo de una técnica. La técnica De campo/observación directa, considerando la entrevista dirigida a los estudiantes.

La técnica Cualitativa mediante la entrevista abierta permite y se ajusta a la necesidad de tener una observación directa que refleja mayor profundidad y veracidad en la interpretación de los datos obtenidos hacia el objeto de estudio en su totalidad respecto a la educación de las bandas populares, dentro de las unidades educativas. La técnica Cuantitativa a través de la encuesta permite determinar estadísticamente el nivel de conocimiento y desarrollo del objeto de estudio y la frecuencia.

1.4. Instrumentos

Para la aplicación de la técnica mencionada en el apartado anterior se emplea los instrumentos que se presentan a continuación. De las técnicas cuantitativa a través de la encuesta aplica como instrumento para la observación directa el cuestionario (cfr. anexo Tomo II), se presenta en este caso entre preguntas. Su aplicación es para veinticinco músicos de diferentes bandas de pueblo.

Para la tabulación y presentación de los resultados estadísticos se emplea el programa Excel de versión 2007, que procesa con precisión datos numéricos y permite presentar forma didáctica y comprensible la información.

2. RESULTADOS

La información que aquí se recoge es producto de la investigación de campo desarrollada en Escuela de música de Bandas Populares.

Responden a los instrumentos de la entrevista, aplicados a los personajes de análisis, los estudiantes de diferentes bandas de pueblo de la escuela de música de bandas populares.

2.1. Resultados de las Entrevistas

Este instrumento de investigación se aplicó a veinticinco personas. De las cuales se destaca la información que dieron los estudiantes.

Los datos proporcionados por los entrevistados, se agruparon según los cargos que ocupan para el análisis, presentando los resultados a continuación.

Las preguntas 1 y 4 del primer bloque de preguntas se han eliminado de la tabulación y análisis por contener nombres, apellidos y nombre propio de la banda a la que pertenecen, sin hacer relevante la consideración de estos datos en los resultados o su interpretación.

Tabla de resultados del bloque I

a. De los datos personales

Estas respuestas nos dan idea clara del tipo de grupo encuestado, así como de sus realidades particulares, vistas desde un contexto humano.

	P 2	pregunta 3	pregunta 5	pregunta 6	pregunt a 7	pregunta 8	pregunta 9	pregunta 10	pregunta 11
1	14	Clarinete	NAYON- PARROQUIA	D)ESTUDIANTE	A) SI	A)RECREACIÓ N	C) MAS DE 8 HORAS	B)DE 5 A 8 HORAS	B)NO
2	15	TROMPETA	RUMILOMA	D)ESTUDIANTE	A) SI	A)RECREACIÓ N	A) MENOS DE 8 HORAS	B)DE 5 A 8 HORAS	B)NO
3	13	TROMPETA	RUMILOMA	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	A) MENOS DE 8 HORAS	B)DE 5 A 8 HORAS	B)NO
4	17	TROMBON	RUMILOMA	C)VARIOS	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	A) MENOS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
5	11	TROMPETA	LA LOMA – QUITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	B) NECESIDAD ECONO	C) MAS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
6	17	Clarinete	CAYAMBE- OTON	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	C) MAS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
7	11	TROMPETA	LA LOMA – QUITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	A)RECREACIÓ N	C) MAS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	A) SI
8	12	SAX- ALTO	CONOCOTO- ONTANEDA	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	C) MAS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	A) SI
9	16	SAX- ALTO	TUMBACO	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	C) MAS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
10	14	SAX- ALTO	CONOCOTO- ONTANEDA	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	C) MAS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	A) SI
11	11	TROMBON	LA LOMA – QUITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	A) MENOS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
12	48	SAX-Eb	NUEVA AURORA QUITO	C)VARIOS	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	B) 8 HORAS EXACTAS	B)DE 5 A 8 HORAS	B)NO
13	14	SAXO	LA ECUATORIANA- QUITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	B) NECESIDAD ECONO	C) MAS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
14	18	SAXO	PINTAG-SAN JUANITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	B) 8 HORAS EXACTAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO

15	16	TAMBOR	SAN MARTIN-QUITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	A)RECREACIÓN	C) MAS DE 8 HORAS	C) 9 O MAS HORAS	B)NO
16	33	SAXO Y TROMPETA	CONOCOTO-ONTANEDA	B) CONSTRUCCION	A) SI	A)RECREACIÓN	A) MENOS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
17	20	TROMPETA	LA FORESTAL	C)VARIOS	A) SI	A)RECREACIÓN	A) MENOS DE 8 HORAS	C) 9 O MAS HORAS	A) SI
18	15	TROMPETA	LUMBISI-CUMBAYA	D)ESTUDIANTE	A) SI	A)RECREACIÓN	B) 8 HORAS EXACTAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
19	22	TROMPETA	PINTAG-SAN JUANITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	C) MAS DE 8 HORAS	B)DE 5 A 8 HORAS	B)NO
20	16	TROMPETA	NAYON-PARROQUIA	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	A) MENOS DE 8 HORAS	B)DE 5 A 8 HORAS	B)NO
21	33	SAX-ALTO	SIGCHOS-COTOPAXI	A) AGRO-CAMPO	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	C) MAS DE 8 HORAS	B)DE 5 A 8 HORAS	B)NO
22	11	TROMPETA	LLANO GRANDE	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	A) MENOS DE 8 HORAS	A) DE 2 A 4 HORAS	B)NO
23	28	SAXO	LA ALAMEDA-QUITO	D)ESTUDIANTE	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	A) MENOS DE 8 HORAS	B)DE 5 A 8 HORAS	A) SI
24	21	SAXO	AMAGUAÑA	C)VARIOS	A) SI	A)RECREACIÓN	B) 8 HORAS EXACTAS	A) DE 2 A 4 HORAS	A) SI
25	39	TROMPETA	PINTAG	C)VARIOS	A) SI	C) LAS DOS RAZONES	C) MAS DE 8 HORAS	C) 9 O MAS HORAS	B)NO

Tabla 1: RESULTADOS DEL BLOQUE I DE PREGUNTAS: DATOS PERSONALES

Tabla de resultados del bloque II

a. Del repertorio musical y acceso educativo-musical

Las respuestas de esta parte nos darán idea del manejo metodológico del proceso de aprendizaje en las bandas, así como de sus recursos didácticos o pedagógicos.

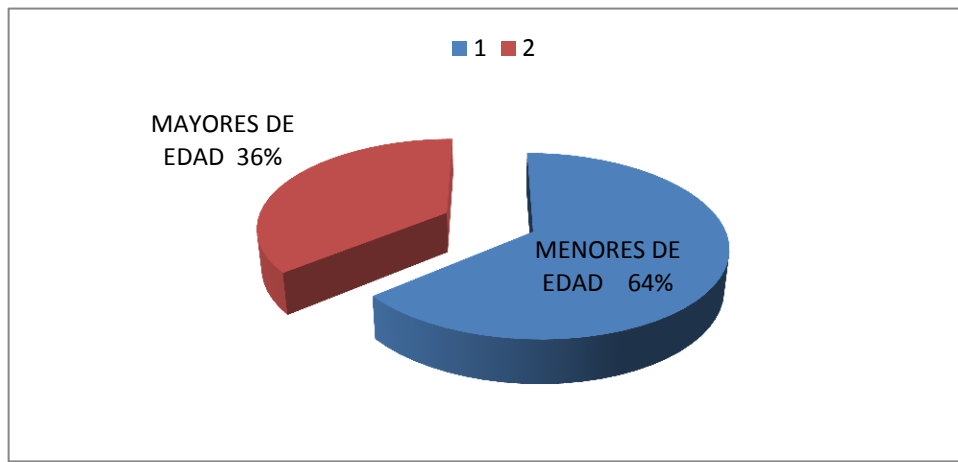
	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13
1	D	A	A	A	A	B	A	B	A	B	A	B	A
2	D	B	B	A	B	B	A	B	A	B	A	B	A
3	D	B	D	A	B	B	A	B	A	B	A	B	A
4	C	A	E	A	A	B	B	A	C	C	A	A	A
5	D	B	B	A	B	B	A	B	C	B	A	A	B
6	B	B	A	A	A	B	A	B	A	B	A	B	A
7	D	B	A	A	B	B	B	B	C	B	A	A	B
8	D	A	A	A	A	B	A	B	C	B	A	A	A
9	D	A	A	A	A	B	A	B	C	B	A	A	A
10	D	A	A	A	A	B	A	B	C	B	A	A	A
11	D	B	C	A	B	B	A	B	C	B	A	A	A
12	B	B	B	A	B	B	A	B	C	B	B	B	A
13	B	B	B	A	B	B	A	B	C	B	B	B	A
14	B	A	E	A	B	A	A	B	C	B	B	B	A
15	A	B	B	A	B	B	A	B	C	A	B	B	A
16	B	B	B	A	B	B	A	B	C	A	B	B	A
17	A	A	B	A	B	B	A	B	C	A	A	B	A
18	B	A	B	A	B	B	A	B	C	B	B	B	A
19	C	A	B	A	B	B	B	B	C	A	B	B	A
20	B	B	B	A	B	B	A	B	C	A	B	B	A
21	A	A	A	A	B	B	B	B	C	C	A	B	A
22	C	A	E	A	B	B	B	B	C	B	A	A	A
23	C	B	D	A	A	B	A	B	C	B	B	A	A
24	C	A	E	A	B	A	B	B	C	B	A	A	B
25	C	B	D	A	B	B	B	B	C	B	B	A	A

2.2. Análisis de resultados

Bloque I

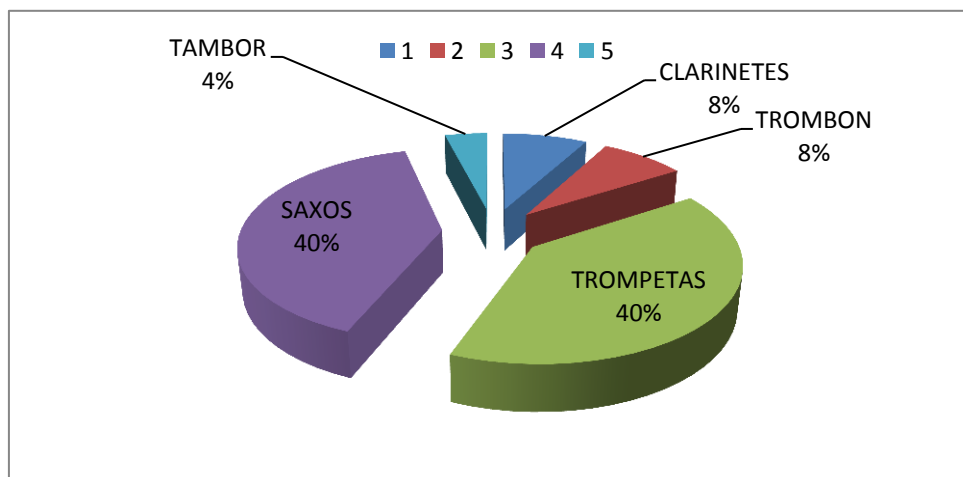
a. De la edad de los entrevistados

Del 100% de los estudiantes entrevistados el 64% son menores de edad y el resto que pertenece al 36% son mayores de edad.



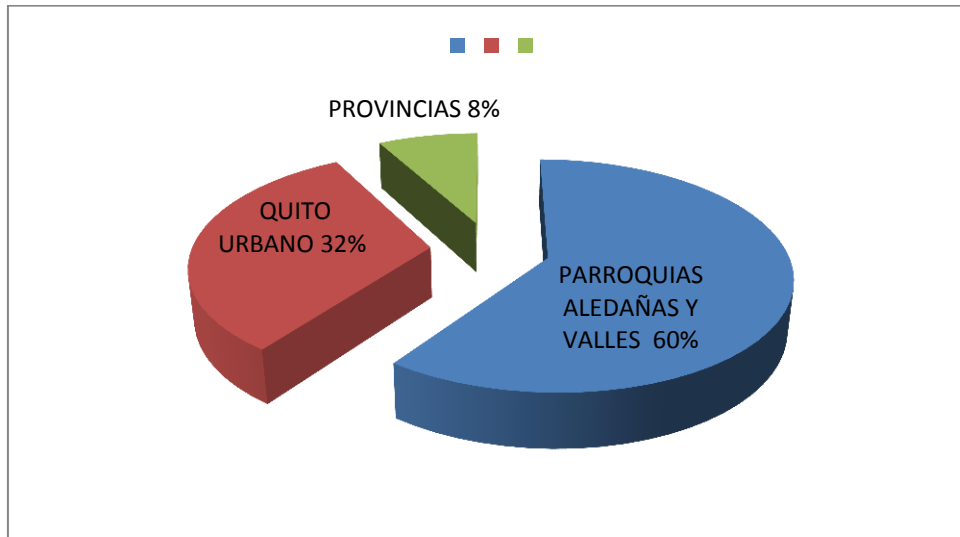
b. De los instrumento que toca el alumno en su banda

El 80% de las respuestas se divide en dos partes iguales. En la primera (40%) se considera el saxo y en la segunda (40%) la trompeta. En porcentajes mínimos está el clarinete (8%), el trombón (8%) y el tambor (4%).



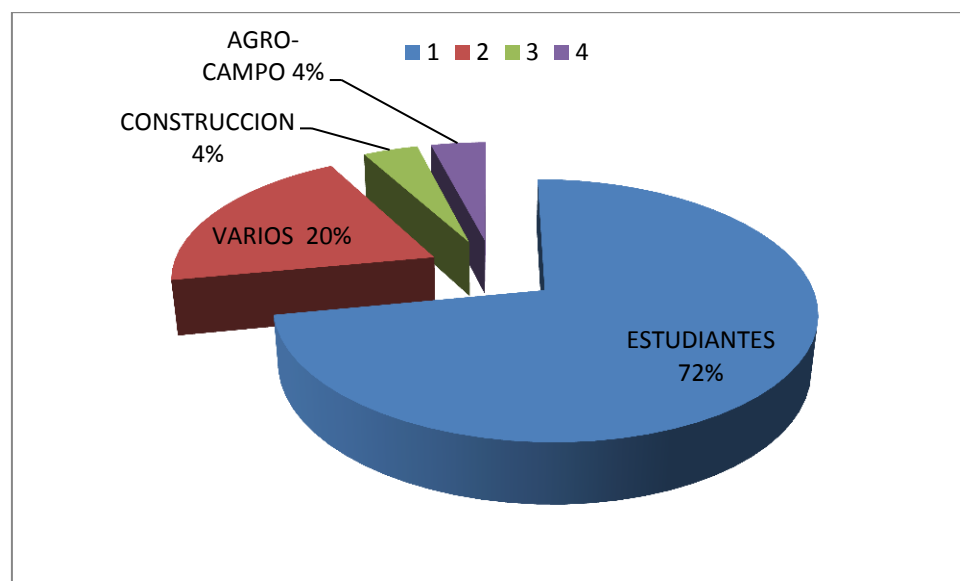
c. De la ubicación geográfica de la banda de su comunidad

Un 60% de las personas a quien se investigan pertenecen a las parroquias aledañas y valles de la ciudad. Mientras que un 32% son de la zona urbana de Quito y el 8% provienen de las provincias.



d. De la ocupación o trabajo aparte de ser músico

La encuesta indica que el 72% a más de ser músicos son estudiantes, mientras que el 20% realizan trabajos varios y el 4% por igual se dedican a la construcción o agro-campo.



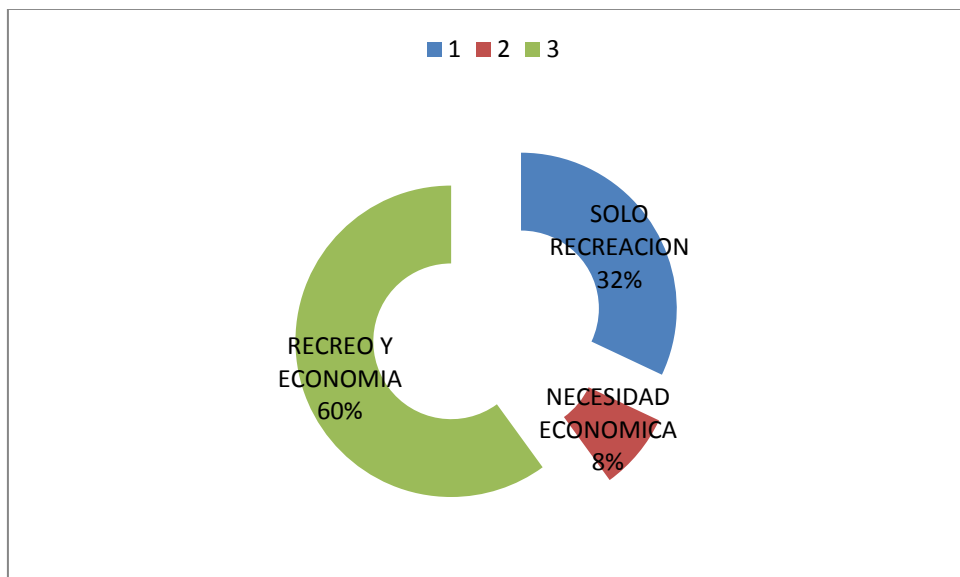
e. De la preferencia por ser profesional en música

Aseguran los encuestados con el 100% que sí quieren ser profesionales de música.



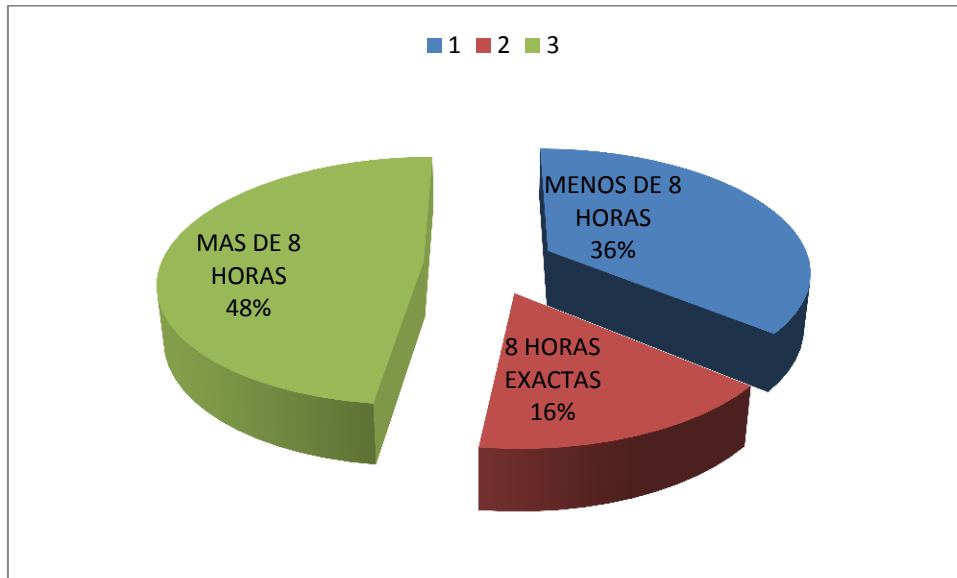
f. De la labor musical se motiva en economía o recreación

En cuanto a la labor musical los alumnos lo realizan por recreación y economía (60%), A diferencia de que otros (32%) lo hacen por recreación o solo por la parte económica (5%).



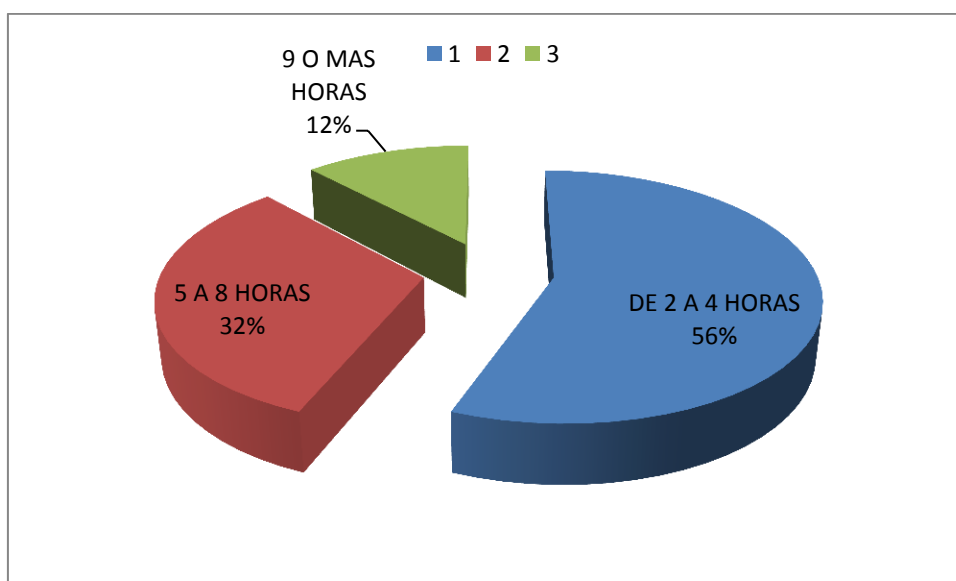
g. De los trabajos que no son música cuánto tiempo diario le toma

En cuanto al tiempo para realizar trabajos que no son música con el 48% son más de 8 horas. Mientras un porcentaje seguido (36%) indica que es menos de ocho horas, en cambio otros toman ocho horas exactas (8%).



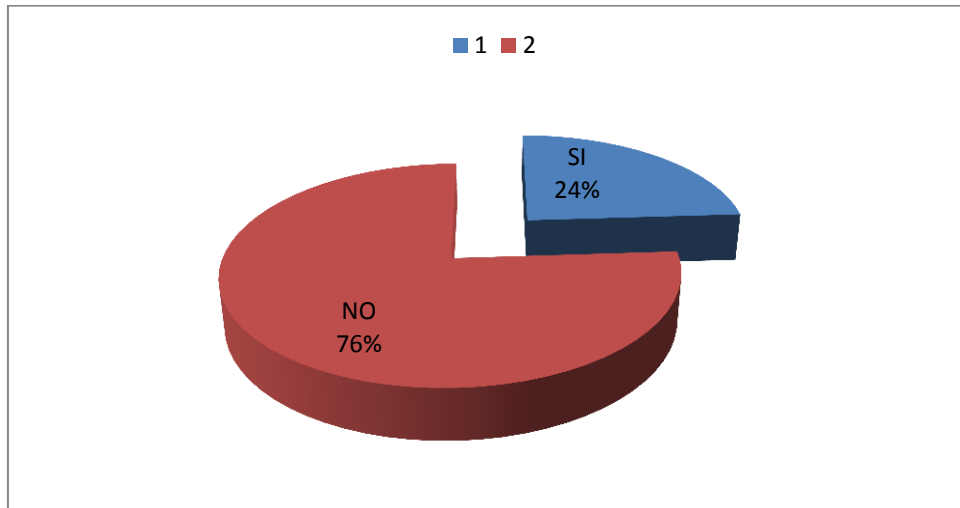
h. De la cantidad de horas que ensaya su banda a la semana

Afirman con el 56% que son de 2 a 4 horas de ensayo de la banda. Con el 32% que son de 5 a 8 horas y un 12% de 9 o más horas a la semana.



i. De la existencia de escuelas profesionales de música en su comunidad

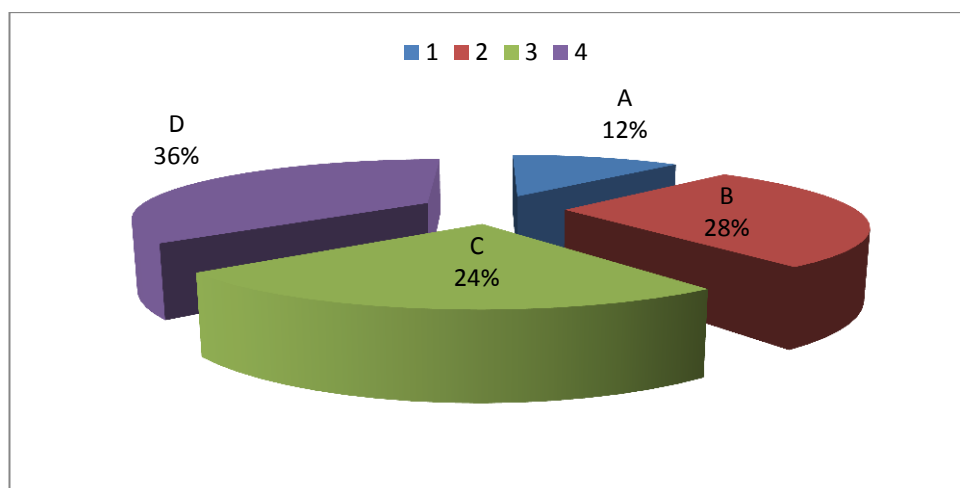
Según los alumnos indican que no (76%) existen escuelas profesionales de música en su comunidad y alrededor del 24% afirman que de la existencia de escuelas.



Bloque II

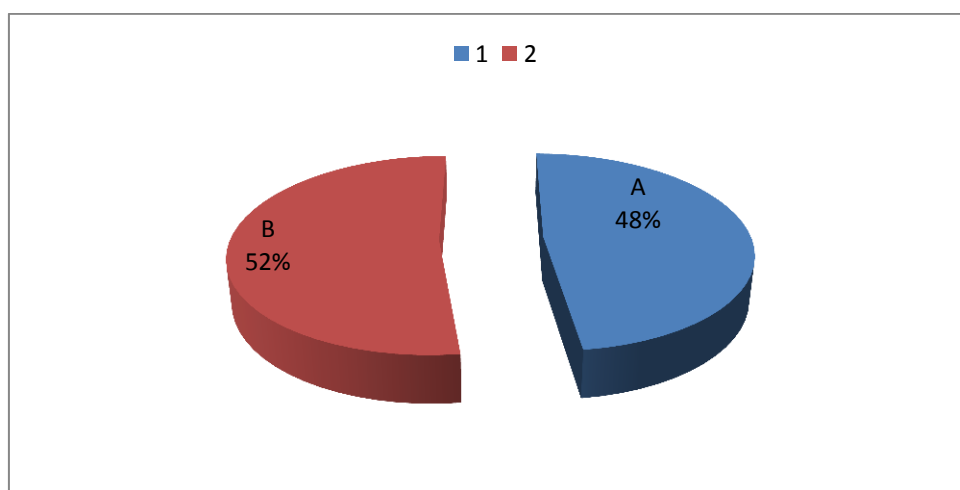
a. Del aprendizaje del repertorio que en la agrupación se presenta

Los entrevistados enuncian que no tienen repertorio, tocan solo al oído (12%). Otra parte indican que la mayoría de obras son al oído y pocas escritas (28%) y otra por el contrario que la mayoría de obras son escritas y pocas aprendidas al oído (24%). Con un porcentaje mayor al resto (36%), las obras las estudian leyendo en partituras.



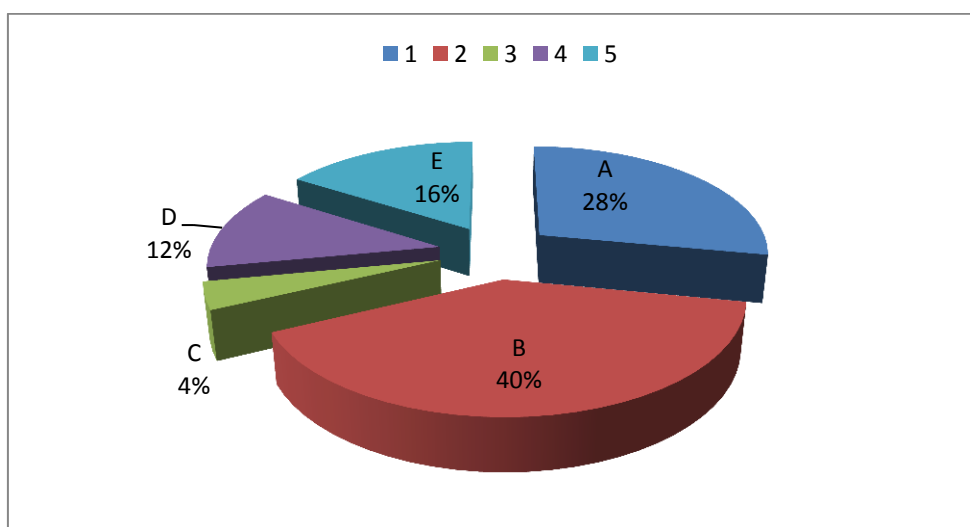
b. Del proceso interno de ensayos y aprendizaje de su banda

Según los entrevistados afirman que con el 52% que no usan ningún texto de repertorio pedagógico o ejercicios específico de bandas. En cambio el 48% restante indican que si usan un repertorio pedagógico con ejercicios para bandas.



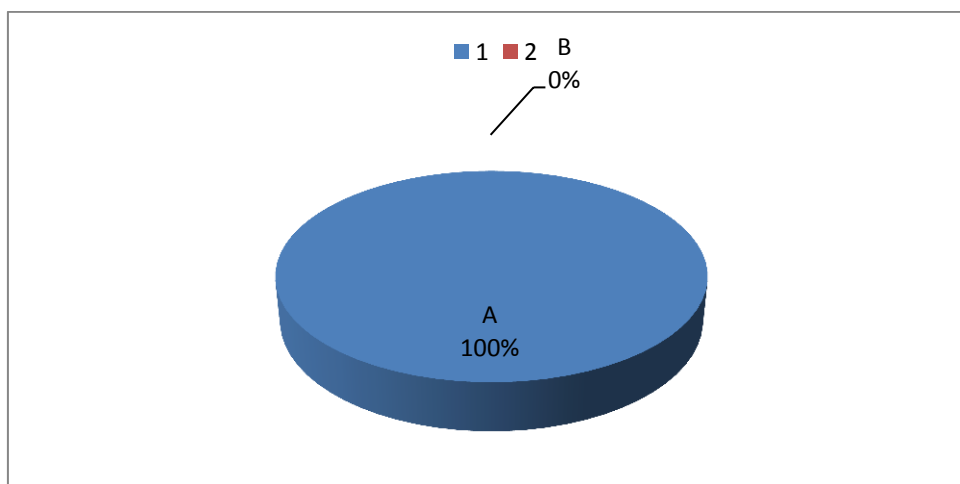
c. De los textos de aprendizaje que usa su banda

En cuanto a los textos de aprendizaje, el 40% son creados en Ecuador por otros autores. Con el 28% son propios creados por los alumnos o por el músico mayor. En porcentajes menores se emplean los textos creados en otros países (4%), creados en ecuador y otros países (12%) o no usan ningún texto de aprendizaje (16%).



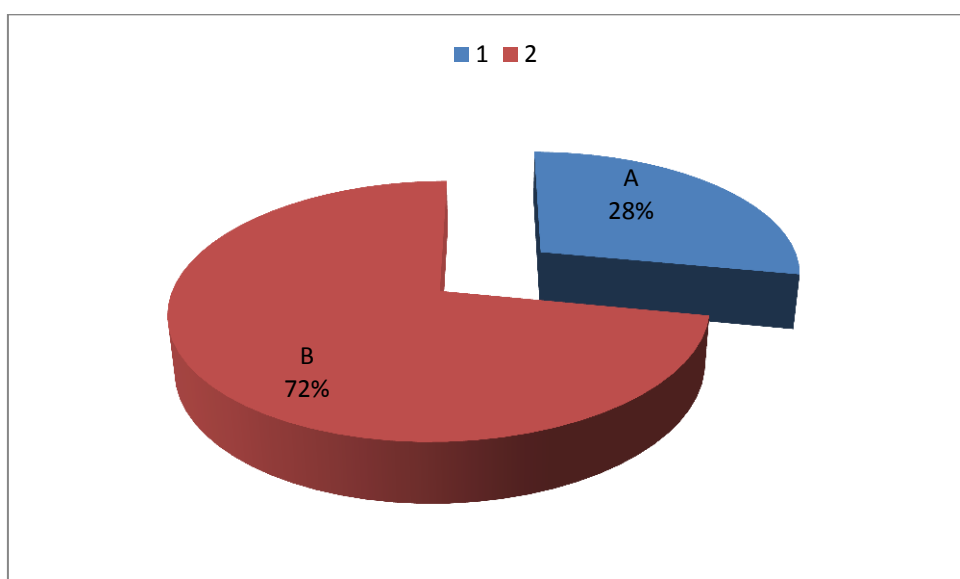
- d. De las bandas populares de nuestras comunidades al necesitar repertorio pedagógico que facilite ejercicios y obras para que mejoren el nivel técnico de sus ejecutantes

Las personas encuestadas, aseguran con el 100% que no necesitan de un repertorio pedagógico.



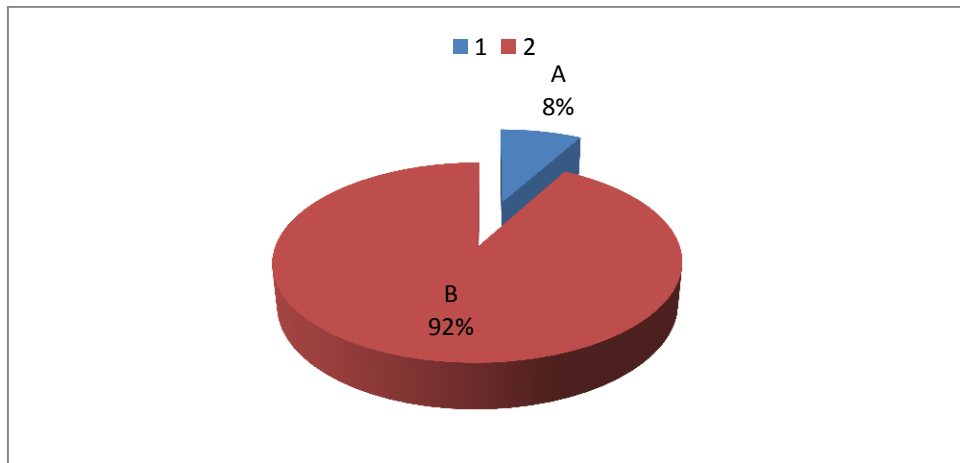
- e. De conocer un centro de estudios que patrocine el estado, donde se puedan formar profesionalmente los músicos de bandas de pueblo

La minoría de los encuestados, con el 28% afirman de conocer centros de estudios que patrocine el estado. En 72% de no conocer centros de estudios.



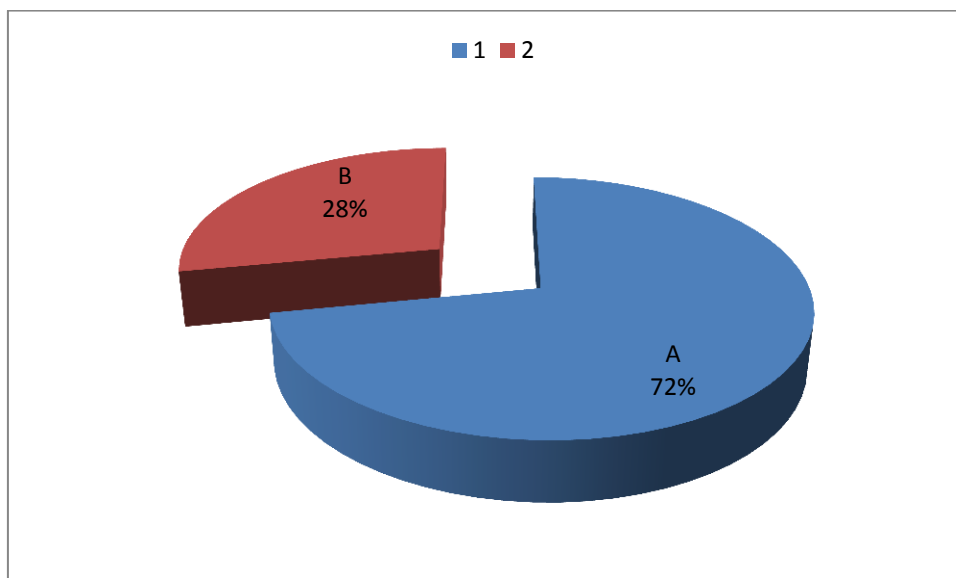
- f. De conocer un centro de estudios que sea privado donde se puedan formar profesionalmente los músicos de bandas de pueblo

La mayoría (92%) de los alumnos indican que sí conocen centros de estudio privado y con un 8% de no conocer ningún centro de estudios de tal característica.



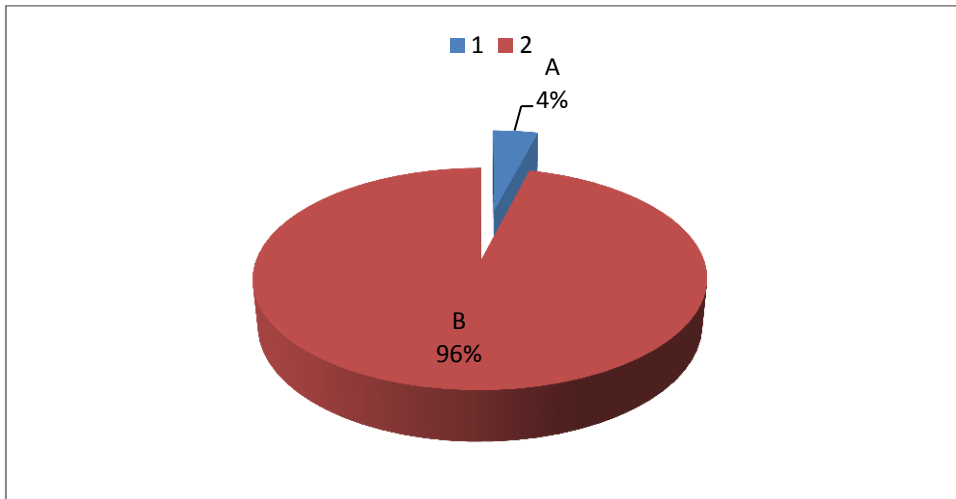
- g. De realizar con su banda ejercicios de ensamble y solfeo grupal en nivel inicial medio y superior con algún texto pedagógico o didáctico de apoyo

El 72% de los alumnos sí realizan ejercicios de ensamble y solfeo grupal con algún texto pedagógico o didáctico. Un 28% todo lo contrario.



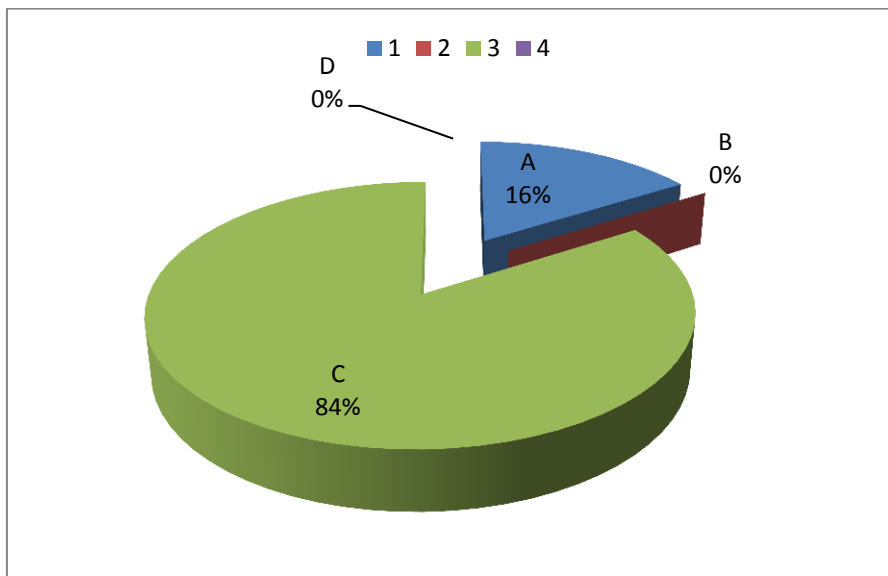
- h. De recibir su banda apoyo educativo en lo técnico musical o instrumental por parte de una institución pública o privada

Se afirma con el 4% que la banda recibe apoyo educativo de instituciones pública o privada. Y en no recibir apoyo educativo con el 96%.



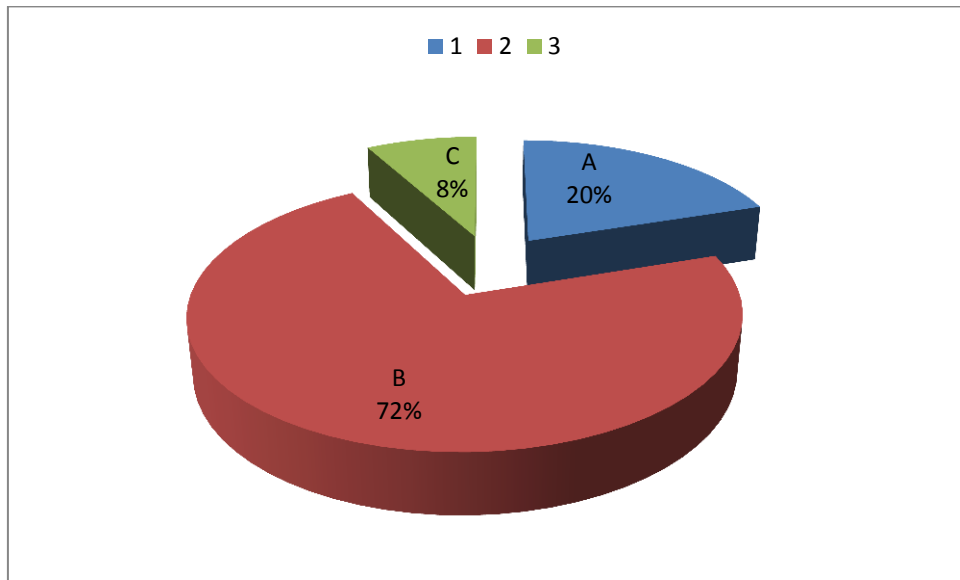
- i. De aprender lenguaje musical escrito y solfeo como músicos de una banda mejora alguna área

Las fortalezas que se perciben según los encuestados es que mejora la calidad de interpretación de las obras (16%). Con el 84% consideran que a más de mejora la calidad de interpretación de las obras también facilita el montaje de obras en menos tiempo.



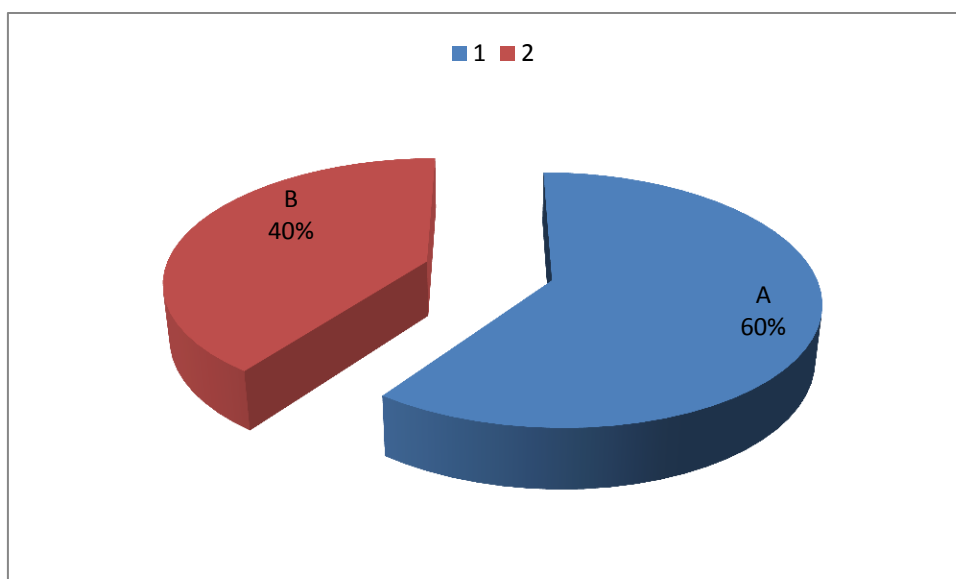
j. De interpretar la banda obras ecuatorianas en formato canon

Las bandas interpretan con 20% obras ecuatorianas en formato canon. Un 72% no lo hace con ese formato y el 8% desconoce de qué es un canon en música.



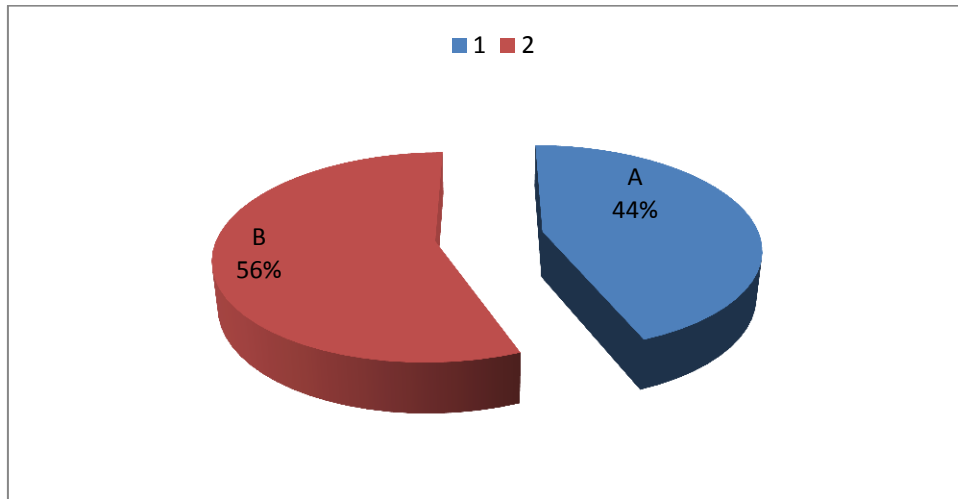
k. Del tipo de obras que interpreta la banda

En cuanto al tipo de obras que interpreta la banda, el 60% son ecuatorianas solamente y en un 40% solo obras internacionales.



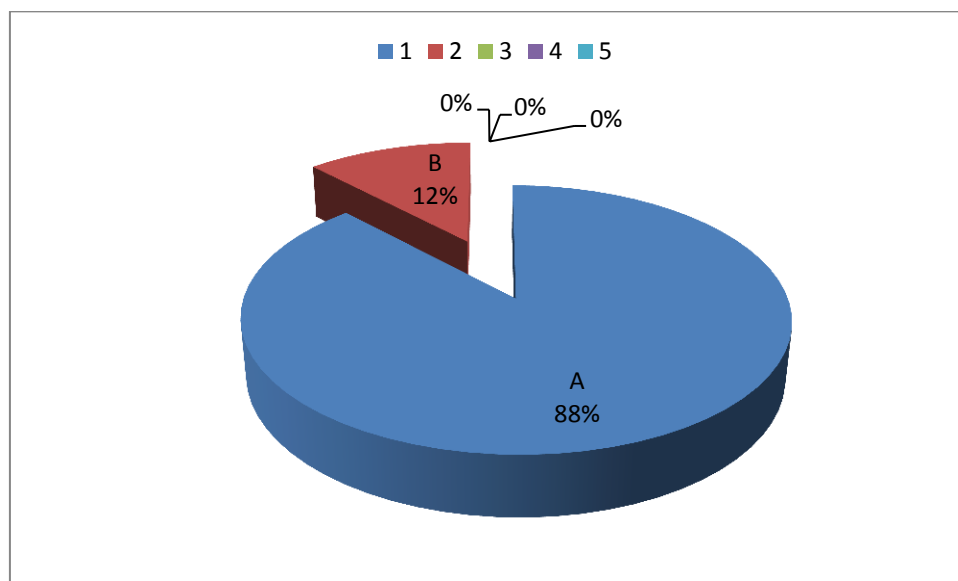
I. Del repertorio de su agrupación

En cuanto al repertorio está escrito todo en partituras (44%). Con un 56% no está escrito de esa forma y aprenden imitando las melodías de los músicos más antiguos en la banda.



m. De publicar un libro de texto que se titule “Diseño de un repertorio didáctico metodológico, orientado al montaje de obras instrumentales en bandas populares”

El 88% de los encuestados consideran que sería muy útil para aplicarlo en su banda popular. Por otra parte el 12% indican que no sería ni útil ni inútil.



3. INTERPRETACIÓN DE RESULTADOS

Los datos recopilados y presentados en los resultados, permiten analizar e interpretar las opiniones más relevantes de distintos temas, que fueron proporcionadas por los estudiantes.

Para facilitar su intelección, los resultados interpretados que a continuación se detallan se los presentan a través de una dimensión general, recogida la información por grandes contenidos y particular que involucran y sintetizan las respuestas dadas por las personas que son parte de esta investigación.

Bloque I

a. De la edad de los entrevistados

Los jóvenes son quienes más se interesan por el acceso a las bandas populares, tienen el deseo de estudiar para mejorar su desempeño en sus agrupaciones. También se puede ver que los adultos responsables de los menores envían comprometidamente a sus familiares e integrantes para que desarrollen sus capacidades musicales.

b. De los instrumento que toca el alumno en su banda

En relación a las preferencias de estudios instrumentales por los integrantes de bandas se ve en primer lugar la trompeta y el saxofón, seguidos del trombón, el clarinete, y por último la percusión. Las bandas utilizan otros instrumentos no mencionados en estas respuestas como por ejemplo la tuba; arrojan un tático principio: las bandas son grupos musicales de ensamble de timbres diversos, técnicas específicas para cada instrumento y configuraciones propias de la lectura musical por existir instrumentos transpositores. El ensamble instrumental implica necesariamente una educación basada en los principios de ensamble, la que a su vez debería tomar recursos didácticos y pedagógicos enfocados en los objetivos mismos del repertorio y nivel a ejecutar.

c. De la ubicación geográfica de la banda de su comunidad

La ubicación geográfica de las bandas, es en la zona de las parroquias aledañas a la urbe, donde se produce mayor cantidad de grupos con formato de banda, lo que quiere decir que es allí, donde el espíritu de la tradición manifiesta su mayor fuerza, es decir, su apego a las comunidades rurales y periféricas, donde paradójicamente no existen las facilidades para acceder a la educación y formación en este sentido musical. La urbe de la capital se ve también beneficiada por la presencia de bandas populares, es allí, donde cobra sentido para el Municipio de la Ciudad el apoyar con los espacios de capacitación y difusión de la cultura popular implícita en las bandas de pueblo. Las agrupaciones de provincias, se ven en la penosa necesidad de viajar a la capital, haciendo un esfuerzo adicional, para poderse capacitar en un sentido más profesional, o simplemente para mejorar el nivel de sus conocimientos técnicos. Por las fuentes que generan este marco teórico se conoce que en todo el país existen estas agrupaciones-bandas, cada una representando la expresión cultural popular de sus comunidades. Todo esto demuestra que es necesario que el Ministerio de Cultura genere espacios de educación profesional para bandas a nivel nacional, en cada comunidad de una forma estratégica.

d. De la ocupación o trabajo aparte de ser músico

La población joven de escuela y colegio e incluso algunos adultos, están en la mejor etapa de sus vidas para recibir capacitación. Eso es una muestra clara del anhelo de la juventud por ser instruida y hacer música aun teniendo actividades educativas prioritarias. Otra parte de los integrantes de las bandas, trabaja en actividades diversas como fuente primaria para su economía. Esto induce a pensar que la música cumple un momento de recreación y que la misma no puede proveer el recurso suficiente como para que sus integrantes se dediquen a ella por completo. Las actividades económicas como: la construcción, la agricultura, la artesanía, etc., exigen de las manos movimientos bruscos, que actúan desfavorablemente en el desarrollo de habilidades técnico-motrices necesarias para la formación de músicos instrumentistas.

e. De la preferencia por ser profesional en música

Las preferencias por profesionalizarse en música, son elocuentes en sí mismos. Todos quieren ser profesionales. De allí se deriva la pregunta: ¿está el sistema educativo público o privado preparado para las expectativas de los integrantes de bandas que quieren profesionalizarse? La respuesta la da el nivel de formación que hoy tienen estos integrantes; un nivel muy lejano de los estándares de calidad que tienen otras bandas populares en el mundo.

f. De la labor musical se motiva en economía o recreación

Son pocos los músicos que hacen de esta actividad una de ingresos, al contrario se lo hace como actividad recreativa y gratificante espiritualmente, que tiene un pequeño grado de retribución económica, pero en todo caso para esta gran mayoría es un factor inseparable. Algunos lo hacen gratis; es el deseo de pertenencia y realización musical el que lleva a algunos a la actividad bandística.

g. De los trabajos que no son música cuánto tiempo diario le toma

El hecho de las ocupaciones extra musicales, revelan que es muy complicado que se dediquen a tiempo completo a las bandas como actividad profesional. Pues la actividad musical no cubre las necesidades de los mismos, sino que es un trabajo extra musical. Recordemos que muchos son jóvenes y estudiantes. Muchos de estos jóvenes estudiantes han respondido que la banda es un medio económico, cosa que el estudio no provee en sí mismo, pues la actividad de estudiantes no lucra.

h. De la cantidad de horas que ensaya su banda a la semana

Se puede ver que es determinante en la mayor calidad y desenvolvimiento en el aspecto técnico, artístico; siempre y cuando partamos de la premisa de que se aprovecha bien el tiempo y se optimiza el trabajo de ensayo. Vemos que la mayoría no practica más de 4 horas a la semana; esto automáticamente los convierte en un grupo de aficionados, o máximo semi-profesionales. Cabe

hacerse la pregunta: ¿cuánto de ese tiempo de ensayo es ejercicio de capacitación y crecimiento? Esto nos ubica en un déficit de tiempo para lograr ejercer al máximo su nivel, en el sentido estrictamente de la calidad musical.

i. De la existencia de escuelas profesionales de música en su comunidad

Respecto a las escuelas de música relacionadas con la ubicación geográfica, confirmamos la necesidad de escuelas talleres y demás fines educativos para que se logre la profesionalización de los músicos de las bandas populares, a lo largo de toda la república y en toda comunidad.

Se ha logrado vislumbrar en esta primera etapa la necesidad básica de centros de formación, así como los factores motivacionales, económicos y laborales de los miembros de bandas populares.

Bloque II

a. Del aprendizaje del repertorio que en la agrupación se presenta

Podría explicarse según las metodologías de estudio de obras en las bandas, que aún se mantiene la tradición de aprender en parte al oído. Esto deja a la mayoría dependiendo del sistema memoria auditiva, sin descifrar las obras de la partitura. Teniendo la ventaja de ser músicos seguros de su memoria auditiva, pero en desventaja desde el punto de vista técnico de la lectura, lo que los hace dependientes del músico mayor u otro al cual imitar. Así se establece la imitación como recurso didáctico, y demuestra que el nivel de la formación musical sigue siendo deficiente. El material didáctico que se propone está basado en llenar ese primer vacío, con los ejercicios de nivel inicial, luego procura elevar al nivel medio y avanzado.

b. Del proceso interno de ensayos y aprendizaje de su banda

Referente a la disponibilidad de repertorios pedagógicos, la mitad de los encuestados usan un repertorio, es decir, una mitad no usa ningún repertorio. Traducido esto a niveles poblacionales totales, es mucha gente sin acceso a este tipo de material didáctico. Es allí donde tiene más valor el diseñar un material didáctico que llene ese vacío para una mitad de la población de bandas populares.

c. De los textos de aprendizaje que usa su banda

En cuanto a los textos de aprendizaje y ejercicios usados en bandas, se conoce muy poco de la existencia de textos de ejercicios hechos por músicos ecuatorianos, del cual no se ha comprobado su eficacia ni su fundamentación teórica. Casi no se tiene acceso a obras internacionales de ejercicios, no son de fácil circulación en nuestro terruño; sin embargo se sabe del excelente nivel de bandas en Estados Unidos, o Alemania, de quienes bien se puede aprender sus principios de funcionamiento. No olvidemos que hay un grupo poblacional que no tiene acceso a ningún tipo de material didáctico.

b. De las bandas populares de nuestras comunidades al necesitar repertorio pedagógico que facilite ejercicios y obras para que mejoren el nivel técnico de sus ejecutantes

Respecto a la necesidad de textos didácticos, el requerimiento es absoluto, podemos percibir que la opinión de los músicos integrantes de bandas populares es unánime, deseosos de tener acceso a un instrumento didáctico que englobe el máximo de destrezas a desarrollarse.

- c. De conocer un centro de estudios que patrocine el estado, donde se puedan formar profesionalmente los músicos de bandas de pueblo**

En relación a la difusión de oferta de estudios y de instituciones de enseñanza, hay falta de información, y a su vez hay escasos de centros de formación, pues el total de centros de estudio y de enseñanza conocidos nos lleva a uno solo. Tal institución son los talleres de banda del CENTRO CULTURAL MAMA CUCHARA, es decir, la única en Quito. No cabe duda que si no existen los centros de formación, mucho menos existen planificaciones curriculares, y aún menor será el material didáctico aplicable a la realidad local.

- d. De las bandas populares de nuestras comunidades al necesitar repertorio pedagógico que facilite ejercicios y obras para que mejoren el nivel técnico de sus ejecutantes**

Ejercicios audio perceptivos, recientemente este sistema es algo que ya se usa en nuestro medio por una mayoría de agrupaciones bandísticas, lo cual hace beneficioso para el objetivo de desarrollar una guía metodológica, solo que tendría el valor añadido de ser a la vez un repertorio con ejercicios en diversos niveles.

- e. De conocer un centro de estudios que patrocine el estado, donde se puedan formar profesionalmente los músicos de bandas de pueblo**

- f. De conocer un centro de estudios que sea privado donde se puedan formar profesionalmente los músicos de bandas de pueblo**

En cuanto a la participación privada en la capacitación de músicos instrumentistas de bandas de pueblo, se expresan las mismas dificultades que en las públicas. Pues son esporádicas, existe más un aporte de beneficio lucrativo para los medios de comunicación, que en sí, un beneficio educativo.

- g. De realizar con su banda ejercicios de ensamble y solfeo grupal en nivel inicial medio y superior con algún texto pedagógico o didáctico de apoyo**

Respecto al estudio de la teoría musical y el solfeo, hay una buena predisposición a la enseñanza de las bases de lectura, a lo cual un 100% consideran beneficiosos los resultados de la capacitación en solfeo y lenguaje musical escrito. Esta predisposición puede no ser permanente, y es menester que se aproveche este momento actitudinal positivo. Al emprender la construcción de un texto de lectura musical, se tiene que tomar en cuenta la dificultad de lectura rítmica y melódica, para los diferentes niveles: básico, medio y avanzado.

- h. De recibir su banda apoyo educativo en lo técnico musical o instrumental por parte de una institución pública o privada**

- i. De aprender lenguaje musical escrito y solfeo como músicos de una banda mejora alguna área**

- j. De interpretar la banda obras ecuatorianas en formato canon**

Al explicarse el formato canon como modelo didáctico para ensamble, un trabajo tan simple, no se está haciendo, y ni se conoce qué es un canon. Esto da lugar a considerar que un texto didáctico metodológico debe incluir entre sus repertorios la forma canon. Siendo un tanto suspicaces podemos aventurarnos a acusar a otros posibles textos hechos en nuestro medio, como escasos en este tema, y por lo tanto no abarcan lo suficiente en su totalidad.

k. Del tipo de obras que interpreta la banda

Se deduce que la mayoría de obras interpretadas por las bandas es música Ecuatoriana, a esto se acotaría que ya hay conciencia de la música universal en nuestras bandas, pero esto no les quita el carácter nacionalista de las mismas. Un texto que se diseñe para estas bandas debe tener un porcentaje mayor de repertorio nacional, y considerar obras del repertorio universal, como cultura general. La imitación sigue reinando entre las bandas como sistema pedagógico; también se puede ver que los repertorios no siempre están escritos, esto deja camino a la transmisión tipo oral y tradicional de los repertorios a tocarse, quedando vulnerables a perderse en el tiempo o variar sus formas rítmicas y melódicas originales, sin que de ello quede un documento histórico que trascienda fielmente para la posteridad, como fue en sus orígenes.

l. Del repertorio de su agrupación

m. De publicar un libro de texto que se titule “Diseño de un repertorio didáctico metodológico, orientado al montaje de obras instrumentales en bandas populares”

Se demuestra la necesidad de un texto que englobe un máximo de aspectos didácticos. El acuerdo es unánime, todos quieren ya un texto de tales características, que será bien aprovechado para el crecimiento técnico instrumental y artístico de los integrantes de bandas populares que tengan acceso a él.

Esta es la respuesta que a manera de conclusión nos lleva directamente a estar seguros que es pertinente y oportuno realizar un *Diseño de un repertorio didáctico metodológico, orientado al montaje de obras instrumentales en Bandas Populares*.

PARTE TERCERA:

PROPUESTA*

La solución que se propone a la problemática evidenciada en la investigación de campo, tomando también como referencia la base teórica de este estudio, presenta la propuesta *Diseño de un repertorio didáctico metodológico, orientado al montaje de obras instrumentales en Bandas Populares*.

A continuación se detalla los componentes característicos de esta propuesta con la intención de ser un proceso más dinámico y significativo. Se expone en tres apartados. Primero, se anotan todos los aspectos de organología y metodología de arreglística para banda, teoría y técnica instrumental. Dentro del segundo apartado, se estudia la teoría de la música y desarrollo de células rítmicas en los géneros ecuatorianos. Finalmente en el tercero, se prioriza la ejecución musical, preparando al estudiante, mediante varios ejercicios, para la interpretación del repertorio que consta en esta parte. Las piezas escogidas para integrar este pequeño repertorio han sido ordenadas por grado de dificultad, empezando por la que tiene un tratamiento más sencillo, y que solo consta de línea melódica, bajo y percusión, hasta llegar a la última en la cual se incluyen varias voces melódicas, otras contrapuntistas, el bajo y la percusión.

La selección trata de ser una muestra representativa de los ritmos mestizos que han tenido una gran raigambre popular en la sociedad ecuatoriana de alguna época y que de algún modo se han constituido en símbolos de nuestra cultura musical.

(*) Cfr. el material completo (incluye información y actividades) en el Tomo II.

1. Metodología

Sin tener, directamente al menos, una dedicatoria especial para los aprendices de cierta edad o algún estrato social en especial, el contenido de este trabajo ha sido diseñado para servir como ayuda didáctica en la enseñanza de la música a un nivel elemental e introductorio a lo que constituye el gran mundo musical, razón por la cual es óptimo para su implantación en la primera etapa de educación artística en escuelas de música bandas estudiantiles y bandas populares.

Los maestros

Se cuenta con la premisa de que quien está a cargo del desarrollo de las clases de educación musical o como quiera que se la llame, es una persona que conoce medianamente o desea conocer, los fundamentos de la lecto-escritura de la música, y que puede interpretar elementalmente al menos, algún instrumento armónico ,y un instrumento melódico, preferentemente de banda.

En cuanto a la metodología para elaborar el Diseño de un Repertorio didáctico – metodológico para Bandas Populares, se utilizó información bibliográfica y de campo que servirá como base para el desarrollo de la propuesta acorde a los requerimientos de un trabajo de tal magnitud. Descriptores: comunidad, costumbres, pueblo, historia, tradiciones, música, cultura.

La presente guía del Diseño de Repertorio, más que un programa de música plantea una serie de inquietudes y propuestas metodológicas sencillas para la práctica musical a través de un conocimiento técnico de los instrumentos de banda: vientos madera, vientos metal, de percusión. El método es dinámico y progresivo, con arreglos sencillos y prácticos de la música, lo que permitirá afianzar de mejor manera la música ecuatoriana y fortalecer la identidad cultural del país.

La educación formal en nuestro país tiene una metodología que considera muy poco a la música ecuatoriana. El interés fundamental de esta propuesta es que sirva como herramienta metodológica alternativa en la enseñanza de la música con niños, jóvenes utilizando los instrumentos musicales que conforman una banda y que poseen una gran versatilidad técnica.

2. Estructura

El texto ha sido dividido en dos grandes secciones: una teórica y una práctica. En la primera se anotan todos los aspectos de lectura musical, géneros musicales ecuatorianos y teoría de los instrumentos; en la otra en cambio se prioriza la ejecución musical, preparando al estudiante, mediante varios ejercicios, para la interpretación del repertorio que consta al final de la tesis. Las piezas escogidas para integrar este pequeño repertorio han sido ordenadas por grado de dificultad, empezando por la que tiene un tratamiento más sencillo, y que solo consta de línea melódica, bajo y percusión, hasta llegar a la última en la cual se incluyen varias voces melódicas, otras contrapuntistas, el bajo y la percusión. La selección trata de ser una muestra representativa de los ritmos mestizos que han tenido una gran raigambre popular en la sociedad ecuatoriana de alguna época y que de algún modo se han constituido en símbolos de nuestra cultura musical.

El Diseño de un Repertorio didáctico metodológico orientado al montaje de obras instrumentales en bandas populares consta de una parte introductoria que contiene la presentación del trabajo, una guía didáctica de la técnica instrumental, una guía de trabajo en Audio – Perceptiva y una propuesta de repertorio para banda, dividida en tres niveles: nivel básico, nivel medio y nivel avanzado. En cada parte se ha ordenado las obras de manera graduada con el objeto de que las dificultades técnicas tengan una secuencia progresiva o vayan apareciendo una a la vez. La necesidad de diseñar estrategias pedagógicas que dieran al aprendizaje de la música, una orientación hacia la producción musical con los niños y jóvenes, siendo a su vez factor determinante en la motivación y de alguna manera también un elemento de identidad y particularidad, ya que la agrupación maneja sus propios arreglos diseñados de acuerdo al grado de desarrollo del proceso musical.

3. Temática

Esta propuesta de Diseño tiene como finalidad poner a disposición del maestro de banda una guía para la planificación de su trabajo de sus clases colectivas. La misma persigue como objetivo fundamental vincular la enseñanza instrumental con los conocimientos musicales atendiendo además las necesidades particulares del aprendizaje en forma grupal.

La organización temática de esta guía está íntimamente relacionada con la evolución del trabajo musical e instrumental propuesto en las tres partes que comprende el método de Diseño de un Repertorio para Banda. Cada parte presenta las siguientes correspondencias:

- a) Parte Primera: comprende el estudio de la técnica instrumental.
- b) Parte Segunda: corresponde el estudio de la Audio – Perceptiva, que comprende la teoría de la música aplicada al desarrollo de células rítmicas en los géneros ecuatorianos.
- c) Parte Tercera: de Repertorio, está estructurado para tres niveles de la dificultad técnica, que va de lo básico a lo complejo con temas de obras ecuatorianas y del repertorio clásico universal. Cada nivel del Repertorio contiene un programa detallando los contenidos temáticos que se abordarán durante ese período del aprendizaje. Las unidades de trabajo propuestos para cada nivel no agotan los temas de los mismos, tienen entre ellas una total continuidad temática.

CONCLUSIONES

En este apartado se condensan los puntos más significativos de este estudio. Las conclusiones que a continuación se presentan intentan cumplir una doble función integradora y articuladora: la de resumen de todo lo expuesto en el estatuto teórico y la de registro de los puntos de vista y/o juicios de valor que se desprenden de lo investigado.

En cuanto al estatuto teórico

- Las bandas populares en la cultura quiteña, son espacios representativos del folklor ecuatoriano, ocupando un lugar respetable en la cultura nacional, basada en su arte, folklor y otras representaciones culturales.
- Las actividades musicales de las bandas de pueblo son complementarias a las actividades agrícolas, ganaderas, artesanales y artísticas, puesto que no representan por sí solas beneficios rentables para la manutención familiar.
- La música de banda no se ha recopilado, guardado, sistematizado, en la mayoría de los casos se ha mantenido y transmitido en forma oral (o de oído), debido a la falta de interés de las autoridades en mantener un archivo sonoro y documental de las bandas populares.
- El sistema educativo ecuatoriano no está bien orientado hacia el rescate de nuestra cultura y es en estos sectores donde se evidencia la falla del sistema.
- En lo referente a la actividad musical, de las bandas populares, en el D.M.Q. se ha producido un considerable desarrollo de los músicos instrumentistas, en especial por la creación del Área de Bandas Parroquiales que mantiene el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito con su escuela de instrumentistas para banda y su programa de capacitación In – situ a las bandas de pueblo de las parroquias.

- Los músicos instrumentistas de las bandas en Quito se encuentran a nivel nacional, formando parte de las Bandas del Ejército, Marina, FAE, Municipio, Consejo Provincial y Orquesta Sinfónica de Loja, Cueca, Guayaquil, Quito, etc.; pero a pesar de ello no pertenecen a ninguna organización de músicos que velen por sus derechos e intereses.
- La actividad musical más desarrollada de las bandas de pueblo son sus presentaciones en las festividades religiosas, cívicas y deportivas., mientras que en la dirección de grupos, composición y arreglos, producción de materiales para la capacitación, es una actividad esporádica, debido principalmente a la falta de apoyo.
- Las composiciones de los músicos de banda popular son en su mayor parte inéditas, puesto que jamás han sido grabadas por alguna casa disquera profesional, corriéndose el riesgo de que ésta producción musical se pierda.
- Los alumnos de la Escuela de Bandas del Centro Cultural Mama Cuchara, no han tenido una formación técnica muy desarrollada. Hace falta más trabajo de la teoría y las técnicas musicales en los distintos instrumentos.

En cuanto a la investigación de campo

- Los alumnos músicos cuando están motivados pueden dar más de lo que habitualmente trabajan, y para ello las escuelas de música barriales son una gran alternativa ocupacional para los jóvenes, e incluso para los adultos en sus tiempos libres. A más de convertirse en una especie de “pasa tiempo”, pueden ser espacios de descubrir nuevos talentos musicales.
- El trabajo técnico musical con el tema “Compañero” en la modalidad de Canon, es una de las cosas que más gusta a los alumnos, porque nos permite trabajar simultáneamente varios aspectos de la música, como el ritmo, afinación, armonización, concentración, independencia, dinámicas y reguladores, etc. esto nos demuestra que debemos ir cambiando las metodologías de enseñanza musical caducas, a métodos y técnicas más dinámicas que estimulen al alumno.

- La banda popular es una expresión de nuestra cultura mestiza, con la que identifican los más amplios sectores del Ecuador en sus cuatro regiones, en todas las provincias y en la mayoría de estratos sociales. No puede dejar de reconocerse el espíritu de celebración que despierta la presencia de la banda popular en cualquier evento, sea este religioso, deportivo, cívico a particular, es la fiesta popular. De generación en generación se suceden todavía los integrantes de las bandas populares en barrios y pueblos, fortaleciendo así su raigambre auténtica popular. A pesar de la urbanización indiscriminada de barrios antiguos aún se mantiene esta tradición, constituyéndose en un ancla de la cultura popular con el barrio, es así como la música de banda se convierte en un elemento identitario del Ecuador.
- Dentro de su accionar, las bandas de pueblo constituyen verdaderas escuelas de música, pues casi todos sus integrantes (en su mayoría familiares) se forman musicalmente en ella, ya que ingresan desde muy pequeños.
- Dentro de las bandas se han formado importantes músicos académicos y populares cuya tradición se remonta en el Ecuador al siglo XIX. Al ser la banda una estructura sonora versátil que se adapta en las distintas etapas históricas a varios estilos practicados por grupos sociales diferenciados, ella actúa como un medio de aprendizaje a partir de la reproducción de un repertorio musical tradicional, lo que la ha convertido en un espacio de desarrollo y organización artística popular. A nivel escolástico la banda permitió la elaboración de obras musicales populares, de mano de las primeras generaciones de compositores nacionalistas, un ejemplo de ello es la Banda Municipal de Quito, patrimonial de la ciudad.
- Todos los pueblos, especialmente de la serranía, tienen su banda popular, la que anima sus fiestas con cualquier motivo sea este social o religioso: vísperas, albazos, corridas de toros, procesiones, desfiles cívicos, torneos deportivos, entre otros. La banda de pueblo se convierte en el alma del pueblo.

- La razón de ser bandas de pueblo hay que situarla en la promoción, fomento y difusión de las expresiones artísticas-musicales populares. Niños, jóvenes y adultos, en general, a través de este recurso se apropian y difunden de los valores más auténticos de la cultura popular. Las bandas de pueblo lo gran establecer un vínculo cercano con las comunidades a las que pertenecen.
- Dentro de su accionar, las bandas de pueblo constituyen verdaderas escuelas de música, pues casi todos sus integrantes (en su mayoría familiares) se forman musicalmente dentro de ella, ya que ingresan desde muy pequeños.
- Al estar las bandas de pueblo en las más diversas comunidades, se posibilita un diálogo inter-cultural con la finalidad de enriquecer la diversidad en la que están inmersas. Las bandas de pueblo constituyen uno de los referentes más grandes de la cultura popular, identidad y patrimonio inmaterial, porque forman parte inseparable del sistema festivo y religioso del país.
- Las bandas de pueblo se constituyen en una actividad eminentemente socializante y generadora de identidad colectiva. Las bandas de pueblo guardan una relación muy íntima con la comunidad a la que pertenecen, atraviesan la vida de las personas desde lo sagrado hasta lo festivo constituyendo de esta forma un vínculo de continua interacción y resignificación. Su tímbrica particular no hace más que reflejar la expresión cultural regional y constituyen, en su campo, el movimiento más diverso y dinámico del Ecuador.
- Dentro de las bandas se han formado importantes músicos académicos y populares cuya tradición se remonta en el Ecuador al siglo XIX. Al ser la banda una estructura sonora versátil que se adapta en las distintas etapas históricas a varios estilos practicados por grupos sociales diferenciados, ella actúa como un medio de aprendizaje a partir de la reproducción de un repertorio musical tradicional, lo que la ha convertido en un espacio de desarrollo y organización artística popular. A nivel escolástico la banda

permitió la elaboración de obras musicales populares, de mano de las primeras generaciones de compositores nacionalistas, un ejemplo de ello es el estilo de la Banda Municipal del Distrito Metropolitano de Quito, símbolo patrimonial de la ciudad.

- El conjunto de conocimientos musicales, culturales y sociales de las Bandas de Pueblo se encuentra en riesgo de perderse ya que no ha existido un levantamiento y sistematización de prácticas culturales , métodos de enseñanza, música y partituras antiguas, material documental, etc. He aquí el principal problema, la experiencia acumulada en centenares de años que tienen las bandas de pueblo, no ha sido debidamente valorada como tampoco documentalmente levantada, ni sistematizada una información de primera mano. Es un hecho lo irremediable que significa la pérdida del espacio de tradición, por la ausencia de manejo, con una base nacional, de la trasmisión sonora. La ejecución “al oído” – una de las características del modelo de enseñanza musical de las Bandas de Pueblo- , ha sido posiblemente el limitante más evidente por que prácticamente se ha perdido su memoria histórica, así como sus técnicas, géneros y modos de interpretación, que secularmente han sido calificadas como rudimentarios, de estratificaciones bajas, sin tomar en cuenta el gran valor cultural que ellas tienen y aportan a nuestra cultura y sociedad.

RECOMENDACIONES

Si se quiere intervenir en una realidad como las prácticas musicales de las Bandas de Pueblo, podrían tomarse en cuenta las recomendaciones siguientes, que a la par que superan lo diagnosticado pueden convertirse en elementos motivadores de una situación nueva:

- Esta experiencia en la Escuela de Bandas del Centro Cultural Mama Cuchara del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, se lo puede convertir en un plan piloto que debe ser replicado en las parroquias vecinas con la utilización del “Diseño de un repertorio Didáctico Metodológico para Banda”, tomando en cuenta que los alumnos más avanzados pueden ser los siguientes: instructores y monitores de estos programas de banda a nivel local.
- Es imprescindible que los alumnos músicos de banda aprendan a diferenciar los distintos ritmos, para que en sus trabajos de fusiones o innovaciones musicales futuras, no se desvirtúen los géneros originales.
- Las autoridades encargadas de la parte cultural, se deben implementar en otras parroquias vecinas, escuelas de este tipo (Escuela de Bandas de Pueblo), en las que se pueda poner en práctica la metodología de un repertorio didáctico metodológico para banda.
- Fomentar la participación permanente en conciertos didácticos como oyentes y como ejecutantes, para conocer otras experiencias de músicos y de poblaciones diferentes; los alumnos que participan en estas experiencias, deben obligatoriamente escuchar y conocer los géneros de la música ecuatoriana, los procesos de formación musical deben profundizar el estudio de la música ecuatoriana, para que los futuros intérpretes tengan también presente en su concepción musical, el elemento ecuatoriano y que así sea más objetiva la consideración de las distintas tendencias musicales.

- La técnica arreglística “Mi maestro Canon” debe ser aplicada en la iniciación musical de nuestros alumnos, ya que es una gran herramienta formativa porque el instrumentista simultáneamente debe trabajar: Lectura, interpretación, ritmo, armonización, independencia interpretativa, respiración, desarrollo audio perceptivo y muchas otras técnicas posibles según las obras que se trabaje en esta modalidad.
- El trabajo con la Banda taller aplicando el Diseño de Repertorio de Banda nos permite tener siempre presente que en la actividad musical es de suma importancia las buenas relaciones humanas, que son las que nos lleva a consolidar un buen trabajo de equipo y con participación de todos.
- Es mi interés, que las partituras y arreglos que se incluyen en este diseño de repertorio estén a consideración de los músicos instrumentistas como: conjuntos, orquestas y bandas, cumpliendo de esta manera parte de los objetivos de los mencionados grupos y velando por la recuperación de nuestra cultura.
- La finalidad fundamental de la tesis planteada, fue realizar una antología de las expresiones culturales que identifica a cada nación, provincia o sector, tales como: la música, danza, ritos, fiestas, costumbres, etc., que no se les brinda la debida importancia y ellos contribuye al desconocimiento, desvalorización y gradual desaparición de las actividades artístico – folklórica, constituyéndose en el principal obstáculo para la aceptación de tales manifestaciones.
- Los moradores de las parroquias aledañas del Distrito Metropolitano de Quito deben tomar conciencia de la riqueza cultural que poseen, además de que en cada hogar se inculquen a los hijos el amor por sus raíces, su pueblo, costumbres y tradiciones musicales, evitado así que la influencia extranjerizante las destruya.

- Los músicos de las bandas parroquiales se comprometan con su labor artística, enfatizando aún más la composición y la producción de obras musicales en este formato, dejando a las futuras generaciones una herencia invaluable; y para de esta manera contribuir al engrandecimiento de nuestro pueblo.
- La banda de pueblo al ser un patrimonio histórico adopta una música tradicional en términos de cómo articula significados, como organiza nuestro sentido del tiempo y de la memoria colectiva, y como contribuye a la construcción social de identidades individuales. Siendo nuestro principal objetivo como el fortalecimiento de la identidad cultural ecuatoriana; brindando la posibilidad de que “lo nuestro” se eslabone con lo mejor del patrimonio mundial. Sólo de esa manera veremos nuestra música en la música de los otros; nuestro baile en la danza de las otras culturas; nuestro canto en el espejo de otros cantos que se escuchan fuera de nuestras fronteras. Sólo así revalorando lo propio, afirmando lo nuestro, promoviendo el intercambio cultural, estaremos haciendo un servicio inconmensurable a favor de la memoria colectiva como son las bandas populares del Ecuador.

BIBLIOGRAFÍA

Documentos impresos

Alexander, F. (1970). *Compositores ecuatorianos*.

Quito: Editorial Casa de la cultura

Barrera, I. (1944). *Historia de la literatura ecuatoriana*.

Quito: Editorial Ecuatoriana

Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*.

Buenos Aires: Editorial Ricordi

Beltrán, M. (1991). *Ritmos ecuatorianos en guitarra*.

Quito: Banda Sinfónica Municipal

Carvalho -Neto, P. (1964). *Diccionario del folklore ecuatoriano*.

Quito: Editorial Abya-Yala.

Carrera, M. (1994). *La música en Zámbez*.

Quito: CONMUSICA

Casella, A. (1955). *La técnica de la orquesta contemporánea*.

Buenos Aires: Editorial Ricordi

Charles Soler, A. (1998). *Análisis de las formas musicales*.

Madrid: Real Musical

Costales, A. (2001). *El chagra, estudio del mestizaje ecuatoriano*.

Quito: Biblioteca de la Fundación Cultural Ballet Andino

Ducourneau, G. (1988). *Musicoterapia*.

Madrid: Editorial EDAF

- Ferrerós, M. (2008). *Inteligencia musical*.
Barcelona: Libros Cúpula
- Franco, J. (1943). *Manual de instrumentación de banda*.
Madrid: Editorial Música Moderna
- Gainza, V. (1990). *Nuevas perspectivas de la educación musical*.
Buenos Aires: Editorial Guadalupe
- García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. La Plata: Editorial Grijalbo
- Godoy, M. (1993). *Las bandas de música en el Ecuador*.
Quito: Editorial Promuart
- Godoy, M. (2012). *La música ecuatoriana*.
Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana núcleo Riobamba
- González, M. (1963). *Didáctica de la música*.
Buenos Aires: Editorial Kapelusz
- González Suarez, F. (1970). *Historia general de la república del Ecuador*.
Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana
- Graetzer, G. (1983). *Guía para la práctica de música para niños*.
Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana
- Guerrero, J. (1984). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*.
Quito: Banco Central del Ecuador
- Guerrero, P. (1995). *Músicos del Ecuador: diccionario biográfico*.
Quito: Editorial Corporación Musicológica Ecuatoriana

Herrera, E. (1995). *Teoría musical armonía moderna*.

Madrid: Editorial Antoni Bosch

Hindemith, P (1959). *Armonía tradicional*

Buenos Aires: Editorial Ricordi

Ibarra, J. (1999). *Teoría de la Música*.

Madrid: Editorial Música Moderna

Krehl, S. (1940). *Contrapunto*.

Madrid: Editorial Labor S.A.

Lago, P. (1993). *La música para todos*.

Bogotá: Educar Cultural Recreativa.

Larrea, A. (1960). *A la sordera total de Dn. Juan de Velasco*.

Puebla: Editorial J.M. Cajica

Llacer Pla, F. (1998). *Guía Analítica de Formas musicales*.

Madrid: Real Musical

Olazábal, T. (1954). *Acústica musical y organología*.

Buenos Aires: Editorial Ricordi

Mair, L. (1973). *Introducción a la antropología social*.

Madrid: Editorial Alianza

Mantilla, P (1986). *Propuestas de composición y arreglística para el cancionero nacional*. Quito: Ediciones IADAP

Martín Barbero, J. (2003), *De los medios las mediaciones*.

Caracas: Editorial Convenio Andrés Bello

- Martín Barbero, J. (1996). *Modernidad y posmodernidad en la periferia*.
Bogotá: Editorial en Politea
- Martínez, J. (1845). *El fandango*.
Madrid: Editorial Sociedad Literaria
- Mateus, A. (1918). *Riqueza de la lengua castellana y provincialismos ecuatorianos*. Quito: Salesiana
- Mejía, L. (1991). *Ecuador, pasado y presente*.
Quito: Editorial el Duende
- Mera, J. (1987). *Cantares del pueblo ecuatoriano 2^{da} ed.*
Quito: Editorial Banco Central del Ecuador
- Moore, S. (1997). *Theory and problem in ethnomusicology*.
Oxford: Anthrocine Journal
- Mora, E. (2000). *Resumen de Historia del Ecuador*.
Quito: Editora Nacional
- Moreno, S. (1923). *La música en la provincia de Imbabura*.
Quito: Salesiana
- Moreno, S. (1949). *La música en el Ecuador*.
Quito: Editorial Porvenir
- Pérgamo, A. (1973). *La notación de la música contemporánea*.
Buenos Aires: Editorial Ricordi
- Pereira, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*.
Santiago: Editorial Universidad de Chile

- Pereira, J. (2009). *La fiesta popular tradicional del Ecuador*.
Quito: Editorial MEC
- Pérez Perazzo, J. (1989). *El maravilloso mundo de la banda*.
Caracas: Cuadernos Lavogen
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*.
Madrid: Editorial Real Musical
- Pistón, W. (1995). *Orquestación*.
Madrid: Editorial Real Musical
- Puchaicela, G. (2007). *Planificación curricular institucional para el área de bandas parroquiales del municipio del distrito metropolitano de Quito*.
Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito
- Rimsky- Korsakov, N. (1947). *Tratado práctico de armonía*.
Buenos Aires: Editorial Ricordi
- Rumazo, G. (1986). *Sucre, gran mariscal de Ayacucho*.
Quito: Muñoz Hermanos
- Rodríguez, H. (1993). *Panorama del arte ecuatoriano*.
Quito: Editorial Nacional
- Safadi, N. (1978). *12 canciones, letras y partituras*.
Guayaquil: Sadram
- Sandoval, P. (1990). *Música popular del Ecuador*.
Quito: Talleres gráficos IADAP
- Santacruz y Espejo, F. (1923). *Escritos del doctor Francisco Javier Eugenio Santacruz y Espejo*. Quito: Editorial Artes Gráficas

- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de armonía*.
Madrid: Editorial Real Musical
- Searle, H. (1957). *El contrapunto del siglo XX*.
Barcelona: Editorial Vergara
- Sigmud, C. (1971). *Segundo Luis Moreno: his contributions to ecuadorian musicology*. Minnesota: Thesis
- Stevenson, R. (1989). *La música en Quito*.
Quito: Banco Central del Ecuador
- Stokowski, L. (1954). *Música para todos nosotros*.
Madrid: Editorial Espasa
- Torre Bertucci, J. (1947). *Tratado completo de contrapunto*.
Buenos Aires: Editorial Ricordi
- Torres, M. (1956). *Los ritmos y el hombre*.
Buenos Aires: Editorial El Ateneo
- Traversari, P. (1902). *El arte en América ó sea historia del arte musical indígena y popular*. Quito: Manuscrito
- Valls, M. (1993). *Diccionario de la música*.
Madrid: Editorial Alianza
- Varios Autores (2009), *Material bibliográfico de congreso educativo "Mente, Cerebro y el Arte de enseñar"*. Quito: USFQ
- Viteri, F. (2007). *Manual del compositor ecuatoriano*.
Ambato: Casa de la Cultura núcleo Tungurahua

Willems, E. (2001). *El oído musical*.

Buenos Aires: Editorial Paidós

Zamacois, J. (1954), *Teoría de la música*.

Barcelona: Editorial Labor S.A.

Zamacois, J. (1960), *Curso de formas musicales*.

Madrid: Editorial Labor S.A.

Documentos digitales

García Canclini, N. (1997). *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, Universidad Nacional de La Plata
Martín Barbero, Jesús, *Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. En: www.antropologia.com.ar

García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*. En: <http://biblioteca.universia.net/>

Martín Barbero, Jesús. *Cultura popular y comunicación de masas*. En: <http://catedras.isoc.uba.ar>

ANEXOS