



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE EDUCACIÓN MUSICAL

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

“PROGRAMAS RADIALES DE GÉNEROS MESTIZOS
ECUATORIANOS PARA LA ENSEÑANZA DE LA HISTORIA DE LA
MÚSICA DEL ECUADOR A TRAVÉS DE LA RED DE RADIOS
UNIVERSITARIAS DEL ECUADOR”

JOSÉ DAVID GUERRÓN VINUEZA

DIRECTOR: MSc. Andrés Carrera

QUITO, AÑO 2016

DEDICATORIA

A MIS PADRES POR SU APOYO INCONDICIONAL PARA CULMINAR LA META PROPUESTA, Y A MIS AMIGOS DOCENTES OFREZCO ESTE TRABAJO COMO APORTE PARA ENRIQUECER SU QUEHACER PROFESIONAL.

AGRADECIMIENTO

Expreso mi sentimiento de profunda gratitud a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en sus autoridades, tutores, asesores y profesores de la Facultad de Ciencias de la Educación Escuela de Educación Musical por la acertada decisión de promover la Licenciatura en Ciencias de la Educación Musical modalidad semipresencial orientada a lograr la excelencia profesional del docente.

Especial reconocimiento al Msc. Andrés Carrera quien en su calidad de asesor y tutor del trabajo de grado, previo a la obtención del título profesional de Licenciado en Ciencias de la Educación Musical fomentó permanentemente el interés del autor y enriqueció con sus calificados aportes el contenido de la presente disertación.

Particular reconocimiento merecen mis padres, quienes me entregaron su tiempo y comprensión de manera incondicional, lo que permitió culminar con éxito este trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
FUNDAMENTACIÓN LEGAL	1
OBJETIVOS	2
Objetivo General.....	2
Objetivos Específicos.....	3
DIAGNÓSTICO	4
DATOS DEL GRUPO O SECTOR QUE SE VA A TRANSMITIR EL PROGRAMA	9
SÍNTESIS DEL MARCO TEÓRICO	12
Capítulo 1	
1. LA RADIO COMO SOPORTE DIDÁCTICO EN EL PROCESO DE CULTURIZACIÓN Y APRENDIZAJE	13
1.1 Fundamentación filosófica.....	14
1.2 Fundamentos Epistemológicos	14
1.3 Fundamentos Sociológicos	15
1.4 Fundamentos Psicológicos	15
1.5 Fundamentos Pedagógicos	15
1.6 Metodología del Programa Radial	16
1.7 Requerimientos de la metodología ECCA.....	18
1.8 Comunicación	18
1.9 Tipos de comunicación.....	18
1.10 Participación	19
1.11 Concepciones de calidad en los medios de comunicación	20

Capítulo 2

2. LA RADIO APOYO IMPRESCINDIBLE DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL 21

2.1 Definición y características de las radios comunitarias.....	21
2.3 Características de las radios comunitarias	22
2.4 La radio comunitaria en América Latina.....	23
2.5 Movimiento radiofónico en América Latina	24
2.6 La sensibilidad musical y los programas radiofónicos.....	25
2.7 Experiencia de Radios comunitarias	26

Capítulo 3

3. LA RADIO EN EL ECUADOR..... 28

3.1 Reseña histórica	28
3.2 Primeras Radioemisoras en el Ecuador	29
3.3 Década 1940 -1950.....	31
3.4 Década 1950 – 1960.....	33
3.5 Década de 1960 – 1970	34
3.6 Década del 70 en adelante	35
3.7 Impacto de los medios de comunicación en el Ecuador.....	35

3.8 LA CONCENTRACIÓN DE LOS MEDIOS Y LOS GRUPOS DE PODER..... 36

3.8.1 Importantes grupos concentradores de medios de comunicación	36
3.8.2 Grupo Isaías	37
3.8.3 Grupo Granda Garcés	37
3.8.4 Grupo Mantilla	37
3.8.5 Grupo Pérez Perasso.....	38
3.8.6 Grupo Mantilla Anderson	38
3.8.8 Grupo Alvarado Roca.....	38
3.8.9 Grupo Egas Grijalva	38
3.8.10 Grupo Aspiazu	39

3.8.11 Grupo Televisa	39
3.8.12 Grupos menores en la posesión de los medios.....	40
3.8.13 Instituciones propietarias de medios	41
3.8.14 Características en la estructura de propiedad de los medios de comunicación social	42
Capítulo 4	
LA MÚSICA MESTIZA EN EL ECUADOR.....	44
4. Introducción.....	44
4.1 El Yumbo.....	47
4.2 El danzante.....	49
4.3 El Yaraví.....	52
4.4 El Sanjuanito.....	55
4.5 El pasacalle	57
4.6 El albazo	60
4.7 El pasillo	62
Capítulo 5	
5. GUIONES RADIOFÓNICOS	65
5.1 Introducción.....	65
5.2 Primeros Pasos.....	65
5.3 El lenguaje radiofónico.....	67
5.4 Escritura y diagramación del guion radiofónico.....	67
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES	69
Conclusiones.....	69
Recomendaciones	70
PRODUCTO	72
1. Presentación.....	72
1.1 Géneros Mestizos.....	73

2 Objetivo general.....	74
3 Recomendaciones metodológicas (uso)	74
4 Síntesis de Marco Teórico	75
5 Desarrollo	76
5.1. Guiones de los géneros mestizo ecuatorianos.....	77
6. Partes del producto.....	114
6.1 Estuche de los programas “vivencia ancestral ecuatoriana”	114
6.2 Folleto de los programas mestizo ecuatorianos	115
6.2.1 Géneros mestizos ecuatorianos con influencia de la música indígena	115
6.2.2 Géneros mestizos ecuatorianos con influencia de la música criolla y Europea....	123
GLOSARIO DE TÉRMINOS	128
BIBLIOGRAFÍA	131
ANEXOS	134
A.La constitución de la República del Ecuador	135
B.Ley orgánica de Comunicación.....	136
C.Ley de Radio Difusión y Televisión.....	137
D.Ley orgánica de Educación Superior	138
E.Cuadro de géneros mestizos ecuatorianos y partituras de los géneros tratados.....	139
LISTA DE CUADROS	160
LISTA DE IMÁGENES	160

ABSTRACT

El presente trabajo cumple con la finalidad de elaborar programas radiales de géneros mestizos ecuatorianos para la enseñanza de la historia de la música del Ecuador a través de la red de radios universitarias, como propuesta alternativa orientada a reforzar la cultura musical de los pueblos con el propósito de desarrollar en el ser humano una memoria histórica que logre identificarse a sí mismo, y responda a los crecientes desafíos que presenta el uso de material sonoro para acrecentar la memoria cultural mediante símbolos y signos ya establecidos.

El marco teórico se desarrolló acudiendo a la revisión de temas específicos sobre los diferentes tipos de géneros mestizos en el Ecuador tales como el Yumbo, Yaraví, Pasillo, Pasacalle y San Juanito entre otros; además, el análisis de la radio en el Ecuador no sólo como soporte didáctico en el proceso de culturización y aprendizaje sino también como el apoyo imprescindible de la educación no formal.

Las conclusiones del estudio demostraron que no existe un programa radial que permita el aprendizaje de géneros mestizos ecuatorianos para la enseñanza de la historia de la música, y que la radio ha dado énfasis a propiciar entornos de aprendizaje orientados a la alfabetización, de actividades comerciales entre otros, por lo cual se recomendó la elaboración de programas radiales de géneros mestizos ecuatorianos para la enseñanza de la historia de la música del Ecuador a través de radios universitarias. Su estructura contempla dos discos compactos y un folleto que contiene información de los ritmos estudiados.

Los beneficiarios serán los miembros de la comunidad educativa y los radio oyentes en general.

INTRODUCCIÓN

Actualmente los procesos educativos a nivel mundial enfrentan el desafío de utilizar alternativas de comunicación para proveer a la comunidad no solamente información, sino también cultura musical para desarrollar en el ser humano una memoria histórica que logre identificarse con sí mismo.

Uno de los aspectos que caracteriza a la cultura musical es la diversificación de géneros, entre ellos el género mestizo que permite producir y generar significados propios mediante símbolos y signos ya establecidos, este contexto conlleva a entender que la música trasciende de generación en generación, acrecenta la memoria cultural y no tiene fronteras.

Con el propósito de lograr una revalorización de la cultura en el medio universitario, y de esta manera optimizar en los radioescuchas capacidades como la creatividad, la reflexión, la afectividad, la imaginación entre otras, el autor considera que este tipo de programas debe tener el apoyo del Estado.

El presente estudio surge a partir de la necesidad de contar con diseños de programas radiales de géneros mestizos ecuatorianos para la enseñanza de la historia de la música del Ecuador, además se realizó un compendio de los aspectos relevantes de cada género mestizo ecuatoriano en el que se engloba historia, ritmo y compositores importantes.

FUNDAMENTACIÓN LEGAL

La presente disertación tiene factibilidad legal, ya que está amparada mediante:

La Constitución de la República del Ecuador artículo 16 numerales 1,2; artículo 21, 22, 25, 27, artículo 385 numerales 2, 3. (Anexo A)

Ley Orgánica de Comunicación artículos 14, 36, 97, 102, y 103 (1x1), (Anexo B)

Ley de Radio difusión y Televisión artículo 6 (Anexo C)

Ley orgánica de Educación Superior artículos 27, 28, 29, 350, y 355 (Anexo D)

La total apertura de la Red de Radios Universitarias del Ecuador es muy alentadora porque permitirá difundir la riqueza de éste género, cuyos programas están amparados en la Ley Orgánica de Comunicación aprobada el 21 de Junio del 2013 y publicada en el Registro Oficial Nro. 22 el 25 de junio del mismo año.

Lo que se pretende con esta fundamentación legal, es generar una identidad nacional que ha estado relegada por muchas décadas, y la radio como herramienta sonora se ha convertido en el medio óptimo para incentivar en este género memoria histórica, cultural y musical en la comunidad educativa, que permite transitar desde la época aborígen conocida así en su primera etapa hasta la época moderna con su propia expresión musical articulada por un sistema de signos sonoros con un contenido de mensaje polisémico.

Con el presente trabajo el autor pretende enriquecer la identidad nacional, y mantener la tradición musical transmitida por generaciones como parte de la cultura ancestral que define el género en estudio.

Así mismo, aporta al aprendizaje del género mestizo en el Ecuador como un todo organizado, en el cual los elementos que lo integran mantienen una interacción social, cultural y emocional que no solamente propone cuestiones conceptuales respecto al género mestizo, sino también un mecanismo de información mediante el acceso a una emisora de radio que permita a las personas apreciar la música nacional.

OBJETIVOS

Objetivo General

Diseñar y elaborar programas radiales de géneros mestizos ecuatorianos mediante el análisis histórico-musical para que facilite el conocimiento de la música a la comunidad educativa de la red de radios universitarias del Ecuador.

Objetivos Específicos

1. Analizar la influencia de la radio como Mass Media y medio masivo de educación para la difusión de los programas radiales mestiza ecuatorianos.
2. Desarrollar en la comunidad educativa un aprendizaje autónomo de la música relacionada con el género mestizo en el Ecuador para enriquecer el patrimonio intangible en la memoria histórica de la misma.
3. Producir y difundir siete programas radiales de los géneros mestizo-ecuatorianos para propiciar la identidad cultural en los miembros de la comunidad educativa.

La presente disertación está dividida en cinco capítulos, compendiados de la siguiente manera:

Capítulo I: La radio como soporte didáctico en el proceso de culturización y aprendizaje, aborda los fundamentos filosóficos, epistemológicos, sociológicos, psicológicos, y pedagógicos del programa, la metodología del Programa Radial, consideraciones conceptuales de comunicación, tipos de comunicación, participación y concepciones de calidad en los medios de comunicación.

Capítulo II: La Radio apoyo imprescindible de la educación no formal aborda la definición y características de las radios comunitarias, la radio comunitaria en América Latina, los movimientos radiofónicos en América Latina, la sensibilidad musical y los programas radiofónicos, experiencias de radios comunitarias.

Capítulo III: La radio en el Ecuador aborda: Reseña histórica, primeras radioemisoras en el Ecuador, análisis de las décadas de 1940 a 1950, de 1950 a 1960, de 1960 a 1970, y de la década del 70 en adelante, el impacto de los medios de comunicación en el Ecuador, la concentración de los medios y los grupos de poder, importantes grupos concentradores de medios de comunicación, grupos menores de la posesión de los medios, Instituciones

propietarias de medios, características en la estructura de propiedad de los medios de comunicación social.

Capítulo IV: El género mestizo-ecuatoriano, breve introducción de la música ecuatoriana, ritmos mestizo-ecuatorianos, el yumbo, el danzante, el yaraví, el sanjuanito, el pasacalle, el albazo, el pasillo.

Capítulo V: Primeros pasos, el lenguaje radiofónico, escritura y diagramación del guion radiofónico.

El producto del presente estudio tendrá un conjunto de guiones que permitan generar programas radiales de géneros mestizos titulado “*Vivencia ancestral ecuatoriana*” cuyo contenido será registrado en una colección de dos discos compactos y una guía informativa.

DIAGNÓSTICO

Ante la carencia de contar con un compendio de productos radiales de carácter musical que permitan mantener viva esa llama que nos dejaron nuestros ancestros, surge la necesidad de rescatar toda expresión musical del género mestizo que ha existido en el Ecuador mediante la recopilación histórica en este género que permita dar fe de nuestra riqueza musical.

Son pocos trabajos relacionados a este género, entre ellos se puede mencionar “Trabajos Radiofónicos de Apreciación Musical utilizando la organología y Géneros Musicales Tradicionales para la Educación Popular a través de Radios Comunitarias y Universitarias”, trabajo presentado como requisito para obtener el título de Licenciada en Ciencias de la Educación Musical (2015). La autora de la obra expresa que el contenido de la investigación puede ser útil para desarrollar la cultura musical de los niños, jóvenes y adultos que carecen de medios adecuados de expresión artística.

Es importante destacar que la radio educativa nace como una necesidad de enfrentar la deserción escolar ya sea por las distancias inaccesibles a los centros escolares o por situación económica de los hogares, por tanto, la radio se convierte en el espacio alternativo

para la educación en países como México, Guatemala, Honduras, Ecuador, Brasil, Chile, El Salvador, Bolivia entre otros.

En el presente estudio se pretende promover por este medio masivo de comunicación la educación musical con el propósito de rescatar la identidad cultural y el conocimiento del género mestizo de los radio-escuchas.

La experiencia ecuatoriana en producciones musicales de tipo educativo emitidas en la radio es muy limitada, en consideración a que la mayor parte de emisoras radiales son de tipo comercial; sin embargo, existen estaciones radiales que brindan servicio educativo a la comunidad como por ejemplo CIIFEN/ INOCAR, CORAPE, IRFEYAL, RADIO DE LA ASAMBLEA y últimamente el programa EDUCA, que debe ser transmitido obligatoriamente por las diferentes frecuencias tanto de radio como de televisión según el Art. 74 literal 3 de la Ley Orgánica de Comunicación.

PRODUCCIONES EDUCATIVAS TRANSMITIDAS EN LA RADIO – FM

EMISORA RADIAL	FRECUENCIA	TARGET O DIRECCIONALIDAD	CONTENIDO	PERÍODO	ESTRUCTURA DEL PROGRAMA
Irfeyal	1090 Am (El maestro en casa)	Estudiantes que tienen sus estudios a distancia mediante la educación por radio.	Es un programa de contenido educativo	Lunes – viernes 17:00 a 20:00	Está orientado a la superación del radio oyente y también trata temáticas sociales mediante la entrevista
Educa	Radios de Ecuador	Está orientado entre las edades de 8- 50 años es un target generalizado porque busca enseñar a niños y adultos	Los contenidos que se imparten en este espacio son de carácter educativo orientado a las familias y por lo general sus programas son tratan problemas de	Lunes 06:00-07:00 Martes – Viernes 12:00-13:00 17:00 – 18:00 Sábado 19:00-20:00 Domingo 08:00 – 09:00	Los programas mantienen una estructura de radionovelas

			índole social y cultural		
Radio de la asamblea nacional	95,7FM (Educar con amor)	Está orientado a la un público adulto entre las edades de 30-50 años	Contenido de carácter psicológico	Lunes – viernes 10:00- 11:00	Es una radio revista
CIIFEN/ NOCAR	Radios afiliadas	Público en general	Es un contenido de carácter informativo ante las posibles emergencias que pueden suscitarse en la costa ecuatoriana	Este programa tuvo una ejecución de 6 meses en el año 2009	Es una campaña que se organizó mediante 5 radionovelas, 9 spots y 1 jingle además la duración del programa era de 15 minutos.

Cuadro Nro.1.- Producciones educativas transmitidas en la radio
Fuente: Ref. Páginas web.
Elaboración: Propia 2016

El artículo 103 de la Ley Orgánica de Comunicación determina que:

Art. 103.- Difusión de los contenidos musicales.- En los casos de las estaciones de radiodifusión sonora que emitan programas musicales, la música producida, compuesta o ejecutada en Ecuador deberá representar al menos el 50% de los contenidos musicales emitidos en todos sus horarios, con el pago de los derechos de autor conforme se establece en la ley.

Están exentas de la obligación referida al 50% de los contenidos musicales, las estaciones de carácter temático o especializado. (Ley Orgánica de Comunicación., 2013, pág. 18).

Este contenido obliga a que las frecuencias radiales programen ineludiblemente música de carácter nacional en forma regular. En la provincia de Pichincha se da cumplimiento a la disposición que precede en el artículo 103 como lo demuestra el siguiente cuadro.

Emisión de música nacional en la provincia de Pichincha AM-FM

Radio estación	Frecuencia	Programación	Horario (día y hora)
Radio democracia	920 AM	Música Nacional	Lunes a sábado 00:00 a 06:00
Radio Asamblea Nacional	95.7 FM	Música de Artistas Ecuatorianos	Lunes, Martes, Jueves Viernes 09:00 a 09:30 Martes y jueves 17:00 a 17:30
Radio HCJB	89.3 FM	Ritmos y canciones de nuestra tierra	Lunes a Viernes 23:00 a 23:30 Sábado y Domingo 22:00 a 22:30
Ecuashiri	104.9 FM	Homenaje a Julio Jaramillo Primero lo nuestro	Viernes 19:00 a 21:00 Domingo 09:00 a 11:00
Intipacha (Cayambe)	88.9 FM	Canciones del Ecuador Música Rockolera	Sábados 22:00 a 00:00 Domingos 17:00 a 22:00
Municipal Ecos de Rumiñahui Sangolqui	88,9 FM	Música Nacional	Sábados y Domingos 05:00 a 07:00
Tropicálida	90.1 FM	El taquillazo Rokolero	Viernes 18:00 a 22:00
Radio Quito	760 AM	Pasional de la música ecuatoriana	Lunes, miércoles, jueves y viernes 20:00 a 21:00 Domingo 06:00 a 07:00
La otra FM	91,3 FM	Requinteando	Lunes a Viernes 20:00 a 22:00

Pichincha Universal	95,3 FM	Aires de mi tierra Mis bandas nacionales Cantar de Cantares	Lunes a viernes 05:00 a 06:00 Lunes a viernes 16:30 a 18:00 Sábados 07:00 a 10:00
Radio la Luna	99,3FM	Las músicas nacionales	Lunes a viernes 11:15 a 11:30
Radio Canela	106,5FM	Sonidos de la pacha mama	Sábados 06:00 a 08:00
Radio Municipal	720 AM	Concierto Medio día Música para todos Concierto de Madrugada Música para todos Concierto de madrugada	Lunes a Viernes 12:00 a 13:00 Lunes a Viernes 22:00 a 05:00 Lunes a Viernes 05:00 a 06:00 Sábados y Domingos 00:00 -05:00 Domingo 05:00 a 07:00
Radio Sucre	900AM	Las voces de Ecuador Guitarra vieja	Lunes a Viernes 12:30 a 13:30 Sabados y Domingos 06:00 a 07:00
Radio Casa de la Cultura Ecuatoriana	940 AM	Ecuador Sonoro	Lunes a viernes 06:00 a 06:30 13:00 a 14:00 Domingo 06:00 a 07:00

			20:00 a 21:00
Radio Marañón	1200 AM	El gallo que canta Sentir nacional	Lunes a viernes 04:00 a 06:00 Lunes a viernes 18:30 a 21:00

Cuadro Nro.2.- Emisión de música nacional en la provincia de Pichincha AM-FM
Fuente: Ref. Páginas web
Elaboración: Propia 2016

El material educativo elaborado en la presente disertación, ofrece un contenido netamente educativo, formativo y cultural sin fines de lucro, dirigido a la comunidad educativa de la RRUE y público en general para fortalecer la identidad nacional.

DATOS DEL GRUPO O SECTOR QUE SE VA A TRANSMITIR EL PROGRAMA

Los programas se transmitirán por la Red de Radios Universitarias del Ecuador, los mismos que serán asumidos para su producción por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

Nombre.- Red de Radios Universitarias del Ecuador.

Actividad.- La Red de Radios Universitarias del Ecuador (RRUE), conformado por las emisoras de las instituciones afiliadas a este organismo, ya sea por señal abierta u On-line que se inscriban voluntariamente, tienen el carácter de ser medios comunitarios y también públicos en la cual ofrecen programación de contenido cultural y científico.

Ubicación.- Universidad de los Hemisferios.

Características: La Red de Radios Universitarias tiene como objetivo de audiencia presentar y apoyar programas de carácter cultural y científico a la comunidad universitaria.

Contexto: En la actualidad son 11 radios inscritas hasta el momento algunas en señal abierta y otras en formato Streaming (on line) es necesario remarcar que, la información obtenida puede variar si existieran nuevas suscripciones.

Tabla de las radios incorporadas a la RRUE

Universidad	Ciudad	Emisora	Tipo	Página web
Universidad de los Hemisferios	Quito	Radio Hemisferios	On line	http://www.uhemisferios.edu.ec/
Universidad de Cuenca	Cuenca	Radio Universitaria	On line	http://www.ucuenca.edu.ec/
Universidad del Azuay	Cuenca	Radio UDA	On line	http://www.uazuay.edu.ec/
Universidad Central del Ecuador	Quito	Radio universitaria	AM	http://www.uce.edu.ec
Universidad San Francisco	Quito	Cocoa Radio	On line	http://www.usfq.edu.ec/
Universidad Tecnológica Equinoccial	Quito	UTE Radio	On-line	www.ute.edu.ec/
Facultad Lationaamericana de Ciencias Sociales	Quito	Radio FLACSO	On line	www.flacso.org.ec
Universidad Católica de Cuenca	Cuenca	Radio UCC	On line	http://www.ucacue.edu.ec/
Universidad Politécnica Salesiana	Quito	UPS Qué nota Radio	On line	http://www.ups.edu.ec/

Universidad Estatad de Milagro	Milagro	Radio Prensa Interactiva	On line	http://www.unemi.edu.ec
Universidad Católica Santiago de Guayaquil	Guayaquil 1	UCSG Radio	AM	www.ucsg.edu.ec/

Cuadro Nro. 2.- Tabla de las radios incorporadas a la RRUE
Fuente: Cuadro tomado de la Red de Radios Universitarias
Elaboración: Propia 2016.

SÍNTESIS DEL MARCO TEÓRICO

La presente disertación se desarrolló acudiendo a la revisión de temas específicos sobre los diferentes tipos de géneros mestizos en el Ecuador tales como el Yumbo, Yaraví, Pasillo, Pasacalle y San Juanito entre otros; además, el análisis de la radio en el Ecuador no sólo como soporte didáctico en el proceso de culturización y aprendizaje sino también como el apoyo imprescindible de la educación no formal.

Entre los autores analizados para desarrollar el tema de estudio se citan los siguientes: Godoy, Luis Moreno, D`Hacourt, Guerrero, Jiménez de la Espada, Kaplún entre otros.

El formato de guion radiofónico utilizado es el presentado por Mario Kaplún para producción de programas de radio.

Capítulo I

1. LA RADIO COMO SOPORTE DIDÁCTICO EN EL PROCESO DE CULTURIZACIÓN Y APRENDIZAJE

Los espacios radiofónicos que genera la Red de Radios Universitarias del Ecuador (RRUE) y otros, permiten que este medio se convierta en recurso educativo para fortalecer no solamente la cultura sino también el aprendizaje porque la radio ofrece espacios informativos, interculturales y con un fuerte componente comunicativo mediante la dinámica.

En este proceso es importante que los radio-escuchas conozcan el lenguaje de la radio para identificar los efectos sonoros relacionados con el género mestizo-ecuatoriano, por tanto este espacio, al ser un medio de expresión, consigue que la comunidad se convierta en protagonista de esta herramienta para expresar sus experiencias y desarrollar su creatividad comunicativa.

Las posibilidades de que la radio ejerza un fuerte influjo como medio de culturización y aprendizaje aparece por la necesidad de generar información para satisfacer los requerimientos de adquirir conocimiento respecto al género mestizo-ecuatoriano.

El hecho de utilizar este recurso como herramienta para fortalecer la cultura de la comunidad educativa enfrenta el desafío de propiciar entornos de aprendizaje atractivos que incidan en el crecimiento formativo de los radio-escuchas.

Es importante destacar que la radio nace en el siglo XIX por la necesidad de comunicarse y es concebida como un medio de comunicación masivo que no sólo transmite información, sino que promueve un cambio en el oyente en función de los programas que presenta.

Como medio de difusión, la radio juega un papel preponderante en la sociedad porque se identifica con cada persona, lo que no sucede con otros medios y permite utilizar

elementos creativos para su producción. La característica fundamental de la radio es que existe una comunicación directa entre emisor y receptor, además genera imágenes mentales a todo color; para ejemplificar mediante el sonido nos lleva a navegar, subir montañas, sentir el fuego, escuchar disparos, el trotar de un caballo etc, entendidos estos signos como lenguaje radiofónico.

La radio “como mass media” configura su metalenguaje mediante signos propios que le permite al oyente el entendimiento del mensaje. El programa radial es considerado como un producto comunicativo de carácter masivo, el mismo que debe considerar los siguientes aspectos: nombre del programa, definir el concepto, establecer el objetivo, tiempo de duración, horario de transmisión, público oyente, sección del programa, locutores.

1.1 Fundamentación filosófica

Con la elaboración de programas radiales de género mestizo ecuatoriano se quiere fortalecer la identidad nacional y cultural por cuanto se toma símbolos y signos ya establecidos dentro de un colectivo para identificarse con esa melodía y lograr un proceso de territorialización de la cultura. Por ejemplo: se puede evidenciar al pasillo como un género de la música que ha pasado por varias mixturas culturales a lo largo del tiempo. A ciencia cierta no se tiene un origen claro, sino que nosotros nos hemos apropiado culturalmente de tal manera que, este género cobra una identidad en el ecuatoriano.

1.2 Fundamentos Epistemológicos

Los programas radiales de género mestizo ecuatoriano que se impulsa se fundamentan en la recuperación de la identidad nacional y cultural, cuyo presupuesto histórico social supone la recontextualización de los géneros musicales y particularmente el relacionado con el tema de estudio, como se ha evidenciado en el Sanjuanito que muestra una ramificación importante en la cual, desarrolla no solo la identidad de los pueblos sino que enriquece nuestro acervo cultural.

1.3 Fundamentos Sociológicos

Se considera al ser humano como un ser eminentemente social por tanto los programas radiales de género mestizo ecuatoriano estarán dirigidos a este núcleo social con proyección al entorno nacional y latinoamericano; se fortalecerá la identidad cultural y el espíritu reflexivo que permita al oyente rescatar su propia identidad.

Los programas radiales responderán a las demandas de la sociedad, y fortalecerá la identidad cultural y el espíritu nacional de los oyentes de la Red de Radios Universitarios del Ecuador.

1.4 Fundamentos Psicológicos

Los programas radiales contemplan estrategias metodológicas que permitan atender las diferencias individuales, con el fin de alcanzar en el radio-escucha altos niveles de comprensión del género mestizo ecuatoriano, cuyo interaprendizaje tendrá valor en la medida que el conocimiento sea significativo y funcional.

1.5 Fundamentos Pedagógicos

El programa radial de género mestizo ecuatoriano prevé una organización curricular orientada al fortalecimiento de la identidad nacional y cultural, que fundamentada en la metodología de comunicación participativa y la Educación Continua y Compartida de Adultos (ECCA), permita interactuar entre compañeros de estudio, los recursos de aprendizaje y demás elementos de su entorno que conlleve al oyente a generar aprendizajes significativos fundamentado en un enfoque constructivista del aprendizaje que sitúa al “aprendizaje” entre la realidad del oyente y su realidad circundante, el mismo que se elabora con información de diferentes fuentes como son los conocimientos previos, la vivencia cotidiana y la propia realidad socio-cultural.

Se ha de comprender que la estructura cognitiva musical del individuo está construida por los esquemas conceptuales que son bloques de información y experiencias,

organizados como conjuntos integrados de conocimientos, valores y actitudes específicas a la apreciación del género mestizo.

1.6 Metodología del Programa Radial

La metodología se ha de entender como un proceso para llegar a la comunicación, construcción e internalización del conocimiento, en el cual la interactividad juega un papel preponderante para desarrollar los programas radiales del género en estudio.

La conducción de los programas radiales de género mestizo en el Ecuador por la naturaleza de su contenido, se basa en la metodología de Comunicación Participativa, porque genera espacios de interacción con equidad y respeto para fortalecer entre los oyentes de la Red de Radios Universitarias no solamente la identidad cultural sino también la libertad de expresión mediante el uso de la palabra.

Se manifiesta también que el Sistema de Educación Continua y Compartida de Adultos ECCA que nace como una alternativa educativa con el propósito de combatir el analfabetismo. Igualmente maneja la metodología participativa, la misma que es utilizada por la escuela radiofónica Fe y Alegría IRFEYAL, y la Radio Sutatenza en Colombia con el mismo objetivo.

Uno de los objetivos básicos de esta metodología es promover el diálogo intercultural entre la población interesada en este estudio, para fortalecer las habilidades comunicacionales, la capacidad de escucha, y recuperar no solamente la memoria histórica sino también la memoria cultural.

Es importante destacar que la metodología de Educación Continúa y Compartida de adultos (ECCA) se fundamenta en el uso de material impreso para el desarrollo de las clases radiofónicas. Este material se basa en ideas sencillas mediante esquemas de texto mutilado para mayor comprensión de lo enunciado se presenta el siguiente ejemplo:

Puñales

Mi es cual hoja
que va en el mundo,
que va rodando en el.....;
no ningún consuelo,
no tiene ningún halago,
por eso me quejo
mi alma padece cantando,
mi alma se llorando

Palabras perdidas

- Seca
- Alegra
- Rodando
- Mundo
- Vida
- Tiene
- Cuando

Este tipo de ejercicio procura garantizar la interacción entre el tutor radiofónico y el oyente; además, existen otros elementos que se pueden utilizar como enlazar con flechas, el subrayado o incluir en figuras geométricas entre otros.

La orientación pedagógica de la metodología ECCA considera los siguientes elementos

1. Contextualización
2. Experiencia
3. Reflexión
4. Acción
5. Evaluación

1.7 Requerimientos de la metodología ECCA

Material impreso: “Ayuda a que el estudiante capte en una visualización rápida los elementos centrales de la enseñanza que se propone” (Grupo maestro en casa, págs. 8,9);

Texto mutilado: “Pretende garantizar la interacción entre el profesorado radiofónico y el alumnado” (Grupo maestro en casa, págs. 8,9).

Consideraciones conceptuales: comunicación – participación.

1.8 Comunicación

Cuando se habla de un proceso de comunicación se ha de entender como el acto esencial de los seres que mediante la esta logran expresar lo que piensan y sienten por tanto, se puede definir a la persona como ser en comunicación.

En la comunicación siempre existe un emisor y un receptor, esto implica que indudablemente debe coexistir la escucha, aunque también el silencio es una manera de comunicarse, lo que explica que la comunicación sea un proceso que entraña aprendizaje. El acto de comunicar permite establecer contacto con alguien, transmitir o recibir un mensaje, expresar experiencias, ideas o sentimientos, conocer los requerimientos de otros, y hasta transformar la realidad que nos rodea.

No se debe perder de vista que en nuestra vida cotidiana se pueden utilizar todos los tipos de comunicación que a continuación se detalla:

1.9 Tipos de comunicación

El presente cuadro busca exponer los tipos de comunicación que existen entre los seres humanos en el cual, en base a un ejemplo se explica esta clasificación.

TIPO DE COMUNICACIÓN	EJEMPLO
Comunicación sonora	Encender la radio y escuchar noticiarios
Comunicación escrita	Leer el periódico
Comunicación verbal	Cuando pedimos un servicio
Comunicación simbólica	Las luces del semáforo
Comunicación gestual o cinética	Cuando llamamos a alguien con señas
Comunicación icónica	Cuando el policía pone seguridad en las llantas de un auto por mal parqueado.
Comunicación sensorial	Cuando se saluda con abrazo, beso, apretón de manos etc.

Cuadro Nro. 3.- Tipos de Comunicación
Fuente: (Iriarte & Puente, 1993)
Elaboración: Propia 2016

1.10 Participación

La participación, como toda definición, tiene una connotación histórica y determinada orientada básicamente a resolver problemas sociales relacionados con desarrollo comunitario, educación, salud, entre otros, situación que conlleva a una actitud de búsqueda de soluciones mediante el planteamiento de alternativas responsables sobre problemas concretos.

Para el presente caso se entenderá como participación a la oportunidad de desarrollar habilidades de búsqueda, selección y análisis de los referentes musicales que identifican al género mestizo bajo los principios de participación, respeto, inclusión y horizontalidad. A lo anterior anotamos que la participación promueve la autogestión personal y comunitaria mediante la utilización de técnicas activas tales como trabajo grupal, lectura comentada, debate, video, foro, diálogo simultáneo, entre otras, lo que permite desarrollar procesos de construcción colectiva de aprendizaje mediante el intercambio de experiencias para construir su propio conocimiento.

1.11 Concepciones de calidad en los medios de comunicación

Indudablemente, desde hace mucho tiempo se ha manejado el término calidad de diferente manera, en la actualidad se vive un mundo cambiante, cambio que es permanente en lo social y en lo tecnológico. De hecho, los medios de comunicación de masas como la prensa, la radio, la televisión si desean tener éxito, deben tener la capacidad de adaptación al cambio y estar convencidos que la calidad se logra innovando situación que se opone a una conducta repetitiva o rutinaria.

El concepto de calidad se ha ido perfeccionando y ha tomado diferentes enfoques, como lo manifiesta Edwards (1991) “la calidad es un valor que requiere definirse en cada situación y no puede entenderse como un valor absoluto” (Edwards, 1991, pág. 17). De lo que se colige que la calidad no está dada en un concepto básico, sino que depende del contexto y la situación en que se aplique.

Es importante resaltar la necesidad que los medios de comunicación deben manejar el término calidad como un componente que induzca a mejorar la competencia mediática y vender la idea de que elegir este camino conlleva a cambios exitosos, básicamente cuando los programas radiales que se ofrecen logran un cambio de actitud en los radio-escuchas. Al respecto, el investigador considera a la calidad como una herramienta de gestión que propone la optimización de recursos y desecha la improvisación como un factor decisivo que hoy demanda la educación, en consecuencia, los programas radiales de géneros mestizos ecuatorianos para la enseñanza de la historia de la música del Ecuador que se propone en este estudio, están enmarcados en esta filosofía.

Capítulo 2

2. LA RADIO APOYO IMPRESCINDIBLE DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL

En sus inicios la radio como un medio de comunicación de masas eficaz y popular, consistió en proporcionar una vasta fuente de información orientada a generar espacios educativos caracterizados especialmente por la flexibilidad y la instantaneidad en la transmisión de los mensajes.

A diferencia de los medios audiovisuales, la radio es considerada como un medio que exige por parte del oyente una actitud más activa, ya que la ausencia del mensaje visual estimula la imaginación.

En la década de los treinta la radio siente el impacto de la televisión, situación que provoca un debilitamiento de esta fuente sonora, y en la década de los setenta se revitaliza proyectándose con programas educativos y la modernización de sus contenidos, inicia la aparición de emisoras de frecuencia modulada circunstancia que permite el acercamiento de la población a este medio.

Esta situación conlleva a ubicar las coordenadas de tiempo y espacio de la radio, conceptos que determinan para el tiempo el tener que enfrentar cambios que estén acorde a los avances tecnológicos y requerimientos sociales tanto del presente como del futuro; y para el espacio que es considerado como el lugar real geográfico y sociocultural en el que se desarrolla la radio.

2.1 Definición y características de las radios comunitarias

Las radios comunitarias en todo su contexto se han convertido en el medio fundamental para democratizar la información. Estas están delimitadas por su finalidad social y su programación con base totalmente participativa cuya misión es “democratizar la palabra para democratizar la sociedad”. (Curuchet, Girola, & Orcajo, 2006, pág. 41).

Las radios comunitarias se pueden identificar como empresas sociales no gubernamentales y no lucrativas.

Empresas sociales:

Sus titulares son grupos barriales, campesinos, comunidades y otras organizaciones de la sociedad, quienes tienen derecho a asociarse para gestionarla de forma democrática y sustentable.

No gubernamentales:

Las Radios Comunitarias no son parte del gobierno ni se confunden con el poder del Estado. No responden a intereses de un partido político ni hacen proselitismo religioso. Pueden trabajar con instituciones municipales y estatales, políticas, sociales y religiosas, pero son independientes y pluralistas.

No lucrativas:

Las Radios Comunitarias -organizadas como Cooperativas, Organización Civil sin fines de lucro o similares en cuanto a la propiedad- reinvierten sus ganancias en la misma emisora y en sus proyectos de desarrollo social. No privatizan las utilidades al final del año fiscal. El capital acumulado no es ni puede convertirse en patrimonio de sus ejecutivos. No hay herederos en las empresas comunitarias. Éstas pueden recibir donaciones, tener patrocinios y hacer publicidad como cualquier otra empresa de comunicaciones. (Curuchet, Girola, & Orcajo, 2006, pág. 41).

Esta explicación sucinta que según AMARC-URUGUAY Curuchet, Girola, & Orcajo (2006) sugiere que en la actualidad, las radios comunitarias se han convertido en medios de comunicación altamente eficaces para generar cultura y técnicas comunicacionales interactivas, lo que permite desarrollar un proceso de transformación social a partir de las experiencias relacionadas con la educación radiofónica.

2.3 Características de las radios comunitarias

Las radios comunitarias nacieron como una alternativa ante la necesidad de propiciar procesos de formación a las personas que no podían ingresar a sistemas de educación formal, por ello, es importante destacar que los primeros programas que se difundieron se orientaron para generar procesos de alfabetización, y cuyas características se definen en los siguientes elementos conceptuales:

- Las radios comunitarias están definidas por su rentabilidad sociocultural, ya que pretenden la construcción de la ciudadanía, el ejercicio de los derechos y el cumplimiento de deberes con el objetivo de mejorar la calidad de vida de la gente.

- Representan los intereses de su comunidad, pueden ser intereses barriales o campesinos, sindicales o gremiales, étnicos, de género o de generación, artísticos o deportivos intereses de los niños y niñas.
- Pueden ser grandes o chicas, de corto o largo alcance, pueden trabajar con voluntarios o personal contratado y no se contraponen a la producción de calidad ni a la solidez económica del proyecto.
- Son espacios de participación ciudadana, son espacios en los que se defienden la diversidad de idiomas y culturas, el derecho a ser y pensar diferente, donde el derecho a la diferencia implica el deber de la tolerancia.
- La defensa de los derechos humanos, constituye prioridad para las radios comunitarias la equidad de género, el respeto a las identidades étnicas, la preservación del medio ambiente, protección a la niñez, la educación y la salud entre otros.
- La participación de las mujeres en las radios comunitarias debe mostrar la imagen real y valorada de la mujer y asumir la perspectiva de género a lo largo de toda la programación.
- Son solidarias entre sí, se apoyan mutuamente, intercambian programas y comparten una misma misión democratizadora. (Curuchet, Girola, & Orcajo, 2006, págs. 41-42).

2.4 La radio comunitaria en América Latina

Es importante destacar que la radio comunitaria supone la integración de la radio en la comunidad, como respuesta a las necesidades de la mayor parte de la población, como medios alternativos frente a las ventajas que tiene tanto la radio comercial como la radio estatal.

No se debe perder de vista que la radio comunitaria surgió en el Ecuador en la década de los 80 “más como una respuesta política que como un modelo educativo y comunicacional” (Borja, 1998, pág. 95) para enfrentar la marginación de una gran mayoría de la sociedad del sistema educativo tradicional el mismo que estaba enfocado a sectores comunitarios de bajos recursos económicos.

La radio comunitaria permite la realización de una variedad de actividades cuyo hilo conductor es la comunicación y es considerada como el medio más adecuado para responder a las necesidades de desarrollo social y cultural del conglomerado humano, puesto que por su bajo costo y fácil operación está en la mayor parte de la población y en el lugar más apartado.

En conclusión la educación popular nace y crece como una opción de comunicación con propuestas teóricas, metodológicas y técnicas para cubrir metas a distancia, circunstancia que debió contar con la suficiente voluntad para implementar la educación popular y la comunicación alternativa.

2.5 Movimiento radiofónico en América Latina

La radio en América Latina se inicia un par de años más tarde de las iniciadas en Norteamérica según la siguiente cronología:

Año	Acontecimiento
1921	En algunos países se registran emisoras experimentales.
1922	Los gobiernos autorizan estaciones con programación regular.
1922	Cuba y Uruguay.
1923	Argentina, Chile, México y Brasil.
1925	Perú, Ecuador con radio estación El Prado-Riobamba.
1926	Venezuela, El Salvador, y República Dominicana.
1927	Costa Rica.
1929	Bolivia y Colombia. En Colombia se inaugura la Voz de Barranquilla.
1930	Se incorpora St. Pierre y Miquelón.
1933	Honduras.
1934	Panamá y Barbados
1935	Guatemala, Guyana y Surinam.
1937	Belice.
1939	Jamaica, Nicaragua, Martinica, y Guadalupe.
1940	Ingresan Haití.
1941	Paraguay.

1947	Trinidad Tobago
------	-----------------

Cuadro Nro. 4.-Movimiento radiofónico en América Latina

Fuente: (San Felix, 1991)

Elaboración: Propia 2016

Como iniciativa para promover procesos educativos (alfabetización, educación de adultos) y de evangelización, en la localidad de Sutatenza (Colombia), el párroco José Salcedo (1947) instaló la primera radio en la comunidad del mismo nombre. Este modelo se multiplicó, y en 1972 múltiples emisoras educativas dieron vida a la Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica (A.L.E.R).

El compromiso de A.L.E.R. se fundamentó en la responsabilidad de proponer programas para la comunidad desde su cultura, su realidad y buscar los medios para ser parte de la vida cotidiana de la gente, además, con la participación popular, abordar temas de salud, economía popular cultura, derechos humanos entre otros temas de interés social.

Otro organismo importante a nivel de la subregión andina es la Sociedad Latinoamericana de Radiodifusión S.O.L.A.R. que en 1990 al amparo de Radio “Programas” de Perú, Radio “Rumbos” de Venezuela, Radio “Quito” del Ecuador, Radio “Cadena Nacional” de Colombia, y Radio “Panamericana” de Bolivia, se comprometieron a trabajar en beneficio de la integración latinoamericana mediante un programa diario de cinco minutos con información actualizada y simultánea, y desde 1991 disponen de un minuto para emitir una síntesis diaria de la información nacional más relevante.

2.6 La sensibilidad musical y los programas radiofónicos

En el presente estudio, la elaboración de programas radiofónicos permitirá no solamente desarrollar la sensibilidad musical presente en el género mestizo ecuatoriano, sino también lograr la fijeza auditiva, la atención sensorial y la interiorización de la melodía, elementos que le permitirá al radioyente, lograr una verdadera identificación cultural.

Se ha de tener en cuenta, que la música en los programas radiales está considerada como un elemento imprescindible en la vida cotidiana del ser humano, y se considera que

los destinatarios de estos programas son oyentes con un intelecto capaz de apreciar sensorialmente la música del género mestizo.

La radio al ser un medio netamente auditivo, tiene más acogida que los medios visuales, porque le permite a la persona desarrollar la sensibilidad musical, la capacidad de crear, sentir e imaginar.

Sapir (mencionado por Gascón) dice que la radio: “Manifiesta que vemos, oímos y experimentamos de la manera en que lo hacemos debido a los hábitos del lenguaje de nuestra comunidad social, los cuales nos predisponen a concretas opciones de interpretación.” (Gascón, 1991, pág. 56).

Al hacer una relación entre el enunciado y el área musical, se puede colegir que existen personas que sin haber escuchado una determinada música manifiestan su disgusto.

Otro de los elementos importantes en el lenguaje radiofónico es el silencio, ya que este permite valorar los sonidos precedentes, consecuentes, provocar sensaciones, ideas y emociones.

Se deberá considerar entonces, que el medio radiofónico permite desarrollar la capacidad de escuchar con igualdad de oportunidades, participación activa que le permita al radioyente conocer, sentir y aprender de la información que se le otorgue.

2.7 Experiencia de Radios comunitarias

Es importante rescatar las diferentes modalidades de comunicación radial que se generaron en el Ecuador como las pioneras en dicho proceso. En este contexto, las emisoras en sus inicios se definieron como populares, luego como alternativas y finalmente como comunitarias; en los años sesenta, con Escuelas Radiofónicas Populares (ERPE) que encabeza Riobamba (1962), Radio Mensaje (Tabacundo, 1964), y Radio Federación (Sucúa, 1968).

La conformación de las Escuelas Radiofónicas Populares tuvo el apoyo incondicional de Monseñor Leonidas Proaño, y de igual manera Monseñor José Mario Ruiz Navas tuvo el acierto de implementar la Radio de Latacunga (1981) bajo la dependencia de la Diócesis de Latacunga.

En la década de los setenta se crea Radio Otavalo (1970), Antena Libre (Esmeraldas, 1978), IRFEYAL o Instituto Radiofónico Fe y Alegría con programas de educación formal por radio (1974), con presencia de representantes católicos.

En la década de los ochenta se crean radios comunitarias en Ingapirca (Cañar, 1980), Latacunga (1981), El telégrafo (Guayaquil, 1981), INEPE (producción de materiales. Quito, 1985), Municipal (Cotacachi 1988), y Sono Onda (Cuenca 1989).

En los años noventa se consolidan radios como Sucumbíos (Nueva Loja, 1992), Universitaria (Ibarra, 1992), ideal (Tena, 1993), Universitaria (Guaranda, 1993), San Lorenzo (1993), Alli Michic (Saraguro, 1995), Chaguarurco (Santa Isabel, 1995).

Capítulo 3

3. LA RADIO EN EL ECUADOR

3.1 Reseña histórica

La radio ha sido, es, y será el medio de comunicación más popular, económica y de fácil operación, los radioyentes se pueden comunicar en tiempo real en el lugar que se encuentren, además, la escucha en grupo permite incrementar los oyentes, y coadyuva a introducir nuevas formas de comunicación. Es importante enfatizar que la radio se ha convertido en el medio de comunicación más utilizado particularmente en los sectores marginados por cuanto, el acceso a la televisión representa un costo muy elevado, y está considerada como un icono del sector urbano.

En el presente capítulo se desarrollará una breve historia de la radio en el Ecuador, impacto de los medios de comunicación en el Ecuador; la concentración de los medios y los grupos de poder; importantes grupos concentradores de medios de comunicación, grupos menores en la posesión de los medios, instituciones propietarias de medios, características en la estructura de propiedad de los medios de comunicación social.

En los últimos años, la radio ha evolucionado a pasos agigantados, se han incrementado radios comerciales, públicas y las radios comunitarias que han surgido para atender los requerimientos de la comunidad, cuyo financiamiento es modesto, la mayoría trabajan con voluntarios, no así las radios comerciales que se financian con avisos comerciales y básicamente con patrocinadores de productos y venta de publicidad.

En la ciudad de Riobamba nace la radiodifusión en el Ecuador, según Alvaro San Félix citado por Borja “vio la luz no como un medio dirigido al público, sino como comunicación de radio-aficionados” (Borja, 1998, pág. 73). La primera radio en el Ecuador llevó el nombre de Radioemisora El Prado el 13 de junio de 1929.

3.2 Primeras Radioemisoras en el Ecuador

El presente cuadro tiene como finalidad explicar de manera didáctica las primeras emisoras que se afianzaron en el Ecuador.

EMISORA	INICIO	FUNDADOR	LUGAR
El Prado	13 Junio 1929 primera radioemisora.	Carlos Cordovez Borja	Riobamba
Radio experimental del Estado HC1DR HCK	1929 1932	-----	Quito
Radio Nacional del Ecuador	1960	-----	Quito
Ecuadoradio	1930	-----	Guayas
HCJB	25-Diciembre 1931	-----	Quito
Radio Quinta Piedad	1932	-----	Guayas
Radio La Voz del Litoral	1933	-----	Guayas
Radio La Voz del Tomebamba	1934	-----	Azuay
Radio El Palomar	1935		Quito
Radio Américan	1935	-----	Guayas
Radio El Telégrafo	1935	-----	Guayas
Radio Ortiz	1935	-----	Guayas
Radio Bolívar	1936	Manuel Mantilla Mata	Quito
Radio Ondas del Pacífico	1936	-----	Guayas
HIRSA	1936	-----	Guayas

Radio La Voz del Alma	1936	-----	Guayas
Radio La Voz de Imbabura	1938	Aurelio Gómez Jurado	Imbabura
Radio Colón	1938	Manuel Mantilla Mata	Quito
Radio Nariz del Diablo	1938	Ferrocarriles del Estado	Quito
Quito	1940	Manuel Mantilla Mata	Quito
Radio Católica	1944	Iglesia Católica del Ecuador	Quito

Cuadro Nro. 5.- Primeras Radioemisoras en el Ecuador

Fuente: (Yaguana Romero & Delgado López, 2014)

Elaboración: Readaptado por el autor de la Investigación 2016.

Del cuadro que antecede se puede colegir que la radio surge como respuesta a las necesidades imprescindibles de la época mediante transmisiones experimentales con emisiones informativas en la mayor parte de sus programas, en este contexto, cabe mencionar que para 1919 en Estados Unidos nace la RCA como un medio de radiodifusión importante a nivel mundial mediante transmisión inalámbrica, y la emisora de la Universidad de Wisconsin en el mismo año transmitía en programas no regulares información meteorológica y de economía.

En la década de 1929 a 1939, surgen las primeras emisoras de radio en el país cuyas emisiones se difundían por onda corta (OC), posteriormente se complementó con la frecuencia de amplitud modulada (AM) característica radiofónica que da origen al surgimiento de varias emisoras de radio con preponderancia en Pichincha y Guayas.

Es importante señalar en la década que se menciona, que únicamente las provincias de Guayas, Pichincha, Azuay, Chimborazo e Imbabura contaban con emisoras oficiales cuyo porcentaje se detalla en el siguiente cuadro:

Distribución provincial de la radio por porcentajes en Ecuador (1929 – 1939)

Provincia	Porcentaje
Guayas	53 %
Pichincha	29 %
Azuay	6 %
Chimborazo	6 %
Imbabura	6 %

Cuadro Nro.6.- Distribución provincial de la radio por porcentajes en Ecuador (1929 – 1939)

Fuente: (Yaguana Romero & Delgado López, 2014)

Elaboración: Readaptado por el autor de la Investigación 2016.

3.3 Década 1940 -1950

Esta es una década en la que el presidente Arroyo del Río modifica el reglamento de las Instalaciones Radioeléctricas y Radiotelefónicas emitidas por Isidro Ayora en 1928, con el propósito de evitar el funcionamiento de radios clandestinas mediante un riguroso control del espectro radioeléctrico con severas sanciones a quienes la incumplan.

Es en éste período y con una legislación dura, se incrementó las emisoras de onda corta y amplitud modulada en el país acrecentando las ya existentes en las provincias de Cotopaxi, Loja, Manabí, Tungurahua, Los Ríos y Carchi.

Emisoras de Radio de 1940-1950

Emisora	Año de inicio	Provincia
Radio Quito	1940	Pichincha
CRE	1940	Guayas
Radio Ondas de Cutuchi	1940	Cotopaxi
Radio Municipal la Voz de Imbabura	1940	Imbabura
Radio Comercial	1941	Pichincha
Radio Cenit	1941	Guayas
Radio Coro Santa Cecilia	1942	Loja

La voz de la Democracia	1943	Pichincha
Radio Manta	1943	Manabí
Radio Gran Colombia	1944	Pichincha
Radio Atalaya	1944	Guayas
Radio América	1945	Guayas
Radio Ondas del Cotopaxi	1945	Cotopaxi
Radio Cuenca	1945	Azuay
Radio Cóndor	1946	Guayas
Radio Ondas de Cutuchi	1946	Cotopaxi
Radio la Voz de los Caras	1946	Manabí
Radio Universal	1946	Azuay
Radio Equinoccial	1946	Imbabura
Radio Ondas de Zamora	1947	Loja
Radio el Mundo	1947	Guayas
Radio Ondas Azuayas	1947	Azuay
Radio El Mercurio	1948	Azuay
Radio 11 de Noviembre	1948	Cotopaxi
Radio Continental	1948	Tungurahua
Radio Mundial	1949	Chimborazo
Radio Libertad	1949	Pichincha
Radio Luz de América	1949	Pichincha
Radio la voz del Progreso	1949	Tungurahua
Radio Casa de la Cultura	1949	Pichincha
Radio Nacional Espejo	1949	Pichincha
Radio Rey	1949	Los Ríos
Radio Atahualpa	1950	Pichincha
Radio Ondas Carchenses	1950	Carchi
Radio la Voz de la Asociación Indígena Evangélica del Chimborazo	1950	Chimborazo
Radio Bolívar	1950	Guayas
Radio Universal	1950	Guayas
Radio La Voz del Trópico	1950	Los Ríos

Cuadro Nro.7.- Emisoras de Radio de 1940-1950
Fuente: (Yaguana Romero & Delgado López, 2014)
Elaboración: Trascrito por el autor de la Investigación 2016.

Es necesario puntualizar que en la década de los 40, la programación de la radio se enmarcó en programas culturales, el radio teatro, noticiarios, programas concurso, las radionovelas y lo destacable de ésta época, es la participación de la mujer en este medio.

A éste período se lo considera como el inicio de la época dorada de la radiodifusión en el Ecuador, y en el año 1941, se crea la Asociación Ecuatoriana de Radio (AER) con sede en Guayaquil bajo la dirección de Washington Delgado Cepeda director de radio Cenit de ese entonces, institución que orienta sus esfuerzos a la capacitación del gremio.

3.4 Década 1950 – 1960

Para los años 50, se inicia el negocio de la radio comercial con importantes réditos económicos, con mayor crecimiento en Quito y Guayaquil. En esta década se inicia la radiodifusión en las siguientes provincias:

Emisoras de radio creadas en la década del 50

Emisora	Año de inicio	Provincia
Radio Iris	1952	Esmeraldas
Radio Nacional Fénix	1952	El Oro
Radio La Voz del Triunfo	1958	Santo Domingo
Radio Espejo	1958	Pastaza

Cuadro Nro. 8 Emisoras de radio creadas en la década del 50

FUENTE: (Yaguana Romero & Delgado López, 2014)

ELABORACIÓN: Propia 2016.

Según Guerra citado por Yaguana y Delgado, (2014), manifiesta que al no existir la televisión, las radionovelas fueron los programas favoritos de la sociedad de esa época, series que se ofrecían en casi todas las emisoras y que dejaron de lado al radioteatro, situación que provocó la desaparición de estos grupos.

A mediados de la década de los 50 surge un incremento de emisoras y es cuando nace la competencia por captar publicidad entre ellas. La programación empeora, la desmotivación de los locutores, productores y personal técnico es evidente porque su trabajo

no es remunerado adecuadamente, en consecuencia su rendimiento disminuye y la época dorada de la radio empieza a declinar.

Ante esta realidad, los propietarios de la radio sortean alternativas de programación, el disco cobra relevancia, las emisoras se saturan de programas musicales, y eventualmente ofrecían el servicio no solamente de agencias matrimoniales, sino también de colocaciones para servicio doméstico, y programas de curación y dosis de suerte para atraer al ser amado.

A finales de los años 50, la radio se constituye en compañía permanente, se le puede trasladar a cualquier lugar gracias a la introducción del transistor con lo que empieza nuevamente a ganar terreno. En la actualidad la radio se ha convertido en el medio de comunicación más versátil que permite ser trasladado a cualquier sitio.

3.5 Década de 1960 – 1970

Esta década marcada por profundas transformaciones, se convierte en el desafío para la radio por la aparición de la televisión. Aunque las 200 emisoras de radio cubrían casi la totalidad de la sociedad ecuatoriana surgen las primeras emisoras en las provincias de Galápagos, Zamora Chinchipe y Bolívar, los anunciantes consideraban a la televisión como la mejor oportunidad para promocionar sus productos, situación que redujo el ingreso económico para las radios y por consiguiente el cierre de las emisoras.

A mitad de los años 60, en el Ecuador ya existían dos canales de televisión uno en Quito y otro en Guayaquil, medio que quitó protagonismo a las emisoras de radio no solo por la estructura de sus programas informativos, culturales y de entretenimiento, sino también por la manera en que la imagen se sobrepuso al sonido, situación que produce una nueva forma de percibir el mensaje por parte del receptor.

Es importante señalar que la década de los años 60 se caracterizó por los siguientes eventos:

- La señal de frecuencia modulada
- Introducción del sonido estéreo y digital
- Aparición de las Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador (ERPE)

En cuanto a las Escuelas Radiofónicas Populares del Ecuador, se crearon con el objetivo de constituirse en un medio óptimo para la alfabetización que para la época se consideró como una alternativa innovadora para la educación comunitaria, y cuya programación se sustentó en el modelo de radio Sutatenza de Colombia.

3.6 Década del 70 en adelante

En esta década disminuye notablemente las programaciones en vivo y surge la grabadora de mano con casete de cinta y la conexión telefónica toma vigencia en las emisoras de radio.

Para el control de frecuencias, en 1972 se promulga la Ley Básica de Telecomunicaciones en la que se contempla la creación del Instituto Ecuatoriano de Telecomunicaciones (IETEL), y la Dirección Nacional de frecuencias.

Para 1990, el Centro Internacional de Estudios superiores de educación para América Latina (Ciespal, 1990), señalaban que de las 342 emisoras en funcionamiento regular, 266 funcionaban en amplitud modulada, 68 en frecuencia modulada y 8 en onda corta.

La necesidad de dar una mejor imagen a la radio en el Ecuador, esto a finales de los años 90, se impulsa el mejoramiento de la parte técnica y a programar con criterio profesional la producción de noticiarios, programas educativos y culturales, infantiles, de opinión, y de entretenimiento entre otros.

3.7 Impacto de los medios de comunicación en el Ecuador

Es importante señalar que la radiodifusión ecuatoriana, según Alvaro San Félix citado por Borja, nace “no como un medio dirigido al público, sino como comunicación de radio-aficionados, esto es de iniciados en el dominio de las ondas hertzianas” (Borja, 1998, pág. 73). Como pioneros de esta alternativa de comunicación se considera a la familia Cordovez, que en ese entonces era dueña de la fábrica textil El Prado ubicada en la ciudad

de Riobamba, este nombre prevaleció para nominar a la primera radioemisora del Ecuador que inició sus primeras emisiones el 13 de junio de 1929.

3.8 LA CONCENTRACIÓN DE LOS MEDIOS Y LOS GRUPOS DE PODER

Los medios de comunicación social siempre han sido instrumentos de dominación cultural, económica y política, situación que da lugar a que la concentración de estos medios permanezca en pequeños grupos de poder económico cuyo objetivo es controlar los principales periódicos, revistas, emisoras de radio y televisión.

Es importante destacar que dentro de estos grupos de poder se encuentra la iglesia como institución que pone a su servicio los medios de comunicación para fines proselitistas, y por supuesto un gran número de propietarios individuales y pequeñas empresas dueñas de medios de comunicación particularmente en el área de radiodifusión que sigue siendo el medio de comunicación de masas. (Borja, 1998).

No se debe perder de vista que el Estado es el dueño absoluto del espectro radioeléctrico, por consiguiente tiene el poder exclusivo de conceder las frecuencias de radio, televisión, telefonía y telemática, mediante la aplicación de la Ley de Radiodifusión y Televisión.

3.8.1 Importantes grupos concentradores de medios de comunicación

Según Borja (1998) “nueve son los grupos de poder económico, social y político que controlan y son propietarios de la mayor parte de los medios de comunicación social en el Ecuador.” (Borja, 1998, pág. 18).

Los grupos en mención son: Isaías, Granda Garcés, Egas Grijalva, Mantilla, Pérez Perasso, Mantilla Anderson, Alvarado Roca, Aspiazu, Televisa.

Como complemento de lo enunciado a continuación, se detalla brevemente los medios de comunicación controlados por los diferentes grupos de poder.

3.8.2 Grupo Isaías

Roberto Isaías Dassum, a más de ser dueño de algunas empresas financieras y aseguradoras, controlaba los siguientes medios de comunicación:

- La Cadena Ecuatoriana de televisión (TC), la segunda del país por el número de estaciones.
- La televisora del pacífico (Gamavisión), la cuarta cadena más grande del país (70% de las acciones).
- Cablevisión, la segunda televisora por cable más importante (Canal 3 Cable Noticias y el Canal 7 Cable Deportes).
- El Canal HTV, con programas musicales y videos.
- Al menos 6 estaciones de radio en Quito, Guayaquil, Machala y Cuenca.

3.8.3 Grupo Granda Garcés

Este grupo entre otros patrimonios es propietario de los siguientes medios de comunicación:

- La cadena nacional de Teleamazonas, la más grande del Ecuador.
- TV CABLE, la principal televisora por cable en el país.
- Radio Colón, con matrices en Quito y Guayaquil.

3.8.4 Grupo Mantilla

Este grupo con su principal ejecutiva Guadalupe Mantilla de Acquaviva, entre otros patrimonios posee los siguientes medios de comunicación:

- El Comercio, el tercer diario en el país por su tiraje y el más importante por su incidencia política nacional.
- El vespertino Ultimas Noticias.
- Las revistas Familia, educación, Viajar, Carburando, La Pandilla, y Martes económico que circulan con el diario El Comercio.
- Las radios Quito (AM) y Radio Platinum FM, así como la agencia de noticias Ecuadoradio.

- La empresa editora Offsetec una de las más grandes del Ecuador.

3.8.5 Grupo Pérez Perasso

Este grupo es dueño de algunas emisoras domiciliadas en Guayaquil y de la revista el Financiero, además tenía a su haber el diario El Universo, el segundo más grande del Ecuador.

3.8.6 Grupo Mantilla Anderson

Jaime Mantilla A. Hace constar dentro de su patrimonio en el que figura como dueño de los siguientes medios de comunicación:

- Diario HOY, el quinto en el país por su tiraje, con sus revistas semanales Blanco y negro y Economía Hoy.
- La revista COSAS (mensual)
- Cadena de televisión TESATEL, la quinta en importancia por el número de frecuencias concedidas.
- Radio HOY domiciliada en Quito. (Medio cerrado)

3.8.8 Grupo Alvarado Roca

Xavier Alvarado Roca es dueño de:

- La Cadena Televisora nacional, la principal productora del Ecuador.
- La Corporación Ecuatoriana de TV (UHF).
- La distribuidora Univisa y Cable-Simón (TV por cable).
- La revista Vistazo, la de mayor tiraje e impacto nacional.
- Las revistas Hogar (asuntos domésticos), Estadio (deportes) y COTAL (turismo).

3.8.9 Grupo Egas Grijalva

Fidel Egas Grijalva, estuvo relacionado con las financieras y es propietario de las revistas mensuales Diners y Gestión.

3.8.10 Grupo Aspiazu

Fernando Aspiazu Seminario a más de contar en su patrimonio con financieras y eléctricas, era propietario de los siguientes medios de comunicación:

- Diario el Telégrafo.
- Canal 40 (SI TV) de Guayaquil.
- Emisoras en Quito y Guayaquil.

3.8.11 Grupo Televisa

Este grupo es especial porque no posee rango de “grupo económico, social y político” sin embargo controla no solamente la mayor parte de los medios de comunicación, sino también la gran oferta de revistas internacionales que circulan en el Ecuador, al mismo tiempo se proyecta en la radio con la transmisión de programas musicales dirigidos a los jóvenes.

La tabla que se presenta a continuación, demuestra claramente la concentración de los medios de comunicación social en pocos grupos

Grupos de poder y dueños de medios en el Ecuador

GRUPO	PRENSA	TELEVISIÓN	RADIO
Isaías	1	47	5
Granda G		38	3
Mantilla A	1	18	1
Alvarado R		20	
Televisa		24	
Mantilla	2		2
Pérez P	1		
Aspiazu S	1	2	1
Egas G			

Cuadro Nro. 9.- Grupos de poder y dueños de medios en el Ecuador
FUENTE: (Yaguana Romero & Delgado López, 2014)
ELABORACIÓN: Readaptado por el autor de la investigación 2016.

3.8.12 Grupos menores en la posesión de los medios

Estos grupos menores están catalogados por el número de frecuencias que tienen a su haber, sin embargo no dejan de ser concentradores de medios registrados por BORJA (1998) de la siguiente manera:

Marcel Rivas S, dueño del 30% de las acciones de la compañía TV del Pacífico (Gama Visión), además de la cadena de radioemisoras SONORAMA, con 17 estaciones FM en igual número de ciudades del país.

Francisco Vivanco R., propietario del Diario la Hora con ediciones especiales en Quito, Santo Domingo, Ibarra, Ambato, y Esmeraldas. Además de la cadena de emisoras Planeta FM, con 7 estaciones en el país.

Pedro Zambrano L., propietario del canal Manavisión, de los periódicos Diario manabita y la Trade (Portoviejo) y 2 estaciones FM en la capital manabita.

Galo Martínez M., dueño de los diarios nacionales Expreso (con sus revistas Semana y La Siembra) y Extra, el diario de mayor tiraje en el Ecuador, con ediciones especiales en Guayaquil y Quito. Además posee 8 radioemisoras (punto rojo FM).

Nicanor Merchán L., propietario del periódico El Mercurio, el principal diario del austro y de radioemisoras de Cuenca.

Julio Plaza Rada., propietario de la cadena de televisión América Visión domiciliada en Guayaquil.

Juan Eljuri., importante industrial e importador, dueño entre otros patrimonios de TELERAMA, compañía televisora domiciliada en Cuenca.

Grupo López Saúd., dueño del Canal Tele-Dos de Esmeraldas y de 3 emisoras de esa ciudad, lugar en el que tiene gran influencia política.

Gerardo Berborich., propietario de Canal 13 de Quito y de 4 estaciones de radio Onda Azul.

Eric Casteló., dueño de dos canales Telepresencia Canal 33 (Riobamba) y Canal 48 (Quito) y de 4 estaciones de Radio Antorcha (Cuenca, Riobamba, y Quito).

Héctor Endara., dueño de la Televisora Esmeraldeña Canal 6 y de dos emisoras en esa ciudad.

GRUPOS CON MENOR POSESIÓN DE MEDIOS

GRUPO	PRENSA	TELEVISIÓN	EMISORAS	OTROS
M. Rivas		18	14	
F. Vivanco	1		7	
P. Zambrano	2	1	2	
J. Eljuri		5		
J. Plaza R		8		
G. Martínez	2		4	
N. Merchán	1		1	
C. Manzur	2			
Flia. Feraud			4	1
López S.		1	3	
X. Bennedeti			5	1
Flia. López S		1	3	
J. Montero		2	1	
G. Berborich		1	4	

Cuadro Nro.10.- Grupos con menor posesión de medios

FUENTE: (Yaguana Romero & Delgado López, 2014)

ELABORACIÓN: Readaptado por el autor de la investigación 2016.

3.8.13 Instituciones propietarias de medios

Es importante destacar que los medios de comunicación social han ejercido un poder a nivel institucional cuya finalidad es servir de manera desinteresada a la sociedad, aunque de alguna manera se los utiliza para fines propagandísticos específicos.

No solamente las iglesias Católica y Evangélica controlan una gran parte de los medios de comunicación específicamente los relacionados con la radio para sus fines proselitistas, sino también el Estado ecuatoriano, (gobierno central, gobiernos seccionales, Congreso, FFAA, y Policía Nacional), sin embargo, las universidades estatales, la Casa de la Cultura (matriz y filiales) no tienen una presencia importante en la estructura de propiedad de los medios de comunicación.

La tabla que se presenta a continuación demuestra en números las frecuencias concedidas para que sean controladas por las instituciones mencionadas.

Instituciones Propietarias de Medios

Institución	Radio	Televisión
Iglesia Católica	57	2
Congreso	20	
Iglesias Evangélicas	15	2
Gobierno Central	3	
Municipios	3	
Consejos Provinciales	3	
Instituciones Militares	2	
Universidades	2	2
Casa de la Cultura	2	
Otros	2	
TOTAL	107	6

Cuadro Nro.11.- Instituciones Propietarias de Medios
 FUENTE: (Yaguana Romero & Delgado López, 2014)
 ELABORACIÓN: Readaptado por el autor de la investigación.

3.8.14 Características en la estructura de propiedad de los medios de comunicación social

En este aspecto, se requiere puntualizar algunos aspectos que caracterizan al proceso de pertenencia de los medios en los siguientes términos:

- La Iglesia Católica ha incursionado en las áreas de la radio, prensa y televisión, en tanto que la Iglesia Evangélica lo ha hecho en la radio y la televisión.
- La Iglesia Católica tiene en su haber emisoras que influyen en otras de terceros ya sea en las personas naturales o jurídicas, seglares o laicas.
- El Estado dispone a su discreción el privilegio de la comunicación radiofónica que utiliza para fines proselitistas e informativos en espacios gratuitos para cadenas nacionales.
- El Congreso Nacional es poseedor de concesiones radiofónicas subutilizadas desde 1995.
- Algunos municipios poseen emisoras de tipo local, excepto los Consejos Provinciales.
- Tanto las Fuerzas Armadas como la Policía Nacional son propietarias directas de dos emisoras con presencia de programas culturales e informativos inherentes a sus funciones.
- Las Universidades e instituciones culturales no han tenido una presencia importante en la estructura de propiedad de los medios.

Para concluir, BORJA (1998) identifica cuatro escalas en la concentración de la propiedad de los medios de comunicación social en los siguientes términos:

1. La que representa a los propietarios de los medios impresos, televisivos, y radiales, los mismos que están vinculados a grupos de intereses económicos y políticos, y que tienen una gran influencia en la opinión pública.
2. La que agrupa a los dueños de emisoras de radio y algún otro medio, sin contar con activos patrimoniales importantes en las ramas de la producción y los servicios. Estas emisoras y alguna estación de TV cubren la mayor parte de las necesidades de la sociedad.
3. La que integra a los propietarios de varias emisoras enlazadas entre sí y que transmiten de modo simultáneo programas que cuentan con una importante influencia regional.
4. La escala mayoritaria la conforman los dueños de una o dos estaciones de radio, que tienen una influencia limitada tanto en el ámbito local como regional. (Borja, 1998, pág. 27)

Capítulo 4

LA MÚSICA MESTIZA EN EL ECUADOR

4. Introducción

La música en el Ecuador ha sido una parte representativa del patrimonio intangible en la memoria histórica de un pueblo. Los ritmos de los que se hablará en este capítulo se relacionan entre sí y representan en el colectivo la necesidad de identificarse con el otro por cuanto la música, como parte de la cultura, cobra real importancia en el campo de acción del ser humano como lo afirma Guerrero (2002).

Este campo o subsistema se expresa a través de hechos, prácticas, objetos, discursos, sujetos y relaciones sociales, de comportamientos, actitudes, entidades frente a las cuales la cultura establece relaciones y regulaciones que permiten ciertas formas de comunicación, de auto comprensión, identificación de un grupo, pero también de relación de alteridad y diferencia con los otros que son diferentes. (Guerrero P. , 2002, pág. 81).

La música al igual que otros artes representa un eje importante para la construcción de la identidad.

El campo de las manifestaciones corresponde al de los objetos, las artesanías, la música, la danza, las fiestas y ritualidades, la vestimenta, la comida, la vivienda, las prácticas productivas, los juegos, la lengua, las prácticas y discursos sociales, a través de cuya producción y circulación se dan las diversas formas de comunicación, de autocomprensión e interpretación de una sociedad. El subsistema de manifestaciones tiene un ámbito secundario, puesto que se refiere a los aspectos signícos, observables, denotativos de la cultura, a aquellos que son más fácilmente perceptibles. (Guerrero P. , 2002, pág. 81).

Teniendo en cuenta estos últimos conceptos se entiende que la música es una herramienta que propicia el arte y la cultura, lo que permite, que nuestro país tenga una gran variedad de expresiones en este ámbito, la misma que cobra sentido con los primeros habitantes pre-hispánicos con la elaboración de un sin número de instrumentos que por su forma y sonoridad representan parte de la riqueza cultural en Latinoamérica.

En el período formativo se destacó la cultura Chorrera que se ubicó no solo en la ribera del río Babahoyo sino que también se la puede encontrar otras regiones de la Costa, Sierra e incluso en la Amazonía.

Esta cultura se destacó musicalmente mediante el uso y la elaboración de las botellas silbato que son de tipo fitomorfo que en base a la forma de la botella reproducían el sonido ya sea de aves, de sonidos de la naturaleza o quejidos del hombre enfermo.

El silbato que es el que reproduce magistralmente el sonido del animal representado, era implantado en el interior del asa, y, posteriormente el asa añadida a la botella. Al ser agitado el aire del interior se proyecta por el movimiento del líquido, hacia el silbato, y en esta forma se produce el sonido. Con otros orificios cercanos a la caja de resonancia, se modulaba el sonido (Godoy, 2007, pág. 23).



Imagen Nro.1.-Botella silbato cultura Chorrera
(García Coque, 2003)

El ser humano desde los inicios de su existencia se ha manifestado musicalmente para expresar sus ideas y sentimientos mediante el uso de diferentes instrumentos como se evidencia en el siguiente cuadro.

Resumen de evidencias arqueológico-musicales	
Precerámico (12.000-3.500 a.C)	
Las Vegas	Churo (strombus)
Período Formativo (3.500 - 1.500 a.C)	
Valdivia (aprox. 3.500-1900/1800 a.C) Machalilla (aprox.1800-1500 a.C) Sin evidencia. Chorrera (aprox. 1500-500 a.C)	Trompeta de concha, sonajero Sonajeros; flautas verticales, especiales de rondadores (representados en figurines). Las más hermosas y tecnicadas representaciones en diversas botellas silbato.
Período de desarrollo regional (500 a.C - 500 d.C)	
Bahía Guangala Jama Coaque <u>Tuncahuán</u>	Ocarinas, rondadores (representación cerámica); litófonos, botellas silbato, silbato, idiófonos de sacudimiento y entrechoque Buena cantidad de silbatos; flautas de hueso, ocarinas y representaciones plásticas sobre temática musical y de danza Rondadores gigantes, gradados desde el centro hacia los extremos. Figurillas de danzantes; idiófonos de rapamiento Ocarinas, sonajeros. Figurilla de indígena tocando una especie de rondador
Período de integración (500 d.C- llegada de los españoles)	
Milagro Quevedo Cuasmal Fase Guayaquil	Cascabeles de cobre, tincullpas, metalófonos Flautas globulares, flautas horizontales, ocarinas, silbatos hermosamente decorados Flautas de hueso y cerámica, ocarinas y silbatos.

Imagen Nro.2.-Resumen de evidencia arqueológico- musicales
Fuente: (Guerrero P. , 2004)

El aporte instrumental de estas culturas constituyó la base para la elaboración de los instrumentos que actualmente conocemos.

Tanto los instrumentos musicales como los ritmos también sufrieron cambios significativos por la hibridación cultural que tuvo la música mestiza con la influencia de la música indígena y europea Guerrón (2015), afirma que unos de los ejemplos claros de esta mixtura cultural fue el *Alza alza que te han visto*, sobre la cual agrega:

Esta melodía fue transcrita por Juan Agustín Guerrero Toro, con la particularidad que la parte principal de la canción estaba escrita en una escala pentáfona de 5 sonidos, escala que utilizaban los incas y luego retomada por los indígenas; y al momento de hacer el arreglo musical, Juan Agustín lo armonizó en la escala que se maneja en la actualidad que es la heptáfona 7 sonidos como herencia europea, respondiendo al enfoque culturalista (Guerrón, 2015, pág. 28).

La música mestiza parte de una herencia y una mixtura cultural que va desde el inicio del ser humano (culturas precolombinas) hasta la actualidad, la misma que se ve reflejada por la necesidad de reafirmar la identidad en el colectivo, mediante la ejecución de ritmos

mestizos ecuatorianos como el yumbo, el danzante, el yaraví, el sanjuanito, el pasacalle, el albazo y el pasillo.

4.1 El Yumbo

Este ritmo es de origen prehispánico y está localizado en la región interandina, “la palabra yumbo (yumpu) significa: danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, yáchaj” (Godoy, 2007, pág. 173), término que hace referencia a los bailarines que agradecían a la pachamama sobre la cosecha concedida ritmo que es ejecutado la serranía ecuatoriana.

Sobre el Yumbo, Segundo Luis Moreno dice: “la danza de los yumbos es de difícil ejecución; pero de lo más bella, elegante y artística que puede figurarse; pues la realizan lanzando los pies, alternativamente, hacia delante y hacia atrás” (Moreno, 1996, pág. 211). Esta danza se bailaba principalmente en la fiesta del equinoccio en la provincia de Imbabura, bajo la dirección del chaqui capitán quien representa al Sumo Sacerdote en esta ceremonia.

El traje según lo detalla Moreno es el siguiente:

Son los yumbos un grupo de danzantes sin disfraz ni vestuario especial, sino con el



suyo ordinario, muy limpio, nítidamente blanco. Suprimen el poncho y ciñen un cinturón sobre la camisa larga; átanse al cuello un pañuelo de color vivo; atraviesan el busto con bandas formadas de pájaros embalsamados, conchitas marinas, colmillos de animales, etc y empuñan con la mano derecha una lanza de palo de chonta, como de dos metros de largo. (Moreno, 1996, pág. 209).

Imagen Nro.3.-Fotografía del Yumbo
Fuente: La hora

La vestimenta del Chaqui era la siguiente:

Viste una tela blanca transparente sobre fondo rosado; jubón holgado y largo, con esclavina, adornado de lentejuelas, gusanillos, etc., ceñido con ancho cinturón revestido de papel plateado o dorado; pantalones con adornos como los del jubón y

fleco de hilo de oro al borde inferior; medias blancas o de color, y zapatos o alpargatas; sombrero bicorne, semejante al de los diplomáticos, que lo dominan... Las manos calzan guantes blancos: la derecha empuña unas veces un bastillo, especie de cetro. (Moreno, 1996, pág. 209).

Resulta relevante la grabación del yumbo tradicional *Apamuy Shungu* (Dame el corazón) ejecutado por el coro de la Universidad Central de Quito género que fue difundido en los años setenta y ochenta en cuyo repertorio constaba el yumbo *wawaky* de Gerardo Guevara.

Con el pasar del tiempo esta danza indígena, según lo afirma Guerrero (2004), gracias a la mezcla de danzas mestizas de dos o más períodos tenemos lo que ahora conocemos como el yumbo actual, cuya rítmica consiste en un compás binario compuesto de 6/8 cuyo movimiento es Allegreto vivo siendo la cifra metronómica aproximada de “negra con punto= 124” (Godoy, 2007, pág. 174).



Imagen Nro.4.- Fórmula rítmica Yumbo
Elaboración propia 2016

La melodía tomada como ejemplo para exponer en esta investigación será el *Apamuy Shungu*, que es una melodía de carácter indígena tradicional en la que su música original y la transcripción lo realizó por primera vez el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado a la que, años después, el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara adaptó un texto y lo armonizó.

En quichua “apamuy”, de acuerdo a Luis Cordero, se traduce como el acto de traer y “shungo” (shungu) significa corazón. Según nos comentó Guevara, -quien traduce su título como Entregando el corazón (Guerrero P. , 2004, pág. 191).

El maestro Gerardo Guevara logró realizar la transcripción al español de la letra de esta majestuosa obra a los siguientes versos:

Gran sol, tu traes vida y calor
Gran sol, te adoramos con todo corazón
Sembraremos la tierra
Cuidaremos tus hijos
Padre mío, padre de todos.

Jatun rupay
apamuy shungo
Jatun rupay can apamuy cansay cunuy
Jatun rupay cuyaranchi tucuy shungo
Tarpuranchi allpa ricuranchi churi
Taita yucapac, taita tucuy pac
Jatun rupay.
(Guerrero P. , 2004, pág. 192).

4.2 El danzante

El danzante y el yumbo tienen gran similitud puesto que se hace una referencia a una danza preincaica y también a los danzantes del Corpus Christi; este, al igual que el anterior género se sitúa en la región interandina.

El danzante originalmente, se refiere a un disfrazado que se traduce como “tushuy, ángel huahua personaje indígena que danza o baila en las fiestas andinas de Pujlí, Cotopaxi, Salasaca, Tungurahua” (Godoy, 2007, pág. 172) entre otras.

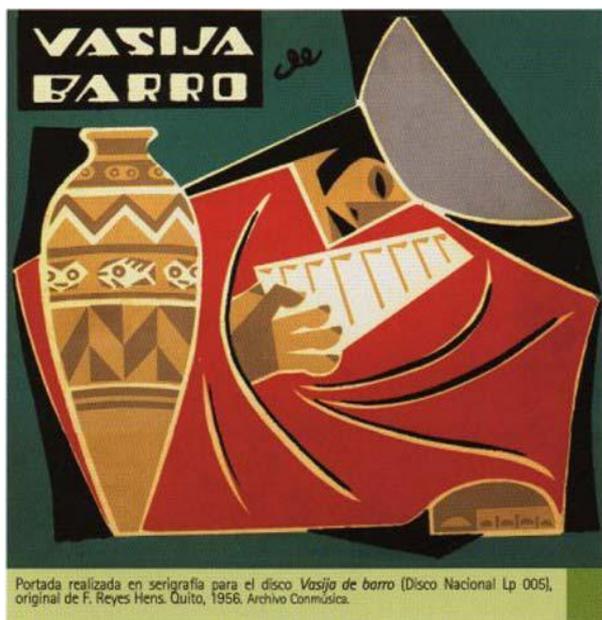
La vestimenta del danzante según el maestro Segundo Luis Moreno (1996) se describe de la siguiente manera:

Los danzantes se presentaban en la plaza de su parroquia, el día de la fiesta, polveados y pintarrajeados el rostro y ataviados lujosamente. Visten almilla o jubón de tela blanca transparente, sobre fondo de color vivo, con adornos de oropeles, lentejuelas, etc.; llevan al cuello un pañuelo de seda de color muy vivo; usan faldilla coloreada rosada o de cualquier otro color vistoso, sobre pantalones blancos bien planchados ciñen la cabeza con una corona de madera forrada de papel plateado o dorado, en que embonan cuatro o más haces de plumas de aves, en forma de penachos... Las manos enguantadas, con la derecha sostienen una daga que, generalmente es solo simulada de madera, en cuyo caso esta forrada de papel plateado. (Moreno, 1996, pág. 109).



Imagen Nro.5.- Figura del Danzante
Fuente: soymusicoecuador.blogspot.com

Además de lo descrito, algunos de los cronistas de Las Indias manifiestan que los danzantes como parte de su vestimenta tenían cascabeles amarrados en sus tobillos y acentuaban en el tiempo fuerte como lo ejecutan en la actualidad.



... El danzante no tenía una rítmica única, sino que se definía como danzante, a más de a los bailarines, a las piezas musicales que ellos interpretaban en las fiestas indígenas. Moreno aclara que los españoles y criollos llamaban danzante a todas las danzas y rituales indígenas. De ahí aquella ambigüedad de que inclusive danzantes en compás binario simple y piezas indígenas con la rítmica del género que ahora es definido como yumbo hayan sido dominadas (Guerrero P. , 2004, pág. 537).

Imagen Nro.6.- Portada realizada en serigrafía para el disco Vasija de barro
Fuente: (De la Torre & Guerrero , 2006)

En el año de 1950 el danzante *la Vasija de Barro* se posiciona como modelo referente de este género musical como producto de la innovación de antiguas danzas indígenas.

La composición de este género por lo general es en tono menor en un compás binario compuesto 6/8 que se lo puede identificar rítmicamente por una nota larga seguida de una corta (negra, corchea) llamado así tradicionalmente como ritmo trocaico. “la cifra metronómica aproximada del danzante es negra con punto=48” (Godoy, 2007, pág. 173).

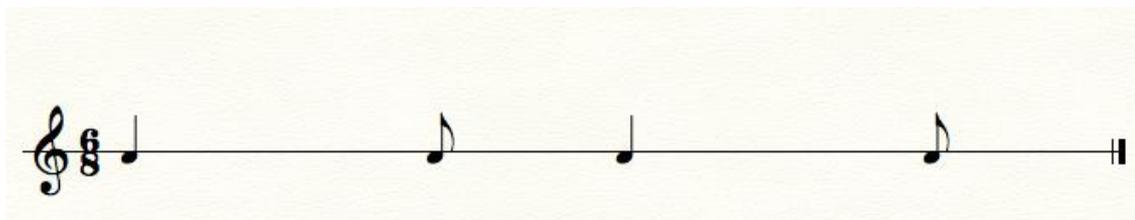


Imagen Nro.7.- Fórmula rítmica Danzante
Elaboración propia 201

La historia cuenta que la *Vasija de Barro* se creó en la noche del 7 de noviembre del año de 1950 en la casa del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, cuya inspiración se basó en un cuadro del mencionado artista. Las estrofas de este danzante pertenecen respectivamente a Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y a Jorge Enrique Adoum y la música corresponde a Gonzalo Benítez y figura como coautor Luis Alberto Valencia. La primera grabación de esta obra se realizó en el año 1956 (Guerrero P. , 2004).

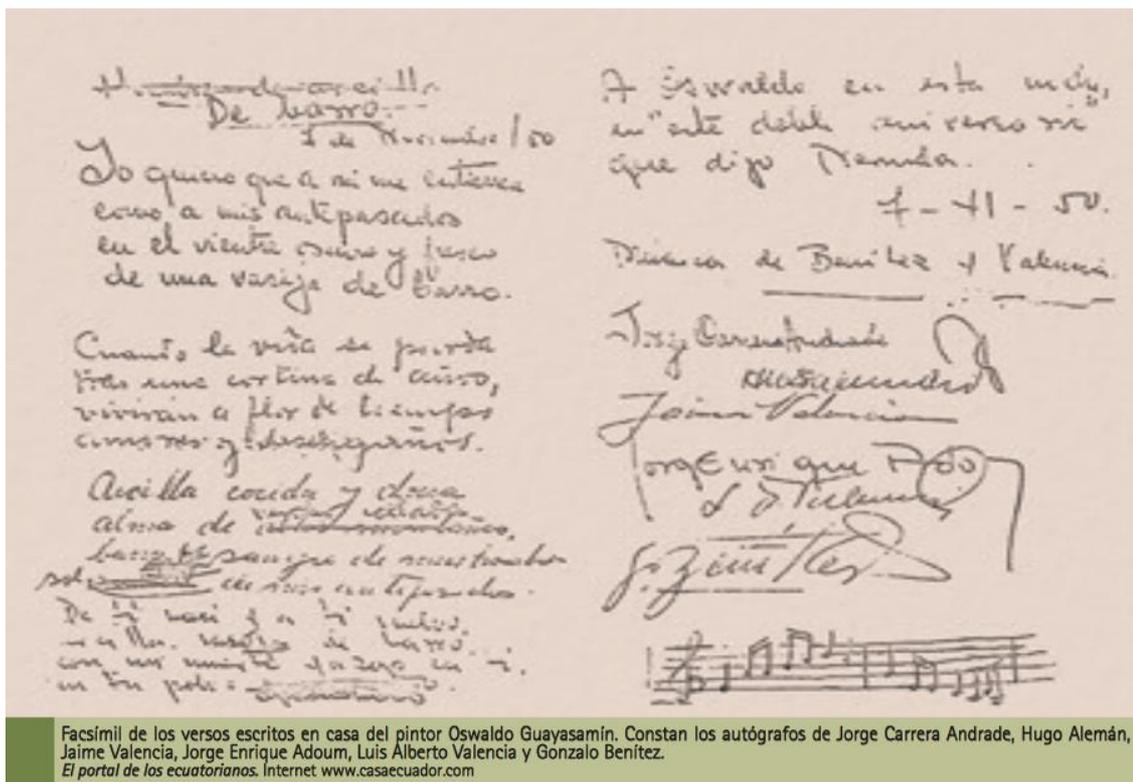


Imagen Nro.8.- Boceto de la letra Vasija de barro
Fuente: (De la Torre & Guerrero , 2006)

El Danzante Vasija de Barro está escrito en la tonalidad de Mi m y su estructura formal está dividida de la siguiente manera: Introducción, Tema A, interludio, Tema B al sexto grado, es decir de Mi menor pasa a Si menor.

4.3 El Yaraví

El Yaraví, en sus vocablos Huarahui, haraví o yarahue, según Felipe Guamán es un canto de amor. Este género de tipo indígena tiene su origen en la época precolombina, también se lo interpreta en Perú y Bolivia. Esta melodía es de carácter melancólica y lenta.

La versión más correcta, concluye D'Hacourt, es la que presenta el yaraví como deformación del vocablo quichua harawi el cual significaba en tiempos incásicos cualquier aire o cualquier recitación cantada. A través de los tiempos, dicha deformación se operó en la siguiente forma harawi=haravi=yaraví (Guerrero P. , 2004, pág. 1463).

Este género en sus inicios se interpretó mientras se hacía labores agrícolas y también en reuniones familiares. Sixto María Durán decía que el yaraví estaba compuesto en una escala pentáfona que para el año de 1928 era un género que estaba muy avanzado.



Imagen Nro.9.- Fiesta indígena
Fuente: soymusicoecuador.blogspot.com

La particularidad de este género es que en algunos casos se establecen dos partes rítmicas la primera propia del yaraví y la segunda que termina en un movimiento allegro (albazo) esta estructura se dio a mediados y finales del siglo XX. A propósito de la sección que remite el paso del yaraví al albazo Guerrero dice que “esta coda lleva el nombre de fuga” (Guerrero P. , 2004, pág. 1464).

Rítmicamente el yaraví es una melodía lenta que se escribe en un compás binario compuesto de 6/8 y en algunas ocasiones en un compás ternario simple de 3/4. Guerrero (2004) habla que la expresividad en este género es importante porque, está cargado de gran dramatismo y gracias al juego de los matices refuerzan la emotividad. Juan A Guerrero (1818-1886) dice que: “en el Yaraví también se ejecutan notas que se alteran, lo cual indica el uso del cromatismo para lograr expresividad en la pieza” (Guerrero P. , 2004, pág. 1467).

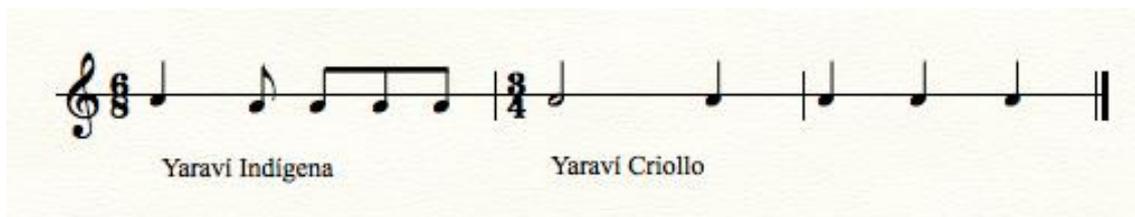


Imagen Nro.10.-Fórmula rítmica yaraví
 Recopilación: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana
 Elaboración: Propia 2016

El yaraví Puñales del compositor Ulpiano Benítez padre del cantante Gonzalo Benítez es una melodía clásica de este género, está escrita en Re menor su forma estructural es de la siguiente manera: Introducción, Tema A introducción Tema B y la coda que termina en un albao.

Puñales

Yaraví ecuatoriano
 Ulpiano Benítez

Mi vida es cual hoja seca
 que va rodando en el mundo,
 que va rodando en el mundo;
 no tiene ningún consuelo,
 no tiene ningún halago,
 por eso cuando me quejo
 mi alma padece cantando,
 mi alma se alegra llorando.

Llorando mis pocas dichas,
 cantando mis desventuras,
 cantando mis desventuras,
 camino sin rumbo cierto,
 sufriendo esta cruel herida,
 y al fin me ha de dar la muerte,
 lo que me niega la vida,
 lo que me niega la vida.

Albazo

Qué mala suerte tienen los pobres,
 Que hasta los perros le andan mordiéndolo
 Así es la vida guambrita,
 ir por el mundo, bonita,
 siempre sufriendo.
 (Guerrero P. , 2004, pág. 1151).

4.4 El Sanjuanito

El sanjuanito es un tipo de baile popular indígena en el Ecuador; al igual que la mayor parte de la música indígena es de carácter pentafónico. Este género está dividido en cuatro vertientes: el san Juanito mestizo, el indígena, el afro-ecuatoriano y el futurista. El Sanjuanito mestizo se caracteriza por la riqueza armónica y su acompañamiento es más elaborado, mientras que el indígena es de acompañamiento más simple, por lo general se toca la voz principal con dos flautas y el acompañamiento con un tambor y sus melodías se repiten constantemente; mientras que el San Juanito afro es una pieza en compás binario simple que generalmente se ejecuta en las fiestas del Sanjuán en Esmeraldas y finalmente, el Sanjuanito Futurista o contemporáneo, cuyo origen se remonta a la obra de piano del maestro Luis Humberto Salgado creada en Quito el 11 de marzo del 1944 este trabajo es uno de los primeros en Latinoamérica que trabaja el dodecafonismo en un género local siendo este uno de los pioneros en la región.

Entre las teorías relacionadas a este género, Gerardo Guevara (1930) manifiesta que el sanjuán mestizo es una derivación del huayano, ritmo que se da en Perú, Bolivia, partes de Argentina y como un nuevo hallazgo Colombia.

En nuestro país existe una sólida prueba de que este género existió en tiempos de la colonia puesto que Juan Agustín Guerrero Toro logró pautar ejemplos de melodías populares de la época en la que se evidencia la fórmula rítmica de este género, esta evidencia fue presentada por el historiador español Jiménez de la Espada en el cuarto congreso realizado en Madrid en 1981 y publicado en 1983.



Imagen Nro.11.- Fiesta indígena
Fuente: google.com

Por la misma época en la que se registraron estas obras, el viajero norteamericano Friederich Hassaurek que llegó a nuestro territorio en el año de 1865, observó una fiesta indígena en Cayambe y notó que la melodía era repetitiva, característica que identifica a este género.

Guerrero (2004) recoge este testimonio del norteamericano en los siguientes términos:

Después de un descanso, me fui a la plaza, donde los bailes de los San Juanes habían comenzado... la orquesta constaba de una trompeta, un bombo, dos flautas y un cuerno. Tocaban todos un mismo son, que consistía en pocas notas, durante las dos mortales horas que duró el baile. El aire se llamaba *San Juan* (Guerrero P. , 2004, pág. 1277).

A comienzos del siglo XX y con la escolarización de la música el compositor Pedro Pablo Traversari pautó varias obras populares de este género para el piano, otro que siguió sus pasos fue el compositor Sixto María Durán Cárdenas que detalla lo siguiente de este género:

La danza aborigen o Sanjuán, música instrumental de fiesta en compás binario, consta de una sola frase repetible indefinidamente, a cortas interrupciones en las cuales el tambor mantiene el ritmo en un número corto de compases, por lo menos esta es la forma primitiva y todavía usual. A este propósito, conviene apuntar ciertos detalles de composición bastante curiosos. El ejecutante indígena que con la mano izquierda toca su caramillo con la mano derecha bate el tambor a dos golpes, en ritmo dividido en corcheas, acentuado la primera de cada par y, enunciada una vez su gran frase de dos, cuatro o seis compases, en cada repetición introduce variantes de verdadero encanto melódico. (Guerrero P. , 2004, pág. 1278).

El compás con el que se estructura este género es un compás binario simple 2/4, por lo general está escrito en tonalidades menores con un tempo de negra=114, un aspecto a destacar es que, el sanjuanito al igual que los otros géneros mestizos ecuatorianos son el producto de la innovación de su pueblo es por eso que, “En el siglo XIX, en el proceso de innovación del sanjuanito mestizo, hubo una fuerte influencia de la contradanza europea en compás de 2/4” (Godoy, 2007, pág. 182).

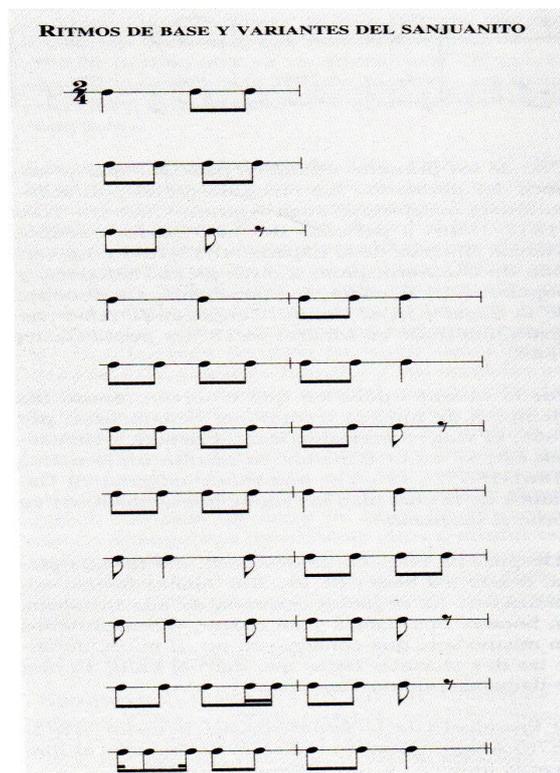


Imagen Nro.12.-Fórmula rítmica del sanjuanito y sus variantes
Recopilación: Enciclopedia de la Música Ecuatoriana

Aunque existen algunas derivaciones del sanjuán, el sanjuanito mestizo es conocido por algunos historiadores como un sinónimo de la música y danza mestiza del Ecuador, Godoy (2007) infiere lo siguiente: “En el sanjuanito se traduce la psicología de nuestro pueblo, paradójicamente los ecuatorianos nos alegramos con la música triste”; y bailamos alegremente el sanjuanito *Pobre Corazón*.” (Godoy, 2007, pág. 182).

El Sanjuanito penas mías obra del compositor ecuatoriano Cristóbal Ojeda Dávila a finales de los años XX, es una obra que está escrita en Mi menor en un compás binario simple 2/4, la estructura está compuesta por una breve introducción al tema, Tema A, introducción tema B, se repite nuevamente la obra (dacapo) al final.

4.5 El pasacalle

El pasacalle es un baile mestizo que tuvo influencia del pasodoble español que evidentemente tiene su misma estructura formal; Godoy (2007) dice que el pasacalle ecuatoriano tiene una relación dinámica con géneros como la polka europea, la polka

peruana, el corrido mexicano y el pasodoble español cuyo aporte significó la base de este género.

El pasacalle es uno de los géneros que más hibridaciones culturales tiene, la influencia del pasodoble español fue porque la bandas militares interpretaban en las retretas mientras que la influencia de los corridos mexicanos se manifestó en la primera mitad del siglo XX mediante el cine y la discografía.



Imagen Nro.13.-Baile Pasacalle
Recopilación: google.com

El término pasacalle en sus inicios era un vocablo que se lo utilizaba para dirigirse a cualquier género de la música mestiza ecuatoriana Godoy (2007) recoge un fragmento sobre la individualización de este término.

En los años cuarenta del siglo XX, luego de la guerra con el Perú de 1941 y la mutilación territorial de 1942, el terremoto de Ambato de 1949 y el auge de la radiodifusión ecuatoriana, la antigua polka radicada en el Ecuador alcanzó su propia personalidad, convirtiéndose en el *Pasacalle Ecuatoriano* (Godoy, 2007, pág. 192).

El pasacalle en el argot popular fue una respuesta a los himnos ya establecidos, es decir, este ritmo se convirtió en el himno popular en el que se rinde homenaje al terruño porque cada una de las ciudades tiene un pasacalle y va más allá de una simple canción respuesta se la traduce en “amor a la tierra que nos dio la vida” un ejemplo de lo que se afirma en este párrafo lo sustenta Núñez (1998) en su libro *el pasacalle; himno de la patria chica*.

El quiteño califica a su ciudad antigua como:
“Precioso patrimonio nacional”
y también como
“luz divina del querer”
mientras el imabureño dice de su tierra:

“Ojos del cielo son sus laguna”
 el ambateño le confiesa
 “en esta vida no hay tanta dicha
 que haber nacido en tu corazón ”
 y todo ello se nace con el mismo ánimo feliz con que el latacungueño
 halaga a su ciudad diciéndole:
 “tienes en ti todo el encanto
 de un paraíso ideal”
 con la misma profunda convicción con que el guayaquileño declara a terceros
 “la vida yo la diera
 por no verla sufrir”
 (Núñez Sánchez, 1998, pág. 25).

algunos de estos fragmentos muestran el diálogo que existe entre el ser humano y la tierra pasacalles como, *el chulla quiteño*, *Lindo Quito de mi vida, reina y señora*, *Ambato tierra de flores*, *Tierra latacungueña*, *Guayaquileño* . Fragmentos de los versos antes mencionados.

El pasacalle está escrito en un compás binario simple 2/4 aunque es de ritmo movido se encuentra escrito en tonalidades menores (Guerrero., 2004, pág. 1087).

El movimiento es vivo y a veces presto. Tiene una introducción en dos partes con estribillo, el cual sirve de enlace entre la primera parte, que generalmente está en tonalidad menor y, la segunda parte, en mayor. Existe un tipo de piezas norteamericanas que guardan algún parentesco con el movimiento y el compás del pasacalle al que se designaba *one step* (Guerrero P. , 2004, pág. 1088).

Auditivamente se pensaría que el pasacalle está escrito en contratiempo “pero esto se debe a que es en la segunda corchea de cada tiempo que se presenta el acorde completo” (Guerrero P. , 2004, pág. 1088).



Imagen Nro.14.- Fórmula rítmica pasacalle
 Elaboración: Propia 2016
 Fuente: Enciclopedia de la música ecuatoriana

Una de las obras más representativas es el *Chulla Quiteño* del compositor Alfredo Carpio. Este pasacalle está escrito en Mi menor con una introducción, tema A y tema B.

4.6 El albazo

El albazo es un género mestizo musical que significa alborada (amanecer). Guerrero (2004) manifiesta que es probable que este ritmo musical fue tomando forma en la etapa de la colonia.

En 1865 el artista Juan Agustín Guerrero Toro hizo un albazo titulado *albacito* obra que está en un compás binario compuesto de 6/8 para piano “Albacito. Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados” (Guerrero P. , 2004, pág. 107). Obra que se encuentra en el libro *Yaravies Quiteños* recopilados por el artista mencionado, la fórmula rítmica que se encontró en esta obra fue la siguiente “negra, dos corcheas negra” (Guerrero P. , 2004, pág. 107).

Guerrero (2004), manifiesta que posiblemente este ritmo tenga descendencia directa en el yaraví indígena porque frecuentemente se los encuentran juntos y se infiere que el albazo es un yaraví en un ritmo más rápido.



Imagen Nro.15.-Baile Albazo
Recopilación: bailesfolkloricosdelecuador.blogspot.com

Luis Humberto Salgado (1930-1977) consideraba al albazo como una danza criolla de movimiento vivace. Se bailaba (y aún se baila) a los primeros albos matinales de donde

proviene su nombre. (Guerrero P. , 2004, pág. 108). Adicional al párrafo mencionado se suele danzar alegremente con música y cohetes lanzados al aire.

El musicólogo Segundo Luis Moreno infiere dos tipología de albazo el primero que está escrito en un compás binario compuesto 6/8 y el otro en un compás simple ternario 3/4; la cifra metronómica que se maneja es negra con punto=102 (Godoy, 2007).

El albazo puede ser generador de otros ritmos importantes en la cultura mestiza como el capishca, el aire típico, la bomba (música afro-ecuatoriana) y el cachullapi.



Imagen Nro.16.- Fórmula 1 rítmica albazo
Elaboración: Propia 2016
Fuente: Enciclopedia de la música ecuatoriana



Imagen Nro.17.- Fórmula 2 rítmica albazo
Elaboración: Propia 2016
Fuente: Enciclopedia de la música ecuatoriana

Variantes del Albazo



Imagen Nro.18.-Variantes del albazo
Elaboración: Propia 2016
Fuente: Enciclopedia de la música ecuatoriana

Una de las obras más representativa de este género es *si tú me olvidas* del compositor Jorge Araujo Chiriboga. Se lo conoce también como *de terciopelo negro*. La primera grabación que se hizo de esta obra fue cantada en dúo por Carlota Jaramillo y Luis A Valencia en los años setenta. Esta obra ha sido plagiada al menos dos veces, la primera por

unos artistas franceses que lamentablemente en los créditos no hicieron constar el nombre del autor y la segunda por Mario Vinicio Bedoya quien utilizó la melodía pero con otro texto.

Esta obra compuesta originalmente en Re menor y está estructurada de la siguiente manera: introducción, Tema A, Tema A1, interludio, Tema B, Tema A1, introducción.

4.7 El pasillo

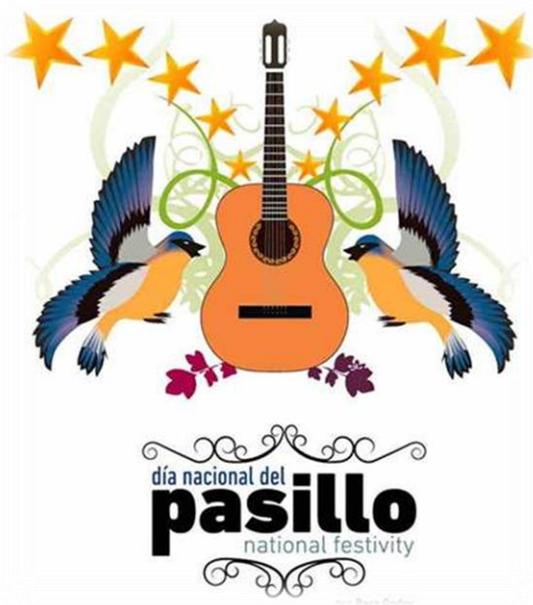


Imagen Nro.19.-Día nacional del pasillo
Recopilación: google.com

El pasillo aparece en el territorio que anteriormente se lo conocía como la Nueva Granada, en países que en la actualidad se los conoce como: Ecuador, Colombia y Venezuela. El pasillo tiene la traducción a “paso corto”; se cree que en la antigüedad este género era baile propio de los estratos populares, el mismo que tuvo influencia del vals europeo.

El pasillo con el pasar del tiempo fue cambiando y la configuración que hoy se tiene responde a un ritmo en el que la letra en conjunto con la música despierta tristeza.

El pasillo es una compleja red de hibridaciones culturales que dieron cabida a este género fruto de la migración y la conquista.

El pasillo géneroailable “de pareja entrelazada,... fue ganando espacio, por ser un baile de pareja unida surgió como respuesta contestataria a los elegantes bailes de salón de la burguesía criolla” (Godoy, 2007, pág. 183).

En este género, la oralidad jugó un papel preponderante en el proceso de identidad por cuanto, las primeras creaciones se las transmitía de forma oral. Así también, los primeros

registros del pasillo datan del siglo XIX. En este siglo se puede evidenciar que las letras no tenían una sincronización con la forma musical, por lo que se piensa que en algunas ocasiones el compositor era también el que escribía la letra.

Desde el siglo XIX las letras comienzan a ser pilar fundamental en el pasillo como ejemplo, Francisco Ramos escribe después del año 1877 el siguiente pasillo:

Los ayes

Son los ayes del alma,
de un amante que, despechado,
llora su perdida esperanza

Soy triste desgraciado
mi vida es un tormento
No es vida la que paso,
Ni dichas ni placeres

Soy triste desgraciado
fatal destino el mío
el verme despreciado
por ti mi único amor

(Guerrero & Mullo, 2005, pág. 21)

Este poema y *el proscrito* son las únicas evidencias que se tienen del pasillo en esta época pero tampoco se asegura que, de esta manera se haya ejecutado este ritmo porque carecen de rima y tiene una versificación desigual. Pablo Guerrero y Juan Mullo en su libro “reencuentro del pasillo” recogen un paralelismo entre la música rocolera y este género puesto que, en ambos casos, el compositor acostumbra a poner la letra.

Como en todos los géneros, el pasillo evolucionó y mejoró su construcción textual (letra) más no formal (música), es decir, las letras se adaptaron a la música. El pasillo está escrito en un compás de 3/4 que generalmente se encuentra en tonalidad menor y responde a la siguiente forma A-B-B o en algunos casos A-B-C.

Fórmulas rítmicas con que se acompañan al pasillo

	A	B	C
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			

Imagen Nro.20.- Fórmula rítmica pasillo
Fuente: Enciclopedia de la música ecuatoriana

Uno de los pasillos más representativos de este género llamado *Reír Llorando* fue compuesto en el año de 1920 por el compositor ecuatoriano Carlos Amable Ortiz, esta melodía es de carácter instrumental. Guerrero (2004) plantea que el compositor tal vez fue “inspirado en una poesía de igual nombre del mexicano Juan de Dios Peza” (Guerrero P. , 2004, pág. 1176).

La melodía está escrita en un compás ternario simple 3/4 cuya tonalidad es de Do menor y esta obra contiene 4 temas claramente identificables.

Capítulo 5

5. GUIONES RADIOFÓNICOS

5.1 Introducción

En este capítulo se hablará del guion radiofónico que por definición es un libreto o esquema que debe estar compuesto de un encabezado en el cual, consta el equipo de producción y la duración de cada programa, además se encuentran los diálogos de los locutores, la emotividad con la cual deben transmitir los mensajes, las acciones que debe realizar el técnico operativo al momento de desarrollarse el programa. Todas estas acciones deben estar estipuladas claramente en el guion radiofónico el cual hace posible la producción.

5.2 Primeros Pasos

En las emisoras de radio el contenido que se expone generalmente ya está debidamente planificado, ordenado y con un orden lógico con el propósito de emitir mensajes claros sin improvisaciones.

En cualquier medio de comunicación, el tiempo es muy corto y riguroso al momento de generar contenidos, de ahí que, antes de realizar un guion o cualquier guía que ayude al presentador, es de vital importancia que se clasifique el material en forma cronológica es decir, desde lo más importante o relevante hasta lo secundario para dimensionar la información para no correr el riesgo de que al momento de emitir el mensaje seamos sorprendidos por falta de información.

Cuando ya se tiene delimitado los elementos de la información, el siguiente paso para la realización del guion es la diagramación, es decir, “cuando pasamos a formatos más complejos que exigen intervención de varias voces e inserción de música y sonidos, el guion se torna... imprescindible” (Kaplún, 1978, pág. 277).

Un programa educativo según lo afirma Kaplún (1978) no surge de la primera idea que se cruza por la mente, todo responde a un estudio previo de un tema en especial. “tenemos que investigar, documentarnos. Leer libros y artículos, consultar a especialistas en la materia” (Kaplún, 1978, pág. 277), un aspecto importante al momento de estar en la fase investigativa es que se deben buscar ejemplos claros y sencillos ya que, inferir en radio puede resultar algo complejo que tenga como resultado una aprehensión no muy clara al momento de llegar con el mensaje.

Si bien, la información es de vital importancia al momento de generar contenidos, el valor agregado para enriquecer cualquier tipo de investigación es la que le pone el propio investigador mediante “la observación atenta y sensible” (Kaplún, 1978, pág. 278).

Al momento de clasificar la información, lo primero que se debe hacer es “determinar con claridad cuál es el contenido, el mensaje central que se quiere comunicar; tener una idea clara de lo que queremos decir” (Kaplún, 1978, pág. 278).

Todo programa de radio implica una selección de contenidos. Usted nunca podrá decirlo todo sobre un tema dado; tendrá que escoger, revelar uno o dos aspectos que considere fundamentales. Lo esencial es que ese par de ideas básicas queden claras para el oyente (Kaplún, 1978, pág. 278).

Todos estos conceptos son de suma importancia al momento de generar contenidos en radio tomando en cuenta que, parte de una planificación como se lo ha ido elaborando en el transcurso de esta investigación.

La planificación temporal en el guion es muy importante en vista que nos ayudará a visualizar la cantidad de tiempo que vamos a necesitar para cada bloque.

La importancia de escribir un guion es que este por el formato o margen que utiliza se dimensiona mediante el papel el tiempo que durará dicho programa.

5.3 El lenguaje radiofónico

El lenguaje radiofónico son todos los aspectos que se ven inmersos en la elaboración del guion es decir, efectos especiales, locutores, musicalización, operadores en el cual, son puntos clave para la elaboración del guion.

La sintaxis y la redacción son de vital importancia puesto que, el lenguaje tiene que ser lo más sencillo posible a los oídos del radio oyente lo que implica que se debe tener muy claro las normas de escritura y puntuación.

5.4 Escritura y diagramación del guion radiofónico

El guion radiofónico se encuentra dividido en dos columnas particularmente, “a la izquierda, una pequeña, de doce espacios; y a la derecha, la columna principal” (Kaplún, 1978, pág. 291).

Ejemplo:

CONTROL: **PROGRAMA DILO DE FRENTE SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE LOS PRESENTADORES 41”**

CONTROL: **ENTRAN SALUDANDO LOS PRESENTADORES**

HÉCTOR: (ALEGRE) Buenos días a todos los radioescuchas de cualquier rincón de la patria, empezamos el día con alegría, entusiasmo, energía y sobre todo diciendo las cosas de frente. Mi nombre es Héctor Estrella, y tengo el agrado de presentar a mi compañera, Carolina.

Los nombres de los locutores debe estar en mayúsculas y al lado izquierdo de la columna, esto facilita al locutor a seguir con facilidad el programa.

La palabra control también detallado en el ejemplo nos indica eventos que se deben escuchar al momento de generar contenidos, esto es un apoyo a lo que el locutor está emitiendo.

La emotividad es importante en los locutores es por eso que, siempre al inicio de cada diálogo se utilizará un adjetivo para guiar al locutor como debe direccionar su voz para generar una intencionalidad en el diálogo.

En resumen, el guion no es más que una guía para mantener el hilo conductor del programa, es la parte arquitectónica en la que se basa el operario y locutor para desarrollar el mensaje.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

En este apartado se exponen las conclusiones y recomendaciones producto del estudio y análisis de los diferentes tópicos tratados en el transcurso de la presente disertación.

Conclusiones

1. Si bien la presente disertación tiene factibilidad legal puesto que le ampara la Constitución de la República, Ley Orgánica de Comunicación, Ley de Radio difusión y Televisión y la Ley Orgánica de Educación Superior, este tipo de trabajos deberían tener apoyo estatal ya que los costos de producción de este tipo de material es muy costoso situación que limita la difusión de programas como se plantea en el presente trabajo.
2. Ante la carencia de contar con un compendio de productos radiales de carácter musical que permitan mantener viva esa llama que nos dejaron nuestros ancestros, es necesario motivar a los cursantes de la carrera que generen este tipo de trabajos mediante la recopilación histórica de éste y otros géneros musicales que permitan dar fe de nuestra riqueza musical.
3. Si la radio en el Ecuador se ha convertido en un recurso educativo, esta deberá ser utilizada como herramienta para fortalecer la cultura de los radio-escuchas y propiciar entornos de aprendizaje participativo que les permita desarrollar su creatividad comunicativa.
4. El recurso radiofónico en la educación no formal bien utilizada podría promover la participación interactiva de los radioescuchas y estimular el interés mediante el uso del lenguaje hablado que propicie una sensación de contacto personal con el radio oyente.

5. Los primeros programas que difundieron las radios comunitarias se orientaron a generar procesos de alfabetización para aquellas personas que no podían ingresar a sistemas de educación formal.
6. La radio comunitaria se crea para enfrentar la marginación de una gran mayoría de la sociedad del sistema educativo tradicional enfocado a sectores comunitarios de bajos recursos económicos con el propósito de cubrir metas a distancia, implementar la educación popular, y la comunicación alternativa.
7. La radio como un medio sonoro fomenta el acceso a la participación y al aprendizaje de la audiencia, sin embargo, es necesario señalar que todavía existen radio escuelas que utilizan la clase radiofónica con material pedagógico específico como es el caso de IRFEYAL.
8. La música se ha convertido en un factor preponderante en el renacimiento del arte y la cultura para la construcción de la identidad.
9. El lenguaje radiofónico que se utilice para emitir mensajes a la audiencia debe ser claro, y observar la correcta sintaxis y redacción en sus contenidos.

Recomendaciones

1. Motivar a las Instituciones públicas o privadas para que brinden el apoyo económico necesario a este tipo de investigaciones.
2. Se sugiere motivar a los cursantes de la carrera incursionar en este tipo de investigaciones para enriquecer la información existente.

3. Se recomienda utilizar la radio como herramienta de ayuda no sólo en el proceso de aprendizaje de materias generales o de alfabetización, sino también en la enseñanza musical.
4. Se sugiere aplicar técnicas de comunicación interactiva con el propósito de mejorar el desarrollo de programas radiofónicos y que genere una sensación de contacto personal con el radio oyente.
5. Si la radio se orienta a generar procesos de alfabetización, se recomienda estimular tres valores socioculturales: autoestima, autodisciplina y autoeducación.
6. Se sugiere utilizar correctamente el lenguaje radiofónico para potenciar la comunicación y el aprendizaje en la audiencia de los programas radiales motivo de este estudio.
7. Se sugiere propiciar entornos de aprendizaje significativo que incida en el crecimiento formativo del radio oyente.
8. Se recomienda el uso de la presente disertación como elemento de apoyo para el conocimiento del género musical motivo de estudio.
9. Se sugiere utilizar adecuadamente no solamente los recursos del lenguaje radiofónico sino también la creatividad del radio escucha para lograr óptimos procesos de comunicación y potenciar su aprendizaje.

PRODUCTO

1. Presentación

El producto se encuentra constituido por siete programas de radio sobre los géneros mestizos ecuatorianos.

En total se plantea siete programas de radio, cuatro de influencia indígena y tres de influencia europea; para la realización de estos programas se tomará en cuenta los siguientes aspectos:

1. Historia de la música mestiza del Ecuador mediante la investigación sobre los aspectos relevantes de cada género.
2. El análisis formal de cada género musical.
3. Mediante la apreciación musical, se busca que el oyente tenga un primer acercamiento a estos géneros.

Los siete programas estarán presentados en tres discos compactos, los mismos que podrán ser utilizados no solamente mediante la difusión radial sino también en el aula.

El análisis e interpretación del estudio documental y bibliográfico realizado constituye la base para diseñar estos siete programas radiales que pretende enriquecer el conocimiento de los ritmos mestizos en el Ecuador.

La realización de este producto busca motivar a los cursantes de la carrera para que en un futuro se hagan estudios similares complementarios en el ámbito musical específicamente en modalidad multimedia.

El propósito de presentar este producto de corta duración, tiene la finalidad de enriquecer el bagaje cultural de los oyentes mediante un lenguaje simple en el que se evidencie los aspectos más relevantes de cada género.

Ante la carencia de contar con un compendio de productos radiales de carácter musical que respondan a las crecientes demandas que propone el presente, y los

impredecibles requerimientos que plantea el futuro, surge la necesidad de rescatar toda expresión musical que ha existido en el Ecuador mediante la recopilación de su historia en consideración a que nuestro país es diverso y pluricultural.

La elaboración de un producto que sirva como fuente de información y consulta, no es una tarea fácil, puesto que conlleva procesos de programación específicos que permitan ser abordados desde planteamientos contextuales, hasta factores que condicionan su actividad y resultados. De ahí que al momento de establecer programas radiales de tipo musical elaborados a partir de las concepciones teóricas y metodológicas asumidas, deberán permitir mejorar la calidad del aprendizaje musical por consiguiente, la radio juega un papel preponderante para la enseñanza de la música.

La intención del presente producto es abrir caminos a una nueva inserción cultural, al crecimiento de nuevas combinaciones musicales dentro y entre lenguajes, y finalmente a la invención de nuevos lenguajes sociales, ya que la música como arte significa mediación de tensiones, de armonías, de antagonismos y afinidades que se manifiestan en la riqueza de los contextos musicales del género mestizo.

1.1 Géneros Mestizos

En los géneros mestizos se analizaron temas como:

1. Historia de cada género
2. Fórmula rítmica
3. Análisis formal nivel básico de la obra
4. Reseña de una obra característica del género
5. Ejemplos auditivos de otras obras

El programa además de tratar los temas mencionados, fundamenta la teoría mediante entrevistas a compositores, musicólogos, investigadores musicales y expertos en los géneros mestizos.

El programa al ser un producto educativo busca una realimentación de lo presentado mediante una autoevaluación puesto que, al final de cada bloque se realizarán cuestionarios en base a los temas tratados.

Los discos compactos estarán clasificados de la siguiente manera:

Géneros de influencia indígena.

CD 1

1. El yumbo
2. El danzante

CD 2

3. El yaraví
4. El sanjuanito

Géneros de influencia de música mestiza.

CD 3

1. El pasacalle
2. El Albazo
3. El pasillo

Cada disco compacto está compuesto por un diseño que representa gráficamente la influencia de música indígena con la música criolla.

2 Objetivo general

Difundir los géneros mestizo-ecuatorianos mediante la elaboración de programas radiales para propiciar la identidad cultural en el radio-oyente de la Red de Radios Universitarias del Ecuador.

3 Recomendaciones metodológicas (uso)

El producto fruto del estudio y análisis de los géneros mestizos ecuatorianos se enmarca en la metodología ECCA que se fundamenta en el manejo de material impreso para

el desarrollo de las clases radiofónicas lo que permite orientar el uso del recurso mencionado y facilitar la evaluación del aprendizaje mediante evidencias que ayuden a definir las etapas o momentos formativos.

Bajo esta perspectiva, lo que se busca es que el radio-oyente o el estudiante de una clase generen un proceso de aprendizaje que potencie su evolución y que pueda opinar, explorar, autodirigir sus acciones y ser el actor principal tanto de su propio aprendizaje como en el aprendizaje colectivo.

La planificación del material que se presenta como producto de la presente disertación está basada en el ciclo de aprendizaje como una estrategia que promueve el aprendizaje activo el mismo que se define en cuatro momentos:

1. Experiencia
2. Reflexión
3. Conceptualización
4. Aplicación; sin embargo, en la metodología ECCA a estos momentos que son definidos por McCarthy como básicos, se aplica la evaluación como un momento terminal del proceso.

4 Síntesis de Marco Teórico

El producto de la presente disertación se desarrolló acudiendo a la revisión de temas específicos sobre los diferentes tipos de géneros mestizos en el Ecuador tales como el Yumbo, Yaraví, Pasillo, Pasacalle y San Juanito entre otros; además, el análisis de la radio en el Ecuador no sólo como soporte didáctico en el proceso de culturización y aprendizaje sino también como el apoyo imprescindible de la educación no formal.

Entre los autores analizados para desarrollar el tema de estudio se citan los siguientes: Godoy, Luis Moreno, D'Hacourt, Guerrero, Jiménez de la Espada, Kaplún entre otros.

El formato de guion radiofónico utilizado es el presentado por Mario Kaplún para producción de programas de radio.

5 Desarrollo

Después de la investigación que se realizó se elaboraron los programas radiales por cada género mestizo-ecuatoriano, toda la información obtenida en el transcurso de la investigación se trasladó a un lenguaje radiofónico para la elaboración de estos programas. Se obtuvieron entrevistas de expertos en la materia para que el producto sea enriquecedor.

Todos los programas tienen una entrevista que sustente lo mencionado en el bloque histórico de los programas los entrevistados fueron: Luciano Carrera, Terry Pazmiño, Julián Pontón, Pablo Valarezo, Álvaro Manzano, Gustavo Lovato y Raúl Escobar

Con todo lo expuesto anteriormente se procedió a realizar los siguientes guiones según el formato de Mario Kaplún expuesto en el capítulo 5.

5.1. Guiones de los géneros mestizo ecuatorianos

GÉNEROS MESTIZOS ECUATORIANOS CON INFLUENCIA DE LA MÚSICA INDÍGENA

TITULO: Vivencia ancestral ecuatoriana

PROGRAMA NRO.1: El Yumbo

FORMATO: Programa educativo

DURACION: 20 min

DIRECCION: David Guerrón

FECHA DE TRANSMICIÓN: La radio determinará el horario

CONTROL: OPENING PROGRAMA

**CONTROL: CRÓNICA BIOGRÁFICA DEL COMPOSITOR
GERARDO GUEVARA.WAV**

**CONTROL: PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE
LOS PRESENTADORES 41”**

**CONTROL: ENTRAN SALUDA EL PRESENTADOR MUSICA
PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) Bienvenidos a un nuevo encuentro de Vivencia ancestral ecuatoriana un programa donde se busca difundir la música mestiza en todos los rincones de la patria, soy David Guerrón y empezamos este programa con alegría, entusiasmo y energía.

**CONTROL: MUSICA YUMBO CORAZAS ENTRA A PRIMER
 PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) El día de hoy hablaremos del Yumbo su historia, el ritmo, también presentaremos un pequeño análisis de la forma y por último una breve historia de la canción Apamuy Shungu del compositor Gerardo Guevara. Empezamos.

**CONTROL MÚSICA DESESPERACIÓN ECUATORIANA PRIMER
 PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (TRANQUILO) El yumbo es de origen prehispanico y está localizado en la región interandina, este término viene de la palabra yumbo o yumpu que significa: danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, este término hace referencia a los bailarines que agradecían a la pachamama sobre la cosecha concedida este ritmo es ejecutado en la serranía ecuatoriana.

DAVID: (NOVEDOSO) La danza para el maestro Segundo Luis Moreno es una de las más difíciles en su ejecución; pero de lo más bella, elegante y artística que puede figurarse; pues la realizan lanzando los pies, alternativamente, hacia delante y hacia atrás.

DAVID (NOVEDOSO) Esta danza se bailaba principalmente en la fiesta del equinoccio en la provincia de Imbabura, bajo la dirección del chaqui o el capitán quien representa al Sumo Sacerdote en esta ceremonia.

DAVID (NOVEDOSO) La vestimenta era simple y sencilla pues no tenían un disfraz ni vestuario especial, suprimieron el poncho y ciñen un cinturón sobre la camisa blanca, se atan al cuello un pañuelo de color vivo además se amarran en el pecho bandas en formas de pájaros embalsamados, de conchas marinas y en su mano derecha tienen una lanza de palo de chonta como de dos metros de largo.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA PASA A PRIMER PLANO Y SALE FADE OUT

DAVID (ALEGRE) En este bloque tuvimos el agrado de entrevistar al maestro Raúl Escobar, quien amablemente nos respondió todas las inquietudes que teníamos escuchemos atentamente.

CONTROL PREGRABADO ENTREVISTA RAÚL ESCOBAR

CONTROL MÚSICA ATAHUALPA YUMBO PRIMER PLANO Y SE MANTIENE 1'57" PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID (ALEGRE) Seguimos con nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana en esta parte hablaremos de la fórmula rítmica que tiene el Yumbo.

DAVID El yumbo se encuentra en un compás binario compuesto de 6/8 cuyo movimiento es Allegreto vivo escuchemos atentamente el siguiente ejemplo

CONTROL PREGRABADO FÓRMULA YUMBO.

CONTROL CODA APAMUY SHUNGO

DAVID: Ahora escuchemos toda la canción completa y tratemos de identificar sus partes

CONTROL CANCIÓN APAMUY SHUNGO

CONTROL MÚSICA APAMUY SHUNGU PASA A PRIMER PLANO Y SE MANTIENE

DAVID: Ahora estamos en la capacidad de distinguir características importantes del yumbo, llegó el momento de la autoevaluación respondamos estas preguntas ¿El yumbo que viene de la palabra yumpu? Significa a) bailar agachado b) danzante c) no bailar d) esconderse

DAVID Si su respuesta fue la letra B danzante felicitaciones ahora vamos con la siguiente pregunta

DAVID ¿Qué tipo de compás tiene el yumbo?

a) Compuesto b) Simple c) ninguna de las anteriores

DAVID Si su respuesta fue A compás compuesto felicitaciones ha comprendido este género

CONTROL: MÚSICA YUMBO ENTRA PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID: (SERIO) Esto fue todo en nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana si tiene alguna duda puede escribirnos a vivenciaancestrale@hotmail.com que con gusto responderemos sus inquietudes.es todo por hoy soy David Guerrón y les dejo con el yumbo Atahualpa

del maestro Carlos Bonilla interpretado por el pianista Nelson Maldonado.

CONTROL: MÚSICA ATAHUALPA

**CONTROL: PREGRABADO CORTINA DE LA SALIDA DEL
PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA ENTRA SE MANTIENE Y SALE**

TITULO: Vivencia ancestral ecuatoriana

PROGRAMA NRO.2: El Danzante

FORMATO: Programa educativo

DURACION: 20 min

DIRECCION: David Guerrón

FECHA DE TRANSMISIÓN: La radio determinará el horario

CONTROL: OPENING PROGRAMA

**CONTROL: CRÓNICA BIOGRÁFICA DEL COMPOSITOR
GONZALO BENÍTEZ.WAV**

**CONTROL: PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE
LOS PRESENTADORES 41”**

**CONTROL: ENTRAN SALUDA EL PRESENTADOR MUSICA
PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) Bienvenidos a un nuevo encuentro de Vivencia ancestral ecuatoriana un programa donde se busca difundir la música mestiza en todos los rincones de la patria, mi nombre es David Guerrón y empezamos este programa con alegría, entusiasmo y energía.

**CONTROL: MUSICA DANZANTE LA CANCION DE LOS ANDES
ENTRA A PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE
MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) El día de hoy hablaremos del danzante su historia, el ritmo, también presentaremos un pequeño análisis de la forma y por último una breve historia de la

canción Vasija de barro del compositor Gonzalo Benítez.
Empezamos.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA ECUATORIANA PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID: (TRANQUILO) El danzante al igual que el yumbo tienen gran similitud puesto que, se hace una referencia a una danza preincaica y también a los danzantes del Corpus Christi; este al igual que el anterior género se sitúa en la región interandina.

DAVID: (NOVEDOSO) El danzante es un disfrazado que se traduce como “tushuy, ángel huahua personaje indígena que danza o baila en las fiestas andinas de Pujlí, Cotopaxi, Salasaca, Tungurahua”.

DAVID (NOVEDOSO) los danzantes el día de la fiesta se pintaban el rostro y llevaban en el cuello un pañuelo de seda de color muy vivo usaban una faldilla coloreada rosada o de cualquier otro color vistoso, sobre pantalones blancos bien planchados se amarraban en la cabeza una corona de madera forrada de papel plateado o dorado, con la mano derecha sostenían una daga de madera que estaba forrada de papel plateado.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA PASA A PRIMER PLANO Y SALE FADE OUT

DAVID (ALEGRE) En este bloque tuvimos el agrado de entrevistar al maestro Luciano Carrera, quien

amablemente nos respondió todas las inquietudes que teníamos escuchemos atentamente.

CONTROL **PREGRABADO ENTREVISTA LUCIANO CARRERA**

CONTROL **MÚSICA YUMBO INSTRUMENTAL PRIMER PLANO Y SE MANTIENE 1'57" PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID (ALEGRE) Seguimos con nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana en esta parte hablaremos de la fórmula rítmica que tiene el danzante.

DAVID La composición de este género por lo general es en tono menor en un compás binario compuesto de 6/8 que se lo puede identificar rítmicamente por una nota larga seguida de una corta es decir; de una negra seguida de una corchea escuchemos la siguiente fórmula.

CONTROL **PREGRABADO FÓRMULA DANZANTE.**

CONTROL **MÚSICA VASIJA DE BARRO PASA A PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (POSITIVA) La historia de la Vasija de Barro se creó en la noche del 7 de noviembre del año de 1950 en la casa del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, cuya inspiración se basó un cuadro del mencionado artista. Las estrofas de este danzante pertenecen respectivamente a Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y a Jorge Enrique Adoum y la música corresponde a Gonzalo Benítez y figura como

coautor Luis Alberto Valencia. La primera grabación de esta obra se realizó en el año 1956.

DAVID: El Danzante Vasija de Barro está escrito en la tonalidad de Mi m y su estructura formal está dividida de la siguiente manera: Introducción, Tema A, interludio, Tema B al sexto grado, es decir de Mi m pasa a Si m.

DAVID (SORPRENDIDO) Tal vez suene un poco complejo vamos a escuchar parte por parte para que el análisis resulte más sencillo.

DAVID Este es la introducción de la obra

CONTROL MÚSICA VASIJA DE BARRO INTRODUCCIÓN

David Este es el Tema A

CONTROL MÚSICA VASIJA DE BARRO TEMA A

DAVID La introducción se repite

CONTROL MÚSICA VASIJA DE BARRO INTRODUCCIÓN

DAVID Y este es el tema B al sexto grado

CONTROL MÚSICA VASIJA DE BARRO TEMA B

DAVID Ahora escuchemos toda la canción completa y tratemos de identificar las partes

CONTROL MÚSICA VASIJA DE BARRO

CONTROL MÚSICA DANZANTE

DAVID: Ahora estamos en la capacidad de distinguir características importantes del danzante, llegó el momento de la autoevaluación respondamos estas preguntas ¿A qué parte de la vasija de barro responde

el siguiente fragmento? a) Tema A b) Introducción c)
Tema B d) Ninguna de las anteriores

CONTROL **MÚSICA VASIJA DE BARRO TEMA A**

DAVID Si su respuesta fue A Tema A estuvo en lo correcto
ahora vamos con la siguiente pregunta

DAVID ¿Qué tipo de compás tiene el danzante? a) simple b)
compuesto c) ninguna de las anteriores

DAVID Si su respuesta fue B compuesto felicitaciones ha
comprendido este género

CONTROL: **MÚSICA DANZANTE ENTRA PASA A FONDO Y SE**
MANTIENE

DAVID: (SERIO) Esto fue todo en nuestro programa vivencia
ancestral ecuatoriana si tiene alguna duda puede
escribirnos a vivenciaancestrale@hotmail.com que con
gusto responderemos sus inquietudes.es todo por hoy
soy David Guerrón y les dejo con el danzante Manantial
Recopilado por el musicólogo Segundo Luis Moreno e
interpretado por el grupo Iluman.

CONTROL: **MÚSICA MANTIAL**

CONTROL: **PREGRABADO CORTINA DE LA SALIDA DEL**
PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA ENTRA SE MANTIENE Y SALE

TITULO: Vivencia ancestral ecuatoriana

PROGRAMA NRO.3: El Yaraví

FORMATO: Programa educativo

DURACION: 20 min

DIRECCION: David Guerrón

FECHA DE TRANSMISIÓN: La radio determinará el horario

CONTROL: OPENING PROGRAMA

CONTROL: CRÓNICA BIOGRÁFICA DEL ULPIANO BENÍTEZ

**CONTROL: PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE
LOS PRESENTADORES 41”**

**CONTROL: ENTRAN SALUDA EL PRESENTADOR MUSICA
PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) Bienvenidos a un nuevo encuentro de Vivencia ancestral ecuatoriana un programa donde se busca difundir la música mestiza en todos los rincones de la patria, mi nombre es David Guerrón y empezamos este programa con alegría, entusiasmo y energía.

**CONTROL: MUSICA GÉNERO YARAVÍ ENTRA A PRIMER
PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) El día de hoy hablaremos del yaraví su historia, el ritmo, también presentaremos un pequeño análisis formal de la canción puñales del compositor Ulpiano Benítez. Empezamos.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA ECUATORIANA PRIMER

PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID: (TRANQUILO) El Yaraví en sus vocablos Huarahui, haraví o yarahue que según Felipe Guamán es un canto de amor, este género de tipo indígena tiene su origen en la época precolombina, también se lo interpreta en Perú y Bolivia esta melodía es de carácter melancólica y lenta

DAVID: (NOVEDOSO) Este género en sus inicios se interpretó mientras se hacía labores agrícolas y también en reuniones familiares. Sixto María Durán decía que el yaraví estaba compuesto en una escala pentáfona de 5 sonidos que para el año de 1928 era un género que estaba muy avanzado.

DAVID (NOVEDOSO) La particularidad de este género es que en algunos casos se establecen dos partes rítmicas la primera propia, del yaraví y la segunda es que termina albazo esta estructura se dio a mediados y finales del siglo XX

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA PASA A PRIMER PLANO Y

SALE FADE OUT

DAVID (ALEGRE) En este bloque tuvimos el agrado de entrevistar al maestro Terry Pazmiño, quien amablemente nos respondió las siguientes preguntas, escuchemos atentamente.

CONTROL 'PREGRABADO ENTREVISTA TERRY PAZMIÑO

CONTROL **MÚSICA YARAVÍ INSTRUMENTAL PRIMER PLANO Y SE MANTIENE 1'57" PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID (ALEGRE) Seguimos con nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana en esta parte hablaremos de la fórmula rítmica que tiene el yaraví.

DAVID Rítmicamente el yaraví es una melodía lenta que se escribe en un compás binario compuesto de 6/8 y en algunas ocasiones en un compás ternario simple de 3/4

CONTROL **PREGRABADO FÓRMULA YARAVÍ.**

CONTROL **MÚSICA VASIJA DE BARRO PASA A PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (EMOTIVO) El yaraví puñales del compositor Ulpiano Benítez padre del cantante Gonzalo Benítez es una melodía clásica de este género, está escrita en Re menor su forma estructural es de la siguiente manera: Introducción, Tema A introducción Tema B y la coda que termina en un albazo

DAVID (SORPRENDIDO) Tal vez suene un poco complejo vamos a escuchar parte por parte para que el análisis resulte más sencillo

DAVID Este es la introducción de la obra

CONTROL **MÚSICA PUÑALES INTRODUCCIÓN**

David Este es el Tema A

CONTROL **MÚSICA PUÑALES TEMA A**

DAVID Este es el interludio

CONTROL MÚSICA PUÑALES INTRODUCCIÓN

DAVID Y este es el tema B

CONTROL MÚSICA MUSICA PUÑALES TEMA B

DAVID esta es la coda que termina en Albazo

CONTROL MÚSICA MUSICA PUÑALES ALBAZO

DAVID Ahora escuchemos toda la canción completa y tratemos de identificar sus partes

CONTROL MÚSICA PUÑALES

DAVID: Ahora estamos en la capacidad de distinguir características importantes del yaraví, llegó el momento de la autoevaluación respondamos estas preguntas ¿A qué parte de la obra puñales responde el siguiente fragmento? a) Tema A b) Introducción c) Tema B d) Coda

CONTROL MÚSICA MUSICA PUÑALES ALBAZO

DAVID Si su respuesta fue la letra d coda estuvo en lo correcto ahora vamos con la siguiente pregunta

DAVID El yaraví a sus inicios se interpretó mientras se hacían lavadores de: a) ganadería b) agrícolas c) pesca

DAVID Si su respuesta fue B agrícola felicitaciones ha comprendido este género

CONTROL: MÚSICA YARAVÍ ENTRA PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID:

(SERIO) Esto fue todo en nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana si tiene alguna duda puede escribirnos a vivenciaancestrale@hotmail.com que con gusto responderemos sus inquietudes.es todo por hoy soy David Guerrón les dejo con el yaraví No me olvides del compositor Cristóbal Ojeda Dávila interpretado por el pianista Paco Godoy

CONTROL: MÚSICA NO ME OLVIDES.

**CONTROL: PREGRABADO CORTINA DE LA SALIDA DEL
PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA ENTRA SE MANTIENE Y SALE**

TITULO: Vivencia ancestral ecuatoriana

PROGRAMA NRO.4: El San Juanito

FORMATO: Programa educativo

DURACION: 20 min

DIRECCION: David Guerrón

FECHA DE TRANSMISIÓN: La radio determinará el horario

CONTROL: OPENING PROGRAMA

**CONTROL: CRÓNICA BIOGRÁFICA DEL CRISTOBAL OJEDA
DÁVILA**

**CONTROL: PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE
LOS PRESENTADORES 41”**

**CONTROL: ENTRAN SALUDA EL PRESENTADOR MUSICA
PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) Bienvenidos a un nuevo encuentro de Vivencia ancestral ecuatoriana un programa donde se busca difundir la música mestiza en todos los rincones de la patria, mi nombre es David Guerrón y empezamos este programa con alegría, entusiasmo y energía.

**CONTROL: MUSICA GÉNERO YARAVÍ ENTRA A PRIMER
PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) El día de hoy hablaremos del sanjuanito su historia, el ritmo, también presentaremos un pequeño análisis formal de la canción penas mías del compositor Cristóbal Ojeda Dávila. Empezamos.

PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID:

(TRANQUILO) El sanjuanito es un tipo de baile popular indígena en el Ecuador; al igual que la mayor parte de la música indígena es de carácter pentafónico este género está dividido en cuatro vertientes, el san Juanito mestizo, indígena, afro-ecuatoriano y futurista. El Sanjuanito mestizo se caracteriza por la riqueza armónica y su acompañamiento es más elaborado, mientras que el indígena es de acompañamiento más simple, por lo general se toca la voz principal con dos flautas y el acompañamiento con un tambor y sus melodías se repiten constantemente; mientras que el San Juanito afro es una pieza en compás binario simple que generalmente se ejecuta en las fiestas del Sanjuán en Esmeraldas y finalmente el Sanjuanito Futurista obra de piano del maestro Luis Humberto Salgado creada en Quito el 11 de marzo del 1944 este trabajo es uno de los primeros en Latinoamérica que trabaja el dodecafonismo en un género local siendo este uno de los pioneros en la región.

DAVID:

(NOVEDOSO) Entre las teorías relacionadas a este género, Gerardo Guevara en 1930, manifiesta que el sanjuán mestizo es una derivación del huayano ritmo

que se da en Perú, Bolivia, partes de Argentina y como un nuevo hallazgo Colombia.

DAVID

(NOVEDOSO) Pablo Guerrero recoge el testimonio del norteamericano Friederich Hassaurek que dice de un descanso, se fue a la plaza, donde los bailes de los San Juanes habían comenzado... la orquesta constaba de una trompeta, un bombo, dos flautas y un cuerno. Tocaban todos un mismo son, que consistía en pocas notas, durante las dos mortales horas que duró el baile. El aire se llamaba San Juan.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA PASA A PRIMER PLANO Y SALE FADE OUT

DAVID

(ALEGRE) En este bloque tuvimos el agrado de entrevistar al maestro Julián Pontón, quien amablemente nos respondió las siguientes preguntas, escuchemos atentamente.

CONTROL 'PREGRABADO ENTREVISTA JULIÁN PONTÓN

CONTROL MÚSICA SANJUANITO INSTRUMENTAL PRIMER PLANO Y SE MANTIENE 1'57" PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID

(ALEGRE) Seguimos con nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana en esta parte hablaremos de la fórmula rítmica que tiene el sanjuanito

DAVID El compás con el que se estructura este género es un compás binario simple 2/4, por lo general está escrito en tonalidades menores.

CONTROL **PREGRABADO FÓRMULA SANJUANITO.**

CONTROL **MÚSICA PENAS MÍAS PASA A PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (EMOTIVO) El Sanjuanito penas mías obra del compositor ecuatoriano Cristóbal Ojeda Dávila a finales de los años XX, es una obra que está escrita en Mi menor en un compás binario simple 2/4, la estructura está compuesta por una breve introducción al tema, Tema A, introducción tema B, se repite nuevamente la obra (dacapo) al final.

DAVID (SORPRENDIDO) Tal vez suene un poco complejo vamos a escuchar parte por parte para que el análisis resulte más sencillo

DAVID Este es la introducción de la obra

CONTROL **MÚSICA PENAS MÍAS INTRODUCCIÓN**

David Este es el Tema A

CONTROL **MÚSICA PENAS MÍAS TEMA A**

DAVID La introducción se repite

CONTROL **MÚSICA PUÑALES INTRODUCCIÓN**

DAVID Y este es el tema B

CONTROL **MÚSICA PENAS MÍAS TEMA B**

DAVID Ahora escuchemos toda la canción completa y tratemos de identificar sus partes

CONTROL **MÚSICA PENAS MÍAS**

DAVID: Ahora estamos en la capacidad de distinguir características importantes del sanjuanito, llegó el momento de la autoevaluación respondamos estas preguntas ¿A qué parte de la obra penas mías responde el siguiente fragmento? a) Tema A b) Introducción c) Tema B

CONTROL **MÚSICA PENAS MÍAS TEMA B**

DAVID Si su respuesta fue la letra C Tema B estuvo en lo correcto ahora vamos con la siguiente pregunta

DAVID El sanjuanito está escrito un compás simple de: a) 2/4 b)4/4 c) 3/4

DAVID Si su respuesta fue A 2/4 felicitaciones ha comprendido este género

CONTROL: **MÚSICA SANJUANITO ENTRA PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (SERIO) Esto fue todo en nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana si tiene alguna duda puede escribirnos a vivenciaancestrale@hotmail.com que con gusto responderemos sus inquietudes.es todo por hoy soy David Guerrón y les dejo con el sanjuanito Sisa del compositor Enrique Males interpretado por el grupo Vocabelo

CONTROL: MÚSICA SISA VOCAPELO

CONTROL: PREGRABADO CORTINA DE LA SALIDA DEL

PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL

ECUATORIANA ENTRA SE MANTIENE Y SALE

GÉNEROS MESTIZOS ECUATORIANOS CON INFLUENCIA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

TITULO: Vivencia ancestral ecuatoriana

PROGRAMA NRO.5: El Pasacalle

FORMATO: Programa educativo

DURACION: 20 min

DIRECCION: David Guerrón

FECHA DE TRANSMICIÓN: La radio determinará el horario

CONTROL: OPENING PROGRAMA

CONTROL: CRÓNICA BIOGRÁFICA ALFREDO CARPIO

**CONTROL: PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE
LOS PRESENTADORES 41”**

**CONTROL: ENTRAN SALUDA EL PRESENTADOR MUSICA
PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) Bienvenidos a un nuevo encuentro de Vivencia ancestral ecuatoriana un programa donde se busca difundir la música mestiza en todos los rincones de la patria, mi nombre es David Guerrón y empezamos este programa con alegría, entusiasmo y energía.

**CONTROL: MUSICA GÉNERO PASACALLE ENTRA A PRIMER
PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) El día de hoy hablaremos del pasacalle su historia, el ritmo, también presentaremos un pequeño análisis formal de la obra el Chulla Quiteño del compositor Alfredo Carpio.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA ECUATORIANA PRIMER

PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID: (TRANQUILO) El pasacalle es un baile mestizo que tuvo influencia con el pasodoble español que evidentemente tiene su misma estructura formal Mario Godoy nos dice que el pasacalle ecuatoriano tiene una relación dinámica con géneros como la polka europea, la polka peruana, el corrido mexicano y el pasodoble español cuyo aporte significó la base de este género.

DAVID: (NOVEDOSO) El pasacalle es uno de los géneros que más hibridaciones culturales tiene, la influencia del pasodoble español fue porque la bandas militares interpretaban en las retretas mientras que la influencia de los corridos mexicanos se manifestó en la primera mitad del siglo XX mediante el cine y la discografía.

DAVID (NOVEDOSO) El término pasacalle en sus inicios era un vocablo que se lo utilizaba para dirigirse a cualquier género de la música mestiza ecuatoriana.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA PASA A PRIMER PLANO Y

SALE FADE OUT

DAVID (ALEGRE) En este bloque tuvimos el agrado de entrevistar al maestro Pablo Valarezo, quien amablemente nos respondió todas las inquietudes que teníamos, escuchemos atentamente.

CONTROL **'PREGRABADO ENTREVISTA PABLO VALAREZO**

CONTROL **MÚSICA PASACALLE INSTRUMENTAL PRIMER PLANO Y SE MANTIENE 1'57'' PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID (ALEGRE) Seguimos con nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana en esta parte hablaremos de la fórmula rítmica que tiene el pasacalle.

DAVID El pasacalle está escrito en un compás binario simple 2/4 aunque es de ritmo movido se encuentra escrito en tonalidades menores.

CONTROL **PREGRABADO FÓRMULA PASACALLE.**

DAVID Auditivamente se pensaría que el pasacalle está escrito en contratiempo pero esto se debe a que es en la segunda corchea de cada tiempo que se presenta el acorde completo.

CONTROL **MÚSICA PASACALLE PASA A PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (EMOTIVO) Una de las obras más representativas es el Chulla Quiteño del compositor Alfredo Capio. Este pasacalle está escrito en Mi menor con una introducción, tema A y tema B.

DAVID (SORPRENDIDO) Tal vez suene un poco complejo vamos a escuchar parte por parte para que el análisis resulte más sencillo

DAVID Este es la introducción de la obra

CONTROL MÚSICA CHULLA QUITIÑO INTRODUCCIÓN

DAVID Este es el Tema A

CONTROL MÚSICA TEMA A CHULLA QUITIÑO

DAVID Este es el tema B

CONTROL MÚSICA CHULLA QUITIÑO TEMA B

DAVID Ahora escuchemos toda la canción completa y tratemos de identificar sus partes

CONTROL MÚSICA CHULLA QUITIÑO

DAVID: Ahora estamos en la capacidad de distinguir características importantes del pasacalle, llegó el momento de la autoevaluación respondamos estas preguntas ¿A qué parte de la obra el Chulla Quiteño responde el siguiente fragmento? a) Tema b) Introducción c) Tema B

CONTROL CHULLA QUITIÑO INTRODUCCIÓN

DAVID Si su respuesta fue la letra B introducción estuvo en lo correcto ahora vamos con la siguiente pregunta

DAVID ¿El pasacalle tuvo influencia del paso doble español?: a) Si b) No c) ninguna de las anteriores

DAVID Si su respuesta fue A Si felicitaciones ha comprendido este género

CONTROL: MÚSICA PASACALLE ENTRA PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID

(SERIO) Esto fue todo en nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana si tiene alguna duda puede escribirnos a vivenciaancestrale@hotmail.com que con gusto responderemos sus inquietudes.es todo por hoy soy David Guerrón y les dejo con el Pasacalle Soy del Carchi del compositor Jorge Salinas interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador

CONTROL: MÚSICA SOY DEL CARCHI

CONTROL: PREGRABADO CORTINA DE LA SALIDA DEL PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL ECUATORIANA ENTRA SE MANTIENE Y SALE

TITULO: Vivencia ancestral ecuatoriana

PROGRAMA NRO.6: El Albazo

FORMATO: Programa educativo

DURACION: 20 min

DIRECCION: David Guerrón

FECHA DE TRANSMISIÓN: La radio determinará el horario

CONTROL: OPENING PROGRAMA

**CONTROL: CRÓNICA BIOGRÁFICA DE JORGE ARAUJO
CHIRIBOGA**

**CONTROL: PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE
LOS PRESENTADORES 41”**

**CONTROL: ENTRAN SALUDA EL PRESENTADOR MUSICA
PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: Bienvenidos a un nuevo encuentro de Vivencia ancestral ecuatoriana un programa donde se busca difundir la música mestiza en todos los rincones de la patria, mi nombre es David Guerrón y empezamos este programa con alegría, entusiasmo y energía.

**CONTROL: MUSICA GÉNERO ALBAZO ENTRA A PRIMER
PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) El día de hoy hablaremos del albazo su historia, el ritmo, también presentaremos un pequeño

análisis formal de la canción si tú me olvidas del compositor Jorge Araujo Chiriboga.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA ECUATORIANA PRIMER

PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID: (TRANQUILO) El albazo es un género mestizo musical que significa alborada o amanecer Pablo Guerrero manifiesta que es probable que este ritmo musical fue tomando forma en la etapa de la colonia.

DAVID: (NOVEDOSO) En 1865 el artista Juan Agustín Guerrero Toro hizo un albazo titulado albacito obra que está en un compás binario compuesto de 6/8 para piano Con esta canción despertaban los indios a los novios al otro día de casados esta Obra se encuentra en el libro Yaravíes Quiteños recopilados por el artista antes mencionado.

DAVID (NOVEDOSO) Uno de los estudios afirma que posiblemente este ritmo tenga descendencia directa en el yaraví indígena porque frecuentemente se los encuentran juntos y se infiere que el albazo es un yaraví en un ritmo más rápido.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA PASA A PRIMER PLANO Y

SALE FADE OUT

DAVID (ALEGRE) En este bloque tuvimos el agrado de entrevistar al maestro Álvaro Manzano Director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador, quien

amablemente las siguientes preguntas, escuchemos atentamente.

CONTROL **'PREGRABADO ENTREVISTA ÁLVARO MANZANO**

CONTROL **MÚSICA PASACALLE INSTRUMENTAL PRIMER PLANO Y SE MANTIENE 1'57" PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID (ALEGRE) Seguimos con nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana en esta parte hablaremos de la fórmula rítmica que tiene el albazo.

DAVID El musicólogo Segundo Luis Moreno infiere dos tipología de albazo el primero que está escrito en un compás binario compuesto 6/8 y el otro en un compás simple ternario 3/4.

CONTROL **PREGRABADO FÓRMULA ALBAZO.**

DAVID El albazo puede ser generador de otros ritmos importantes en la cultura mestiza como el capishca, el aire típico, la bomba (música afro-ecuatoriana), cachullapi.

CONTROL **MÚSICA ALBAZO PASA A PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID Una de las obras más representativa de este género es si tú me olvidas del compositor Jorge Araujo Chiriboga. Se lo conoce también como de terciopelo negro, la primera grabación que se hizo de esta obra fue cantada en dúo por Carlota Jaramillo y Luis A Valencia en los

años setenta, esta obra ha sido plagiada dos veces, la primera por unos artistas franceses que lamentablemente en los créditos no constaba el nombre del autor y la segunda Mario Vinicio Bedoya utilizó la melodía pero con otro texto.

DAVID: (EMOTIVO) Esta obra compuesta en Re menor y está estructurada de la siguiente manera: Introducción, Tema A, Tema B, interludio,

DAVID (SORPRENDIDO) Tal vez suene un poco complejo vamos a escuchar parte por parte para que el análisis resulte más sencillo

DAVID Este es la introducción

CONTROL MÚSICA SI TÚ ME OLVIDAS INTRODUCCIÓN

DAVID Este es el Tema A

CONTROL MÚSICA SI TÚ ME OLVIDAS TEMA A

DAVID Este es el Tema B

CONTROL MÚSICA SI TU ME OLVIDAS TEMA B

DAVID Este es el interludio de la obra

CONTROL MÚSICA SI TU ME OLVIDAS INTERLUDIO

DAVID Este es el tema A

CONTROL MÚSICA SI TÚ ME OLVIDAS TEMA A

DAVID Este es el Tema B

CONTROL MÚSICA SI TU ME OLVIDAS TEMA B

DAVID Ahora escuchemos toda la canción completa y tratemos de identificar sus partes

CONTROL MÚSICA SI TU ME OLVIDAS

DAVID: Estamos en la capacidad de distinguir características importantes del albazo, llegó el momento de la autoevaluación, respondamos estas preguntas ¿El albazo significa? a) Atardecer b) Anochecer c) Alborada

DAVID Si su respuesta fue la letra C alborada estuvo en lo correcto ahora vamos con la siguiente pregunta

DAVID ¿El albazo está compuesto en un compás de? a) 6/8 b) 4/4 c) 2/4

DAVID Si su respuesta fue A 6/8 felicitaciones ha comprendido este género

CONTROL: MÚSICA ALBAZO ENTRA PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID: (SERIO) Esto fue todo en nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana si tiene alguna duda puede escribirnos a vivenciaancestrale@hotmail.com que con gusto responderemos sus inquietudes.es todo por hoy soy David Guerrón y les dejo con el mosaico Dolencias de Luís Alberto Valencia y si tú me olvidas de Jorge Araujo Chiriboga interpretado por el pianista Nelson Maldonado.

CONTROL: MÚSICA DOLENCIAS-SI TÚ ME OLVIDAS.MP3

CONTROL: PREGRABADO CORTINA DE LA SALIDA DEL PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL ECUATORIANA ENTRA SE MANTIENE Y SALE

TITULO: Vivencia ancestral ecuatoriana

PROGRAMA NRO.7: El pasillo

FORMATO: Programa educativo

DURACION: 20 min

DIRECCION: David Guerrón

FECHA DE TRANSMISIÓN: La radio determinará el horario

CONTROL: OPENING PROGRAMA

**CONTROL: CRÓNICA BIOGRÁFICA DE CARLOS AMABLE
ORTIZ**

**CONTROL: PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL
ECUATORIANA SE FUNDE CON LOS SALUDOS DE
LOS PRESENTADORES 41”**

**CONTROL: ENTRAN SALUDA EL PRESENTADOR MUSICA
PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) Bienvenidos a un nuevo encuentro de Vivencia ancestral ecuatoriana un programa donde se busca difundir la música mestiza en todos los rincones de la patria, mi nombre es David Guerrón y empezamos este programa con alegría, entusiasmo y energía.

**CONTROL: MUSICA GÉNERO PASILLO ENTRA A PRIMER
PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (ALEGRE) El día de hoy hablaremos del pasillo su historia, el ritmo, también presentaremos un pequeño análisis formal de la canción Reír Llorando del compositor Carlos Amable Ortíz.

PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID: (TRANQUILO) El pasillo aparece en la segunda mitad del siglo anterior en el territorio que anteriormente se lo conocía como la Nueva Granada países que en la actualidad se los conoce como: Ecuador, Colombia y Venezuela. El pasillo tiene la traducción a paso corto; se cree que en antigüedad este género era un baile propio de los estratos populares el mismo que tuvo influencia del vals europeo

DAVID: (NOVEDOSO) El pasillo con el pasar del tiempo fue cambiando y la configuración que hoy se tiene responde a un ritmo en el que la letra en conjunto con la música despierta tristeza.

DAVID (NOVEDOSO) El pasillo es una compleja red de hibridaciones culturales que dieron cabida a este género fruto de la migración y la conquista.

DAVID En este género, la oralidad jugó un papel preponderante en el proceso de identidad por cuanto, las primeras creaciones se las transmitía de forma oral. Así también, los primeros registros del pasillo datan del siglo XIX, en este siglo se puede evidenciar que las letras no tenían una sincronización con la forma musical, por lo que se piensa que en algunas ocasiones el compositor era también el que escribía la letra

DAVID Los ayes y el proscrito son las únicas evidencias que se tiene del pasillo pero tampoco se asegura que de esta manera se haya ejecutado este ritmo porque carecen de rima y tiene una versificación desigual, Pablo Guerrero y Juan Mullo en su libro reencuentro del pasillo recogen un paralelismo entre la música rocolera y este género puesto que, en ambos casos el compositor acostumbra a poner la letra.

CONTROL MÚSICA FOLKLÓRICA PASA A PRIMER PLANO Y SALE FADE OUT

DAVID (ALEGRE) En este bloque tuvimos el agrado de entrevistar al maestro Gustavo Lovato, quien amablemente nos respondió las siguientes preguntas, escuchemos atentamente.

CONTROL 'PREGRABADO ENTREVISTA GUSTAVO LOVATO

CONTROL MÚSICA PASILLO INSTRUMENTAL PRIMER PLANO Y SE MANTIENE 1'57" PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID (ALEGRE) Seguimos con nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana en esta parte hablaremos de la fórmula rítmica que tiene el pasillo.

DAVID El pasillo está escrito en un compás de 3/4 que generalmente se encuentra en tonalidad menor y responde a la siguiente forma A-B-B o en algunos casos A-B-C, escuchemos la siguiente fórmula rítmica

CONTROL PREGRABADO FÓRMULA PASILLO.

CONTROL MÚSICA PASILLO PASA A PRIMER PLANO PASA A FONDO Y SE MANTIENE

DAVID Uno de los pasillos más representativos de este género llamado Reír Llorando fue compuesto en el año de 1920 por el compositor ecuatoriano Carlos Amable Ortiz, esta melodía es de carácter instrumental, Pablo Guerrero plantea que el compositor tal vez fue inspirado en una poesía de igual nombre del mexicano Juan de Dios Peza

DAVID: (EMOTIVO) El reír llorando está escrita en un compás ternario simple 3/4 cuya tonalidad es de Do M y esta obra contiene 4 temas claramente identificables.

DAVID (SORPRENDIDO) Tal vez suene un poco complejo vamos a escuchar parte por parte para que el análisis resulte más sencillo

DAVID Esta es la primera parte

CONTROL MÚSICA REIR LLORANDO PARTE 1

DAVID Esta es la segunda parte

CONTROL MÚSICA REÍR LLORANDO PARTE 2

DAVID Esta es la Tercera parte

CONTROL MÚSICA REÍR LLORANDO PARTE 3

DAVID Este es la cuarta parte

CONTROL MÚSICA REÍR LIORANDO PARTE 4

DAVID Ahora escuchemos toda la canción completa y tratemos de identificar sus partes

CONTROL **MÚSICA REÍR LLORANDO**

DAVID: Ahora estamos en la capacidad de distinguir características importantes del pasillo, llegó el momento de la autoevaluación, respondamos estas preguntas ¿A qué parte de la obra Reír Llorando responde el siguiente fragmento? a) Parte 3 b) Parte 4 c) Parte 1

CONTROL **MÚSICA REIR LLORANDO PARTE 1**

DAVID Si su respuesta fue la letra C parte 1 estuvo en lo correcto ahora vamos con la siguiente pregunta

DAVID ¿El pasillo está en un compás de? a) 3/4 b) 4/4 c) 2/4

DAVID Si su respuesta fue A 3/4 felicitaciones ha comprendido este género

CONTROL: **MÚSICA SANJUANITO ENTRA PASA A FONDO Y SE MANTIENE**

DAVID: (SERIO) Esto fue todo en nuestro programa vivencia ancestral ecuatoriana si tiene alguna duda puede escribirnos a vivenciaancestrale@hotmail.com que con gusto responderemos sus inquietudes.es todo por hoy soy David Guerrón y les dejo con el pasillo Amor y vida del maestro Luciano Carrera interpretado por la Orquesta Sinfónica Nacional del Ecuador

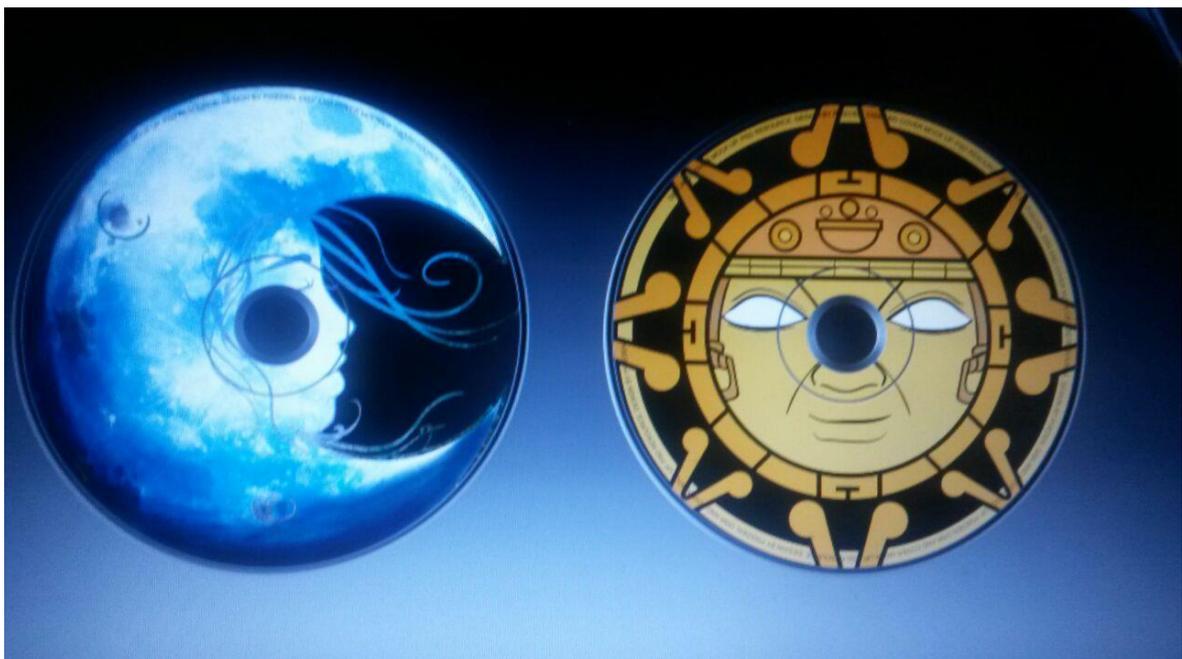
CONTROL: **MÚSICA AMOR Y VIDA.MP3**

CONTROL: **PREGRABADO CORTINA DE LA SALIDA DEL PROGRAMA VIVENCIA ANCESTRAL ECUATORIANA ENTRA SE MANTIENE Y SALE**

6. Partes del producto

Se realizaron los productos de los géneros mestizo-musicales y también la elaboración del arte

6.1 Estuche de los programas “vivencia ancestral ecuatoriana”



6.2 Folleto de los programas mestizo ecuatorianos

6.2.1 Géneros mestizos ecuatorianos con influencia de la música indígena

Programa Nro1.- EL YUMBO



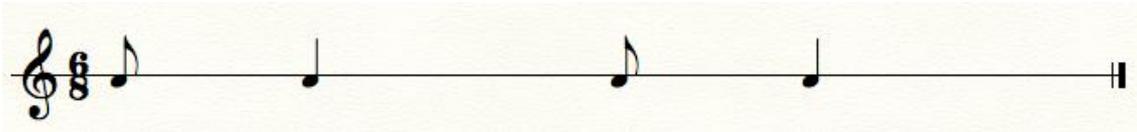
Este ritmo es de origen prehispánico y está localizado en la región interandina, Godoy (2005) “la palabra yumbo (yumpu) significa: danzante, bailarín, saltador, brujo, curandero, yáchaj” (Godoy, 2007, pág. 173), término que hace referencia a los bailarines que agradecían a la pachamama sobre la cosecha concedida ritmo que es ejecutado la serranía ecuatoriana.

La danza para el maestro Segundo Luis Moreno es una de las más difíciles en su ejecución; pero de lo más bella, elegante y artística que puede figurarse; pues la realizan lanzando los pies, alternativamente, hacia delante y hacia atrás.

Esta danza se bailaba principalmente en la fiesta del equinoccio en la provincia de Imbabura, bajo la dirección del chaqui capitán quien representa al Sumo Sacerdote en esta ceremonia.

La vestimenta era simple y sencilla pues no tenían un disfraz ni vestuario especial, suprimieron el poncho y ciñen un cinturón sobre la camisa blanca, se atan al cuello un pañuelo de color vivo además se amarran en el pecho bandas en formas de pájaros embalsamados, de conchas marinas y en su mano derecha tienen una lanza de palo de chonta como de dos metros de largo.

El yumbo se encuentra en un compás binario compuesto de 6/8 cuyo movimiento es Allegreto vivo y la cifra metronómica aproximada de “negra con punto= 124” (Godoy, 2007, pág. 174).



El apamuy shungu es una obra de carácter indígena tradicional en la que su música original y la transcripción lo realizó por primera vez el compositor ecuatoriano Luis Humberto Salgado que años después, el compositor ecuatoriano Gerardo Guevara adaptó un texto y lo armonizó.

En quichua apamuy, de acuerdo a Luis Cordero se traduce como el acto de traer y shungo (shungu) significa corazón. Según nos comentó Guevara, -quien traduce su título como Entregando el corazón.

Programa Nro2.- EL DANZANTE

El danzante y el yumbo tienen gran similitud puesto que se hace una referencia a una danza preincaica y también a los danzantes del Corpus Christi; éste, al igual que el anterior género se sitúa en la región interandina.

El danzante originalmente, se refiere a un disfrazado que se traduce como “tushuy, ángel huahua personaje indígena que danza o baila en las fiestas andinas de Pujlí, Cotopaxi, Salasaca, Tungurahua” (Godoy, 2007, pág. 172) entre otras.

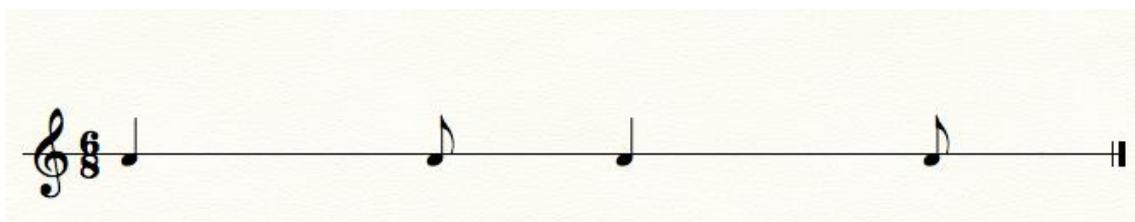
La vestimenta del danzante según el maestro Segundo Luis Moreno (1996) se describe de la siguiente manera:

Los danzantes se presentaban en la plaza de su parroquia, el día de la fiesta, polvados y pintarrajeados el rostro y ataviados lujosamente. Visten almilla o jubón de tela blanca transparente, sobre fondo de color vivo, con adornos de oropeles, lentejuelas, etc.; llevan al cuello un pañuelo de seda de color muy vivo; usan faldilla coloreada rosada o de cualquier otro color vistoso, sobre pantalones blancos bien planchados ciñen la cabeza con una corona de madera forrada de papel plateado o dorado, en que embonan cuatro o más haces de plumas de aves, en forma de penachos... Las manos enguantadas, con la derecha sostienen una daga que,

generalmente es solo simulada de madera, en cuyo caso esta forrada de papel plateado. (Moreno, 1996, pág. 109).



La composición de este género por lo general es en tono menor en un compás binario compuesto 6/8 que se lo puede identificar rítmicamente por una nota larga seguida de una corta (negra, corchea) llamado así tradicionalmente como ritmo trocaico. “la cifra metronómica aproximada del danzante es negra con punto=48” (Godoy, 2007, pág. 173).



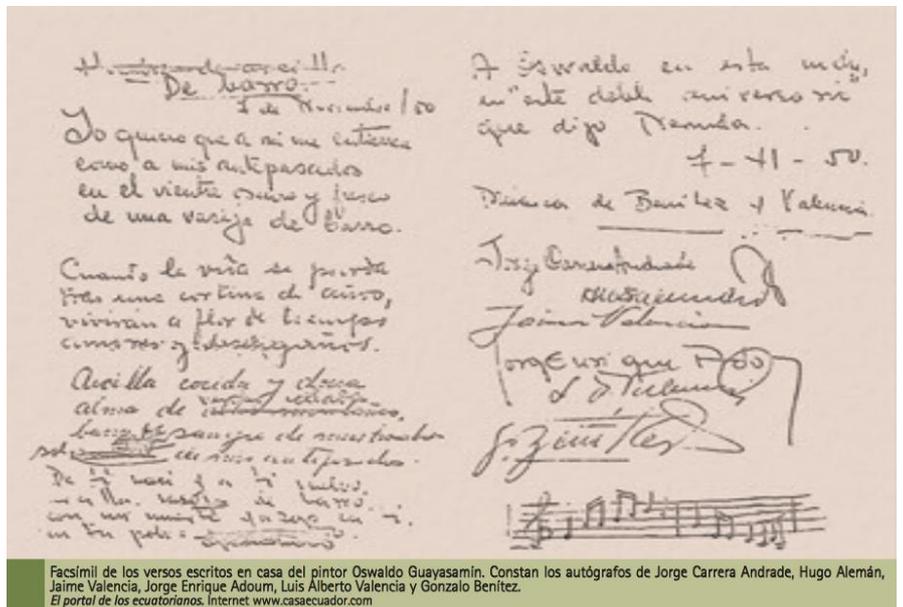


Portada realizada en serigrafía para el disco Vasija de barro (Disco Nacional Lp 005), original de F. Reyes Heró. Quito, 1956. Archivo Común/ica.

La historia de la *Vasija de Barro* se creó en la noche del 7 de noviembre del año de 1950 en la casa del pintor ecuatoriano Oswaldo Guayasamín, cuya inspiración se basó un cuadro del mencionado artista. Las estrofas de este danzante pertenecen respectivamente a Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia y a Jorge Enrique Adoum y la música corresponde a Gonzalo Benítez y figura como coautor Luis Alberto Valencia. La

primera grabación de esta obra se realizó en el año 1956.

El Danzante Vasija de Barro está escrito en la tonalidad de Mi menor y su estructura formal esta dividida de la siguiente manera: Introducción, Tema A, interludio, Tema B al sexto grado, es decir de Mi menor pasa a Si menor.



Facsimil de los versos escritos en casa del pintor Oswaldo Guayasamín. Constan los autógrafos de Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán, Jaime Valencia, Jorge Enrique Adoum, Luis Alberto Valencia y Gonzalo Benítez. El portal de los ecuatorianos. Internet www.casaecuador.com

Programa Nro3.- EL YARAVÍ

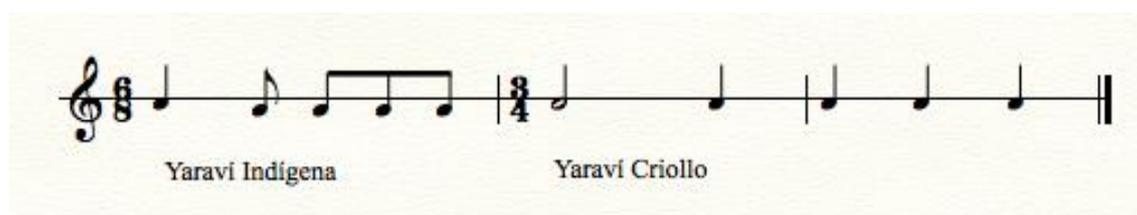
El Yaraví en sus vocablos Huarahui, haraví o yarahue que según Felipe Guamán es un canto de amor, este género de tipo indígena tiene su origen en la época precolombina, también se lo interpreta en Perú y Bolivia. Esta melodía es de carácter melancólica y lenta.

Este género en sus inicios se interpretó mientras se hacía labores agrícolas y también en reuniones familiares. Sixto María Durán decía que el yaraví estaba compuesto en una escala pentátona que para el año de 1928 era un género que estaba muy avanzado.

La particularidad de este género es que en algunos casos se establecen dos partes rítmicas la primera propia del yaraví y la segunda que termina en un movimiento allegro (albazo) esta estructura se dio a mediados y finales del siglo XX. A propósito de la sección que remite el paso del yaraví al albazo Guerrero dice que “esta coda lleva el nombre de fuga” (Guerrero P. , 2004, pág. 1464).



Rítmicamente el yaraví es una melodía lenta que se escribe en un compás binario compuesto de 6/8 y en algunas ocasiones en un compás ternario simple de 3/4. Guerrero (2004) habla que la expresividad en este género es importante porque, está cargado de gran dramatismo y gracias al juego de los matices refuerzan la emotividad. Juan A Guerrero (1818-1886), dice “que en el Yaraví también se ejecutan notas que se alteran, lo cual indica el uso del cromatismo para lograr expresividad en la pieza” (Guerrero P. , 2004, pág. 1467).



El yaraví Puñales del compositor Ulpiano Benítez padre del cantante Gonzalo Benítez es una melodía clásica de este género, está escrita en Re menor su forma estructural

es de la siguiente manera: Introducción, Tema A introducción Tema B y la coda que termina en un albazo.

Programa Nro4.- EL SANJUANITO

El sanjuanito es un tipo de baile popular indígena en el Ecuador; al igual que la mayor parte de la música indígena es de carácter pentafónico. Este género está dividido en cuatro vertientes: el san Juanito mestizo, el indígena, el afro-ecuatoriano y el futurista. El Sanjuanito mestizo se caracteriza por la riqueza armónica y su acompañamiento es más elaborado, mientras que el indígena es de acompañamiento más simple, por lo general se toca la voz principal con dos flautas y el acompañamiento con un tambor y sus melodías se repiten constantemente; mientras que el San Juanito afro es una pieza en compás binario simple que generalmente se ejecuta en las fiestas del Sanjuán en Esmeraldas y finalmente, el Sanjuanito Futurista o contemporáneo, cuyo origen se remonta a la obra de piano del maestro Luis Humberto Salgado creada en Quito el 11 de marzo del 1944 este trabajo es uno de los primeros en Latinoamérica que trabaja el dodecafonismo en un género local siendo este uno de los pioneros en la región.

Entre las teorías relacionadas a este género, Gerardo Guevara (1930) manifiesta que el sanjuán mestizo es una derivación del huayano ritmo que se da en Perú, Bolivia, partes de Argentina y como un nuevo hallazgo Colombia.

En nuestro país existe una sólida prueba de que este género existió en tiempos de la colonia puesto que Juan Agustín Guerrero Toro logró pautar ejemplos de melodías populares de la época en la que se evidencia la fórmula rítmica de este género, esta evidencia fue presentada por el historiador español Jiménez de la Espada en el cuarto congreso realizado en Madrid en 1981 y publicado en 1983.

Por la misma época en la que se registraron estas obras, el viajero norteamericano Friederich Hassaurek que llegó a nuestro territorio en el año de 1865, observó una fiesta indígena en Cayambe y notó que la melodía era repetitiva característica que identifica a este género.



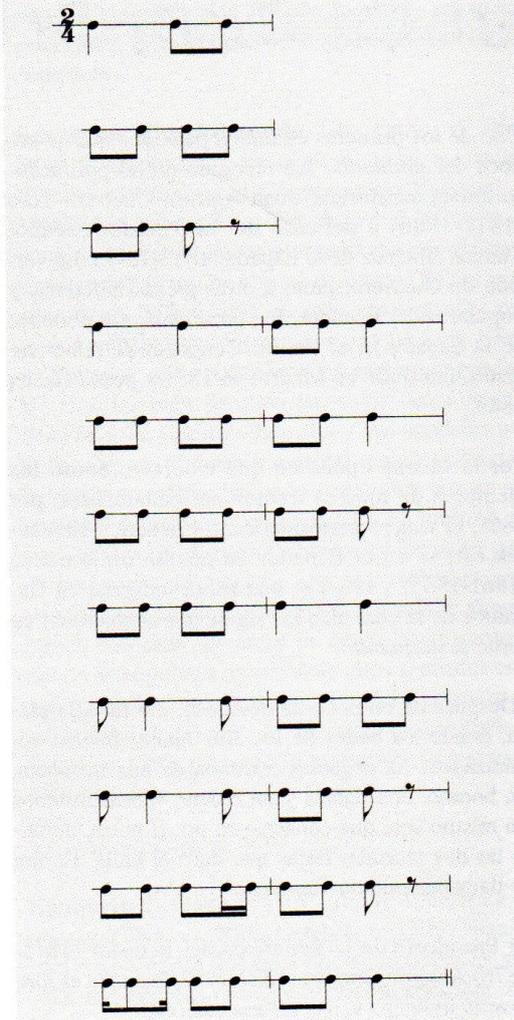
Guerrero (2004) recoge este testimonio del norteamericano en los siguientes términos:

Después de un descanso, me fui a la plaza, donde los bailes de los San Juanes habían comenzado... la orquesta constaba de una trompeta, un bombo, dos flautas y un cuerno. Tocaban todos un mismo son, que consistía en pocas notas, durante las dos mortales que duró el baile. El aire se llamaba San Juan (Guerrero P. , 2004, pág. 1277).

A comienzos del siglo XX y con la escolarización de la música el compositor Pedro Pablo Traversari pautó varias obras populares de este género para el piano, otro que siguió sus pasos fue el compositor Sixto María Durán Cárdenas.

El compás con el que se estructura este género es un compás binario simple 2/4, por lo general está escrito en tonalidades menores.

RITMOS DE BASE Y VARIANTES DEL SANJUANITO



El Sanjuanito penas mías obra del compositor ecuatoriano Cristóbal Ojeda Dávila a finales de los años XX, es una obra que está escrita en Mi menor en un compás binario simple 2/4, la estructura está compuesta por una breve introducción al tema, Tema A, introducción tema B, se repite nuevamente la obra (dacapo) al final.

6.2.2 Géneros mestizos ecuatorianos con influencia de la música criolla y Europea

Programa Nro5.- EL PASACALLE

El pasacalle es un baile mestizo que tuvo influencia del pasodoble español que evidentemente tiene su misma estructura formal; Godoy (2007) dice que el pasacalle ecuatoriano tiene una relación dinámica con géneros como la polka europea, la polka peruana, el corrido mexicano y el pasodoble español cuyo aporte significó la base de este género.

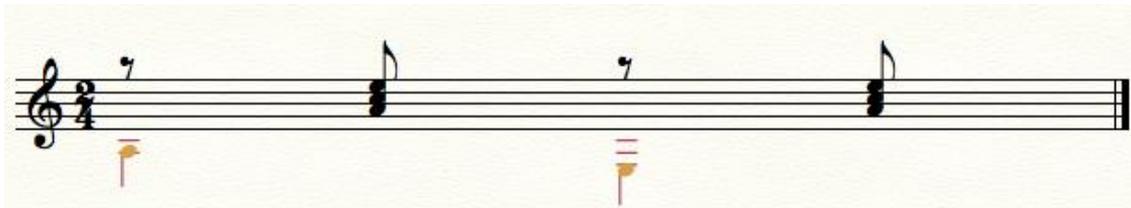
El pasacalle es uno de los géneros que más hibridaciones culturales tiene, la influencia del pasodoble español fue porque la bandas militares interpretaban en las retretas mientras que la influencia de los corridos mexicanos se manifestó en la primera mitad del siglo XX mediante el cine y la discografía.

El término pasacalle en sus inicios era un vocablo que se lo utilizaba para dirigirse a cualquier género de la música mestiza ecuatoriana.



El pasacalle está escrito en un compás binario simple 2/4 aunque es de ritmo movido se encuentra escrito en tonalidades menores.

Auditivamente se pensaría que el pasacalle está escrito en contratiempo pero esto se debe a que es en la segunda corchea de cada tiempo que se presenta el acorde completo.



Una de las obras más representativas es el *Chulla Quiteño* del compositor Alfredo Carpio. Este pasacalle está escrito en Mi menor con una introducción, tema A y tema B.

Programa Nro6.- EL ALBAZO

El albazo es un género mestizo musical que significa alborada (amanecer) Pablo Guerrero manifiesta que es probable que este ritmo musical fue tomando forma en la etapa de la colonia.

En 1865 el artista Juan Agustín Guerrero Toro hizo un albazo titulado albacito obra que está en un compás binario compuesto de 6/8 para piano Con este yaraví despiertan los indios a los novios al otro día de casados esta Obra que se encuentra en el libro Yaravés Quiteños recopilados por Juan Agustín Guerrero Toro.

Pablo Guerrero manifiesta que posiblemente este ritmo tenga descendencia directa en el yaraví indígena porque frecuentemente se los encuentran juntos y se infiere que el albazo es un yaraví en un ritmo más rápido.

El albazo se suele danzar alegremente con música y cohetes lanzados al aire.

El musicólogo Segundo Luis Moreno infiere dos tipología de albazo el primero que está escrito en un compás binario compuesto 6/8 y el otro en un compás simple ternario 3/4.



El albazo puede ser generador de otros ritmos importantes en la cultura mestiza como el capishca, el aire típico, la bomba (música afro-ecuatoriana) y el cachullapi.

Fórmula rítmica del albazo tipo 1 y 2.



Variantes del Albazo



Una de las obras más representativa de este género es si tú me olvidas del compositor Jorge Araujo Chiriboga. Se lo conoce también como de terciopelo negro, la primera grabación que se hizo de esta obra fue cantada en dúo por Carlota Jaramillo y Luis A

Valencia en los años setenta, esta obra ha sido plagiada al menos dos veces, la primera por unos artistas franceses que lamentablemente en los créditos no hicieron constar el nombre del autor y la segunda por Mario Vinicio Bedoya quien utilizó la melodía pero con otro texto.

Esta obra compuesta originalmente en Re menor y está estructurada de la siguiente manera: introducción, Tema A, Tema A1, interludio, Tema B, Tema A1, introducción.

Programa Nro7.- EL PASILLO



El pasillo aparece en el territorio que anteriormente se lo conocía como la Nueva Granada, países que en la actualidad se los conoce como: Ecuador, Colombia y Venezuela. El pasillo tiene la traducción a “paso corto”; se cree que en la antigüedad este género era baile propio de los estratos populares, el mismo que tuvo influencia del vals europeo.

El pasillo con el pasar del tiempo fue cambiando y la configuración que hoy se tiene responde a un ritmo en el que la letra en conjunto con la música despierta tristeza.

El pasillo es una compleja red de hibridaciones culturales que dieron cabida a este género fruto de la migración y la conquista.

En este género, la oralidad jugó un papel preponderante en el proceso de identidad por cuanto, las primeras creaciones se las transmitía de forma oral. Así también, los primeros registros del pasillo datan del siglo XIX. En este siglo se puede evidenciar que las letras no tenían una sincronización con la forma musical, por lo que se piensa que en algunas ocasiones el compositor era también el que escribía la letra.

Este poema y el proscrito son las únicas evidencias que se tienen del pasillo en esta época pero tampoco se asegura que, de esta manera se haya ejecutado este ritmo porque carecen de rima y tiene una versificación desigual. Pablo Guerrero y Juan Mullo en su libro

“rencuentro del pasillo” recogen un paralelismo entre la música rocolera y este género puesto que, en ambos casos, el compositor acostumbra a poner la letra.

Fórmulas rítmicas con que se acompañan al pasillo

	A	B	C
1			
2			
3			
4			
5			
6			
7			

El pasillo está escrito en un compás de 3/4 que generalmente se encuentra en tonalidad menor y responde a la siguiente forma A-B-B o en algunos casos A-B-C.

Uno de los pasillos más representativos de este género llamado Reír Llorando fue compuesto en el año de 1920 por el compositor ecuatoriano Carlos Amable Ortiz, esta melodía es de carácter instrumental, Guerrero (2004) plantea que el compositor tal vez fue “inspirado en una poesía de igual nombre del mexicano Juan de Dios Peza” (Guerrero P. , 2004, pág. 1176).

La melodía está escrita en un compás ternario simple 3/4 cuya tonalidad es de Do menor y esta obra contiene 4 temas claramente identificables.

GLOSARIO DE TÉRMINOS

Compás.- “Es la división de la música en partes de igual duración; gráficamente puede decirse, es el espacio existente entre dos líneas divisorias” (De Lemos, pág. 12).

Composición musical.- “En forma general se puede decir que la composición musical existe en el territorio que hoy es Ecuador desde que el hombre se estableció en estos lares y usó su voz o alguna herramienta musical para crear una expresión sonora para comunicarse, danzar o deleitarse” (Guerrero P. , 2004, pág. 468).

Cultura: “Conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social” (Real Academia Española, 2014, pág. 693).

Educación.- Dirigir, encaminar, doctrinar.

Desarrollar o perfeccionar las facultades intelectuales y morales del niño o del joven por medio de preceptos, ejercicios, ejemplos, etc. (Real Academia Española, 2014, pág. 838).

Forma musical.- Es la manera en la se encuentra estructurada una obra (Real Academia Española, 2014).

Género Musical.- “La terminología musical para designar las diferentes manifestaciones musicales ecuatorianas, en cuanto a género y forma y otros tópicos musicales.” (Guerrero P. , 2004, págs. 675,676).

Guion.- “Texto que se expone, con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un filme o de una programa de radio o televisión” (Real Academia Española, 2014, pág. 1144).

Historia de la música del Ecuador.- Importante obra del musicólogo Segundo Luis Moreno Andrade.

Este trabajo histórico fue elaborándolo desde las primeras décadas del siglo XX hasta los cincuenta en que cerró el tercer tomo; en su compendiación final usó como fuentes algunas de sus obras anteriores. En 1930 publicó *La música en el Ecuador* que se puede decir es el compendio general y la base para su *Historia de la música en el Ecuador*. (Guerrero P. , 2004, págs. 758,759).

Interludio.- “Breve composición que ejecutaban los organistas entre las estrofas de una coral, y modernamente se ejecuta a modo de intermedio en la música instrumental” (Real Academia Española, 2014, pág. 1256).

Mass Media.- “Conjunto de los medios de comunicación”. (Real Academia Española, 2014, pág. 1422).

Mestizo.- “Dicho de una persona: Nacida de padre y madre de raza diferente, en especial de blanco e india, o de indio y blanca.” (Real Academia Española, 2014, pág. 1454).

Música.- “Melodía, ritmo y armonía, combinados. Sucesión de sonidos modulados para recrear el oído” (Real Academia Española, 2014, pág. 1516).

Música Mestiza.- “Es aquella producto del sincretismo cultural entre indígenas, negros y europeos, cuyo inicio está determinado en la etapa colonial” (Guerrero P. , 2004, pág. 969).

Metodología.- “Conjunto de métodos que se siguen en una investigación científica o en una exposición doctrinal” (Real Academia Española, 2014, pág. 1457).

Pedagogía.- “Ciencia que se ocupa de la educación y la enseñanza” (Real Academia Española, 2014, pág. 1663).

Prehispánico.- “Dicho de América o de lo relacionado con ella: Anterior a la conquista y colonización españolas.” (Real Academia Española, 2014, pág. 1774).

Radiodifusión.- “Transmisión pública de programas sonoros a través de las ondas hercianas” (Real Academia Española, 2014, pág. 1842).

Realimentar.- “Alimentar un sistema o circuito mediante el retorno de una parte de su salida” (Real Academia Española, 2014, pág. 1858).

Tonalidad.- “Sistema musical definido por el orden de los intervalos dentro de la escala de los sonidos” (Real Academia Española, 2014, pág. 2136).

BIBLIOGRAFÍA

- Asamblea Constituyente. (20 de Octubre de 2008). Constitución de la República del Ecuador. Motecristi, Manabí, Ecuador.
- Asamblea Nacional del Ecuador. (13 de Octubre de 2011). Ley de Radiodifusión y televisión. Quito, Pichincha, Ecuador: Lexis.
- Asamblea Nacional del Ecuador. (25 de Junio de 2013). Ley Orgánica de Comunicación. Quito: Lexus.
- Baráibar López, J., García, L., Casellas López, L., Domínguez Aranda, R., Gamonal García, A., & Lamata Cotanda, R. (2003). *La construcción de procesos formativos en educación no formal*. Madrid: NARCEA.
- Barberà, E. (2004). *La educación en la red: Actividades de enseñanza y aprendizaje*. Barcelona: Paidós.
- Borja, R. (1998). *COMUNICACIÓN SOCIAL Y PUEBLOS INDÍGENAS DEL ECUADOR*. Abya-Yala: Quito.
- Cardoso, M. (2009). *Historias de la radio*. Quito: Intiyan.
- Cebrián, M. (2003). *Enseñanza virtual para la innovación universitaria*. España: NARCEA.
- Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. (1990). *La Radio en el área andina tendencias e información*. Quito: Quipus.
- Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina. (2003). *Desafíos de la radio en el nuevo milenio*. Quito: Quipus.
- Consejo de Evaluación, Acreditación y Aseguramiento de la Calidad de la Educación Superior. (12 de Octubre de 2010). *Ley Orgánica de Educación Superior*. Quito, Pichincha, Ecuador: Lexis.
- Curuchet, E., Girola, M., & Orcajo, O. (2006). *¿Radio o ruido comunitario?* Montevideo : Universidad de la República de Uruguay-CIPFE.
- De la Peza, M. (Junio de 1996). De la Canción de Amor a la Retórica de lo Amoroso: La constitución de la memoria colectiva. *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*, 65-85.
- De la Torre, A., & Guerrero, P. (2006). *Gonzalo Benítez: Tras Una Cortina de años*. Quito: CONMUSICA.
- De Lemos, F. (s.f.). *Teoría de la música*. Quito.

- Edwards, V. (1991). *El concepto de calidad de la educación*. Chile: Unesco.
- Faus Belau, A. (1995). *La era audiovisual Historia de los primeros cien años de la radio y la televisión*. Barcelona: Internacionales .
- Gascón, M. (1991). *La radio en la educación no formal*. Barcelona: Ceac.
- Godoy, M. (2007). *Breve Historia de la Música del Ecuador*. Quito, Ecuador: Corporación Editora Nacional.
- Gros, B. (1997). *Diseños y programas educativos Pautas pedagógicas para la elaboración de software*. Barcelona: Ariel Educación.
- Guerrero, J. (1984). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Guerrero, P. (2002). *LA CULTURA Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia*. Quito: Abya-Yala.
- Guerrero, P. (2004). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Quito: CONMUSICA.
- Guerrero, P., & Garzón, R. (1993). *Yaravies Quiteños*. Quito: Ediciones del Sol.
- Guerrero, P., & Mullo, J. (2005). *Memorias y Reencuentro: El pasillo en Quito*. Quito: Flores.
- Guerrón, D. (19 de Octubre de 2015). *Análisis del rol de la música popular en el proceso libertario*. Quito, Pichincha, Ecuador: Ups.
- Gutierrez, F. (1974). *Pedagogía de la comunicación*. San José: Costa Rica.
- Iriarte, G., & Puente, M. (1993). *REALIDAD Y MEDIOS DE COMUNICACIÓN: Técnicas e Instrumentos de Análisis*. Bogotá: Paulinas H.S.P.
- Kaplún, M. (1978). *Producción de Programas de Radio El guión- la realización*. Quito: INTIYAN.
- Lewis, P., & Booth, J. (1992). *El medio invisible Radio pública, privada, comercial y comunitaria*. Barcelona: Paidós.
- Martínez Abadía, J. (1988). *Introducción a la tecnología audiovisual Televisión, video, radio*. Barcelona: Paidós.
- Ministerio de Relaciones Exteriores. (2003). *La música en el Ecuador : Partituras*. Quito: Tramal.
- Moreno, S. (1996). *La música en el Ecuador*. Quito: Porvenir.
- Mullo Sandoval, J. (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Cartografía de la memoria.
- Núñez Sánchez, J. (1998). *El Pasacalle: Himno de la Patria Chica*. Quito: SINAB.

- Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura. (2004). *Las tecnologías de la información y la comunicación en la formación docente*. Montevideo: Durazno.
- Parcerisa, A. (2002). *Didáctica en la educación social Enseñar y aprender fuera de la escuela*. Barcelona: Graó .
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: ESPASA.
- Rivera Costales , J., & Ballesteros López, T. (2012). *100 claves para la radio en línea Luces para un nuevo escenario radiofónico*. Quito: Quipus.
- San Felix, A. (1991). *Radiodifusión en la mitad del mundo*. Quito: Editora Nacional.
- Vinicio Escalante, M. (2005). *Revolución Digital en la radio*. Quito: Quipus.
- Yaguana Romero, H., & Delgado López, W. (2014). *85 años de la radiodifusión en Ecuador*. Quito, Ecuador: Quipus.
- Zecchetto, V. (2011). *Educomunicación*. Quito: Abya-Yala.

BIBLIOGRAFÍA DIGITAL

- Grupo maestro en casa. (s.f.). La radio educativa. *Revista TATTEMBACHIANA*, 3-62. Recuperado el 17 de Enero de 2016, de <http://www.elmaestroencasa.com/materiales/publicaciones/revista13.pdf>
- Guerrero, P. (24 de Enero de 2016). *Soy musica Ecuador*. Obtenido de Soy musica Ecuador: <http://soymusicaecuador.blogspot.com/2010/05/el-estudiante-provinciano-pasacalle-de.html>
- Pincheira Muñoz, L. E. (2013). RADIO COMUNITARIA, UN ESPACIO EDUCATIVO NO FORMAL EN LA COMUNIDAD. *Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, 183-193. Recuperado el 15 de Enero de 2016, de <http://www.redalyc.org/pdf/2431/243129663010.pdf>
- Prieto, I., Durante Rincon, E., & Ramos , M. (2008). Experiencia educativa de la radio. *Revista de Ciencias Sociales (RCS)*, 63-72. Recuperado el 20 de Enero de 2016, de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28011673006>
- Red de Radios Universitarias de Latinoamérica y el Carive. (31 de Enero de 2016). Obtenido de <http://rrulac.org/radios/>

Anexos

A. La constitución de la República del Ecuador

B. Ley orgánica de Comunicación

C. Ley de Radio Difusión y Televisión

D. Ley orgánica de Educación Superior

E. Cuadro de géneros mestizos ecuatorianos y partituras de los géneros tratados

Algunos géneros de la música ecuatoriana

Nombre	Cultura / época	Metro y compás	Filiación	Función	Ejemplo	Ritmo de base
<i>Aire típico*</i>	Mestiza / s. XIX- s.XXI	Ternario-binario compuesto, 3/4- 6/8; 3/8.	<i>Costillar, Alza / Capishca</i>	Baile cantado de pareja suelta	<i>El gallo de mi vecina / Julio Nabor</i>	
<i>Albazo*</i>	Indígena / s. XVIII?- s. XXI Mestiza / s. XVIII- s. XXI	Binario compuesto, 6/8	Su fuente es el <i>Yaraví / Bomba</i>	Baile cantado de pareja suelta	<i>Pajarillo / Tradicional</i> <i>Morena la ingratitud / J. Araújo</i>	
<i>Alza**</i>	Mestiza / fnls. s. XVIII- s. XX	Ternario y binario /34 y 6/8	<i>Costillar, aire típico, capishca</i>	Baile cantado de pareja suelta	<i>Alza, alza que te han visto/ Trad.</i>	
<i>Amorfino**</i>	Mestiza / s. XVIII- s. XX	Binario simple y compuesto, ternario, 2/4, 6/8 3/4,	<i>Habanera / Albazo</i>	Baile cantado, coplas	<i>Amorfino no seas loco</i>	
<i>Anent*</i>	Indígena shuar	Libre		Plegaria mágica	<i>Anent de la chacra</i>	
<i>Andarele*</i>	Afroesmeraldeña / colonial- s. XXI	Binario simple, 2/4		Baile cantado de pareja suelta	<i>Andarele</i>	
<i>Bomba*</i>	Negra / colonial- s. XXI	Binario compuesto, 6/8	<i>Albazo</i>	Baile de parejas Texto tipo crónica	<i>Carpuela / Milton Tadeo Carcelén</i>	
<i>Carnaval*</i>	Indígena y mestizo	Binario simple, 2/4; Binario compuesto 6/8		Baile y coplas	<i>Carnaval de Guaranda</i>	
<i>Cachullapi**</i>	No existe como género diferenciado; su fuente es el <i>albazo</i> . Su designación la dio el músico Víctor "Cahullapi" Salgado.					
<i>Chilena**</i>	Mestiza / s. XIX- s. XX	Ternario y binario compuesto, 3/4 y 6/8	<i>Zamacueca</i>	Baile cantado de pareja suelta	<i>Quito al día / Manuel Bastidas</i> <i>Caray, caramba cariucho / M.T. Hidrobo</i>	
<i>Danzante*</i>	Indígena / precolonial-colonial Mestiza colonial / hasta s. XXI	Binario compuesto, 6/8		Danza ritual Canción	<i>Danzante de Pujilí</i> <i>Vasija de barro / Benítez -Valencia</i>	
<i>Fox incaico*</i>	Mestiza / inicios s. XX-s. XXI	Binario, cuaternario 2/2, 4/4	<i>Fox norteamericano, sanjuanito</i>	Danza, canción	<i>La Bocina / R. Inga Vélez</i>	
<i>Guamán**</i>	Mestiza / s. XVIII- s. XIX	Cuaternario, binario, 4/4 y 2/4	<i>Yaraví</i> y música religiosa europea	Pieza religiosa instrumental	<i>Tono triste de oración</i>	
<i>Jahuay**</i>	Indígena / precolombina -s. XX	Libre, improvisación		Canto de trabajo		
<i>Marcha fúnebre**</i>	Mestiza / s. XIX- inicios s. XX	Cuaternario, ternario 4/4, 3/4.	Similar europea	Procesiones y entierros	<i>Junto a la tumba de mi padre / Virgilio F. Chaves</i> <i>La muerte de Montalvo / Antonio Nieto</i>	
<i>Pasillo*</i>	Mestiza / s. XIX- s. XXI	Ternario, 3/4	<i>Vals</i>	Baile, Canción	<i>Odio y amor / Aurelio Paredes</i> <i>Ojos verdes / Jose I. Canelos</i>	
<i>Pasacalle*</i>	Mestiza / s. XIX- s. XXI.	Binario simple, 2/4	<i>Pasodoble</i>	Baile cantado Dedicado a barrios, provincias, etc	<i>Chulla quiteño/ Alfredo Carpio</i>	
<i>Pasodoble*</i>	Mestiza, España / s. XIX-s. XX	Binario simple, 2/4	<i>Pasacalle</i>	Baile (instr. o cantado)	<i>Sangre ecuatoriana/ Julio Cañar</i>	
<i>Rondeña**</i>	Mestizo / fines s. XIX	Binario compuesto 6/8		Baile	<i>La chulla quiteña / Segundo L. Moreno</i>	
<i>Sanjuanito*</i>	Indígena / Precolombino Mestizo (Sanjuanito de blancos)	Binario simple, 2/4	<i>Huaynito</i>	Baile (instr. o cantado)	<i>Esperanza / Gonzalo Moncayo</i> <i>Mascarada de inocentes / Luis H. Salgado</i>	
<i>Tonada*</i>	Mestiza / s. XX	Binario compuesto	Chilena, danzante	Baile cantado pareja suelta	<i>Poncho verde/ Armando Hidrobo</i>	
<i>Villancico*</i>	Introducción España, Colonia, s. XV- s. XXI	Varios metros y compases Se componen <i>villancicos</i> en formato de <i>sanjuanitos, arrullos, albazos</i> (tono de Niños, variante del <i>albazo</i>), <i>fox</i> .		Baile y canción	<i>Ya viene el niño, Dulce Jesús mío, etc.</i>	
<i>Valse criollo**</i>	Mestiza / s. XIX-s. XXI	Ternario, 3/4	Su fuente es el <i>Vals</i> europeo	Baile y canción	<i>Dos palabras / Alberto Guillén N.</i>	
<i>Yaraví*</i>	Indígena / precolombino Mestiza / hasta s. XX	Binario compuesto, 6/8 Ternario, 3/4	<i>Tono, triste / Albazo</i>	Canción Canción	<i>Puñales (6/8) / Ulpiano Benítez</i> <i>Elegía (3/4) / Jose I. Canelos</i>	
<i>Yumbo*</i>	Indígena / precolonial Mestiza / hasta s. XXI	Binario compuesto, 6/8		Danza ritual Baile	<i>Apamuy shungu / Tradicional</i>	
<i>Zapateo**</i>	Mestiza / s. XIX- s. XX	Binario compuesto, 6/8		Baile	<i>El zapateo / Rafael Ramos</i>	

* Uso actual ** En desuso

Fuente: Cuadro del *Diccionario de tonos y bailes del Ecuador/ Pablo Guerrero G. Quito, 1995.*

Apamuy Shungo

(Yumbo)

Texto y arreglo: Gerardo Guevara
Melodía: Tradicional

Solemne ♩ = 50

Yumbo ♩ = 88

Soprano
f Ha - tum Ru - pay A - pa - muy Shun - gu

Contralto
f Ha - tum Ru - pay A - pa - muy Shun - gu

Tenor
f Ha - tum Ru - pay A - pa - muy Shun - gu

Bajo
f Ha - tum Ru - pay A - pa - muy Shun - gu tun dum

5

soprano
p tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun

alto
p tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun

tenor
p tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun

Bajo
p tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

9

soprano
mf A pa - muy san - say cu - nuy

alto
mf Ha - tum - ru - pay can a - pa muy can - say cu - nuy

tenor
mf Ha - tum ru - pay can A - pa muy can - say cu - nuy

Bajo
mf tun - dum tun dum tun dum tun - dum - tun dum

13

soprano

alto

tenor

Bajo

mf > *mf* > *mf* > *mf* >

Ha - tum ru - pay cu - ya - ran - chi tu - cuy shun - go shun -

Ha - tum ru pay cu - ya - ran - chi tu - cuy shun - go shun -

Ha - tum ru - pay cu - ya - ran - chi tu - cuy shun - go shun -

tun dum tun dum tun - dum tun dum tun - dum - tun dum -

1 2

17

soprano

alto

tenor

Bajo

p > > > >

go *p* tun dum tun dum tum tun dum tun dum tum tun dum tun dum tun

go tun dum *p* tun dum tun > tun dum tun dum tun > tun dum tun dum tun

go tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum tun dum

21

soprano

alto

tenor

Bajo

mf > > > >

tun *mf* tar - pu - ran - chi all - pa - xi - cu - ran - chi -

tun Tar - pu - ran - chi all - pa ri - cu - ran - chi -

tun Tar - pu - ran - chi all - pa ri - cu - ran - chi -

tun dum tun dum tun dum - tun dum - tun tar - pu - ran - chi ri - cu - ran - chi -

25

soprano *mp* *>* *>* *>*
chu - ri *Tai - ta ñu - ca - pac* *Tai - ta tu - cui -*

alto *mp* *>* *>* *>*
chu - ri *Tai ta ñu - ca pac* *Tai - ta tu - cui*

tenor *mp* *>* *>* *>*
chu - ri *Tai ta ñu - ca pac* *Tai - ta tu - cui*

Bajo *mp* *>* *>* *>*
chu - ri tun dum *Tai ta ñu - ca pac tun dum* *ya ya tu - cui*

29

soprano *p >* *2* *p >* *>*
pac *pac tun dun* *tun dun tum tun dun* *tun dun tum tun dun*

alto *p >* *p >* *p >* *>*
pac *pac tun dun* *tun dum tun > tun dum* *tun dum tun > tun dum*

tenor *p* *p* *p* *>*
pac *pac* *tun dum tun dum* *tun dum tun dum*

Bajo *p >* *p >* *p >* *>*
pac tun dum *pac tun dum* *tun dum tun dum* *tun dum tun dum*

33

soprano *mf* *>* *>* *>*
tun dun tun tun dun tun *tun* *Tar - pu - ran - chi* *all - pa -*

alto *mf* *>* *>* *>*
tun dum tun tun dum tun *tun* *Tar - pu - ran - chi* *all - pa*

tenor *mf* *>* *>* *>*
tun dum tun dum *tun dum tun dum* *Tar - pu - ran - chi* *all - pa*

Bajo *mf* *>* *>* *>*
tun dum tun dum *tun dum tun dum* *tun dum - tun dum - tun tar - pu - ran - chi*

50

soprano *f* > *mf* >

tun dum tun dum tun dum tun dum Ha - tum Ru -

alto *f* > *mf* >

tun dum tun dum tun dum tun dum Ha tum Ru

tenor *f* > *mf* >

tun dum tun dum tun dum tun dum Ha tum Ru

Bajo *f* > *mf* >

tun dum tun dum tun dum tun dum Ha tum Ru

54

soprano *f* >

pay

alto *f* >

pay

tenor *f* >

pay

Bajo *f* >

pay

Vasija de barro

Danzante

Música: Gonzalo Benítez- Luis A. Valencia
 Texto: Jorge Carrera Andrade, Hugo Alemán
 Jaime Valencia, Jorge E. Adoum

Moderato

The score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It begins with a piano introduction marked *f* (forte) in the bass clef and *mf* (mezzo-forte) in the treble clef. The tempo is *Moderato*. The piece includes a repeat sign with first and second endings. The lyrics are in Spanish and describe the fragility of earthenware.

Yo que - ro quea mí meen - tie - rren co - moa
 Ar - ci - lla co - ci - day du - ra al - ma

mis an - te - pa - sa - dos Yo sa - dos en el vien - treos - cu - roy
 de ver - des co - lla - dos Ar - lla - dos ba - rroy san - gre de mis

fres - co deu - na va - si - ja de ba - rro en el ba - rro
 hom - bres sol de mis an - te - pa - sa - dos ba - rroy sa - dos

©Enciclopedia de la Música Ecuatoriana / Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana / Pablo Guerrero, César Santos y Eugenio Auz, Editores. Quito - Ecuador, 1999. Email: conmusica@hotmail.com

do la vi - da se pier - da tras u - na cor - ti - na dea - ños Cuan -
 ti na - cía a ti vuel - vo ar - ci - lla va - so de ba - rro De

dea - ños vi - vi - rán a flor de tiem - po a - mo - res y de - sen -
 ba - rro con mi muer - te yaz - go en ti en tu pol - voa - pa - sio -

ga - ños vi - vi - ga - ños
 na - do con mi na - do.

mf

f

Al S hasta Fine

Fine

Al S hasta Fine

Fine

1 2

Cuan -
De

18

1 2

f

do la vi - da se pier - da tras u - na cor - ti - na dea - ños Cuan -
ti na - cya a ti vuel - vo ar - ci - lla va - so de ba - rro De

23

1

2

dea - ños vi - vi - rán a flor de tiem - po a - mo - res y de - sen -
ba - rro con mi muer - te yaz - go en ti en tu pol - voa - pa - sio -

27

mf

2

Al S hasta Fine

1 2 Fine

ga - ños vi - vi - ga - ños
na - do con mi na - do.

31

2 Al S hasta Fine Fine

Puñales

Yaraví ecuatoriano

Ulpiano Benítez
(Otavalo s. XIX - s. XX)
Adaptación piano: Fidel Pablo Guerrero

Dm
Lento

Piano

Mi
Llo -

5 *Bb* *F* *A7*

vi - da es - cual ho - ja se - ca que va ro - dan - do en el mun -
ran - do mis po - cas di - chas, can - tan - do mis des - ven - tu -

8 *Dm* *F* *A7* *Dm*

- do, que va ro - dan - do en el mun - do;
- ras, can - tan - do mis des - ven - tu - ras,

12 *F*

No tie - ne nin - gún con - sue - lo, no
Ca - mi - no sin rum - bo cier - to, su -

16

tie - ne - nin - gún ha - la ri - go, por -
frien - do es - ta cruel he - ri - da y al

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana /
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Quito - Ecuador, 1997. Correo: conmusica@hotmail.com // web: ecuadorconmusica.com

19 *B♭* *F* *A7*

e - so - cuan - do me que - jo mi al - ma pa de - ce can - tan -
fin me ha de dar la muer - te, lo que me nie - ga la vi -

22 *Dm* *F* *A7* *Dm* *Allegro* *Dm*

do, mi al - ma se a - le - gra llo - ran - do
da, lo que me nie - ga la vi - da.

26

Qué ma - la suer -
que has - ta los pe -

30 *F* *A7* *Dm* *B♭*

- te tie - nen los po - bres,
rros le an - dan mor - dien - do a - si es la vi -

34 *F* *B♭* *F* *A7*

- da guam - bri - ta, ir por el mun - do, bo - ni - ta, siem - pre su - frien -
do. *2ª vez rit.*

38 *Dm* *A7* *Dm*

do.

ad libitum

17

System 1: Measures 17-20. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

21

System 2: Measures 21-24. Continuation of the previous system, ending with a double bar line and repeat dots.

25

ff

System 3: Measures 25-27. Treble clef. The right hand has a complex texture with many beamed notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

28

System 4: Measures 28-30. Continuation of the complex texture from the previous system, featuring a triplet of eighth notes.

31

p

System 5: Measures 31-34. Treble clef. The right hand continues with complex textures. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

34

Musical notation for measures 34-36. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 34 features a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

37

8va

Musical notation for measures 37-39. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). A dashed line labeled "8va" indicates an octave transposition for the treble clef. Measure 37 has a triplet of eighth notes in the treble clef. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment.

44

Al 

Musical notation for measures 44-46. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Final

47

f

Musical notation for measures 47-50. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The treble clef has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass clef has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

El chullita quiteño

Pasacalle

Alfredo Carpio Flores
(Quito, 1909-1956)

Allegro

Piano

Yo soy el Chullita qui - te - - - ño la
lin - das chi - qui - llas qui - te - - - ñas son

vi - da me pa - so en - can - ta - - - do pa - ra
due - ñas de mi co - ra - zón no hay mu -

mí to - do es un sue - e - ño ba - jo es te mi cie - lo a -
je - res en el mun - do co - mo las de mi can -

ma ción do Las La Lo - ma Gra - an - de y la Gua -

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Archivo Sonoro de la Música Ecuatoriana. Quito- Ecuador, 1998.
Transcripción: Fidel Pablo Guerrero. Email: conmusica@hotmail.com // Web: ecuadorconmusica.com

26 ra - a - gua son to - dos ba - rrios tan que - ri - dos de mi gran ciu - dad.

31 El Pa - ne - ci - i - llo, la Pla - za Gra - an - de po - nen el

36 se - llo in - con - fun - di - ble de su ma - jes - tad. Chu - lla qui - te - ño

41 e - res el due - ño de es - te pre - cio - so pa - tri - mo - nio na - cio -

46 Am nal. Chu - lla qui - te - ño tú cons - ti - tu - yes tam - bién la

52 E7 Am Am Am E7 Am jo - ya de es - te Qui - to co - lo - nial. La Lo - ma nial. D.C

Chullita quiteño - 2 -

SI TÚ ME OLVIDAS

Albazo

Letra y música: JORGE ARAÚJO CHIRIBOGA

Piano

Dm

6/8

Introductory piano accompaniment in 6/8 time, starting with a Dm chord. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

5

D Gm Eb Dm

De - ter - cio - pe - lo ne - gro guam - bri - ta, ten - go cor - ti - nas,
A la sa - ma - ri - ta - na guam - bri - ta, te pa - re - cis - te.

First line of the song, starting at measure 5. The vocal line is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. Chords are D, Gm, Eb, and Dm.

9

D Gm Eb Dm

de - ter - cio - pe - lo ne - gro guam - bri - ta ten - go cor - ti - nas,
a la sa - ma - ri - ta - na guam - bri - ta te pa - re - cis - te,

Second line of the song, starting at measure 9. The vocal line is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. Chords are D, Gm, Eb, and Dm.

13

D Gm Eb Dm

pa - racn - lu - tar mi pc - cho guam - bri - ta si tú me ol - vi - das,
te pe - diun va - so dea - gua, guam - bri - ta. no me lo dis - te,

Third line of the song, starting at measure 13. The vocal line is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. Chords are D, Gm, Eb, and Dm.

17

D Gm Eb Dm

pa - racn - lu - tar mi pc - cho guam - bri - ta si tú me ol - vi - das,
te pe - diun va - so dea - gua, guam - bri - ta. no me lo dis - te,

Fourth line of the song, starting at measure 17. The vocal line is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. Chords are D, Gm, Eb, and Dm.

32 E7 Am E7

37 Am F C

Yo sin tua - mor yo nun - ca po - dré vi - vir

43 F C

so - loen mia - fán tu re - cuer - doe - vo - ca - ré y e - res pa - ra mí laa - ro - ra deun mag -

49 E7 Am C E7 Am

ní - fi - coa - rre - bol por que tú es - tás en mí vi - da co - moen el cie - loes - táel sol.

55 E7 Am E7

61 Am E7 Am

REIR LLORANDO

Transcripción Luciano Carrera

Carlos Amable Ortiz

Allegro

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

23

Pno.

29

Pno.

34

Pno.

38

Pno.

44

Pno.

49

Pno.

53

Pno.

57

Pno.

1.

2.

Lista de Cuadros

- Cuadro Nro. 1: Producciones educativas transmitidas en la radio.
- Cuadro Nro.2.- Emisión de música nacional en la provincia de Pichincha AM-FM.
- Cuadro Nro. 2.- Tabla de las radios incorporadas a la RRUE.
- Cuadro Nro. 3.- Tipos de Comunicación.
- Cuadro Nro. 4.-Movimiento radiofónico en América Latina.
- Cuadro Nro. 5.- Primeras Radioemisoras en el Ecuador.
- Cuadro Nro.6.- Distribución provincial de la radio por porcentajes en Ecuador (1929 –1939).
- Cuadro Nro.7.- Emisoras de Radio de 1940-1950.
- Cuadro Nro. 8 Emisoras de radio creadas en la década del 50.
- Cuadro Nro. 9.- Grupos de poder y dueños de medios en el Ecuador.
- Cuadro Nro.10.- Grupos con menor posesión de medios.
- Cuadro Nro.11.- Instituciones Propietarias de Medios.

Lista de imágenes

- Imagen Nro.1.-Botella silbato cultura Chorrera.
- Imagen Nro.2.-Resumen de evidencia arqueológico- musicales.
- Imagen Nro.3.-Fotografía del Yumbo.
- Imagen Nro.4.- Fórmula rítmica Yumbo.
- Imagen Nro.5.- Figura del Danzante.
- Imagen Nro.6.- Portada realizada en serigrafía para el disco Vasija de barro.
- Imagen Nro.7.- Fórmula rítmica Danzante.
- Imagen Nro.8.- Boceto de la letra Vasija de barro.
- Imagen Nro.9.- Fiesta indígena.
- Imagen Nro.10.-Fórmula rítmica yaraví.
- Imagen Nro.11.- Fiesta indígena.
- Imagen Nro.12.-Fórmula rítmica del sanjuanito y sus variantes.
- Imagen Nro.13.-Baile Pasacalle.
- Imagen Nro.14.- Fórmula rítmica pasacalle.
- Imagen Nro.15.-Baile Albazo.

Imagen Nro.16.- Fórmula 1 rítmica albazo.

Imagen Nro.17.- Fórmula 2 rítmica albazo.

Imagen Nro.18.-Variantes del albazo.

Imagen Nro.19.-Día nacional del pasillo.

Imagen Nro.20.- Fórmula rítmica pasillo.