



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

ESCUELA DE POSGRADO DOCTORADO EN EDUCACIÓN



TESIS

ELEMENTOS TRADICIONALES Y CAMBIOS ARTÍSTICOS QUE SE PRODUCEN EN LA ESTUDIANTINA PUNEÑA EN TIEMPOS DE POSMODERNIDAD

PRESENTADA POR:
EDWIN ALEX CHAMBI IDME
PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:
DOCTOR EN EDUCACIÓN

PUNO, PERÚ

2023

Reporte de similitud

NOMBRE DEL TRABAJO

ELEMENTOS TRADICIONALES Y CAMBIOS ARTÍSTICOS QUE SE PRODUCEN EN LA ESTUDIANTINA PUNEÑA EN TIEMPOS DE POSMODERNIDAD

AUTOR

EDWIN ALEX CHAMBI IDME

RECuento DE PALABRAS

28468 Words

RECuento DE CARACTERES

147672 Characters

RECuento DE PÁGINAS

85 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

301.8KB

FECHA DE ENTREGA

Aug 22, 2023 9:19 AM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Aug 22, 2023 9:20 AM GMT-5

● 11% de similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base de datos

- 11% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 5% Base de datos de trabajos entregados
- 0% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

● Excluir del Reporte de Similitud

- Material bibliográfico
- Material citado
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 10 palabras)

Universidad Nacional del Altiplano  Firmado digitalmente por VLCA
APAIZA Henry Mark FAU
20145496170 scb
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 13.09.2023 13:54:27 -05:00

Universidad Nacional del Altiplano  Firmado digitalmente por ARIAS
LIZARES Andres FAU 20145496170
scb
Motivo: Soy el autor del documento
Fecha: 01.09.2023 17:32:30 -05:00



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

**ESCUELA DE POSGRADO
DOCTORADO EN EDUCACIÓN**

TESIS

**ELEMENTOS TRADICIONALES Y CAMBIOS ARTÍSTICOS QUE SE
PRODUCEN EN LA ESTUDIANTINA PUNEÑA EN TIEMPOS DE
POSMODERNIDAD**



PRESENTADA POR:

EDWIN ALEX CHAMBI IDME

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

DOCTOR EN EDUCACION

APROBADA POR EL JURADO SIGUIENTE:

PRESIDENTE

.....
Dra. YENY FLORA CONDORI LAZARTE

PRIMER MIEMBRO

.....
Dra. YANNINA MITZA ARIAS HUACO

SEGUNDO MIEMBRO

.....
Dra. SARITA DURAN CHAMBILLA

ASESOR DE TESIS

.....
Dr. ANDRÉS ARIAS LIZARES

Puno, 22 de marzo de 2023

ÁREA: Ciencias sociales

LINEA: Educación y dinámica educativa

TEMA: Elementos tradicionales y cambios artísticos que se producen en la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad.



DEDICATORIA

Con inmenso cariño:

- A Dios, por haber permitido llegar a este nivel.
- A mi Madre Aurora Lola a quien debo todo gracias a su apoyo moral e incondicional en todo momento de mi formación profesional.



AGRADECIMIENTOS

Aprovecho este espacio para expresar la gratitud infinita:

- Agradezco infinitamente a mi alma mater la Universidad Nacional del Altiplano de Puno institución donde me forme profesionalmente.
- A los jurados por su aporte con ideas valiosas que dieron realce el desarrollo de la presente investigación.
- Al Dr. Andrés Arias Lizares, por su acertada y oportuna orientación metodológica en calidad de asesor de la investigación.



ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE GENERAL	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	vi
ÍNDICE DE ANEXOS	vii
RESUMEN	viii
ABSTRACT	ix
INTRODUCCIÓN	1

CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1	Contexto y marco teórico	3
1.1.1	Definición de música	3
1.1.2	Educación musical	4
1.1.3	Forma musical	5
1.1.4	Armonía	6
1.1.5	Escala musical	8
1.1.6	Timbre	9
1.1.7	Ritmo	10
1.1.8	Orquestación	10
1.1.9	Interpretación musical	11
1.1.10	Instrumentos musicales	12
1.1.11	Huayño pandillero	12
	1.1.11.1 Características del huayño pandillero	13
	1.1.11.2 Teorías sobre el origen del huayño pandillero	13
	1.1.11.3 Embozo y estudios preliminares del huayño pandillero	15
	1.1.11.4 Agrupaciones pandilleras	16
1.1.12	Generaciones de compositores y músicos puneños	17
1.2	Antecedentes	17

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1	Identificación del problema	25
2.2	Definición del problema	26

...



2.2.1	Problema general	26
2.2.2	Problemas específicos	26
2.3	Intención de la investigación	26
2.4	Justificación	26
2.5	Objetivos	27
2.5.1	Objetivo general	27
2.5.2	Objetivos específicos	27

CAPÍTULO III METODOLOGÍA

3.1	Acceso al campo	28
3.2	Selección de informantes y situaciones observadas	28
3.3	Estrategias de recogida y registro de datos	28
3.3.1	Técnicas	28
3.3.2	Instrumentos	29
3.4	Análisis de datos y categorías	29

CAPÍTULO IV RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1	Resultados de la pregunta Nro 1. Cuál es la forma de la música de la estudiantina puneña	30
4.2	Resultados de la pregunta Nro 2. Cómo es la armonía de la música de la estudiantina puneña.	32
4.3	Resultados de la pregunta Nro 3. Cuál es el timbre de la música de la estudiantina Puneña.	38
4.4	Resultados de la pregunta Nro 4. Cómo es la escala de la música de la estudiantina Puneña	41
4.5	Resultados de la pregunta Nro 5. Cuál es el ritmo de la música de la estudiantina Puneña.	44
4.6	Resultados de la pregunta Nro 6. Cómo es la orquestación de la música de la estudiantina Puneña.	47
4.7	Resultados de la pregunta Nro 7. Qué cambios se han ido incorporando en los instrumentos musicales para interpretar la música de la estudiantina puneña desde los años 50 hasta la actualidad.	50
4.8	Resultados de la pregunta Nro 8. Cuáles son los cambios en el contenido de la letra de la música puneña desde los años 50 hasta la actualidad.	53



4.9	Resultados de la pregunta Nro 9.Cuál es la diferencia en la interpretación de la música puneña de los años 50 y en la actualidad.	55
4.10	Resultados de la pregunta Nro 10. Qué opinión le merece estos cambios desde el punto de vista musical.	57
4.11	Resultados de la pregunta Nro 11. Qué opinión le merece estos cambios desde el punto de vista de la identidad cultural.	59
4.12	Resultados de la pregunta Nro 12. Qué aspectos de los elementos musicales son importantes incorporar en los procesos de educación musical puneña.	62
	CONCLUSIONES	65
	RECOMENDACIONES	67
	BIOBIBLIOGRAFÍA	68
	ANEXOS	72



ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
1. Escala en 7 sonidos	8



ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
1. Ficha de entrevista a los directores musicales de las estudiantinas puneñas.	73



RESUMEN

El presente trabajo de investigación tiene como propósito analizar los cambios de la estructura musical en relación a los elementos tradicionales de la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad, como elemento teórico práctico para la mejora de la educación musical. Metodológicamente la investigación corresponde al paradigma cualitativo a nivel de estudio etnográfico por que describe de manera analítica, los procesos que han dado lugar en el tiempo, las categorías de indagación definidas. Se realizó la entrevista a los directores de los diversos centros musicales de la región de Puno, en la que se han ido incorporando los instrumentos musicales para interpretar la música de la estudiantina puneña desde los años 50 hasta la actualidad como el saxofón y la trompeta, con sordina para la pandilla puneña, hoy en día se observa en los carnavales estudiantinas con mandolinas, con charangos, chilladores, violines, acordeones, quenás, contrabajo acústico clásico, el bajo de mariachi, el guitarrón puneño, también se ha agregado la percusión, quien lleva el tercer elemento de la música el ritmo, incluso se incorporó las congas en el centro musical Qotamarca del Dr. Rolando Montes de oca, que tiene un buen sonido, así mismo hubo una evolución donde se da más desarrollo a la interpretación de cada instrumento, ya no se tocan todos los instrumentos la misma melodía, se visten con más instrumentación, más trabajo a nivel armónico contrapuntístico, esta investigación es un aporte a la sociedad y a las instituciones de nivel superior de la ciudad de Puno.

Palabras clave: armonía, escala, estudiantina, huayno y música.



ABSTRACT

The purpose of this research work is to analyze the changes in the musical structure in relation to the traditional elements of the Estudiantina from Puno in times of postmodernity, as a practical theoretical element for the improvement of musical education. Methodologically, the research corresponds to the qualitative paradigm at the level of ethnographic study because it describes in an analytical way, the processes that have taken place over time, the categories of inquiry defined. The interview was conducted with the directors of the various musical centers in the Puno region, in which musical instruments have been incorporated to interpret the music of the Puno student from the 50s to the present, such as the saxophone and the trumpet, with a mute for the puneña gang, nowadays it is observed in the student carnivals with mandolins, with charangos, chilladores, violins, accordions, quenás, classical acoustic double bass, the mariachi bass, the puneño guitarrón, percussion has also been added, who carries the third element of music, rhythm, even the congas were incorporated into the Qotamarca musical center of Dr. Rolando Montes de oca, which has a good sound, likewise there was an evolution where more development is given to the interpretation of each instrument, all the instruments are no longer played the same melody, they are dressed with more instrumentation, more work at a contrapuntal harmonic level, this research is a contribution to society and to higher level institutions in the city of Puno.

Keywords: harmony, huayno, music, scale and student.

INTRODUCCIÓN

Considerando en la actualidad los centros musicales, están presentes en toda actividad cultural de la región de Puno, fundamentalmente en el sector Educación, su participación como marco musical de la “pandilla puneña” ha motivado a establecerse como el conjunto instrumental más importante de la región, fruto de ello se organizan los actuales concursos de estudiantinas o centros musicales en provincias como: Puno, San Román, Melgar, Carabaya, Juli, Yunguyo. El centro musical estudiantinas o agrupación musical, tiene como repertorio preferencial la “marinera” y “huayño”, repertorio auténtico de la pandilla puneña que llega al pentagrama, a través de sus destacados compositores, captadores, arreglistas de gran relieve musical que al escribirlo, armonizarlo e instrumentarlo no solo le dan una personalidad propia y original, sino que el huayño es una fuente de inspiración para los compositores académicos de la corriente nacionalista indígena como Rosendo Huirse, Teodoro Valcárcel Caballero y otros que adquieran categoría universal.

Esta investigación se centra en el área de ciencias sociales en la línea de investigación: arte y música. La investigación tiene como objetivo: analizar los cambios de la estructura musical en relación a los elementos tradicionales de la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad, como elemento teórico práctico para la mejora de la educación musical, del mismo modo el método de la investigación Según Hernández et al., (2014) la presente investigación asume el paradigma interpretativo dentro de un enfoque cualitativo de diseño metodológico no experimental, de nivel de alcance descriptivo.

La investigación presenta cuatro capítulos, distribuidos de la siguiente manera:

En el capítulo I denominado revisión de la literatura se desarrolla el marco teórico, se mencionan estudios nacionales y extranjeros que se relacionan directamente con la investigación y que proporcionan información valiosa. Además, se expone las bases teóricas que orientan al estudio, seguidamente se desarrolla los antecedentes, que dan cuenta de los principales hallazgos y contribuciones de la investigación.

En el capítulo II se presenta el planteamiento del problema, se describe la realidad problemática tomando como base las revisiones bibliográficas, se formula el problema a través de un interrogante, se destaca la justificación, se precisan los objetivos y las hipótesis del estudio.



En el capítulo III se aborda materiales y métodos de la investigación, se precisan los elementos principales del protocolo de investigación como tipo de investigación, método de estudio, población y análisis de datos.

En el capítulo IV denominado resultados y discusión de la investigación, se presentan los hallazgos expresados en tablas estadísticas y figuras correspondientes; complementado con las interpretaciones de los resultados y su respectiva prueba de hipótesis de acuerdo al objetivo general y específicos establecidos previamente.

En la parte final del informe se formulan de manera puntual las conclusiones a las que se han arribado después de un largo proceso y finalmente, se plantean algunas recomendaciones dirigidas a los estudiantes que practican la música, padres; acompañando los anexos que evidencian la credibilidad de la realización de la investigación.



CAPÍTULO I

REVISIÓN DE LITERATURA

1.1 Contexto y marco teórico

Se presentan los principales tópicos que guían la investigación, se inicia dando a conocer la definición de la música desde la perspectiva de diversos autores, sucesivamente se define la forma musical. Según los estudios realizados, la armonía es la superposición de dos, tres o cuatros sonidos llamados acordes, de los cuales los sonidos están dispuestos de tal manera que forman, entre si intervalos de tercera.

1.1.1 Definición de música

Williams (1984) señala que la música es el arte de combinar los sonidos según las reglas establecidas. Los elementos fundamentales de la música son: la melodía, la armonía y el ritmo. La melodía es la combinación sucesiva de los sonidos, la armonía viene ser la combinación simultanea de los sonidos y el ritmo se basa a la relación de duración y acentuación de los sonidos.

Danhauser (2015) sostiene que la música es el arte de los sonidos, se lee y se escribe con tanta facilidad, así como se leen y se escriben las palabras que pronunciamos. Para la música y la comprensión de su lectura, es necesario conocer los signos por medio de los cuales se escriben y las leyes que lo rigen, el estudio de signos y de estas leyes es el objeto de la teoría de música.

Moncada (1983) manifiesta que la música es el arte y la ciencia de los sonidos. Sonido es el resultado de las vibraciones de un cuerpo sonoro.



Díaz (2010) la música se ubica sola frente a las demás artes. No expresa ninguna definitiva o particular alegría, tristeza, angustia, horror, deleite o sensación de paz, sino, alegría, tristeza, angustia, horror, deleite o sensación de paz en sí misma, en lo abstracto, en su natural esencia, sin accesorios y por ello sin sus motivos usuales, sin embargo, nos permite aprehenderlas y compartirlas plenamente en su quinta esencia.

Aguilar (2009) la definición escolar de música como "arte de combinar los sonidos" deja de lado su aspecto más importante, el aspecto temporal, el hecho de que esa combinación de sonidos organiza nuestra percepción del tiempo de manera peculiar y le otorga a ese fragmento de tiempo en que estamos escuchando música un sentido especial que lo diferencia de otros y nos afecta sensorial, emocional e intelectualmente. Escuchar música atentamente requiere de una actitud particular que al momento de escuchar notaremos que nuestra atención está dividida entre percibir los sonidos que se van presentando, compararlos con los que ya oímos, tratando de encontrar sentido a sus combinaciones y apostar al futuro, hacia una posible continuación de lo que se está oyendo.

1.1.2 Educación musical

Gustems y Oriola, (2015) señala que la educación musical es una herramienta muy potente para desarrollar y mejorar las competencias emocionales, su sensibilidad, las relaciones interpersonales o la empatía, con lo que aumentará su bienestar individual y social, que es el fin último de la educación emocional.

Pascual (2010) sostiene que la educación musical es una necesidad, la importancia del fenómeno sonoro actual, la contaminación sonora y la influencia de la música, de los medios de comunicación en nuestros alumnos. La educación musical en España nace en el marco de la Logse y comparte sus principios educativos, desde la inclusión de la educación musical en el currículum, la investigación educativa donde se ha abierto un campo más amplio de trabajo y ha tomado nuevas perspectivas.

Jorquera (2004) la denominación de métodos nos lleva entonces a la necesidad de precisar el significado de la palabra misma y del término que engloba más de uno de ellos, es decir metodología. El método tiene en el ámbito de la historia de la

enseñanza musical connotaciones precisas que se relacionan sobre todo con la enseñanza instrumental y del solfeo, incluso desde tiempos antiguos, que nos llevan a entender el método como un manual, es decir un texto monográfico que tiene como meta facilitar el aprendizaje de una determinada materia, en este caso en el ámbito musical, mediante ejercicios ordenados según lo que el autor considera una dificultad creciente.

1.1.3 Forma musical

Para contextualizar nuestra investigación es necesario definir la forma musical desde la perspectiva de diversos estudios realizados.

De Pedro (1996) señala que por forma musical se entiende generalmente la manera en que está construida una obra formando un todo completo. Estructura es el agrupamiento de diversas partes con vistas a constituir un todo en general, la forma musical al igual que ocurría con la melodía, se estructura de acuerdo con el principio de la repetición y el contraste. La forma más simple es la secuencial o estrófica. Secuencia significa una repetición continua de lo mismo variado o no, generalmente está constituida por una sola frase musical, mientras que el texto, caso de llevarlo, varía.

Szekelu (2013) manifiesta que la forma musical es el plan constructivo de la obra. Hasta el siglo XX la música europea concibe formas cerradas que se definen por su discurso narrativo: tienen un principio desarrollo y final, definido mediante la presentación de ideas de partida; relación y desarrollo de sus elementos; avance hacia un clímax, culminando las tensiones y resolviéndolas. La mayor parte de las músicas occidentales compuestas hasta el siglo XX utilizan formas preestablecidas que se ajustan a este contenido.

Por esta razón, la forma musical se analiza desde lo general a lo particular, desde el todo al detalle. El análisis resume la forma en un esquema formal mediante la reducción de la obra a lo esencial utilizando letras, números y términos formales. La forma artística que se caracteriza por su coherencia que es el equilibrio entre homogeneidad y contraste.

Robles (2004) menciona que en el análisis formal se analiza la estructura general de la pieza, dividiéndola en partes y estudiando la relación que existe entre estas

partes, en el análisis temático se analiza la evolución de la temática, es decir, los diseños rítmico melódicos que se suceden a lo largo de la pieza, así como las relaciones que se establecen entre ellos. En el análisis armónico se analiza la evolución de la armonía, y la lógica y las simetrías que aparecen en dicha evolución. En el planteamiento aparecen otros elementos que son deseables incluir, siempre y cuando no dejemos de prestar atención a los principales antes mencionados. También serán estudiados con detalle, más adelante, pero los comentamos, por orden de importancia:

Conclusión: Es el balance final, donde relacionamos todo lo estudiado previamente, y extraemos conclusiones generales. Es importante su realización, pues ofrece información sobre nuestro nivel de comprensión general de la pieza.

Zamacois (1959) manifiesta que una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su forma. La forma estructura y arquitectura voces sinónimos, es asunto privativo del compositor lo mismo que pueda crearla que adoptarla una consagrada. La inspiración y la ponderación en la forma.

De Pedro (1993) las pequeñas formas musicales se denominan así aquellas pequeñas composiciones que constan de dos o tres secciones y donde cada sección se corresponde con un periodo musical.

- a) **Forma binaria.** – Consta de dos secciones iguales A- A, o dos secciones contrastadas: A-B. En el caso del tipo A-A la segunda sección debe ser ligeramente variada, pues de no ser así se trataría de la forma secuencial.
- b) **Forma ternaria.** – Se basa en el principio de la repetición después del contraste. Su esquema más común es: A-B-A. A con final suspensivo o conclusivo indistintamente, B sección contrastante (o con elementos derivados de A) o con final suspensivo. A repetición de A, esta vez con final conclusivo.

1.1.4 Armonía

Schoenberg (1974) sostiene que la armonía es la enseñanza de los sonidos simultáneos acordes y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta

sus valores melódicos y rítmicos y sus relaciones de equilibrio. El contrapunto enseña la conducción de las voces teniendo en cuenta la combinación que puede ser eventualmente también la teoría de las formas contrapuntísticas. Formas musicales, disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales.

Korskov (1997) sostiene que se llama acorde a la superposición de dos, tres o cuatro sonidos, en dicha superposición los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que formen, entre sí intervalos de tercera: solo en ese caso determinar un acorde.

Zamacois (1997) manifiesta que, para expresar la dimensión de los intervalos antiguos, se servían de un complejo sistema de nombres que ha sido sustituido por el actual, ósea por una cifra que expresa el número del intervalo y por un calificativo que expresa el número de tonos y semitonos que el intervalo contiene.

De Rubertis (1956) también señala que la armonía es una invención relativamente moderna: la primera forma de música armónica o polifónica se llamó organum en el siglo IX. Los acordes se forman disponiendo los sonidos en orden de terceras, el acorde de tres sonidos toma el nombre de acorde de tercera y quinta por que los dos sonidos superiores forman una tercera y otra quinta con el inferior y los demás toman el nombre de intervalo.

Larue (2003) considera que la armonía, vista como elemento analítico del estilo, no sólo comprende el fenómeno del acorde asociado con el término, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto, las formas menos organizadas de la polifonía y los procedimientos disonantes que no hacen uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes. Si pasamos revista a la música que conocemos en todo el mundo, la historia de la música occidental y la que de ella se deriva sobresale inmediatamente por su énfasis centrado en la armonía. Ya sea como causa o efecto, este énfasis ha producido una sofisticación del sistema referido a la armonía que va más allá de la organización de los otros elementos.

Encontramos, cuidadosamente ordenado, el espectro del sonido, sutiles jerarquías de duración en el ritmo, modos y escalas en la melodía, pero cada uno de estos marcos de organización es predominantemente bidimensional, tratando con

sencillas relaciones de una hacia otra que pueden ser estudiadas y colocadas satisfactoriamente en gráficos. Sin embargo, las relaciones armónicas para continuar con una analogía un tanto inexacta, son por lo menos tridimensionales y tratan con numerosos componentes, a menudo con implicaciones en diferentes niveles rítmicos. La complejidad de este sistema justifica una comparación con el lenguaje, con sus niveles interrelacionados de palabras, gramática y sintaxis; el paralelismo puede expresarse con los diagramas de la página siguiente.

1.1.5 Escala musical

De Rubertis (1937) considera que nuestro sistema musical tiene por base una escala de siete sonidos, que se suceden por grados conjuntos, más la repetición del primero en la octava alta si la escala es ascendente, y en la octava baja si es descendente.



Figura 1. Escala en 7 sonidos

De Pedro (2014) sostiene que se llama escala general de sonidos, a la serie de sonidos desde el más grave al más agudo, que puede percibir el oído humano y son factibles de ser producidos por la voz humana e instrumentos musicales de los cuales se divide en la escala diatónica y cromática.

Alchourron (1991) manifiesta que la escala en este punto del curso vamos a considerar que una escala pueda ser, el germen un sistema armónico, la presentación ordenada de un material melódico. Dejando de lado lo micro tonal y las escalas que abarcan más de una octava, me ocupare de las escalas más usadas en América y Europa y de entre de ellas extraeré las más frecuentes en la música popular internacional de este siglo. Para la catalogación de las escalas no aplicare el concepto de “modo”, en el que cada nota de cada escala es tónica de otra que tiene los mismos sonidos que la primera. Lo que da su color a una escala es la distribución de tonos y semitonos y no desde que nota se empieza a contar.

1.1.6 Timbre

Wessel (1975) sostiene que el timbre se refiere al color o calidad de los sonidos, y en general se encuentra conceptualmente divorciado de la altura o la sonoridad. La investigación perceptual sobre el timbre ha demostrado que la distribución de la energía espectral y la variación temporal de esta distribución, provee los determinantes acústicos de nuestra percepción de la calidad sonora. Con una excepción notable, los teóricos musicales han dirigido poca atención al control compositivo del timbre.

El énfasis primario ha sido puesto sobre la armonía o el contrapunto. La razón de esto se debe probablemente a que la mayoría de los 162 instrumentos musicales proveen un control muy preciso de la altura, pero no de la manipulación del timbre. A partir del potencial de los instrumentos electroacústicos la situación se torna distinta. Efectivamente, podemos pensar ahora en términos de determinaciones precisas para, a modo de ejemplo, secuencias de notas que cambian de timbre una después de otra. Este artículo trata precisamente sobre este cambio tímbrico de nota a nota.

Arenal (2015) señala que el timbre depende de la cantidad de armónicos que tenga un sonido y de la intensidad de cada uno de ellos. En el movimiento vibratorio generador del sonido intervienen, simultáneamente, de una parte, un movimiento vibratorio principal, y de otra, uno o más movimientos vibratorios secundarios. En el lenguaje, el tono fundamental de cada sonido es el que producen las vibraciones de las cuerdas vocales y los tonos secundarios resultan de las resonancias que aquel produce en las cavidades formadas en el canal vocal de acuerdo con la posición de los órganos articuladores. A cada cavidad o resonador, según su forma y volumen, le corresponde una nota de una altura determinada. En este conjunto sonoro de tono fundamental y tonos secundarios, el resonador predominante es el que determina el timbre o matiz característico de cada sonido. Se habla de timbre en función de aquella cualidad que permite diferenciar un sonido de otro, sea este musical o no. Algunas definiciones se refieren al timbre como una cualidad o parámetro más del sonido, equiparable a la frecuencia (tono), amplitud (intensidad) y duración.

1.1.7 Ritmo

Williams (1984) manifiesta que el ritmo es el orden y proposición en el espacio y en el tiempo, el ritmo en su más amplia acepción es una ley de orden y equilibrio, a lo que junto con el movimiento están sujetos todos los fenómenos naturales. El ritmo musical es la estructuración de las diferentes duraciones sonoras, independientes de su altura.

- a) **Ritmo de valores:** determinando exclusivamente por la relación en cuanto a duración guardan entre si los sonidos que se ejecutan sucesivamente.
- b) **Ritmo melódico:** Sucesión de sonidos de diferente altura y que debido a la especial atracción de los puntos salientes recrean un determinado ritmo.
- c) **Ritmo dinámico:** Producido por los cambios de intensidad ya sea tomado como referencia el conjunto de una obra ya sea parcialmente, debido al interés que en nosotros suscita un esfuerzo un cambio de intensidad sobre un determinado sonido.
- d) **Ritmo armónico:** Tanto los cambios armónicos propiamente dichos, como las cadencias y las modulaciones son factores fundamentales para el equilibrio rítmico indispensable a toda obra musical. De ahí las palabras de J. Bas el ritmo es una sucesión de cadencias de variada eficacia. Tan poderosa es la armonía para el ritmo general, que un punto que nos aparece como concluyente puede, no obstante, por su armonización, ser afirmado o negado.
- e) **Ritmo constructivo o de proporciones:** Equilibrio necesario, en cuanto a contrastes y coincidencias entre los diferentes elementos sintácticos y morfológicos que intervienen en la obra musical. Responde y está originado por la espontánea articulación del pensamiento musical. Es lo que conocemos como forma musical.

1.1.8 Orquestación

Piston (1984) sostiene la orquestación, en el sentido que aquí se utiliza, se refiere al proceso de escribir música para orquesta, utilizando los principios de combinación instrumental propios de los estilos de Haydn, Mozart y Beethoven. Es una técnica habitual tanto en la música sinfónica actual como en la de los

periodos clásico y romántico. En este libro no nos ocuparemos de otros procesos, también posibles, como los basados en la improvisación, en el equilibrio instrumental aleatorio y en la influencia estabilizadora de un instrumento de teclado con bajo continuo.

El compositor y el orquestador deben poseer un conocimiento amplio de cada instrumento por separado, de sus posibilidades y características, a la par que una imagen mental de cada sonido. También deben dominar los efectos posibles de la combinación instrumental, tales como el equilibrio y la combinación tímbrica, la claridad de la textura y otras características similares. Por último, la orquesta debe ser aprehendida como un instrumento en sí mismo, utilizado con flexibilidad para presentar la música con fidelidad y eficacia tanto en su forma como en su fondo. Hasta el momento no ha sido posible establecer una ciencia de la orquestación debido a la multitud de problemas todavía sin resolver.

1.1.9 Interpretación musical

Gasparini y Martínez, (2020) al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales. A medida que pasó el tiempo, la necesidad de contar con músicos especialistas en "interpretar" la música, sin haberla compuesto, fue un requerimiento cada vez mayor. Asimismo, es de amplio conocimiento que los intérpretes han abusado de la escritura de los compositores, haciendo "aportes" de su propia iniciativa, muchas veces más allá de lo estrictamente recomendable. Se pueden citar casos emblemáticos como los de Couperin, Beethoven y Stravinsky, quienes se quejaban de estas prácticas abusivas, que alteraban su música sin justificación aparente. La aparición del solista decimonónico es también una muestra palpable, por un lado, la importancia que cobraba su aporte, como también de los abusos que cometían.

Milner y Thompson, (1954) el concepto de identidad cultural se comprende a través de las definiciones de cultura y de su evolución en el tiempo. A través de términos como cultura, patrimonio y su relación con el territorio se encontrará el de identidad territorial. Finalmente, Molano aborda la normatividad internacional

que se aplica para diferentes tipos de patrimonio, en particular la desarrollada por la UNESCO.

Mejia (2002) sostiene que la música es una enseñanza de gran demanda social en los últimos años, cada vez es mayor el número de niños y adultos que muestran el interés por aprender a tocar un instrumento, esta demanda ha propiciado la creación de nuevos centros tanto públicos como privados en la que se imparten las enseñanzas musicales y la inclusión de la música dentro de la enseñanza. La didáctica de la educación musical está en proceso de constante cambio según los cambios sociales y los nuevos modelos educativos.

1.1.10 Instrumentos musicales

Rios (1961) sostiene que cada instrumento musical tiene su timbre o color característico; así, un mismo fragmento musical puede sonar muy distinto según el instrumento que lo interprete. Por eso, para un compositor es muy importante conocer las posibilidades tímbricas y expresivas de estos. Piensa, por ejemplo, en la música de las películas; muchas escenas románticas van acompañadas por música de cuerda; sin embargo, en las escenas de guerra es frecuente la utilización del viento-metal y la percusión.

1.1.11 Huayño pandillero

Marca (2019) sostiene en el Perú la música se remonta al menos a unos 10 000 años de antigüedad por recientes descubrimientos arqueológicos de instrumentos musicales, de esa larga tradición proceden las quenás, las zampoñas y una gran variedad de instrumentos. El encuentro de lo andino y lo occidental ha dado origen en el Perú a más de 1300 géneros musicales. Pero dos de ellos han rebasado el ámbito regional y se han convertido en símbolos de la identidad peruana: "el huayno y la marinera". Huayno o huayño es un importante género de baile y música de origen precolombino, es considerado el baile andino por excelencia por ser muy difundido entre los pueblos de la serranía peruana. Nace en el imperio incaico el cual constituyó el baile más conocido en todo el imperio de los incas y que sobrevive de la colonización española y mantiene su popularidad hoy en día.

1.1.11.1 Características del huayño pandillero

Una de sus características del huayño pandillero es que en él se dan la mano la música y la poesía. Y es que hay mucho lirismo en su cantar y mucho romanticismo en su melodía. En general, hay arte poético en la melodía del canto.

- No es que las letras de huayño pandillero hayan sido escritas por poetas, no; todo bailarín o "serenatero" es un enamorado y todo amor engendra expresiones románticas que vibran en las letras de las canciones pandilleras.
- Algunos cantares, bellos cantares del pueblo puneño cholo, tienen el sentido perenne de lo inolvidable. Y allí tras años de desfilar por la voz de las bellas cholos cantoras, sentimentales piezas literarias que nunca se mueren.
- Hay una particularidad en el canto puneño. Y es que casi no hay en Puno cantores varones, parece que este fenómeno es general en el Perú.

Aguilar (2012) sostiene que la "Estudiantina" ha sido un factor principal contribuyente para determinar el origen del huayño pandillero y marinera puneña, teniendo inicialmente que establecerse para luego dar lugar a esta forma musical, la llegada de la Estudiantina Fíguro a América y su influencia expansiva conjuntamente con la "cuadrilla", "tonadilla", "tuna", "ruedas", "kashwa" ha dado lugar a su incursión dentro del escenario y carnavales respectivamente.

1.1.11.2 Teorías sobre el origen del huayño pandillero

Las teorías existentes sobre el huayño pandillero son versátiles, mencionaremos estas percepciones de distintos autores.

Rodríguez (2003) Antropólogo señala que el huayño pandillero de música mestiza, es creado especialmente para la "pandilla puneña" danza única carnavalesca que origen urbano del folklore puneño. El huayño pandillero posee cualidades místicas para quien lo baila la música y el ritmo se



impregnan en su ser encontrándose presto a aflorar en cualquier momento o lugar.

Respecto a la danza menciona la “magia de la danza como expresión espontánea o estudiada de movimientos corporales, dentro del arte total una de las expresiones fundamentales porque está presente en todo el proceso vital del hombre: desde su nacimiento hasta la muerte y como su complemento indesligable es la música”. Refiriéndose al desarrollo en Puno asevera, “en nuestro altiplano estas dos manifestaciones expresan sentimientos colectivos de raíz inclusive prehispánica dando testimonio de lo indiscutible, creatividad artística de los grupos étnicos que se posesionaron en su disímil geográfica” en cuanto a la pandilla puneña como danza y música ostenta, “es danza colectiva del carnaval alegre y amorosa mestiza, popular, urbana, contemporánea; se ejecuta con el indispensable respaldo de una estudiantina o centro musical”.

Vazques (1937) manifiesta sobre el acápite titulado “gentilicio de la pandilla” asevera que esta danza autóctona “tiene sus puntos matrices en la danza indígena que supervive hasta el presente, el “huayño”. Y continúa: “Así siendo el huayño, una escena del sentido puramente indígena, la pandilla es una consecuencia del tiempo, el ritmo y el espíritu de la raza, en íntima conjugación con el sonido musical. El huayño prehispánico tuvo también el nombre de “taky” o “kashwa” acepciones que se han conservado, aunque dándolos un significado distinto ya que el “taky” se refiere propiamente al canto “Qaswa” a la música y baile que también se denominó huayño, no falta en la pandilla, en efecto una parte de la jota valenciana o aragonesa, del minué francés de la cuadrilla versallesca de habaneras centros americanos del danzón afro panameño de la samba argentina y del pericón.

Los primeros huayños pandilleros tienen el mismo origen que los “Pujllay” o juegos de amor que en homenaje a la Pachamama madre tierra, solían danzar y a un lo hacen los habitantes campesinos del Altiplano del Collao, en los meses de febrero o marzo en que las cementeras se muestran hermosas y florecidas prometedoras de buenas cosechas. A esas danzas

por los meses en que se manifiestan coincidentes con los carnavales hispanos, se les ha llamado también “carnavales” así como los campesinos en esos meses, los habitantes de los pueblos y ciudades de origen campesino es decir la “cholada” en la época de los carnavales solían ir a visitar a sus sementeras acompañados de conjuntos musicales. Luego de rendir homenaje a la madre tierra, por medio de la “t’inka” con aspersiones de algún licor, como chicha o vino y desparramar flores y misturas sobre las chacras, solían quedarse a remendar y luego por la tarde retornaba a la ciudad danzando al compás de algún huayño en parejas formando “pandillas.

1.1.11.3 Embozo y estudios preliminares del huayño pandillero

Narvaez y Chambi, (2015) consideran a la pandilla Puneña como la más alta expresión coreográfica del folklore peruano que adquiere mayor importancia en el análisis de la música que lo acompaña por ser expresión artística de la capital folclórica del Perú.

La producción musical en los treientos cuarenta años de fundación que posee la ciudad, ha sido fructífera sin ameritar estudio, ni análisis siguiendo procedimientos ordenados, específicos, ni específicos con ausencia de trabajos etnomusicológicos y musicológicos que puedan servir de referencia para el análisis del huayño pandillero.

En relación a la música urbana puneña la corporación de Fomento y Promoción Social y Economía de Puno (CORPUNO), a través de los músicos Edgar Valcárcel Arce y Virgilio Palacios Ortega publicaron seis volúmenes con el nombre de “Antología Puneña” de factura académica analizando núcleos fundamentales sobre las cuales giran la organización instrumental de la estudiantina que es el marco musical del huayño pandillero, pero sin incluir estudios analíticos profundos.

El “huayño pandillero” tradicional ha sufrido la influencia ejercida por el contexto sociocultural el mismo que suponemos a condicionado modificaciones es sus elementos estructurales, por tanto, esta posición también implica una preocupación respecto al futo del huayño pandillero.

Por otro lado, conviene realizar precisiones respecto del origen y evolución del “huayño pandillero” que se constituyen en aportes validos a la cultura regional.

Marca (2019) define al huayño pandillero como una forma musical mestiza, como producto del sincretismo cultural entre occidente y nuestra música aborígen teniendo una estructura cultural rica y autónoma además de ser la expresión en los carnavales del espíritu del hombre andino, exteriorizado en forma musical y poética, constituyéndose como la forma musical más conocida en Puno, la cual se cimento en su estructura a través de todo un proceso evolutivo histórico desde 1900 hasta nuestros días.

El huayño siendo generador y a su vez un elemento creado por una vivencia socio cultural básica de mestizaje y poderosa permite descubrir la existencia de otras, formas que, ubicadas en otros espacios geográficos dentro de nuestro territorio y ejerciendo sus funciones de factores unificadores, sirven de inspiración tal como es la marinera puneña.

El huayño Pandillero se ubica como género musical sobre la música de folklore por tener una a más características similares, tal es el caso de su forma musical que según los tratados de diferentes musicólogos es de forma Binaria de estructura (A-A´), presentando una introducción simple plagada de acordes y una coda o codeta según sea el caso.

1.1.11.4 Agrupaciones pandilleras

Conjunto Pandillero Lira Puno, Centro Musical y de Danzas Theodoro Valcarcel, Centro de Arte Vernacular los Íntimos de Puno, Circulo Unión Puno, Agrupación Puno de Arte Folklore y Teatro APAFIT, Asociación Cultural Pandilla María Auxiliadora, Asociación de Arte Pandilla Sillustani, Centro de Expresión Artística Puno Mío, Pandilla Ferrovianos del Altiplano, Agrupación Cultural Pandilla III Centenario, Asociación Cultural de Arte, Música y Danza Q'otamarca, Asociación de Investigación y Cultura Brisas del Lago, Centro musical Unión Juliaca, Asociación Pandilla Pichacani, Centro de Arte y Danza Rosendo Huirse, Fundación Artística Musical Ayaviri, Comparsa pandillera Faustino

Rodríguez León, Comparsa pandillera Unión Lira Ayaviri, Agrupación Pandillera Ayaviri, Centro Cultural Colquemarca Orurillo, Comparsa pandillera del club "Antorcha Carabaina", Centro Cultural Andino, Asociación Pandilla Carabaya.

1.1.12 Generaciones de compositores y músicos puneños

Actualmente las melodías de huayños y danzas que nos han legado constituyen el mensaje legítimo de peruanidad, con el tiempo se vienen adulterando y mistificando, hay necesidad de rescatar su autenticidad artística popular y cultural, desde los q'ajjelos o huayños cordilleranos y del complejo del agro de los aimaras de las provincias de Chucuito y parte de Puno, que denuncia su prosapia; los huayños mestizos señoriales de los pueblos de las riberas del lago Titicaca y del corazón del altiplano peruano; así como las melodías de las 335 danzas de democracia artística, que son la expresión musical del mundo andino que mirifican, "filosofía", simbolizan la manera de amar, vivir y morir a través de esas melodías, posiblemente como toda manifestación del sentimiento humano, así aparece el huayño como creación anónima.

Luego sencillo, disperso, natural, dramático como la vida campesina, llega al pentagrama, a través de sus más destacados compositores, captadores, arreglistas de gran relieve musical que al escribirlo, armonizarlo e instrumentarlo no solo le dan una personalidad propia y original sino que el huayño es fuente de inspiración para los compositores académicos de la corriente nacionalista indígena como Rosendo Huirse, Theodoro Valcarcel Caballero y otros que adquieren categoría universal los así llamados cholo puneño de 90 años de acero, el Stravinski del Perú y otros.

1.2 Antecedentes

Sobre los antecedentes para nuestra investigación, debemos precisar lo siguiente: hasta el momento hay varios trabajos de investigación de nivel nacional y local que han tratado de profundizar acerca de la estudiantina Puneña.

Algunos de ellos se aproximan al tema a estudiar, como: Aguilar (2012) en su libro publicado donde manifiesta que: la estudiantina ha sido un factor principal contribuyente a determinar el origen del huayño, teniendo inicialmente que establecerse para luego dar

lugar a esta forma musical, la llegada de la estudiantina Fígaro a América y su influencia expansiva conjuntamente con la cuadrilla ha dado lugar a su incursión dentro del escenario y carnavales respectivamente. En el altiplano peruano surge entonces el “huayño puneño” como resultado de procesos de comportamiento humano, formado y condicionado por los valores sociales y sus expresiones: amor, pasión, alegría, trabajo y por las actitudes ante la vida: ilusiones, desengaños, tristezas, etc.

Por otro lado Mendoza (2013) en el trabajo desarrollado tiene como objetivo: Identificar las características coreográficas e interpretativas de las danzas autóctonas de género agrícola y pastoril del Altiplano Puneño, el método que se utilizó para dicha investigación es de tipo descriptivo explicativo, donde se concluye que: las figuras coreográficas de las danzas autóctonas de género agrícola y pastoril del Altiplano Puneño están estrechamente ligadas con su cosmovisión andina por que expresan a través de las figuras sus vivencias y costumbres que realizan al cultivar la tierra o el pastoreo de animales y que a través del tiempo no ha perdido aún su esencia y originalidad que se observa en su ejecución realizada por los lugareños de donde proceden las danzas.

Ramos (2018) en su tesis tiene como objetivo: identificar y analizar las características de la pandillada como recurso inmaterial para el desarrollo del Turismo Sostenible en la Región Puno, el tipo de investigación fue descriptiva, donde se concluye con: Lo espontaneo y lo tradicional de la danza pandillada que se practica en festividades de la Región Puno proviene de generación en generación y su aprendizaje se realiza por imitación y tradición oral; características que serían motivo para la promoción del destino en la región sur y como consecuencia de la promoción del destino Puno generarían desplazamientos turísticos.

Farfan (2017) en su tesis tiene como objetivo: determinar el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su influencia en la interpretación de los carnavales Puno-2017, la metodología de investigación fue de tipo exploratorio en donde se concluye que: el nivel técnico requerido para la ejecución instrumental de los músicos de las estudiantinas de los carnavales 2017, es básico, en consecuencia, su influencia en la interpretación es positiva debido a la comodidad y la destreza en la ejecución.

Torres (2020) en su investigación que realizo tiene como objetivo: conocer la influencia de la práctica musical en la sensibilización de la identidad de la música puneña en los alumnos de la I.E.S. Comercial 45 Emilio Romero Padilla Puno, la metodología de

investigación es de diseño correlacional, descriptivo y analítico, donde se concluye que: se conoció la influencia de la práctica musical en la sensibilización de la identidad de la música puneña en alumnos de la institución educativa escogida; que, al ser difundida y reforzada los conocimientos musicales en ellos, tienen la noción y conocimientos en el tema. Es notorio sus preferencias musicales en el reguetón, electro, k-pop, rap y otros, en un porcentaje mínimo eligen cumbias y huayños puneños. Es por ello que, al revalorar la práctica musical, mencionan que la música es muy importante en la educación, a través de ella aprenden y fomentan la música puneña y participan en las danzas regionales de Puno y les gusta ejecutar las melodías en actividades programadas por la institución.

Apaza (2016) en la investigación realizada tiene como objetivo: determinar las técnicas de ejecución del violín que se utilizan en la música puneña, la metodología de investigación es tipo descriptivo diagnóstica, donde se concluye que: las técnicas básicas son pocas las que se han utilizado en la música Puneña, donde hay mucha semejanza con música del siglo pasado popular europea este se puede relacionar con la música puneña respecto a la procedencia del instrumento, los instrumentistas y la temática de las canciones tienen estilos propios de cada violinista por lo que no se puede determinar con precisión más de tres técnicas utilizadas en el violín. Corroborar a esto que el aumento de la capacidad expresiva del intérprete ante cualquier tipo de ejecución musical.

Quispe (2014) en su investigación que realizó tiene como objetivo: describir los cambios estructurales realizados sobre los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” en la versión de fusión con el género jazz de la ciudad de Puno 2014, la metodología de investigación corresponde al nivel descriptivo analítico, donde se concluye que: el fenómeno musical hoy en día se produce gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue, tanto en medios formales como: el internet, y los medios de comunicación por donde se transmiten información, videos sobre jazz puro, jazz fusión, entre otros. La aceptación del huayño pandillero en nuestra sociedad puneña está siendo olvidada, desvalorada en mínima parte ya que su difusión no es constante en los medios de comunicación masiva (radiales, tv) no es una actividad constante en el medio cultural es por ello que se hizo esta investigación para aportar con un nuevo género musical, revalorar dando otro punto de vista nuestra música puneña que incite o motive a nuestra sociedad puneña, por lo tanto con esta investigación se promueve la fusión del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata con el género Jazz teniendo como resultado un

tema muy dinámico, con mayor riqueza armónica y preservando la esencia de la melodía original.

Limache (2019) en el trabajo desarrollado tiene como objetivo: diseñar una propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón en base a los elementos del huayño pandillero dirigida a los estudiantes de saxofón de la Escuela Profesional de Arte de la UNA Puno, la metodología de investigación que se empleó es el método analítico, aplicado a la partitura de los diferentes huayños pandilleros, donde se concluye que: las características musicales del huayño pandillero están enmarcadas en la melodía, armonía y ritmo, de las mismas, mediante las cuales se logró proponer una metodología de enseñanza para el instrumento del saxofón; ya que dichos elementos llevan en sus características el cromatismo, intervalos, sincopa, compases simples de 2/4 y 3/4 de las cuales los ejercicios y estudios propuestos alcanzan un nivel académico como para la enseñanza en el nivel superior de la formación musical. Los recursos técnicos interpretativos del huayño pandillero, son propios de la música ya que poseen un timbre, color que fueron adecuados al saxofón el cual permitió adaptar y proponer una metodología tomando en cuenta dichos recursos. La propuesta metodológica elaborada radica en ejercicios de intervalos de segunda, tercero, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava, en diferentes tonalidades; ejercicios de diseños rítmicos en base a las fórmulas características del huayño pandillero detectadas; estudios melódicos en base a las melodías de los huayños pandilleros, con una característica principal del cromatismo; así mismo el trabajo de escalas se realizó en base a la escala formal del huayño pandillero.

Idme (2015) en la tesis que se realizó tiene como objetivo, analizar la importancia de la trompeta dentro de la pandilla puneña, la metodología de investigación es de nivel cualitativo, donde se concluye que: la importancia de la trompeta en la música de la pandilla puneña, es relevante debido a sus cualidades tímbricas con el uso de la sordina. La trompeta a pesar de que use como elemento la sordina, tiene mayor sonoridad opacando a los demás instrumentos que en su mayoría vienen a ser de cuerdas. La trompeta como instrumento melódico es sumamente importante porque viene tomando posición y fuerza en la interpretación de una obra musical (Marinera puneña y Huayño pandillero) y es un elemento importante dentro de la estudiantina de la pandilla puneña.

Por otro lado también manifiesta Farfan (2017) en su trabajo de investigación que tiene como objetivo: determinar el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su

influencia en la interpretación de los carnavales Puno-2017, la metodología de investigación es de tipo exploratorio, donde se concluye que: el nivel técnico requerido para la ejecución instrumental de los músicos de las estudiantinas de los carnavales 2017, es básico, en consecuencia, su influencia en la interpretación es positiva debido a la comodidad y la destreza en la ejecución.

Diaz (2021) en la tesis que se realizó tiene como objetivo: es determinar la importancia de los instrumentos musicales con canal de insuflación en el ámbito cultural del altiplano de Puno, la metodología de investigación es cualitativo, el diseño corresponde al tipo descriptivo, donde concluye que: en el altiplano puneño, los instrumentos musicales aerófonos con canal de insuflación constituyen un componente musical muy importante, que representan una manifestación material y musical de estilo peculiar, conservan una estructura física originaria y producen un timbre musical ligado a la subjetividad, la cosmovisión y el comportamiento del hombre andino, en el marco de desarrollo cultural andino.

También señala Clemente (2016) en la tesis que se realizó tiene como objetivo: describir el contexto socio cultural en que se desenvuelven los conjuntos de sikuris de la ciudad de Puno, la metodología de investigación obedeció a los lineamientos de la metodología cualitativa, que básicamente es de carácter descriptivo, donde se concluye que: los conjuntos orquestales del siku en la ciudad de Puno desarrollan sus actividades musicales en un contexto socio cultural, que parte de una historia ancestral importante, basada en culturas precolombinas y una cultura colonial hasta llegar a la actualidad donde existe un entorno cultural favorable de diversas actividades como: fiestas patronales principalmente la festividad de la Virgen de la Candelaria, seguida de otras fiestas costumbristas, actividades culturales, concursos de sikuris, actividades académicas y actividades de todo tipo.

Por otro lado Torres (2020) en la tesis que se realizó tiene como objetivo: conocer la influencia de la práctica musical en la sensibilización de la identidad de la música puneña en los alumnos de la I.E.S. Comercial 45 Emilio Romero Padilla Puno, la metodología de investigación es de diseño correlacional, descriptivo y analítico, donde se concluye que: se conoció la influencia de la práctica musical en la sensibilización de la identidad de la música puneña en alumnos de la institución educativa escogida; que, al ser difundida y reforzada los conocimientos musicales en ellos, tienen la noción y conocimientos en el

tema. Es notorio sus preferencias musicales en el reguetón, electro, k-pop, rap y otros, en un porcentaje mínimo eligen cumbias y huayños puneños. Es por ello que, al revalorar la práctica musical, mencionan que la música es muy importante en la educación, a través de ella aprenden y fomentan la música puneña y participan en las danzas regionales de Puno y les gusta ejecutar las melodías en actividades programadas por la institución.

Ramos (2018) en la tesis que se realizó tiene como objetivo: Identificar y analizar las características de la Pandillada como recurso inmaterial para el desarrollo del Turismo Sostenible en la Región Puno, la metodología de investigación es de tipo cuantitativo, donde concluye que: lo espontáneo y lo tradicional de la danza Pandillada que se practica en festividades de la Región Puno proviene de generación en generación y su aprendizaje se realiza por imitación y tradición oral; características que serían motivo para la promoción del destino en la región sur y como consecuencia de la promoción del destino de Puno ,generarían desplazamientos turísticos.

Por otro lado coinciden Quispe y Quispe, (2017) en la tesis que realizaron tuvo como objetivo: Analizar la estructura musical de los novenantes de la Provincia de Melgar y la adaptación al conjunto instrumental de estudiantina, la metodología de investigación es cualitativa, donde concluye que: la música de los novenantes en los últimos años en la provincia de Melgar está tomando cierta importancia debido a que los jóvenes están incursionando en el campo de la investigación y adaptación de temas en peligro de extinción, muchos grupos musicales que cultivan la música del género Estudiantina tiene como repertorio orquestal temas etnomusicales propios de nuestra provincia y también muchos de los jóvenes egresados de nuestra primera casa de estudios UNA Puno de la Escuela Profesional de Arte en ella cultivando la danza y la música característica de esta.

Pacco y Apaza, (2013) en la tesis que se realizó tiene como objetivo: determinar las diferencias de los huayños tradicionales de las estudiantinas de la zona norte de la región de Puno, la metodología de investigación es cualitativa de tipo etnográfica , donde se concluye que: la estructura formal en la provincia de Melgar predomina la ternaria, mientras en Lampa predomina la binaria al igual que en Azángaro, mientras que en Huancané y Carabaya existe solo la binaria. En el contenido temático de las provincias de Melgar, Lampa y Carabaya tienen las mismas características en cuanto al uso de: repetición, variante y contraste además de contrapunto; en la provincia de Azángaro resalta los indicadores: repetición y contraste con poca aplicación de contrapunto;

mientras que en la provincia de Huancané hay incidencia con repeticiones, contraste y contrapunto. La progresión armónica de la introducción, tienen mucha similitud entre las provincias de Melgar, Azángaro y Carabaya que generalmente comienza con el VII- III- V y I grado; la provincia de Lampa se diferencia por el inicio de la introducción a partir del III o I, al igual que la provincia de Huancané que únicamente comienza y finaliza a partir del I –VII-VI- III-V-I.

Bueno (2017) en la tesis que se realizó tuvo como objetivo: determinar cómo funcionaba el lenguaje simbólico, en el campo del arte prehispánico, la metodología de investigación es cualitativa y el método empleado es hipotético deductivo para la interpretación de los símbolos, en la música, la plástica y la danza, donde se concluyó que el lenguaje simbólico de la cultura andina, son aspectos sensoriales que están presente en todas las manifestaciones denominadas artísticas. En la música conforman la estructura y el género de las melodías, en la danza están en la vestimenta y los movimientos, y en la pintura determinan el sistema cromático y los signos, el significado está determinado por las características externas, formas, colores, sonidos, olores y sabores, de los convencionalismos de este lenguaje.

Marca (2019) en la tesis que se realizó tuvo como objetivo: Analizar la música del huayño Pandillero en su contexto histórico y evolutivo en la ciudad de Puno, la metodología de investigación es de tipo descriptivo, donde se concluye que: el huayño pandillero como una forma musical mestiza, como producto del sincretismo cultural entre occidente y nuestra música aborígen teniendo una estructura cultural rica y autónoma además de ser la expresión en los carnavales del espíritu del hombre andino, exteriorizado en forma musical y poética, constituyéndose como la forma musical más conocida en Puno, la cual se cimentó en su estructura a través de todo un proceso evolutivo histórico desde 1900 hasta nuestros días.

Carrizales (2020) en la tesis que se realizó tuvo como objetivo: conocer la representación simbólica, étnica, coreografía, música y vestimenta de la danza ancestral los Puli pulis en la festividad de la Virgen de la Candelaria Ayaviri Melgar 2020, la metodología de investigación es de tipo cualitativo, donde se concluye que: la participación de la danza ancestral los Puli pulis del distrito de Orurillo, se ha llegado a comprobar que la mayoría de ellos no permite dar cuenta de las complejas formas de expresión dentro de la danza en esta festividad andina. Entre los pobladores de la cultura quechua muchos de ellos

eluden responder preguntas sobre las costumbres de sus pueblos, lo que no permite tener una mejor comprensión de lo andino en el contexto actual. La festividad es una de las manifestaciones del sincretismo religioso en el ande, a esta posición interpretativa podemos asociar con la integración que existe el hecho socioeconómico e histórico que compenetra distintos elementos culturales que genera una nueva praxis religiosa que conlleva a la avenencia.

Arias (2021) en la tesis que se realizó tuvo como objetivo: promocionar y difundir la danza marinera y pandilla puneña y su influencia en la formación de la identidad cultural dancística de los alumnos del 2do año de la Institución Educativa Secundaria Cesar Vallejo Juliaca 2021, la metodología de investigación es correlacional, donde se concluye que: mediante los resultados del presente trabajo de investigación queda demostrado y validado la primera hipótesis específica en que la práctica de la danza la marinera y pandilla puneña es positiva en los alumnos del 2do año de la Institución Educativa Secundaria “Cesar Vallejo” Juliaca 2021, la validez de la mencionada hipótesis se evidencia a través de la encuesta realizada donde se desprende que desarrollan su identidad cultural a través de la promoción y difusión de la danza.

Chinchayo (2018) en la tesis que se realizó tuvo como objetivo: determinar la relación que existe entre educación musical y el nivel de fortalecimiento de la inteligencia emocional de los niños y niñas del quinto grado de primaria de la IE: N° 54078 JEM, Andahuaylas, 2018., en la metodología de investigación se consideró el tipo sustantivo básico, donde se concluye que: se ha determinado que existe correlación entre educación musical y el nivel de fortalecimiento de la inteligencia emocional de los niños y niñas del quinto grado de primaria de la IE: N° 54078 –JEM, Andahuaylas, 2018, el coeficiente obtenido es de 0,538, lo que significa moderada correlación entre las variables de estudio. Segundo: Se ha determinado que existe correlación entre la dimensión filosófica de la educación musical y el nivel de fortalecimiento de la inteligencia emocional de los niños y niñas del quinto grado de primaria de la IE: N° 54078 –JEM, Andahuaylas, 2018. El coeficiente obtenido es de 0,529 que en la escala de Rho de Spearman significa moderada correlación.



CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Identificación del problema

La diversidad de música en el altiplano se enmarca en un proceso evolutivo de muchos años. En lo que concierne a la música mestiza, música que ha tenido influencia occidental es decir las formas musicales como el huayño pandillero, marinera y otros es motivo del presente trabajo en lo cual se realizó una investigación a los directores musicales de las estudiantinas puneñas en la región de Puno, con el transcurrir de los años ha cambiado la instrumentación de la música puneña como también sea agregado nuevos instrumentos musicales de viento como el saxofón y la trompeta que no se tocaba antes en la interpretación del huayño puneño, ahora está presente en los carnavales en las presentaciones de los concursos, así mismo se observa la aparición del piano que se acoplan en la parte de la introducción para hacer como especie de adorno que se ve en las composiciones de las hermanas Echarri en su conjunto ha aplicado este instrumento, como también Jorge Huirse acompaña con piano alguna de sus composiciones. La incorporación de las cuerdas frotadas como el violín, el sello, viola y el contrabajo instrumentos que fueron acoplados desde los años setenta con Augusto Portugal Vidangos en todas sus composiciones, instrumentos de vientos se incorporan el pasacalle en el coliseo, pero mas no en la música sala. En la actualidad el centro musical Qotamarka incorpora congas a la armonía que le da una sensación nueva algo como que se siente la evolución, Theodoro Valcárcel por los años cuarenta cuando regresa a Perú luego de haber estudiado en Alemania en el Conservatorio de Milán fue el primero quien tuvo base en la estudiantina, después vinieron los próximos maestros como Jorge Huirse hasta su hijo, primero teníamos una guitarra y mandolina que era generalizadamente por el año cuarenta, ingresó el acordeón que era un bum en el oído de las personas y junto con ello

ingresa los instrumentos americanos la trompeta eso se mantuvo hasta estos tiempos de la actualidad también antes no se utilizaba la partitura con frecuencia la partitura estaba restringida a los compositores y a los maestros que enseñaban, maestros de carrera en cambio ahora uno busca en cualquier estudiantina y esta estudiantina ya lee partitura y hace uso de ella.

2.2 Definición del problema

2.2.1 Problema general

¿Cuáles son los cambios de la estructura musical en relación a los elementos tradicionales de la estudiantina Puneña en tiempos de posmodernidad que se desarrolla en la educación musical?

2.2.2 Problemas específicos

- ¿Cuáles son los elementos musicales tradicionales en la música de la estudiantina puneña?
- ¿Cuáles son los cambios de la estructura musical de los elementos tradicionales en la música de la estudiantina puneña?
- ¿Cuáles son elementos conceptuales y procedimentales de los elementos musicales de la educación musical puneña?

2.3 Intención de la investigación

La investigación tiene como intención analizar los elementos tradicionales y cambios artísticos que se producen en la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad ya que en la actualidad se han incorporado diversos instrumentos de vientos y percusión en la música de la estudiantina puneña, para ello toda esta investigación contribuirá en la afirmación de la identidad puneña a través de la educación musical.

2.4 Justificación

Considerando sobre los elementos tradicionales y cambios artísticos que se producen en la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad, debido a que en la actualidad la música puneña es considerada como la más alta expresión del folklore peruano que adquiere mayor importancia en el análisis de la música, por ser expresión artística de la

Capital Folklórica del Perú, la producción musical en los últimos años de fundación que posee la ciudad de Puno, ha sido fructífera sin ameritar estudio ni análisis, con ausencia de trabajos de investigación que pueda servir de referencia para el análisis del huayño pandillero que produce la estudiantina puneña.

La música de la estudiantina Puneña tradicional ha sufrido la influencia ejercida por el contexto sociocultural donde se puede apreciar los cambios que se han ido incorporando en los instrumentos musicales en el huayño puneño desde los años 50 hasta la actualidad sobre todo en el saxofón y la trompeta no se tocaba antes, pero a partir de ahí estos instrumentos siempre están presentes sobre todo en los carnavales y en las diversas presentaciones, también se vio cambios en la aparición del piano que lo acoplan en la parte de la introducción como especie de adorno, Jorge Huirse acompaña con piano alguno de sus huayños, también apareció las congas para llevar el ritmo y el compás de la música puneña y darle otra sensación en la armonía por otro lado, la incorporación de las cuerdas frotadas el violín siempre ha estado pero algunas como el sello, viola y el contrabajo, esos instrumentos fueron acoplados desde los años setenta con Augusto Portugal Vidangos en toda sus composiciones.

2.5 Objetivos

2.5.1 Objetivo general

Analizar los cambios de la estructura musical en relación a los elementos tradicionales de la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad, como elemento teórico práctico para la mejora de la educación musical.

2.5.2 Objetivos específicos

- Analizar las características de los elementos musicales tradicionales en la música de la estudiantina puneña.
- Analizar los cambios de la estructura musical de los elementos tradicionales en la música de la estudiantina puneña.
- Proponer elementos conceptuales y procedimentales de los elementos musicales en la educación musical puneña.

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

El estudio corresponde al paradigma cualitativo a nivel de estudio etnográfico por que describe de manera analítica, los procesos que han dado lugar en el tiempo las categorías de indagación definidas.

3.1 Acceso al campo

El estudio de la investigación se realizó en el departamento de Puno, en las Provincias de Puno, Juliaca, Ayaviri, Azángaro, Macusani, en los diversos centros musicales que alberga la estudiantina puneña.

3.2 Selección de informantes y situaciones observadas

Los actores principales son los directores musicales de las diversas estudiantinas de la región de Puno, porque ellos dirigen, componen e interpretan la música puneña

3.3 Estrategias de recogida y registro de datos

3.3.1 Técnicas

- **Entrevista participante.** Esta técnica facilitó acceder información minuciosa a los directores de los centros musicales sobre los elementos tradicionales y cambios artísticos que se producen en la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad.
- **Análisis e interpretación.** Esta técnica permitió analizar e interpretar los datos obtenidos durante la investigación.

3.3.2 Instrumentos

- **Guía de entrevista.** Este instrumento permitió recopilar datos de una manera secuencial, es un procedimiento empírico básico, su objetivo fue determinar las propiedades o manifestaciones de un hecho actual. La observación fue un procedimiento primordial de la investigación que se convierte en técnica científica, en la medida en que sirve a un objetivo formulado de investigación, es planificada, controlada (Campana, 2000).

3.4 Análisis de datos y categorías

La técnica de análisis se dio con procedimientos apoyados por un cronograma dividido en tiempo y espacio:

- **Antes:** durante este proceso, se realizaron las revisiones bibliográficas como: artículos, documentos, tesis, y otras fuentes que aporten a la investigación.
- **Durante:** en esta etapa, se tuvo contacto con los directores de los distintos centros musicales de la estudiantina puneña, para obtener la información sobre elementos tradicionales y cambios artísticos que se producen en la estudiantina puneña.
- **Después:** es la etapa final, en la que se procesó y se realizó el análisis los datos obtenidos.



CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 Resultados de la pregunta Nro 1.Cuál es la forma de la música de la estudiantina puneña

Según, Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, sostiene que la forma de música de la estudiantina puneña tiene una estructura que es el huayño, primero está la introducción luego el tema principal y finalmente tiene una fuga, también señala que la fuga a veces es la misma que la introducción, en algunas veces diferente y tiene cambios con otra temática, pero en estos últimos años en la posmodernidad ocurre que algunas introducciones son más elaboradas con una serie de variaciones, donde se aplican una serie de técnicas con una instrumentación del piano o a veces con la guitarra, también buscan otras cosas diferentes ahora, ya no es como una introducción tradicional que existía siempre, todo esos esquemas en esta época ya lo han cambiado y modernizado no solamente en la parte de la forma, sino en varios aspectos, como en la estructura que presenta una serie de cambios en la actualidad.

La forma musical es ternaria por que la introducción es A, el tema principal generalmente es B, la fuga puede ser A o C es distinto, A, B,C es una forma ternaria, ahora cada introducción llega a tener una forma binaria pregunta respuesta ,un antecedente consecuente el tema principal que es el huayño tiene normalmente una forma binaria pregunta y respuesta, algunas tienen forma de ternaria hasta de cuaternaria que podemos encontrar y en la fuga tiene la misma estructura que la introducción.

Asimismo, la apreciación del Lic. José Manuel Catacora Rodríguez, Director Musical de la Estudiantina Augusto Portugal Vidangos y de la estudiantina de la Escuela Profesional

de Arte, manifiesta que la música puneña es muy especial, el huayño de la música pandillera propiamente dicha y en general es muy amplia, tenemos la música popular actualmente en la posmodernidad, música europea, también tenemos propuestas, fusiones, nuestra música nativa, la música folclórica en la posmodernidad es como un universo aquí en Puno, estamos siendo bombardeados gracias a los medios de comunicación al internet y toda la cultura del mundo algunos lo practicamos, otros lo imitamos a otros que nos gusta y preferimos la música regional, la música vernacular, la música comercial, las nuevas propuestas etc. Si nos centramos solamente en la música puneña como se denomina música popular mestiza. el huayño pandillero, la música que acompaña a la pandilla puneña que consta de danzarines y música, eso es la pandilla puneña, entonces es música de la pandilla puneña es del género popular mestizo, el huayño puneño donde también se practica la marinera de la música mestiza popular. La forma musical que tiene es de amalgama básicamente binaria, pero hay bastante amalgama en la forma ternaria y se van entre mezclando según la melodía, no es un patrón rígido la música puneña, no está en dos tiempos, sino esta amalgamado en dos y tres tiempos.

De igual, manera en la opinión de Juan Carlos Zapana Mamani Director Musical de la Estudiantina Edgar Valcárcel manifiesta que la forma vendría ser una música de estudiantina que se crea a mediados del año 1990, es una música citadina que tiene el origen de sus instrumentos cordófonos de origen europeo, desde entonces esa forma musical se ha ido desarrollando de la mano con la pandilla puneña, a partir de ello la marinera y la pandilla puneña dieron forma a las estudiantinas.

Entonces, la forma musical de la estudiantina puneña tiene una estructura que es el huayño, primero está la introducción, luego el tema principal y finalmente tiene una fuga, la fuga a veces es la misma que la introducción o a veces también es diferente y tiene cambios con otra temática, la forma musical de la estudiantina puneña es ternaria por que la introducción es A el tema principal generalmente es B, la fuga puede ser A o C es distinto, A,B,C es una forma ternaria, ahora cada introducción llega a tener una forma binaria pregunta respuesta un antecedente consecuente, el tema principal el huayño, tiene normalmente un forma binaria pregunta y respuesta, también en la forma musical está el amalgama básicamente binaria, pero hay bastante amalgama en la forma ternaria y se van entre mezclando según la melodía y no es un patrón rígido, la música puneña, no está en dos tiempos, sino esta amalgamado en dos y tres tiempos, también coincide con Cursá

(1993) quien sostiene que las pequeñas formas musicales se denominan así ,a aquellas pequeñas composiciones que constan de dos o tres secciones y donde cada sección se corresponde con un periodo musical, por otro lado también se relaciona con Pacco y Apaza, (2013) donde manifiestan que la estructura formal en la provincia de Melgar predomina la ternaria, mientras en Lampa predomina la binaria al igual que en Azángaro, mientras que en Huancané y Carabaya existe solo la binaria. En el contenido temático de las provincias de Melgar, Lampa y Carabaya tienen las mismas características en cuanto al uso de: repetición, variante y contraste además de contrapunto; en la provincia de Azángaro resalta los indicadores: repetición y contraste con poca aplicación de contrapunto; mientras que en la provincia de Huancané hay incidencia con repeticiones, contraste y contrapunto. La progresión armónica de la Introducción, tiene mucha similitud entre las provincias de Melgar, Azángaro y Carabaya que generalmente comienza con el VII- III-V y I grado; la provincia de Lampa se diferencia por el inicio de la introducción a partir del III o i, al igual que la provincia de Huancané que únicamente comienza y finaliza a partir del I –VII-VI- III-V-I.

4.2 Resultados de la pregunta Nro 2. Cómo es la armonía de la música de la estudiantina puneña.

En la versión del maestro Javier Salas Ávila actual compositor puneño y Director Musical de la Estudiantina Castor Vera Solano de Puno, Centro Musical Acora y docente de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas de Lima, sostiene que cuando queremos hablar de armonía tenemos que hablar del análisis de la forma musical, es decir cuando se puede tipificar una célula musical como el motivo de la melodía o se puede tipificar como frase antecedente que le va dar el equilibrio simétrico a la composición, por ejemplo cerrito de huajsapa tiene puntillo de corchea y tiene una frase completa que llega del primer grado en la región dominante, pasa por la tónica y pasa a la región de dominante y termine en la región de tónica, porque la nota MI es tónica y hay termina la frase musical, cuando una frase musical pasa por la triada de tónica ahí está completa la frase, sin embargo esa pregunta crea propicia la resolución con una respuesta, entonces la respuesta sería a partir de un climax en sol y termina en la tónica fundamental del acorde, la armonía de la música popular se trabaja con los grados tonales básicamente subdominante, dominante y tónica, otro ejemplo en el tema de ciudad del lago en la marinera puedes empezar con el sexto grado de DO mayor, también se puede poner una sexta dominante secundaria que sería LA 7ma para pasar a RE 7ma que a su vez es la

dominante principal de SOL mayor que es el relativo de MI menor y luego resuelve en dominante en SI séptima, también se puede hacer intercambio modal por ejemplo en el vals, se puede incluir acordes de sustitución tritonal, pero la tradición no te permite yo soy compositor ,he compuesto hace poco un trio concertante para flauta dulce, violín y violonchelo y es una obra hecha a base de contrapunto florido, entonces he usado el contrapunto en el aspecto armónico hice modulaciones del primer grado de parentesco tonal y he usado elementos pentafónicos como también hice uso de acordes de sustitución tritonal, pero eso es en la música académica, pero el sabor del huayño en estos momentos no está preparado para recibir extendidos, es decir acordes de séptimas o tenciones de novena, oncenas de trecena todavía no, sin embargo se usa en el vals, en el bolero, la samba argentina en la música mexicana, ayer en el ensayo con mis músicos hemos repasado la Bikina del musico Mexicano Luis Miguel y tiene acordes añadido de sexta, acordes suspendidos, pero en el huayño puneño básicamente hasta el momento se usa grados tonales, aunque también el maestro Augusto Portugal por ejemplo el hace en huayño en MI menor por decir, luego el segundo grado de la escala de MI menor aunque en la escala mayor natural es disminuido si tú haces el uso de la escala menor melódica vas a encontrar el segundo grado en MI menor es FA# menor, entonces el maestro Augusto Portugal le pone tercera mayor y lo convierte en FA# Mayor en una modulación de I grado, segundo grado mayor homónimo se dice cuando tienes un acorde menor y lo transformas a mayor porque cambias el intervalo de tercera menor a mayor y tienes el acorde de FA # mayor que engarza hacia el quinto grado que es SI séptima, también el maestro Portugal ha hecho el uso de la VI napolitana para MI menor es FA menor usa con mucha frecuencia también usa el acorde de LA menor que sería la sub dominante de MI menor usa homonimia de LA mayor tercera mayor, entonces ese tipo de cosas si enriquecen el uso de la sexta napolitana que tiene que estar en segunda inversión yo creo ese tipo de cosas si enriquecen a la música puneña a la marinera como al huayño, recordemos que básicamente las estudiantinas dentro de su repertorio cultivan de un lado marineras que como todas las marineras en el Perú han nacido de la zamacueca que es la marinera original limeña y los huayños.

Para nosotros son los huayños pandilleros que nacen en Puno, pero también el huayño pandillero prototípicamente pandillero nace en Puno a pesar que el maestro Heladio Quiroga era aimara de la zona norte el nació en Pusi, sin embargo se crió desde muy pequeño en Puno y teniendo estirpe aimara compone para mí el mejor huayño pandillero



en toda la historia pandillera del huayño pandillero de Puno es Flor de Titicaca, entonces ese sería el huayño, si clasificamos netamente tendríamos el mejor ejemplo Flor de Titicaca el maestro Heladio Quiroga, pero también tenemos otras formas de huayño por ejemplo Paulino Tavera compone basta basta amor mío Azángaro, pero ese tipo de huayño no es el huayño pandillero que compone Heladio Quiroga es más alegre en Ayaviri tiene la roja colina es huayño más rápido no tiene el tempo los pulsos por minuto del huayño prototípicamente pandillero de Flor de Titicaca entonces nace el huayño pandillero neto de Puno y luego tenemos otros huayños que se hacen en la zona de Ayaviri, de Lampa, Azángaro que son huayños que tienen corte pandillero que nacen a imitación del mismo pandillero, pero no son necesariamente de corte pandillero por que el tempo, la métrica está un poquito más acelerada tendría que averiguar cuantas EPM tenemos por minuto y el otro tercer huayño es el huayño que más bien corresponde al poblador inca por que los huayños son herencia mestiza, el huayño pandillero nació en las zonas populares donde bailaba la gente del mercado las señoras fruteras, carniceras ellas bailaban los primeros carnavales y la aristocracia puneña los miraba y los choleaban ellos son los pandilleros es como en Áncash la chuscada quien le pone el nombre de chuscada la aristocracia ancashina quienes son ellos los chuscos, en Arequipa quienes están bailando esos huayñitos en el campo son los pampeños, de ahí nace la pampeña y en Puno nace la pandilla quienes están en el carnaval en la orilla del lago están bailando los pandilleros, la pandilla de una manera peyorativa y en 1928 esto lo sabe el maestro Héctor Aguilar porque también es otro investigador del tema, graba la estudiante Luis Dunker Lavalle con el maestro Alberto Rivarola Miranda graba el huayño puneño que se tocaba en ese momento ellos grabaron para RCA Víctor por ejemplo el huayño ripusajña era rápido el huayño que había grabado don Alberto Rivarola en 1928 era un huayño rápido inclusive la marinera que él compone la marinera pandillerita que también lo grabó la estudiante Luis Dunker Lavalle suena a marinera cusqueña bien rapidísima y con el estilo cusqueño lo que nos indican que las primeras marineras de Lima que llegan al sur todas eran iguales en Arequipa la marinera sonaba igual que a Puno, igual que cusco y este ritmo de la marinera pandillerita de Dunker Lavalle se quedó en el Cusco y luego la marinera Puneña gracias a Rosendo Huirse en 1934 con la Fandanguera y más adelante con Néstor Molina la paradita con Castor Vera en el año 60 ya se va corporalizando una marinera más lenta en Puno y la marinera ciudad del lago que compone Jorge Huirse que es grabada en Buenos Aires en 1941 tocado en el piano por el maestro Huirse suena rápido pasado los años maso menos en el año 70 el maestro Augusto Portugal coge el tema ciudad del lago

y le da otra orquestación y lo toca lento y de esa manera se va corporalizando el tempo y la rítmica de la marinera puneña.

Entonces regresando al huayño así de rápido dónde y cómo se va ralentizando dónde y cómo se va volviendo lento cuando los señores hacendados de Azángaro que ya venían a Puno señores de Chucuito, Juli, Pichacani los hacendados que venían a Puno empiezan a hacer sus casas a ellos les gusta la pandilla del carnaval y empiezan a hacer la pandilla y es la pandilla que había nacido el 32 con los íntimos con la Lira de Puno se va convirtiendo un poco elitista y los que recogen maso menos configuran ese elitismo del huayño pandillero y la marinera lo hacen básicamente en los años finales del 50 a comienzos del 60 tanto Theodoro Valcercel el centro Musiocal Theodoro Valcarcel como la agrupación Puno de Arte Folklore y Teatro Apafip con el Dr. Carlos Cornejo fue investigador de la danza y él le dio la coreografía por primera vez a la marinera antes la lira bailaba marinera en 1950 ,la lira hizo gira bailaba marinera ,pero esa marinera no tenía corografía simplemente agarraban el pañuelo e imitaban a la marinera limeña pero el Dr. Carlos Cornejo para ir al Cusco con lo que finalmente fue el APAFIT en el primer viaje fue con la Lira porque era presidente de esa agrupación, bailaron según me cuentan O marinera de Néstor Molina Galindo ya el maestro Castor Vera compone especialmente la paradita para el elenco.

Así mismo la apreciación del Dr. Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde sostiene que la armonía de la música de la estudiantina puneña generalmente la introducción de acuerdo a la tradición, empieza en una 7mo grado o también podría empezar en un 3er grado, la introducción no está en la tónica sino empieza en el III o en el VII grado más luego pasas recién a la tónica casi es lo mismo esas progresiones resulta en los últimos posmodernos esa tradición que había que empezar en el III y el VII grado ya no existe, ahora empiezan con una tónica le haces todo unos arpeggios la misma armonía es muy distinta le hacen acordes de 7ma le hacen bastantes modulaciones ahora yo creo que es una de las características principales y los acordes de 7ma es la aplicación en la introducción, esos son los huayños que han ganado incluso concursos que tienen bien elaborados y como que han roto el esquema de empezar en el III grado.

La cadencia normalmente en la introducción es del primer grado, termina en la tónica es una cadencia plagal del V al I grado eso es normalmente la cadencia que se aplica y ahora hay modulaciones si hay modulaciones, convergentes y divergentes ósea estas en una tonalidad pasas a otra y vuelves a regresar a la misma tonalidad entonces en esos casos, hay una modulación convergente y no hay divergente, porque no hay ese cambio que se va a otra tonalidad y termina en otra, no solo hay convergente entonces hay bastantes modulaciones hasta cuatro tonalidades por ejemplo en el huayño patrimonio que yo he compuesto incluso también en la introducción le hago bastante modulación hay otros huayños que lo he hecho también de ese tipo Paul Becerra él aplica las modulaciones en las marineras quienes han hecho, en eso hay pocos, también el maestro Augusto Portugal Vidangos ahora la producción armónica sí existe normalmente lo hace cuatro veces para instrumentos.

De igual manera tenemos la opinión de Juan Carlos Zapana Mamani director musical de la estudiantina Edgar Valcárcel sostiene que la armonía que se tiene es la misma que se trajo de Europa ,es decir tiene una armonía de la escala de siete notas musicales pero tiene una base vamos a decir que es rica en las tonalidades que ayuda los aerófonos andinos y que han formado de esa armonía me refiero a los sicus que se toca en la tonalidad de mi menor y relativo a sol mayor entonces las primeras armonías que se han utilizado en la música puneña en la estudiantina, ha sido en la armonía que conocemos, pero a medida que va pasando el tiempo se han desarrollado más armonías que actualmente la música puneña ya conoce lo que es el contrapunto que es una forma más avanzada de lo que es la armonía ,ya conoce toda esas formas, entonces ha ido desarrollándose en todo el ciclo pasado en estos últimos 100 años en todo este bagaje musical que ya viene de la escuela moderna, en la estudiantina puneña no se ha mantenido los aerófonos andinos en esas armonías tonalidades que sugieren los aerófonos andinos si no que ya los arreglos de las últimas décadas ya no conocen de esas armonías básicas si no, que ya se toman cromatismo se toman contrapunto y todo esto.

Entonces en la armonía del huayño puneño generalmente esta la introducción de acuerdo a la tradición, empieza en un séptimo grado o también podría empezar en un 3er grado, la introducción no está en la tónica sino empieza en el III o en el VII grado más luego pasas recién a la tónica casi es lo mismo esas progresiones resultan en los últimos posmodernos esa tradición que había que empezar en el III y el VII grado ya no existe, ahora empiezan con una tónica le haces todo unos arpeggios la misma armonía es muy

distinta, le hacen acordes de séptima le hacen bastantes modulaciones ahora yo creo que es una de las características principales y los acordes de 7ma es la aplicación en la introducción, esos son los huayños que han ganado incluso concursos que tienen bien elaborados y como que han roto el esquema de empezar en el III grado. La cadencia normalmente en la introducción es del primer grado termina en la tónica es una cadencia plagal del V al I grado eso es normalmente la cadencia que se aplica y ahora hay modulaciones, si hay modulaciones, convergentes y divergentes ósea estas en una tonalidad, pasas a otra y vuelves a regresar a la misma tonalidad entonces en esos casos hay una modulación convergente y no hay divergente, porque no hay ese cambio que se va a otra tonalidad y termina en otra no solo hay convergente si no, hay bastantes modulaciones hasta cuatro tonalidades.

El tema Cerrito de Huajsapa tiene puntillo de corchea y tiene una frase completa que llega del primer grado en la región dominante, pasa por la tónica y pasa a la región de dominante y termina en la región de tónica, porque la nota MI es tónica y hay termina la frase musical, cuando una frase musical pasa por la triada de tónica ahí está completa la frase, sin embargo esa pregunta crea propicia la resolución con una respuesta, entonces la respuesta sería a partir de un climax en sol y termina en la tónica de la fundamental del acorde, la armonía de la música popular se trabaja con los grados tonales básicamente subdominante, dominante y tónica. También coincide en los estudios de Schoenberg (1974) donde sostiene que la armonía es la enseñanza de los sonidos simultáneos acordes y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores melódicos, rítmicos y sus relaciones de equilibrio, a su vez también Korskov (1997) señala que se llama acorde a la superposición de dos, tres o cuatro sonidos, en dicha superposición los sonidos deberán estar dispuestos de tal manera que formen, entre sí intervalos de tercera: solo en ese caso determinar un acorde, por otro lado Zamacois (1997) manifiesta que para expresar la dimensión de los intervalos antiguos se servían de un complejo sistema de nombres, que ha sido sustituido por el actual, ósea por una cifra que expresa el número del intervalo y por un calificativo que expresa el número de tonos y semitonos que el intervalo contiene, por otro lado también sostienen Pacco y Apaza, (2013) la progresión armónica de la introducción, tienen mucha similitud entre las provincias de Melgar, Azángaro y Carabaya que generalmente comienza con el VII- III-V y I grado; la provincia de Lampa se diferencia por el inicio de la introducción a partir del III o I, al igual que la

provincia de Huancané que únicamente comienza y finaliza a partir del I –VII-VI- III-V-I.

4.3 Resultados de la pregunta Nro 3.Cuál es el timbre de la música de la estudiantina Puneña.

Según Juan Carlos Zapana Mamani Director Musical de la Estudiantina Edgar Valcárcel sostiene que el timbre de la música de la estudiantina puneña ha sido la característica de cada centro musical de cada vertiente de cada pueblo de cada provincia es decir tenemos estudiantinas que se escuchan digamos de Ayaviri y el timbre a nivel general el gusto que se le encuentra de esa estudiantina es claramente diferenciable con una estudiantina de Puno, la estudiantina de Puno, es un poco más pandillera, académico que sigue la corriente del centro musical Theodoro Valcárcel el centro musical cuerdas del lago, entonces ese timbre en cada provincia tenemos ese gusto una estudiantina de Azángaro, Moho, Huancané nunca se va aparecer a una estudiantina de Puno o a una estudiantina de Yunguyo llave, esas estudiantinas tienen un timbre específico, entonces ahí está la riqueza que se ha formado en toda la región todo este bagaje que lo hace rico a la estudiantina puneña.

Así mismo en la apreciación maestro Javier Salas Ávila actual compositor Puneño y Director Musical de la Estudiantina Castor Vera Solano de Puno, Centro Musical Acora y docente de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas de Lima,, donde sostiene que el timbre esta engarzado a la sonoridad de los instrumentos que participan, las primeras estudiantinas las de Mandongo Montesinos, Víctor Masías las estudiantinas de los Cuentas de Moisés Yuchud estamos hablando de 1920, el timbre estaba básicamente definido por el sonido de los cordófonos el timbre tanto en la voz humana como en los instrumentos es el sonido propio característico que imite un instrumento determinado, entonces nosotros sin necesidad de mirar y decir allí está tocando una trompeta por que el timbre de la trompeta lo conocemos, es distinto al timbre de la flauta dulce al timbre de un tenor barítono entonces la parte tímbrica que a su vez determina la sonoridad de la estudiantina tuvo sus orígenes el color de los cordófonos a esto se suma el color del acordeón que ingresa en el año 1910 a Puno entonces enriquece el timbre de las estudiantinas la presencia del chillador enriquece el timbre de las estudiantinas, a inclusión de las quenas solo se ve en el caso en la historia de las estudiantinas de Yunguyo que usan quenas ,porque no permitían antiguamente los señores que la queña entre ni la

zampona a la estudiantina, el timbre básico de cordófonos más acordeón, chillador y el guitarrón puneño, hace 1960 por primera vez en la Paz Bolivia Don Castor Vera se compra un contrabajo y se incluye a la estudiantina y luego Theodoro Valcarcel se compra en la Paz Bolivia un contrabajo que lo incluye a la estudiantina que tocaba nuestro amigo Roberto Hinojoza, posteriormente este timbre a medida que va avanzando como la estudiantina es la clásica acompañante de la pandilla puneña del año 1930 por mucho que se junten varias familias puneñas no pasaba de 20 parejas, 15 parejas, 20 parejas era un éxito, yo vengo tocando la estudiantina desde los 15 años he tocado en el centro musical los ferroviarios acompañando la Lira, he sido director musical de APAFIT en los años 80 luego regresando a Puno me hago cargo de la estudiantina Castor Veras Solano luego he sido director musical del centro Einar Losas Cazorla para acompañar a la Lira a Qotamarca pero que va pasar ahí encontramos 30, 40, 60 parejas de bailarines.

Entonces que haces con 60 parejas de danzarines cuando están bailando en columna la primera pareja esta dos cuerdas adelante no se escuchan los violines necesariamente quienes incluyen el maestro Augusto Masías en la década del 60 el maestro Castor Vera que dirigía la estudiantina Puno y don Augusto Masías, una vez que salió el maestro Virgilio Palacios se fue de Puno para ser Rector de la Universidad de Tacna se queda como director de Theodoro Valcárcel el maestro Augusto Masías los dos por competencia por que Theodoro y Apafit eran dos elencos de danzas que tenían rivalidad y competencia para que se escuche música contratan músicos del ejército, al maestro Visa que eran saxofonistas, al maestro Vilca que era un profesor de música que tocaba trompeta con sordina él fue uno de los primeros que ingresó a la estudiantina en carnavales en los años 60 existen algunas fotografías de 1934, donde se observaba en la estudiantina Puno, la presencia de Víctor Masías, Castor Vera Solano, Néstor Molina Galindo, jóvenes inclusive se ve un clarinete en una foto, pero obviamente el clarinete es para uso del carnaval solamente para acompañar pandilla, el hecho es que a partir de los 60 se va incluyendo el saxo y la trompeta con mucho cuidado a la configuración instrumental de la estudiantina y hoy en día una estudiantina ya no se puede escuchar si no tiene por lo menos 8 mandolinas 6 violines 12 acordeones 8 trompetas 6 saxofones así son las estudiantinas en el carnaval entonces eso es importante anotar que la configuración sonora, el empaste sonoro y la configuración tímbrica indica que por necesidad de sonoridad ha crecido ahora se escucha saxos y trompetas, lo único que puedo transmitir es que es un poco peligroso que los saxofonistas están aprendiendo a tocar saxo en Puno

que le den estilo huancaíno a la pandilla puneña porque para tocar el saxo en tunantada por que el saxo prácticamente se ha desarrollado más en el centro del Perú en las tunantadas en las chunguinadas el huaylarsch, pero ahora se usa saxo en Puno entonces habría que escuchar a Buticofer Monnroy para sacarle un poco de sabor de lo que hacen los bolivianos porque nuestra música está más identificada con la sonoridad del saxo boliviano, no con la sonoridad del saxo del Valle de Mantaro, como director musical tengo mucho cuidado en esos aspectos, una estudiantina que está bajo mi dirección tiene que tener buen sonido, tiene que estar bien equilibrada, bien empastada, tiene que pulsar bien el tempo, el estilo y el sabor del huayño pandillero para que los danzarines sientan realmente la transmisión de un espíritu adecuado para bailar el huayño pandillero.

De igual manera tenemos la opinión del Dr. Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde manifiesta que el timbre en las estudiantinas se puede ver en varios instrumentos musicales, la guitarra, el violín, el contrabajo, Cello hasta Viola que algunos conjuntos aplican, el acordeón, las mandolinas, quenás, zampoñas que algunos lo ponen en las captaciones, es decir todo eso hace que el timbre sea diverso, las cualidades tímbricas para mí, tiene muchas connotaciones podríamos encontrar en la guitarra donde resalta el bordoneo generalmente se toca con el pulgar de la mano derecha, si se habla de cualidades tímbricas yo lo relacionaría con timbre áspero, el sonido de eso ahora que pueda equilibrar se usaría como el violín que tiene un timbre un poco más cálido, ahora lo de la mandolina yo creo que tiene un timbre más incisivo, el acordeón tiene un timbre más áspero yo creo que hay bastante predominancia de un timbre áspero, porque hay otros timbres que son del violín, del contrabajo, yo creo que la estudiantina adolece un poco de un timbre así, dulce que los instrumentos, eso a veces los compositores los instrumentistas no usan esos timbres dulces que debería tener por ejemplo, una flauta dulce, una quena, raras veces aplican esos timbres, pero que sí debería entrar, porque hoy en la actualidad no hay un timbre que pueda compensar a ese timbre áspero del acordeón, del bordoneo, de la guitarra del mismo violín, cello son timbres hacia ese lado es que no hay mucho éxito.

Entonces, se interpreta que el timbre está engarzado a la sonoridad de los instrumentos que participan, la presencia del chillador enriquece el timbre de las estudiantinas, sin embargo el timbre de la música de la estudiantina puneña es áspero, las cualidades tímbricas tienen muchas connotaciones podríamos encontrar en la guitarra donde resalta

el bordoneo, generalmente el violín tiene un timbre un poco más cálido, en cambio la mandolina tiene un timbre más incisivo, y el acordeón tiene un timbre más áspero, por lo tanto predomina el timbre áspero dentro de la música de la estudiantina puneña, sin embargo podemos corroborar en los estudios de Arenal (2015) donde señala que el timbre depende de la cantidad de armónicos que tenga un sonido y de la intensidad de cada uno de ellos. En el movimiento vibratorio generador del sonido intervienen, simultáneamente, de una parte, un movimiento vibratorio principal, y de otra, uno o más movimientos vibratorios secundarios. En el lenguaje, el tono fundamental de cada sonido es el que producen las vibraciones de las cuerdas vocales y los tonos secundarios resultan de las resonancias que aquel produce en las cavidades formadas en el canal vocal de acuerdo con la posición de los órganos articuladores, igualmente Limache (2019) manifiesta que los recursos técnicos interpretativos del huayño pandillero, son propios de la música ya que poseen un timbre, color que fueron adecuados al saxofón el cual permitió adaptar y proponer una metodología tomando en cuenta dichos recursos, las características musicales del huayño pandillero están enmarcadas en la melodía, armonía y el ritmo.

4.4 Resultados de la pregunta Nro 4. Cómo es la escala de la música de la estudiantina Puneña

Según, Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, sostiene que la escala de la música puneña puede ser de distinta forma, recuerdo que hicimos en un libro Proceso Histórico del huayño pandillero ahí se determinó la escala del huayño distinto, es una escala que corresponde a la ciudad de Puno, pero cuando comparas los huayños de la ciudad de Ayaviri, Azángaro, Macusani y otras provincias a veces hay ciertos cambios de esa escala yo diría que es una escala menor, melódica y tiene un particularidad alteras el sexto y el séptimo grado que al descender la alteración del sexto y séptimo grado ya no se consideran, sino se anulan, pero en este caso del huayño es que solamente se anula el sexto grado ese punto le hace cambiar todo y esto está explicado en el libro que publicamos.

Así mismo en la apreciación del maestro Javier Salas Ávila actual compositor puneño y director musical de la estudiantina Castor Vera Solano de Puno, Centro Musical Acora y docente de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas de Lima, donde manifiesta que la escala de la música Puneña, en realidad todos los huayños que tenemos



obedecen básicamente ,casi nadie trabaja con escalas modales en la música popular, son escalas tonales y en las escalas tonales tenemos naturalmente el uso de la menor armónica que es obligada por que está amarrada a la escala mayor natural diatónica mayor y también se hace uso en muchas composiciones de la escala menor melódica donde se agrega un sostenido al VI y VII grado por que los huayños puneños básicamente se componen en modo menor casi no hay huayños en modo mayor, por eso el maestro Valcárcel decía ,en Puno es el único lugar donde el puneño se alegra llorando, porque te quejas de los infortunios del amor y estas alegre pero estas cantando letras tristes, entonces yo no he notado el uso de las escalas modales en la música puneña son escalas netamente tonales, en donde se usa prioritariamente el uso de la escala menor armónica y escala menor melódica, básicamente por la tesitura de los varones que son los que cantan últimamente en la pandilla es mi menor para el acordeón y el piano salvo que hubieran huayños demasiado altos entonces podría interpretarse en RE menor por que ha hecho la costumbre de que el varón que tiene la voz alta tesitura de tenor cante el huayño en MI menor, ahora cuando se trata de grabaciones la mayoría de damas que han grabado han sido mezo sopranos y lamentablemente en el caso de Centro Musical Unión Juliaca hay ya es problema de músicos por que el músico tiene que adecuarse a la voz de una señorita mezo soprano canta por ejemplo Cerrito Huajsapa en LA menor inclusive es un poco alto talvez en SOL menor sería más cómodo para una mezo soprano, para una contralto puede cantar en FA# menor tranquilamente en contra alto por ejemplo la señorita Silvia Hecharri que es la segunda voz de las hermanas Echarri es contra alto y ella cuando canta sola como solista nosotros le hemos acompañado varias veces tanto con Brisas y Armonía Puneña ella canta temas conocidos Roja Cantutita, Huancané, Calacunca todos esos huayños en FA# menor porque eso es su tesitura y bueno su hermana Miriam que es mezo soprano canta por ejemplo Cerrito de Huajsapata o Mamita Candelaria en la menor y un varón canta en mi menor el músico es el que se tiene que adaptar a la voz si el cantante canta en DO# menor tenemos que acompañarle en DO# menor no podemos sacrificar la emisión vocal del cantante pero antiguamente si he visto por ejemplo en Unión Juliaca los cantantes están cantando alto pero están haciendo el uso del falsete y hay muchas mujeres creen que están cantando como soprano pero están el falsete y el falsete es un recurso que hay que saber explotar y sabes cantar en falsete hay ejercicios especiales para desarrollar la voz de falsete.



De igual manera, tenemos la opinión de Lic. José Manuel Catacora Rodríguez, Director Musical de la Estudiantina Augusto Portugal Vidangos y de la estudiantina de la Escuela Profesional de Arte, sostiene que la escala de la música puneña es la escala diatónica escala de doce sonidos en el caso de la escala usa, la escala menor melódica muy usada en los huayños y en la marinera, sin embargo en las captaciones que es la música nativa se usa bastante pentafónica entonces una escala de cinco sonidos así es en las captaciones de la música del huayño y en la marinera producto del mestizaje, ya se usa la escala menor melódica es importante mencionar ello.

Entonces, se interpreta que la escala de música puneña es menor melódica y tiene una particularidad ya que se altera el sexto y el séptimo grado que al descender la alteración del sexto y séptimo grado ya no se consideran se anulan, sin embargo se hace uso en muchas composiciones de la escala menor melódica donde se agrega un sostenido al VI y VII grado por que los huayños puneños básicamente se componen en modo menor ,casi no hay huayños en modo mayor, por eso el maestro Valcárcel decía que en Puno es el único lugar donde el puneño se alegra llorando, porque te quejas de los infortunios del amor y estas alegre pero estas cantando letras tristes, entonces yo no he notado el uso de las escalas modales en la música puneña, son escalas netamente tonales en donde se usa prioritariamente el uso de la escala menor armónica y escala menor melódica y básicamente por la tesitura de los varones que son los que cantan últimamente en la pandilla es mi menor para el acordeón y el piano salvo que hubieran huayños demasiado altos entonces podría interpretarse en RE menor por que ha hecho la costumbre de que el varón que tiene la voz alta tesitura de tenor cante el huayño en MI menor, así mismo se relaciona con los estudios realizados De Rubertis (1937) donde considera que nuestro sistema musical tiene por base una escala de siete sonidos, que se suceden por grados conjuntos, más la repetición del primero en la octava alta si la escala es ascendente, y en la octava baja si es descendente, por otro lado Limache (2019) señala que la propuesta metodológica elaborada radica en ejercicios de intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava, en diferentes tonalidades; ejercicios de diseños rítmicos en base a las fórmulas características del huayño pandillero detectadas; estudios melódicos en base a las melodías de los huayños pandilleros, con una característica principal del cromatismo; así mismo el trabajo de escalas se realizó en base a la escala formal del huayño pandillero.

4.5 Resultados de la pregunta Nro 5.Cuál es el ritmo de la música de la estudiantina Puneña.

En la versión del Dr. Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde sostiene que en el ritmo de la música de la estudiantina puneña se interpretan tres ritmos el huayño la marinera y las captaciones o adaptaciones algunos lo interpretan vals o paso dobles algunos lo meten hasta morenada ,cumbia entonces esos ritmos obviamente que cada género musical va a tener un ritmo distinto de la marinera, por ejemplo tiene un ritmo binario normalmente lo componen en 6/8, en el huayño si cambia tiene un ritmo irregular es decir estamos en 2/4 te pasas a 1/4 y a 3/4 es decir es una combinación de ese tipo de ritmos, pero no es regular el mismo hecho que al momento de pisar es decir el cojeó de la pandilla es generalmente en un tiempo ese mismo cojeó no acentúa es muy distinto solo es irregular el tiempo del huayño en caso de la marinera, es binario por ahí he visto algunas composiciones de Ayaviri por ejemplo que hacen su parada y esa parada cambia de ritmo ya no es tiempo binario regular, sino de binario irregular, hay excepciones que lo hacen con la finalidad de resaltar de darle un suspenso al tema después las captaciones más bien ya es criterio libre ahí vamos a encontrar ritmo regular e irregular, ritmos binarios, ternarios, cuaternarios libre, digamos que ya es muy plural los ritmos.

Así mismo, la apreciación del maestro Javier Salas Ávila actual compositor puneño y director musical de la estudiantina Castor Vera Solano de Puno, Centro Musical Acora y docente de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas de Lima, donde manifiesta que en el ritmo tenemos que decir los siguiente cuando leí el libro de Unión Puno que escribió el Dr. Efraín Apaza encontré partituras de pandillas que estaban escritas en un indicador de compas de 1/4 cualquier huayño, si quiere el huayño pandillero bandido la persona que ha hecho la transcripción se ha ahorrado problemas y ha preferido marcar 1/4 pero eso está mal porque en la música tenemos que respetar el acento, sino respetas el acento para que hay un indicador de compas, por ejemplo tomemos como ejemplo un tema del huayño cusqueño es binario conocemos los músicos en un comprar binario y fuerte, es el uno y al alzar es el tiempo débil, pero en Puno no existe eso, en Puno yo tengo una tesis que he comprobado técnicamente que así como el carnaval de Cajamarca nace adscrito al ritmo de las roncadoras prehispánicas el huayño Puneño. nace sobre la base rítmica del sikuri esa es mi posición esa es mi tesis yo reto a cualquier músico puneño que sea teniente, alférez, coronel que sea general de división a que me



discuta y me rebata la idea que yo estoy sosteniendo sino hubiese existido sikuris en el altiplano jamás hubiésemos tenido un huayño pandillero con la corporalidad rítmica actual, la música del sikuris como muy bien sabes, cómo músico básicamente la melodía se desenvuelve con la combinación de sincopas y contratiempos eso es la rítmica del sikuri sobre todo cantati iruri de la zona norte aimara a diferencia de ellos los bolivianos le dicen misti sikuris, nosotros le decimos sikumorenos en lacustre Mañazo, entonces vamos al ejemplo completo un huayño viernes pandillero me parece que es del maestro Castor Vera Solano mira la rítmica tiene sincopa semicorchea corchea semicorchea ligada eso es sikuri, no quiero decir que el maestro Castor Vera Solano a plagiado un sikuri y lo ha hecho un huayño no, lo que ha hecho el maestro Castor Vera es recoger el ritmo del sikuri que todo puneño sabe y conoce, lo ha adscrito a la rítmica del huayño pandillero, sino comparemos ese huayño de 1928 todavía no tiene el ritmo del sikuri, pero después Imillita Linda de Augusto Masías si tú lo comparas el ritmo de este huayño y del otro huayño vas a poder finalmente comprobar que es absolutamente compatible el ritmo del huayño pandillero con el ritmo del sikuri, entonces yo sostengo que si no hubiese existido sikuris en el altiplano nunca hubiéramos tenido como resultado consecuente el huayño pandillero puneño con la rítmica actual y hablando como escribe el huayño, el huayño puneño se escribe en compas de amalgama no se escribe solamente en 2/4 hay gente que escribe en 2/4 y va chocar porque hay melodías que tienen el acento en otro lado, yo he explicado a nadie como he compuesto el pandillero bandido pero yo soy compositor es como un carpintero va elaborar un mueble el carpintero te explica muy bien yo uso esta madera soy carpintero conozco el tema. Pero yo como compositor yo me preguntado siempre Edwin Alex porque Flor del Titicaca es el huayno pandillero más hermoso yo lloro cuando escucho ese huayno entonces si hacemos un análisis de Flor de Titicaca de su fraseología rítmica vamos a encontrar tres compases cuaternarios tres compases de 4/4 un compás ternario y al final siempre hay un compás binario por que se cierra la frase es lógico, entonces tres compases de 4/4 un compás de 3/4 y un compás de 2/4 terminó la frase ,yo como compositor dije si es huayño está en 4/4, 3/4 y 2/4 es bonito y yo quiero componer uno también, bonito y mi pandillero bandido lo hice de acuerdo a esa estructura rítmica exactamente igual y eso no es plagio no es robo no es nada, a mí alguien me ha dicho que pandillero bandido es un huayño palla palla eso es absolutamente falso yo soy compositor académico no necesito robar de nadie nada yo compongo marinera, huayño, tinkus, caporales, boleros, marchas compongo de todo porque es mi oficio, entonces en la parte rítmica de pandillero bandido yo lo hago exactamente al plano estructural rítmico

de Flor de Titicaca tres de cuatro uno de tres y el ultimo compas binario de dos, estaríamos hablando de 4/4, 3/4, 2/4 eso se llama compas de amalgama cuando se combinan debido al respeto ,al acento y al pulso cuando se combinan compases de diversos indicadores entonces no es bueno escribir en 1/4 por que está mal el pulso estamos hablando de cuatro, tres, dos ,eso es la configuración rítmica de la frase de Flor de Titicaca y pandillero bandido claro que yo cuando tú estableces tu frase de pregunta tu frase antecedente para que haya una frase simétricamente correspondiente, un frase exactamente debe ser el ritmo para ver un antecedente A y un antecedente B porque si no es similar el antecedente A y un antecedente B a pesar que el antecedente A le correspondería, pero ya no es sino es A´ porque viene a ser otra pregunta eso ya se refiere al análisis de la forma musical.

De igual manera manifiesta el Lic. José Manuel Catacora Rodríguez, Director Musical de la Estudiantina Augusto Portugal Vidangos y de la Estudiantina de la Escuela Profesional de Arte, donde sostiene que el ritmo va muy asociado con la métrica el ritmo más acostumbrado tradicionalmente es el ritmo del huayño y de la marinera las captaciones tienen su ritmo peculiar muy interesante que nada tiene que ver con los anteriores con el huayño y la marinera, las captaciones por ser de naturaleza nativa tienen bastante peculiaridad son especiales e interesantes entonces música de cada lugar de cada provincia de cada zona es un compás diferencial una influencia habitual entonces esto es un legado ancestral no se ha inventado recién, esto viene sosteniéndose gracias a la tradición oral y también a las tradiciones de la cultura de nuestros pueblos aimaras, quechuas y antiguamente otras culturas los uros, los chipayas los pukjinas, lupacas viene desde las culturas preincas porque vemos en varias danzas instrumental antiguo precolombino, así que es importante mencionar que los ritmos conocidos aquí el ritmo de huayño el ritmo de marinera y las captaciones son individualmente, hay que ver si es una cajkcha un cahuri un chacarero de repente un wifala, ver la música nativa un ayarachi un sikuri etc, tenemos riqueza y variedad de la música nativa aún es nuestra región.

Entonces, se interpreta que en la parte rítmica del huayño puneño es exactamente al plano estructural rítmico de Flor de Titicaca, tres de cuatro uno de tres y el último compas binario de dos, estaríamos hablando de 4/4, 3/4, 2/4 eso se llama compas de amalgama cuando se combinan debido al respeto al acento y al pulso cuando se combinan compases de diversos indicadores, se comprueba técnicamente que el huayño puneño nace adscrito sobre la base rítmica del sikuri esa es mi posición estamos sosteniendo que si no hubiese existido sikuris en el Altiplano puneño, jamás hubiésemos tenido un huayño pandillero

con la corporalidad rítmica actual, la música del sikuris básicamente la melodía se desenvuelve con la combinación de sincopas y contratiempos eso es la rítmica. También el ritmo de la música de la estudiantina puneña se interpretan tres ritmos el huayño la marinera y las captaciones o adaptaciones, el huayño si cambia tiene un ritmo irregular es decir estamos en $2/4$ te pasas a $1/4$ y a $3/4$ es decir es una combinación de ese tipo de ese tipo de ritmos pero no es regular el mismo hecho que al momento de pisar es decir el cojeó de la pandilla es generalmente en un tiempo, esto está relacionada con los estudios realizados de Williams (1984) donde manifiesta que el ritmo musical es la estructuración de las diferentes duraciones sonoras, independientes de su altura. Ritmo de valores: determinando exclusivamente por la relación en cuanto a duración guardan entre si los sonidos que se ejecutan sucesivamente. Ritmo melódico: sucesión de sonidos de diferente altura y que debido a la especial atracción de los puntos salientes recrean un determinado ritmo. Ritmo dinámico: producido por los cambios de intensidad, ya sea tomando como referencia el conjunto de una obra, ya sea parcialmente, debido al interés que en nosotros suscitan aun esforzando, un cambio de intensidad sobre un determinado sonido, igualmente Limache (2019) manifiesta que las características musicales del huayño pandillero están enmarcadas en la melodía, armonía y ritmo, de las mismas, mediante las cuales se logró proponer una metodología de enseñanza para el instrumento del saxofón; ya que dichos elementos llevan en sus características el cromatismo, intervalos, sincopa, compases simples de $2/4$ y $3/4$ de las cuales los ejercicios y estudios propuestos alcanzan un nivel académico como para la enseñanza en el nivel superior de la formación de la música.

4.6 Resultados de la pregunta Nro 6. Cómo es la orquestación de la música de la estudiantina Puneña.

Según Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde sostiene que la orquestación de la música de la estudiantina Puneña está compuesta en cuerdas guitarras, mandolinas y guitarrón en cuerdas frotadas tenemos violín, viola, cello y contrabajo en idiófonos a veces ponen campanas, campanillas, después tenemos las percusiones como membranófonos tambor la tarola algunos instrumentos de origen autóctono de la región, después tenemos en acordeón que viene ser un instrumento que funciona en base a fuelle entonces tenemos también quenás, pinkillos, algunos aplican saxofón, clarinete que en alguna época le pusieron ahora le ponen hasta el piano, la instrumentación y el orden sería normalmente por una guitarra y el contrabajo que sirve de bajo, luego viene primera y

segunda voz de violín, primero y segunda voz de mandolina, primera y segunda de acordeón luego viene el guitarrón que lo mismo que el contrabajo luego la quena los instrumentos de viento que hacen la melodía principal a veces siempre le acompaña una voz masculina o femenina.

Así mismo la apreciación de Wilbert López Ramírez director del centro musical Cantos de mi Pueblo de la ciudad de Juliaca manifiesta que en la parte de la orquestación tenemos una familia de instrumentos característicos dentro de ello también a diferencia de un orquesta sinfónica, pandillera o música puneña, la familia sería el charango que lo compartimos junto con Bolivia el chillador es propio de nosotros tiene un timbre más delgado y fino, tenemos la guitarra acompañado de la segunda guitarra, tenemos también el acordeón y acompañado con la segunda voz en acordeón lo característico de la orquestación de la música puneña, el guitarrón que es un poco bajo de la guitarra, tenemos una cuerda más gruesa, luego viene la familia de las mandolinas, mandolina uno y dos también tiene líneas distintas en orquestación de ahí tenemos al bajo acústico, luego tenemos las trompetas primera y segunda voz también se está insertando el saxo para que se puede escuchar a la masa de danzarines que se tiene pero normalmente son los instrumentos de orquestación de la música puneña también está el violín primera y violín en segunda voz.

De igual manera, tenemos la opinión del maestro Jefer Harol Chayña Director del Centro Musical Arte y Cultura de Ayaviri, donde manifiesta que la orquestación está dividida en varios instrumentos y también puede destacar en Puno en Ayaviri, en el sistema de orquestación nos referimos a la adaptación de un tema musical como se debe escuchar e interpretar la orquesta cuando el maestro realiza el trabajo, los instrumentos característicos son en cuerdas pulsadas la mandolina, la guitarra ahora en aerófonos, el acordeón, después el violín y violonchelo que acoge muy bien la música puneña, también la viola actualmente se hizo uso consecutivo del contrabajo, esta orquestación se refiere más al asunto Ayavireño en este caso, pero en la Provincia de Puno se han acoplado los instrumentos de percusión he visto bombo, congas algunos instrumentos como maracas o chackchas como lo llaman a las patitas de la oveja que lo adaptan a la música puneña, entonces considero que la orquestación depende al sector o zona y también depende mucho para el evento que se realiza, porque en otros centros musicales no te permiten otros instrumentos, también es importante hablar de la quena por ejemplo en Ayaviri la quena tenía un papel importante en las composiciones de huayño y también la zampoña

algunas canciones de Ayaviri están trabajadas con zampoña hablamos de los años de 1980 hacia atrás, el centro musical Ayaviri, la orquestación considero que es extensa por las zonas, también hablemos de la música puneña por el lado de Juli o Huancané que usa bastante la zampoña es una zona muy acogida hacia el sikuri y la orquestación es de acuerdo a la zona donde nos encontremos de acuerdo a la estudiantina y el evento donde debe interpretar estos ritmos.

Entonces en ese sentido se interpreta lo característico de la orquestación de la música puneña, está el acordeón primera y segunda voz viene ser un instrumento de viento que funciona en base a fuelle, también está conformada por una guitarra primera y segunda voz y el contrabajo que sirve de bajo, luego viene primera y segunda voz de violín, primero y segunda voz de mandolina tiene líneas distintas en la orquestación, luego viene el guitarrón que es lo mismo que el contrabajo, luego tenemos las trompetas primera y segunda voz, también se está insertando el saxo para que se puede escuchar a la masa de danzarines que se tiene pero normalmente son los instrumentos de orquestación de la música puneña, está el violín primera y violín en segunda voz, luego la quena y las zampoñas instrumentos nativos de viento que hacen la melodía principal, siempre está acompañada por una voz masculina o femenina y ahora en la actualidad se viene incorporando el piano en la instrumentación como también los instrumentos de percusión ,congas y maracas que se adaptan muy bien a la orquestación de la música puneña, también se relaciona con los estudios realizados de Piston (1984) donde sostiene la orquestación, en el sentido que aquí se utiliza, se refiere al proceso de escribir música para orquesta, utilizando los principios de combinación instrumental es una técnica habitual tanto en la música sinfónica actual como en la de los periodos clásico y romántico. El compositor y el orquestador deben poseer un conocimiento amplio de cada instrumento por separado, de sus posibilidades y características, a la par que una imagen mental de cada sonido. También deben dominar los efectos posibles de la combinación instrumental, tales como el equilibrio y la combinación tímbrica, la claridad de la textura y otras características similares. Por último, la orquesta debe ser aprehendida como un instrumento en sí mismo, utilizado con flexibilidad para presentar la música con fidelidad y eficacia tanto en su forma como en su fondo. Hasta el momento no ha sido posible establecer una ciencia de la orquestación debido a la multitud de problemas todavía sin resolver del mismo modo coinciden Pacco y Apaza, (2013) la estructura formal en la provincia de Melgar predomina la ternaria, mientras en Lampa predomina la binaria al

igual que en Azángaro, mientras que en Huancané y Carabaya existe solo la binaria. En el contenido temático de las provincias de Melgar, Lampa y Carabaya tienen las mismas características en cuanto al uso de: repetición, variante y contraste además de contrapunto; en la provincia de Azángaro resalta los indicadores: repetición y contraste con poca aplicación de contrapunto; mientras que en la provincia de Huancané hay incidencia con repeticiones, contraste y contrapunto.

4.7 Resultados de la pregunta Nro 7. Qué cambios se han ido incorporando en los instrumentos musicales para interpretar la música de la estudiantina puneña desde los años 50 hasta la actualidad.

Según Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde sostiene los cambios se han ido incorporando en los instrumentos musicales en el huayño puneño desde los años 50 hasta la actualidad sobre todo en el saxofón no se tocaba antes, pero a partir de ahí el saxofón siempre está presente sobre todo en los carnavales en las presentaciones de concursos no hay saxofón ni trompeta han aparecido en los años cincuenta ,pero que solo te toca en los carnavales, pero en el concurso de 3 y 4 de noviembre no hay esos instrumentos, después otro cambio viene ser la aparición del piano que lo acoplan en la parte de la introducción el piano o para hacer como especie de adorno, depende de las cantautoras por ejemplo Echarri en su conjunto ha aplicado el piano, también Jorge Huirse acompaña con piano alguno de sus huayños entices hubo esos cambios, luego también la incorporación de las cuerdas frotadas el violín siempre ha estado ,pero algunas como el cello, viola y el contrabajo esos instrumentos fueron acoplados desde los años setenta con Augusto Portugal Vidangos en toda sus composiciones incluye esos instrumentos, pero los instrumentos de vientos se incorporan el pasacalle en el coliseo pero mas no en la música sala.

Así mismo la apreciación de Edwar Frine Zea Vilca Director del Centro Musical San Luis de Alva de Puno donde manifiesta que los cambios en la actualidad el centro musical Qotamarka incorpora congas a la armonía no es que este mal, sino que le da una sensación nueva algo como que se siente la evolución, Theodoro Valcárcel por los años cuarenta cuando regresa a Perú luego de haber ido a estudiar a Alemania en el Conservatorio de Milán él fue primero quien tuvo base en la estudiantina, después vinieron los próximos maestros como Jorge Huirse hasta su hijo, primero teníamos una guitarra y mandolina

que era generalizadamente por el año cuarenta y cinco ingreso el acordeón que era un bum en el oído de las personas y junto con ello ingresa los instrumentos americanos la trompeta eso se mantuvo hasta estos tiempos de la actualidad, Qotamarca se fundó en el 2011 en el centro musical Hino Rosas cuando ya propuso la innovación de agregarle una conga actualmente esa evolución tiene una estabilidad y es diferente varios conjuntos aunque personalmente sería muy increíble que ya otras comparsas o centros musicales tengan esa sonoridad ese timbre que se siente.

De igual manera tenemos la opinión del maestro Javier Salas Ávila actual compositor puneño y director musical de la estudiantina Castor Vera Solano de Puno, Centro Musical Acora y docente de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas de Lima, donde manifiesta que las estudiantinas antiguas nacen con mandolinas primera y segunda un acordeón en 1910 guitarras que hacen el bordoneo que en muchos casos tiene elementos contrapuntísticos de la guitarra el guitarrón puneño, pero ya desde la época de los 70 como te explique se le adscribe al saxofón y a la trompeta con sordina para la pandilla y hoy en día tu vez una estudiantina en el carnaval con mandolinas con charangos, chilladores, violines, acordeones queñas, tarola, bombo, contrabajo acústico clásico el bajo de mariachi el guitarrón puneño pero todo es posible no podemos decir que somos cucufatos hay gente que antiguamente decía no debe entrar la percusión en la estudiantina hay gente que no sabe nada de música pero dice no debe entrar la percusión a la estudiantina ,por favor si no hay percusión quien va a manejar el tercer elemento de la música que es el ritmo, entonces la percusión entra en una banda entra en los sikuris, la percusión acaso nuestros chacareros, lawak'umos, nuestros chaq'allos no usan percusión ,si usan percusión nuestras wifalas, entonces en la estudiantina tiene que haber también percusión hay gente que dice en la estudiantina no debe entrar percusión quien ha dicho eso que hable conmigo preséntamelo al que dice que no en la estudiantina tiene que entrar percusión pero tiene que entrar con cuidado no vas a entrar a la estudiantina un bombo de banda no puedes entrar ,pero sí podrías adscribir el bombo leguero tocado bien bonito suavecito puedes adscribir congas Dr. Garmendi incluyó congas en el centro musical Qotamarca del Dr. Rolando Montes de oca y se escuchaba bonito puedes añadir panderetas, al maestro Jorge Huirse le gustaba mucho usar la pandereta en el huayño puneño por que la panderete es dulcísimo, es hermoso entonces esos son los cambios que se han advertido nada más hay que tener mucho cuidado en guardar el empaste sonoro porque no vaya ser que va avanzado el tiempo y las estudiantinas se conviertan en bandas

y las estudiantinas desaparezcan porque, que va hacer cuatro mandolinas con ocho trompetas por favor no hay equilibrio, no hay empaste sonoro el equilibrio adecuado tendría que ser, yo lo recomiendo como técnico tendría que ser por lo menos 12 mandolinas porque estudiantinas donde no hay mandolinas no se debe llamar estudiantina, es un insulto a la estudiantina cuando no hay mandolinas el instrumento fundador de la estudiantina es la mandolina y como no se escucha muy bien en las pandillas ya no quieren contratar a la mandolinista y si le contratan le pagan una miseria eso está mal, tienes que tener 12 mandolinas, 8 violines, 8 chilladores, 14 guitarras todos cantantes, 8 contrabajos y tu percusión ,pero eso sí, puedes tener un saxo alto primero ,un saxo alto segundo, un saxo barítono y un saxo tenor 4 saxofones nada más y trompetas yo creo que nada más 4 trompetas ese sería el empaste sonoro adecuado para una estudiantina verdadera que suene adecuadamente en el carnaval puneño de la actualidad.

Entonces se interpreta los cambios que se han ido incorporando en los instrumentos musicales para interpretar la música de la estudiantina puneña desde los años 50 hasta la actualidad se le adscribe al saxofón y a la trompeta con sordina para la pandilla puneña , hoy en día tu vez una estudiantina en el carnaval con mandolinas con charangos, chilladores, violines, acordeones queñas, tarola, bombo, contrabajo acústico clásico el bajo de mariachi el guitarrón puneño, también se le ha agregado la percusión y si no hay percusión quien va manejar el tercer elemento de la música que es el ritmo entonces la estudiantina tiene que entrar percusión pero con cuidado, incluso se incorporó congas en el centro musical Qotamarca del Dr. Rolando Montes de oca y se escucha bonito, se puede añadir panderetas que es dulcísimo es hermoso entonces esos son los cambios que se han advertido nada más hay que tener mucho cuidado en guardar el empaste sonoro y se tiene que tener 12 mandolinas, 8 violines, 8 chilladores, 14 guitarras todos cantantes, 8 contrabajos y tu percusión pero eso sí puedes tener un saxo alto primero ,un saxo alto segundo, un saxo barítono y un saxo tenor 4 saxofones nada más y 4 trompetas para una estudiantina verdadera que suene adecuadamente en el carnaval puneño de la actualidad, también se relaciona con los estudios de Rios (1961) donde sostiene que cada instrumento musical tiene su timbre o color característico; así, un mismo fragmento musical puede sonar muy distinto según el instrumento que lo interprete. Por eso para un compositor es muy importante conocer las posibilidades tímbricas y expresivas de estos, así mismo coincide con la investigación de Idme (2015) donde manifiesta que la importancia de la trompeta en la música de la pandilla puneña, es relevante debido a sus cualidades

tímbricas con el uso de la sordina. La trompeta a pesar de que use como elemento la sordina, tiene mayor sonoridad opacando a los demás instrumentos que en su mayoría vienen a ser de cuerdas. La trompeta como instrumento melódico es sumamente importante porque viene tomando posición y fuerza en la interpretación de una obra musical marinera puneña y huayño pandillero y es un elemento importante dentro de la estudiantina de la pandilla puneña.

4.8 Resultados de la pregunta Nro 8. Cuáles son los cambios en el contenido de la letra de la música puneña desde los años 50 hasta la actualidad.

Según la versión de Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y director musical de la estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde sostiene en los primeros años el contenido de la letra es más dedicado al amor y al desamor si hubo cambios yo lo veía más poética las letras de esas épocas por ejemplo en Rosendo Huirse que dice hacia la luna voy a llorar inspirado en tu amor, son cosas que se relacionan con la naturaleza son poéticas en estos últimos años están saliendo huayños como bandido como la wawita de pronto que yo lo noto varios cambios pero que no es tan poético que son más inusuales y ese tipo de letra ya no son poéticas si no creo que son algunas vivencias de pronto hacer más gracioso, se han sentido un poco más de eso yo no veo mucho esos versos que escuchaba antes y ahora hay bastante de eso en los cambios.

Así mismo en la apreciación de Wilbert López Ramírez director del Centro Musical Cantos de mi Pueblo de la ciudad de Juliaca manifiesta que la música puneña se caracteriza por tener las letras con más poesía con más corazón y sentimiento, hasta el momento se sigue manteniendo esa esencia siempre se canta a un pueblo, a la naturaleza a la persona y al enamoramiento, las letras van dirigido al sentimiento, al amor entonces en grandes rasgos que puedo decir ,es que hay todavía musa en la música puneña hay poesía a comparación de otros géneros está desnaturalizándose pero por el momento se mantiene la música puneña en general han cuidado nuestros compositores esa parte de la letra de la composición que no se desvirtúe, salvo nosotros tendremos a la parte comercial que dejar de ser lo tradicional entonces la parte comercial ya vemos algunas letras que puedan inducir al mercantilismo como a la cerveza o inducir a algún producto eso ya no vendría ser música tradicional si no vendría ser música comercial, se desvirtúa eso ya cambia entra a otro contexto de la música puneña, pero que lo hay si lo hay, también ya

no pasaría a ser música puneña, la música puneña se cuida porque sus letras contienen poesía y mensaje.

Así mismo en la apreciación del maestro Javier Salas Ávila actual compositor Puneño y Director Musical de la Estudiantina Castor Vera Solano de Puno, Centro Musical Acora y docente de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas de Lima, donde manifiesta que en realidad no ha cambiado mucho tanto en Puno como el Cusco, el ser humano el músico tú escuchas un ballenato colombiano, escuchas un joropo venezolano, una cueca boliviana escuchas un vals peruano, peruanita bonita en primer lugar es el canto a la mujer yo he compuesto entre otras morenadas hay una morenada que dice chinita bonita dulzura de mi querer es el canto a la mujer básicamente que el artista se ha valido de lo que para nosotros significa el amor de una dama, el atractivo de una dama en cumbia, huayño, marinera siempre se le ha cantado a la mujer. En segundo lugar, se ha compuesto las circunstancias amorosas al desengaño a esas cosas también se ha cantado en Puno, como no las letras. Después en tercer orden sería el canto a la tierra macusaneña, azangarino, linda huancaneña, cerro q'alak'umu etc. En algunos casos como en mamita candelaria es una letra que viene a ser una oración hacia la patrona de Puno virgen María de la Candelaria autor Raúl Castillo Gamarra entonces básicamente no ha cambiado ni cambiará que la razón de la inspiración de los músicos es esa la tierra, los elementos de la naturaleza, las riquezas naturales de la ganadería y luego el canto al amor y al desamor básicamente eso es la proyección de las letras en toda la música no solo popular, si no en varias áreas en la traviata por ejemplo se habla de una mujer media traviesa en las áreas de Verdi en la música clásica también se ha dado el mismo corte de letra.

Entonces se interpreta los cambios en el contenido de la letra de la música puneña desde los años 50 hasta la actualidad se caracteriza por tener las letras con más poesía con más corazón y sentimiento, hasta el momento se sigue manteniendo esa esencia siempre se canta a un pueblo, a la naturaleza, a la persona y al enamoramiento, las letras van dirigidos al sentimiento, al amor entonces en grandes rasgos que puedo decir es que hay todavía se mantiene en la música puneña, hay poesía a comparación de otros géneros está desnaturalizándose han cuidado nuestros compositores esa parte de la letra de la composición que no se desvirtúe. En primer lugar, es el canto a la mujer básicamente que el artista se ha valido de lo que para nosotros significa el amor de una dama, el atractivo de una dama en cumbia, huayño, mariner, siempre se le ha cantado a la mujer. En segundo lugar, se ha compuesto las circunstancias amorosas al desengaño a esas cosas también se

ha cantado en Puno como no las letras. Después en tercer orden sería el canto a la tierra macusanëña, azangarino, linda huancanëña, cerro Q'alak'umu etc. En algunos casos como en mamita candelaria es una letra que viene a ser una oración hacia la patrona de Puno virgen María de la Candelaria autor Raúl Castillo Gamarra entonces básicamente no ha cambiado ni cambiará que la razón de la inspiración de los músicos es esa la tierra ,los elementos de la naturaleza las riquezas naturales de la ganadería y luego el canto al amor y al desamor básicamente eso es la proyección de las letras en toda la música puneña, también se relaciona con los estudios de Ramos (2018) sonde señala que lo espontaneo y lo tradicional de la danza pandillada que se practica en festividades de la Región Puno proviene de generación en generación y su aprendizaje se realiza por imitación y tradición oral; características que serían motivo para la promoción del destino en la región sur y como consecuencia de la promoción del destino Puno generarían desplazamientos turísticos.

4.9 Resultados de la pregunta Nro 9. Cuál es la diferencia en la interpretación de la música puneña de los años 50 y en la actualidad.

Según Dr. Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde sostiene que si hubo diferencias en la interpretación desde los años 50 por el mismo avance de la tecnología en la calle por ejemplo ya usan contrabajo, ahora ya electro acústico, las guitarras ,mandolinas que ya lo acoplan con pastillas, son electro acústicos pero antes solamente se practicaba de forma acústica eso sería una de las diferencia a hora técnicamente hay avances en la actualidad los intérpretes tienen estudios más que antes entonces hay mejores intérpretes en la actualidad.

Así mismo en la apreciación de Juan Carlos Zapana Mamani Director Musical de la Estudiantina Edgar Valcárcel, sostiene que hubo una evolución donde se da más desarrollo a la interpretación de cada instrumento ya no tocan todos los instrumentos la misma melodía, si ya visten más instrumentación más trabajo a nivel armónico, contrapuntístico, entonces ha cambiado de los años 50 donde se tocaba al unisonó ahora lo hacemos de manera más orquestada más trabajada más instrumentada para que suene con mucho más empaste, uno de los precursores indica que para este cambio antes no se utilizaba la partitura a gran manera la partitura estaba restringida a los compositores y a los maestros que enseñaban, maestros de carrera en cambio ahora uno busca en cualquier

estudiantina y esta estudiantina ya lee partitura y hace uso de la partitura, entonces cuando uno hace uso de la partitura se puede desarrollar más desde el punto de vista compositivo orquestal e instrumental, muchas maneras y formas de explotar todo esto, de agregarle formas musicales nuevas en fin lo que tenga el compositor en la cabeza, todo esos recursos que tiene con la partitura se puede hacer mucho más rápido porque es una manera más veloz de acceso, más fácil para la comprensión de músicos que se puede hacer en la estudiantina, venían y tenían que sacar al oído de memoria, tenían que memorizar temas imagínate memorizar un repertorio de 10 temas para un concierto, si no tocas melodía uno se pierde entonces es el recurso de la partitura en los últimos 20 años es lo que ha facilitado todo este cambio que hemos tenido actualmente.

De igual manera tenemos la opinión de Edwar Frine Zea Vilca Director del Centro Musical San Luis de Alva de Puno ,donde manifiesta que la única diferencia que ha notado es en el tiempo de compas que llevan las canciones, la velocidad que usaba un huayño puneño llegaba hasta los 82 negras por minuto Augusto Portugal Vidangos todos sus huayños eran ase ritmo 82 negras por minutos pero cuando vino Theodoro Valcárcel se llevaba entre 85 y 82 negras por minuto en ahí variaba los tiempos ahora por 1990 cuando Augusto Portugal creaba sus canciones vacilaba entre los 80 hasta 82 negras por minuto era muy mínima claro pero en la actualidad lo hicieron más compasado que bajo hasta 72 hasta 75 negras por minuto para que sea más delicioso y coordine con la propia danza en la marinera no vi mucha diferencia pero en el huayño si se notó.

Entonces podemos decir que si hubo cambios en la interpretación de la música puneña de los años 50 y en la actualidad, una evolución donde se da más desarrollo a la interpretación de cada instrumento, antes tocaban todos los instrumentos, la misma melodía y ahora en la actualidad ya visten más instrumentación más trabajo a nivel armónico, contrapuntístico entonces ha cambiado de los años 50 donde se tocaba al unisonó ,ahora lo hacemos de manera más orquestada, trabajada e instrumentada para que suene con mucho mas empaste, uno de los precursores para este cambio menciona que antes no se utilizaba la partitura en la interpretación estaba restringida a los compositores y a los maestros que enseñaban, maestros de carrera en cambio ahora todas las estudiantinas ya leen partituras y hacen uso de ello, también el avance de la tecnología por ejemplo en la calle se usaba el contrabajo ahora ya electro acústico, las guitarras, mandolinas que ya lo acoplan con pastillas, son electro acústicos, pero antes solamente se practicaba de forma acústica y en la actualidad los intérpretes tienen estudios en el

instrumento ,entonces hay mejores intérpretes en la actualidad, también hay diferencias en el tiempo de compas que llevan las canciones la velocidad que usaba un huayño puneño llegaba hasta los 82 negras por minuto Augusto Portugal Vidangos, todos sus huayños eran a ese ritmo 82 negras por minutos, pero cuando vino Theodoro Valcárcel se llevaba entre 85 y 82 negras por minuto ahí variaban los tiempos, así mismo coindiciden con los estudios realizados de Gasparini y Martínez, (2020) donde señalan que la interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales. A medida que pasó el tiempo, la necesidad de contar con músicos especialistas en "interpretar" la música, sin haberla compuesto, fue un requerimiento cada vez mayor. Asimismo, es de amplio conocimiento que los intérpretes han abusado de la escritura de los compositores, haciendo "aportes" de su propia iniciativa, muchas veces, más allá de lo estrictamente recomendable. Se pueden citar casos emblemáticos como los de Couperin, Beethoven y Stravinsky, quienes se quejaban de estas prácticas abusivas, que alteraban su música sin justificación aparente. La aparición del solista decimonónico es también una muestra palpable , por un lado, la importancia que cobraba su aporte, como también de los abusos que cometían, así mismo se relaciona con la investigación de Farfan (2017) donde manifiesta el nivel técnico requerido para la ejecución instrumental de los músicos de las estudiantinas de los carnavales 2017, es básico, en consecuencia, su influencia en la interpretación es positiva debido a la comodidad y la destreza en la ejecución.

4.10 Resultados de la pregunta Nro 10. Qué opinión le merece estos cambios desde el punto de vista musical.

Según Héctor Javier Aguilar Narvárez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde manifiesta que se tiene que mejorar de acuerdo al avance de la ciencia y tecnología, el avance de que ahora tenemos mejores intérpretes que antes, eso va dar aun buen puerto lo único que diríamos es que se mantenga las cosas más sublimes de la música puneña, es decir que siga potenciándose desde el punto de vista más académico.

Así mismo en la apreciación de Juan Carlos Zapana Mamani Director Musical de la estudiantina Edgar Valcárcel sostiene la música como cualquier otro tipo de expresión

cultural y expresión artística tiende a hacer un vehículo que transporte identidad, lo que uno es estos cambios exige para el bien de la música puneña, se han incorporado muy bien han enriquecido la música puneña, ya no es esa música al unisonó vocalista e instrumentistas donde tocaban la misma melodía, ahora ya hay un trabajo, se muestra que la música transporta identidad, dice quiénes somos y de dónde venimos, lamentablemente algunos compositores en los últimos 10 años han utilizado recursos que te da la música contrapunto cromatismos que no le hacen bien a la música puneña, para mantener esa tradición de identidad, desde el punto de vista musical académico puede hacer estudios sobre un tema de un compositor, le puedes dar las formas que puedes tocarlo en compas ternaria, binario acompañarlo de percusión hacerle el arreglo desde el punto musical esos recursos que tenemos en el mundo musical lo transportas y lo integras a la música puneña a la estudiantina de manera discriminada sin decir la molestia si es lo correcto o no él se acopla o no se acopla a lo que somos como puneños, como peruanos si tan solo eso dicen es un innovador, está haciendo nuevas cosas, los centros musicales, compositores, instrumentistas nos debemos preguntar si esos recursos se integra y ayuda a nuestra música puneña ayuda a nuestra identidad a mantener esa tradición que tenemos; hace cien años con los aerófonos andinos que tenemos milenios de años en las danzas igual entonces hay cambios si están bien por ejemplo el uso de la partitura y ponerle el uso de instrumentos de arcos.

Así mismo en la apreciación de Wilbert López Ramírez Director del Centro Musical Cantos de mi Pueblo de la ciudad de Juliaca manifiesta que para quienes hacen academicismo estudian y hacen música, es sentir más estas interpretaciones si tú te pones de jurado y escuchas una estudiantina o un grupo musical lo primero que debes observar es la interpretación, el aspecto musical y vocal, pero que paso si nosotros escuchamos un grupo tradicional que mantiene ciertas normas, parámetros y regulaciones para ello no existe los matices solamente llegar al público bajo sus propios parámetros, hay vemos músicas que son así tradicionales y cuando nosotros observamos porque esta no llega al público no se siente la interpretación, ahí chocamos con la parte tradicional nosotros si sentimos somos del pueblo porque nos han dicho nuestros abuelos, entonces hay ciertos parámetros en algunas canciones son muy correctos en ese sentido, a ver a los que son tradicionales no aceptan ciertos cambios, en cambio a los que son académicos quieren sentir esa novedad, ese sentimiento, podemos separar la parte tradicional extrema, también hay tradicionales que pueden aceptar cambios y la parte del academicismo que

si va estar en constantes cambios, bastantes novedades en la creación, en cambio en la parte tradicional es estancarse en el desarrollo de la música puneña.

Entonces podemos interpretar los cambios desde el punto de vista musical que tiene que mejorar de acuerdo al avance de la ciencia y tecnología, donde se mantenga las cosas más sublimes de la música puneña, es decir que siga potenciándose desde el punto de vista más académico. Mas antes la música era al unisonó vocalista e instrumentista, tocaban la misma melodía ,ahora hay un trabajo donde se utiliza recursos que te da la música, contrapunto, cromatismos, desde el punto de vista musical académico estudian y hacen música, es sentir más estas interpretaciones, si tú te pones de jurado y escuchas una estudiantina o un grupo musical lo primero que debes observar es la interpretación, el aspecto musical y vocal pero que pasa si nosotros escuchamos un grupo tradicional que mantiene ciertas normas, parámetros y regulaciones para ello no existe los matices ,solamente llegar al público bajo sus propios parámetros, también se relacionada con la investigación de Apaza (2016) donde las técnicas básicas son pocas, las que serán utilizadas en la música puneña, donde hay mucha semejanza con música del siglo pasado popular europea este se puede relacionar con la música puneña respecto a la procedencia del instrumento, los instrumentistas y la temática de las canciones tienen estilos propios de cada violinista por lo que no se puede determinar con precisión más de tres técnicas utilizadas en el violín, corrobora a esto que el aumento de la capacidad expresiva del intérprete ante cualquier tipo de ejecución musical.

4.11 Resultados de la pregunta Nro 11. Qué opinión le merece estos cambios desde el punto de vista de la identidad cultural.

Según Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, sostiene que debería revalorarse los instrumentos musicales autóctonos, no se está incluyendo en las composiciones y si lo incluyen no hay un estudio serio de esa música, antes hay que estudiar esa música para poder adoptar en las estudiantinas, pero no existe, mi opinión es que eso se debe potenciar.

Así mismo en la apreciación de Juan Carlos Zapana Mamani Director Musical de la estudiantina Edgar Valcárcel, sostiene que la música es un vehículo de identidad cultural como puneños, como estudiantina ,este formato de estudiantina que todos vemos violines,



acordeones, mandolinas, guitarras, cello, contrabajo, vocalistas, queñas y zampoñas no existen en ninguna parte del mundo es único, una estudiantina puneña no hay en Arequipa, Cusco, Ayacucho ,no existe en el norte, esta identidad que tenemos a través de la estudiantina puneña debemos mantenerla, quiero compartir mi opinión hace 25 años empecé a hacer música mi maestro no sabía leer partitura trabajaba al oído cuando integre a esa estudiantina no leían partitura, todo era al oído de ellos, nos hemos dedicado a la música puneña todos empezamos esa generación o ese conjunto solamente nos hemos dedicado a la música hasta ahora con todo el trajín ese tiempo solo dos personas estamos hay como nos dicen en actividad musical, este fenómeno se ha dado es toda las estudiantinas de la región de Puno por ejemplo, que es lo que pasa con las estudiantinas emblemáticas como chiriwanos, centro musical Ayaviri. Yunguyo, Ilave ellos han fundado los centros musicales y sus integrantes no han hecho una renovación generacional ,es decir centro musical Ayaviri con sus mismos integrantes ha ido creciendo ganando pero no se ha preocupado de renovar sus integrantes, de traer nuevas canteras, de formar nuevos músicos con las misma identidad con el mismo gusto y sabor el timbre que le mencionaba con ese sabor que caracteriza la música ayavireña no se ha logrado formar nuevos músicos esto ha ocurrido lo mismo en Macusani, Huancané en toda la región, es por eso cuando vamos a un concurso, a una serenata no escuchamos a ningún centro musical de antaño que pueda tocar ahora porque ya esos integrantes han fallecido, se han retirado, no había esa transmisión de conocimiento musicales y esa creación de identidad para las nuevas generaciones, ahora yo escucho una estudiantina que se forma recién, digamos la estudiantina de Lampa no me lleva a recordar ese estilo lampeño, ya no hay se perdió con ese centro musical que ya no está en actividad ese saborcito que tocaba Zacarias Puntaca Farfán, Guido Morales. Arturo Vizcarra y todo esos músicos y compositores que tenían y hacían el alma de la música lampeña ya no se escucha y no se va volver a escuchar nunca más, entonces esta transmisión de identidad que también lleva la música puneña ,la estudiantina puneña se ha perdido, entonces que es lo que tenemos que hacer ahora como solución, como alternativa hay proyectos sociales que se puede trabajar en muchas partes del Perú, he visto a los antiguos se les está dando oportunidad de crear nuevos talentos que sean los profesores de los nuevos músicos que están saliendo que enseñen ese gusto, esa vivencia que han tenido ellos, entonces eso puede ser formas de mantener las formas musicales en cada provincia que tenemos y eso puede ser una alternativa.



Así mismo en la apreciación del maestro Jefer Harol Chaiña Director del Centro Musical Arte y Cultura de Ayaviri, donde manifiesta que la velocidad por ejemplo del huayño Ayavireño no es igual al estilo del huayño lampeño, puneño, huancaneño por tradición cuando uno estudia música o se forma académicamente quiere llegar a un nivel académico alto yo pongo un ejemplo del centro musical Augusto Portugal porque es de Puno como es la Theodoro Valcercel han hecho un trabajo académico pero al estilo puneño, pero que pasa, yo en Lampa por ejemplo algunos centros musicales de Ayaviri queremos imitar a un estilo de Augusto Portugal estamos perdiendo la velocidad del huayño ayavireño, la velocidad del huayño huancaneño o lampeño o del huayño Juliaqueño propiamente dicho, estamos perdiendo la tradición de nuestro ritmo, velocidad sobre todo y en la manera de ejecutar una característica puneña entonces ahora estamos academizando mucho, arreglo, mucha armonía y contrapunto eso se hace en todas las provincias, un huayño puneño que suene igual ya se han olvidado cómo se toca un huayño ayavireño o lampeño por este cambio armónico y contrapuntístico todo se está desapareciendo, lo mismo hay que escarbar nuevamente nuestra cultura a los antiguos para mejorar las composiciones, para que no se pierdan la esencia en el transcurso de los años de las nuevas generaciones que van a seguir cultivando nuestra música puneña.

Entonces podemos interpretar desde el punto de vista de la identidad cultural debería revalorarse los instrumentos musicales autóctonos no se está incluyendo en las composiciones y si lo incluyen no hay un estudio serio de esa música, antes hay que estudiar esa música para poder adoptar en las estudiantinas, pero no hay, mi opinión es que eso se debe potenciar, también Milner y Thompson, (1954) sostienen que la identidad cultural se comprende a través de las definiciones de cultura y de su evolución en el tiempo. A través de términos como cultura, patrimonio y su relación con el territorio se encontrará el de identidad territorial. Finalmente, Molano aborda la normatividad internacional que se aplica para diferentes tipos de patrimonio, en particular la desarrollada por la UNESCO, así mismo se relaciona con la investigación de Torres (2020) donde sostiene que la influencia de la práctica musical en la sensibilización de la identidad de la música puneña en alumnos de la institución educativa escogida; que, al ser difundida y reforzada los conocimientos musicales en ellos, tienen la noción y conocimientos en el tema. Es notorio sus preferencias musicales en el reguetón, electro, k-pop, rap y otros, en un porcentaje mínimo eligen cambios y huayños puneños. Es por ello que, al revalorar la práctica musical, mencionan que la música es muy importante en

la educación, a través de ella aprenden y fomentan la música puneña y participan en las danzas regionales de Puno y les gusta ejecutar las melodías en actividades programadas por la institución.

4.12 Resultados de la pregunta Nro 12. Qué aspectos de los elementos musicales son importantes incorporar en los procesos de educación musical puneña.

Según Javier Salas Ávila actual compositor puneño y Director Musical de la Estudiantina Castor Vera Solano de Puno, centro musical Acora y docente de la Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas de Lima, donde manifiesta que los elementos de la música son la melodía, armonía y el ritmo, la música como herramienta tienen que tener mucho privilegio en la formación de los educandos hay que enseñar con música a los niños de inicial las profesoras del nivel inicial deberían de saber cantar, debería de ser obligatorio sobre todo son mujeres las profesoras del nivel inicial que en las universidades donde estudian pedagogía, en las escuelas normales o en los institutos pedagógicos donde las señoritas estudien para ser profesoras para el nivel de inicial tienen que enseñarles música tienen que enseñarles a tocar cajón, flauta dulce, quena, zampoña, percusión y canto no hay mejor cosa que enseñarle al niño desde muy temprano y cuando a un niño se le enseña música adecuadamente va desarrollar destrezas y habilidades mucho más y mucho mejor que a un niño que nunca le hicieron conocer un instrumento musical, es muy importante el uso de la pedagogía musical en el sistema educativo peruano.

Así mismo la apreciación del maestro Dr. Héctor Javier Aguilar Narváez presidente del FEDECME de Puno y Director Musical de la Estudiantina Gregorio Alvarado de Macusani, donde sostiene que hay que tener todos los elementos, tener en consideración de lo contrario no vamos a poder expresar lo que quiere decir la música en el huayño o en cualquier género hay elementos que caracterizan en cuanto al ritmo y si obviamos en la parte educativa se va tergiversar o a lo que dicen los críticos empíricos la música puneña está perdiendo su esencia pero en realidad y cuando tú también utilizas todo estos elementos lo pones a un nivel más académico, hay también los críticos puneños que dicen se ha tergiversado nuestra música puneña antes no era así, pero quienes entendemos desde un punto académico esos avances están bien, todo tiene que estar en su lugar que es la música „para bailar para acompañar en los carnavales, para tocar, pero cuando es música de salón tenemos que darle su tratamiento.



De igual manera tenemos la opinión de Wilbert López Ramírez Director del Centro Musical Cantos de mi Pueblo de la ciudad de Juliaca manifiesta que cuando hablamos de elementos musicales nos referimos a la melodía, armonía y el ritmo que son muy importantes en la educación musical, lo primero que escuchan nuestros estudiantes son la melodía, el ritmo y los matices, ya que la música puneña tiene esos elementos entonces el conocer estos aspectos en los estudiantes les ayuda muchísimo, porque de alguna forma en la educación estamos esquematizados en la parte académica pero a veces nos olvidamos de la parte sentimental y musical, debido a que en los colegios, en las universidades, no se están dando énfasis porque lo vemos a la música como una forma de pasar el tiempo no le estamos dando importancia en la educación yo pienso que los profesionales deberían de enfocarse en esta parte de la música y revalorar la música puneña en la ciudad de Puno, hay muchos profesores en las demás provincias, el valor es muy poco, también debe insertarse en la educación superior la música puneña.

Entonces podemos interpretar que los elementos de la música son la melodía, armonía y el ritmo la música como herramienta tienen que tener mucho privilegio en la formación de los educandos hay que enseñar con música a los niños de inicial las profesoras del nivel de inicial deberían de saber cantar, debería de ser obligatorio sobre todo son mujeres las profesoras del nivel de inicial que en las universidades donde estudian pedagogía en las escuelas normales o en los institutos pedagógicos donde las señoritas estudian para ser profesoras para el nivel de inicial, tienen que enseñarles música, enseñarles a tocar cajón, flauta dulce, quena, zampoña, percusión y canto, no hay mejor cosa que enseñarle al niño desde muy temprano y cuando a un niño se le enseña música adecuadamente va a desarrollar destrezas y habilidades mucho mejor que a un niño que nunca manipulo un instrumento, es muy importante el uso de la pedagogía musical en el sistema educativo peruano, ya que en los colegios en las universidades no se están dando énfasis porque lo vemos a la música como una forma de pasar el tiempo, no le estamos dando importancia en la educación, los profesionales deberían de enfocarse en esta parte de la música y revalorar la música puneña en la región de Puno, también Mejia (2002) sostiene que la música es una enseñanza de gran demanda social en los últimos años, cada vez es mayor el número de niños y adultos que muestran el interés por aprender a tocar un instrumento, esta demanda ha propiciado la creación de nuevos centros tanto públicos como privados en la que se imparten las enseñanzas musicales y la inclusión de la música dentro de la enseñanza. La didáctica de la educación musical está en proceso de constante cambio



según los cambios sociales y los nuevos modelos educativos, así mismo se relación con la investigación de Chinchayo (2018) donde manifiesta que se ha determinado que existe correlación entre educación musical y el nivel de fortalecimiento de la inteligencia emocional de los niños y niñas del quinto grado de primaria de la IE: N° 54078 –JEM, Andahuaylas, 2018, el coeficiente obtenido es de 0,538, lo que significa moderada correlación entre las variables de estudio. Segundo Se ha determinado que existe correlación entre la dimensión filosófica de la educación musical y el nivel de fortalecimiento de la inteligencia emocional de los niños y niñas del quinto grado de primaria de la IE: N° 54078 JEM, Andahuaylas, 2018. El coeficiente obtenido es de 0,529 que en la escala de Rho de Spearman significa moderada correlación.

CONCLUSIONES

Primera: En la estudiantina puneña en tiempo de posmodernidad se ha tenido transformaciones artísticas, reestructurando los elementos tradicionales, principalmente en la armonía, orquestación, en la instrumentación de los instrumentos de vientos y percusión y en la interpretación de la melodía de la música puneña.

Segunda: Las características de los elementos musicales tradicionales en la música de la estudiantina Puneña, se concluye que la forma musical de la estudiantina puneña es ternaria por que la introducción es A el tema principal generalmente es B, la fuga viene ser A o C es distinto, A,B,C es una forma ternaria, también en la forma musical está el amalgama básicamente binaria, la armonía del huayno puneño generalmente esta la introducción de acuerdo a la tradición empieza en un VII grado o también inicia con el III grado, sin embargo el timbre de la música de la estudiantina puneña es áspero las cualidades tímbricas tienen muchas connotaciones podríamos encontrar en la guitarra donde resalta el bordoneo, la escala de música puneña es menor melódica y tiene una particularidad ya que se altera el sexto y el séptimo grado que al descender las alteraciones del sexto y séptimo grado ya no se consideran.

En la estudiantina puneña los instrumentos tradicionales eran mandolinas primera y segunda y un acordeón, en el 1910 aparecen las guitarras y hacen el bordoneo que tiene elementos contrapuntísticos.

Tercera: Los cambios en la posmodernidad de los elementos musicales de la estudiantina puneña se han ido incorporando los instrumentos musicales para interpretar la música de la estudiantina puneña desde los años 50 hasta la actualidad ,se le ha agregado el saxofón y a la trompeta con sordina para la pandilla puneña, mandolinas con charangos, chilladores, violines, acordeones, quena, contrabajo acústico el guitarrón Puneño, también se le ha incorporado la percusión quien va manejar el tercer elemento de la música. En el contenido de la letra de la música puneña desde los años 50 hasta la actualidad se caracteriza por tener las letras con más poesía con más corazón y sentimiento, hasta el momento se sigue manteniendo esa esencia siempre se canta a un pueblo a la naturaleza a la persona y al enamoramiento, las letras



van dirigido al sentimiento, al amor. En la interpretación la música puneña de los años 50 y en la actualidad antes tocaban todos los instrumentos la misma melodía al unisonó y ahora en la actualidad ya visten más instrumentación más trabajo a nivel armónico, contrapuntístico ahora se trabaja de manera más orquestada e instrumentada para que suene con mucho mas empaste, uno de los precursores para que este cambio es que antes no se utilizaba la partitura en la interpretación estaba restringida a los compositores y a los maestros que enseñaban y en la actualidad todas las estudiantinas puneñas ya utilizan las partituras para cada instrumento.

Cuarta: El estudio realizado a los directores de música para lograr sostenibilidad en la música puneña nos propone que: la música como herramienta tiene mucho privilegio en la formación de los educandos, se debe enseñar con música a los niños de educación inicial, enseñarles a tocar cajón, flauta dulce, quena, zampoña, percusión y canto, no hay mejor forma que enseñarle al niño desde muy temprana edad y cuando a un niño se le enseñas música adecuadamente va a desarrollar destrezas y habilidades superiores que un niño que nunca manipulo un instrumento, es muy importante el uso de la pedagogía musical en el sistema educativo peruano ya que en los colegios en las universidades no se están dando énfasis porque vemos a la música como una forma de pasar el tiempo no se le da importancia en la educación ,los profesionales deberían de enfocarse en esta parte de la música y revalorar la música puneña en la región de Puno.

RECOMENDACIONES

- Primera:** Que, la estructura musical en relación a los elementos tradicionales de la estudiantina puneña en tiempos de posmodernidad, como elemento teórico práctico para la mejora de la educación musical, a seguir manteniendo las características de la música puneña ya que en algunas interpretaciones se tiende a cambiar algunos diseños en la interpretación.
- Segunda:** Que, las características de los elementos musicales tradicionales de la música en la estudiantina puneña como el ritmo del huayño y la marinera, las captaciones tienen su ritmo peculiar puesto que cada lugar de cada provincia tiene un compás diferente, por lo que sugerimos mantener el legado ancestral que viene sosteniéndose gracias a la tradición oral y también a las tradiciones de la cultura de nuestros pueblos.
- Tercera:** Que, los elementos musicales de la estudiantina puneña interpretado en la época posmoderna desde el punto de vista musical deben mejorar de acuerdo al avance de la ciencia y desde el punto de vista académico en la interpretación y en las composiciones utilizando los recursos contrapuntísticos y armónicos que tiene la música.
- Cuarta:** Que, los elementos cognitivos y procedimentales de los elementos musicales tradicionales y posmodernos para los procesos de la educación musical puneña, fomenten en los niños, en la interpretación de la música puneña a temprana edad para desarrollar destrezas y habilidades para el dominio del instrumento así mismo es muy importante considerar el uso de la pedagogía musical en el sistema educativo puneño y peruano.

BIOBIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, H. (2012). *Proceso histórico del huayno pandillero- Héctor Aguilar.pdf* (U. N. del Altiplano (ed.)). [http://fedecme.com/descargas/Proceso Historico del Huayño Pandillero \(1\).pdf](http://fedecme.com/descargas/Proceso%20Historico%20del%20Huayno%20Pandillero%20(1).pdf)
- Aguilar, M. del C. (2009). *aprcndcr a cscuchar axÁLtsts AuDlrtvo* (P. in Argentina (ed.); 1ra Edicio).
- Alchourron, R. (1991). *Composición y arreglos de música popular*. (R. Americana (ed.)).
- Apaza, D. (2016). Ministerio de Salud Ministerio de Educación [Escuela Superior de Formación Artística Pública de Puno p]. In *Envuesta Nacional a Docentes*. <http://www.minedu.gob.pe/p/politicas-aprendizajes-conqueprenden.html><http://www.minedu.gob.pe/politicas/docencia/encuesta-nacional-a-docentes-endo.php><https://educacion.gob.ec/curriculo/><http://mapasalud.minsa.gob.ni/mapa-de-padecimientos-de-salud-m>
- Arenal, J. (2015). *El Timbre. Departamento de musica*.
- Arias, A. (2021). *Promoción y Pifusión de la Danza Marinera y Pandilla Puneña y su influencia en la Identidad Cultural en los alumnos del 2do año de la Institución Educativa Secundaria Cesar Vallejo Juliaca 2021*.
- Bueno, B. (2017). *Cultura Andina: del Lenguaje Simbólico al Arte* [Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa]. [https://doi.org/http://repositorio.unsa.edu.pe/bitstream/handle/UNSA/10280/UPbur aow.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://doi.org/http://repositorio.unsa.edu.pe/bitstream/handle/UNSA/10280/UPbur%20aow.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Carrizales, M. (2020). *La tradición de la danza ancestral los Puli Pulis en la festividad de la virgen de la candelaria en Ayaviri Melgar 2020* [Universidad Nacional del Altiplano - Puno]. <http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/16742>
- Chinchayo, S. (2018). Educación Musical y Nivel de Fortalecimiento de la Inteligencia Emocional de los Niños y Niñas del Quinto Grado de Primaria de la I E. N° 54078- Juan Espinoza Medrano, Andahuaylas-2018. [Cesar Vallejo]. In *Universidad Cesar Vallejo*. https://repositorio.ucv.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12692/30279/chinchayo_ps.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Clemente, Z. (2016). *“Contexto socio cultural y manifestación musical de los sikuris de*



- la ciudad de Puno*" [Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa].
<http://repositorio.unsa.edu.pe/bitstream/handle/UNSA/5136/ARMlclcaxb.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Cursa, D. (2014). *Teoría completa de la música* (Cuarta edición).
- Cursá, D. de P. (1993). *Manual de Formas Musicales* (A. a S. M. de Valdeiglesias (ed.)). https://kupdf.net/download/pedro-d-manual-de-formas-musicalespdf_5a4a28a5e2b6f51237181944_pdf
- Danhauser, A. (2015). *Teoría de la Música: El manual completo para la teoría del solfeo* (1st ed.). Ricordi Americana.
- De Pedro, D. (1996). *Teoría completa de la música*. (Real Musical; 2 da Edición).
- De Rubertis, V. (1937). *Teoria de La Musica* (Ricordi Americana (ed.)).
- Díaz, C. (2021). *Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa " Importancia de los instrumentos musicales con canal de insuflación en el ámbito cultural del Altiplano Puneño 2018 "* [Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa].
<https://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/3037058>
- Díaz, J. L. (2010). *Música , lenguaje y emoción : una aproximación cerebral*. 33(6), 543–551.
- Erickson, R. (1975). *Sound Structure in Music*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles.
- Farfan, N. (2017). Nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su influencia en la interpretación de los carnavales Puno - 2017" [Universidad Nacional del Altiplano]. In *Tesis*.
http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/7104/Molleapaza_Mamani_Joel_Neftali.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Gasparini, D., & Martínez, G. (2020). La interpretación musical. *Plurentes. Artes y Letras*, 11, 012. <https://doi.org/10.24215/18536212e012>
- Gustems, J., & Oriola, S. (2015). *Educación emocional y educación musical*. 10(6).
<https://doi.org/10.13140/RG.2.1.5159.4968>
- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, M. del P. (2014). *Metodología de investigacion* (mcgraw-hill / interamericana editores; Sexta Edición).
<https://www.esup.edu.pe/wp-content/uploads/2020/12/2.Hernandez,Fernandez,yBaptista-MetodologíaInvestigacionCientífica6taed.pdf>
- Idme, L. (2015). *La trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña. (Tesis de grado)*. Universidad Nacional del Altiplano de Puno.



- Jorquera, M. C. (2004). Métodos históricos o activos en educación musical. *LEEME, Revista de La Lista Electrónica Europea de Música En La Educación*, 14, 1–55.
- Korskov, R. (1997). *Tratado Práctico De Armonia* (R. Americana; 13° Edición).
- LaRue, J. (2003). *Análisis del estilo musical*. 186.
- Limache, G. (2019). Universidad Nacional Del Altiplano Universidad Nacional Del Altiplano [Universidad Nacional del Altiplano]. In *Tesis*.
http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/7104/Molleapaza_Mamani_Joel_Neftali.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Marca, E. (2019). *La música del Huayño Pandillero y su contexto histórico en el Altiplano Puneño*. Universidad Nacional del Altiplano Puno.
- Mejia, P. (2002). *Libro de Didáctica de la Música.pdf* (J. L. Posadas (ed.)).
<http://planificacionmusica.blogspot.com/2020/01/didactica-de-la-musica-pilar-pascual.html>
- Mendoza, J. (2013). “*Características Coreográficas E Interpretativas De Las Danzas Autóctonas De Género Agrícolas Y Pastoriles Del Altiplano-Puno*” [Universidad Nacional de San Agustín]. In *Journal of Chemical Information and Modeling* (Vol. 53, Issue 9). <http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/3446>
- Milner, M., & Thompson, J. B. (1954). Identidad cultural un concepto que evoluciona. *Journal of Agricultural and Food Chemistry*, 2(6), 303–309.
<https://doi.org/10.1021/jf60026a013>
- Moncada, F. (1983). *Teoría de la música* (Ediciones Framong (ed.); 1ra Edición).
- Narvaez, H., & Chambí, M. (2015). Proceso Histórico de la Estudiantina de Puno: Etapa de Formación. *Vid@rte*, 2(2).
- Pacco, E. (2013). *Estilos y diferencias de huayños tradicional de estudiantinas y centros musicales de la zona norte de la Región de Puno*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Pascual, P. (2010). Bases psicopedagógicas de la educación musical. *Didáctica de La Música*, 1–20.
- Piston, W. (1984). *Orquestación* (R. Musical (ed.)).
https://www.academia.edu/43956440/Walter_Piston_Orquestación
- Quispe, E. (2014). *Cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata - Fusion con el género Jazz Puno – 2014* [Universidad Nacional del Altiplano].
<http://repositorio.unap.edu.pe/handle/UNAP/16832>



- Quispe, W., & Quispe, Y. (2017). *Análisis de la estructura musical de los novenantes de la provincia de melgar y su adaptacion musical para estudiantina* [Universidad Nacional del Altiplano]. In *Tesis*.
http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/7104/Molleapaza_Mamani_Joel_Neftali.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Ramos, Y. (2018). *La pandillada como recurso inmaterial para el desarrollo del turismo sostenible en la Región Puno* [Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa]. In *Efecto De La Implementación De La Gestión De Logística Inversa En Los Resultados Económicos Y Medioambientales De La Empresa Industrial Reyemsa Periodo 2017*.
<http://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/10883%0Ahttp://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/4057%0Ahttp://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/8014%0Ahttp://repositorio.unsa.edu.pe/handle/UNSA/6899>
- Rios, M. (n.d.). *Clasificación de los instrumentos de percusión habituales y sus respectivas familias*.
- Robles, L. (2004). *Introducción al análisis musical*. 27.
- Rodríguez, W. (2003). *Pandilla Puneña N° 7 - Asociación de instituciones pandilleras de la Provincia de San Roman Juliaca*.
- Rubertis, V. (1956). *Nociones elementales de armonía* (Ricordi am).
- SCHOENBERG, A. (1974). *Tratado de Armonía* (Real Musical (ed.); Copyright).
- Szekelu, K. (2013). *Análisis I Pequeñas formas barrocas y clásicas* (Ediciones).
- Torres, J. (2020). *La práctica musical en la sensibilización de la identidad de la música puneña en los alumnos de la Institución Educativa Secundaria Comercial 45 Emilio Romero Padilla Puno* [Universidad Nacional del Altiplano]. In *Tesis*.
http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/7104/Molleapaza_Mamani_Joel_Neftali.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Vazques, E. (1937). *Exégesis de la pandilla puneña*.
- Wessel, D. (1975). *El Espacio Tímbrico Como Estructura De Control Musical*. 162–172.
- Williams, A. (1984). *Teoría de la música*.
- Zamacois, J. (1959). *Formas-Musicales* (Labor).
- Zamacois, J. (1997). *Tratado de Armonía* (S. Press (ed.)).



ANEXOS

Anexo 1. Ficha de entrevista a los directores musicales de las estudiantinas puneñas.

Buenos días / tardes mi nombre es **Edwin Alex Chambi Idme** egresado del programa de Doctorado en Educación de la Universidad Nacional del altiplano Puno. Como pueden ver en la carta que le entrego, me encuentro realizando una entrevista de tesis Posgrado. Si Ud. Está de acuerdo, me permite unos minutos de su tiempo para hacerle unas preguntas. Muchas gracias.

I. Información general de Identificación

Datos del director musical

Apellidos y nombres	
Centro musical	

INSTRUMENTO

ENTREVISTA:

1. ELEMENTOS MUSICALES TRADICIONALES EN LA MÚSICA DE LA ESTUDIANTINA PUNEÑA EN TIEMPOS DE POSMODERNIDAD.

1. ¿Cuál es la forma de la música de la estudiantina Puneña
2. ¿Cómo es la armonía de la música de la estudiantina Puneña?
3. ¿Cuál es el timbre de la música de la estudiantina Puneña? y
4. ¿Cómo es la escala de la música de la estudiantina Puneña?
5. ¿Cuál es el ritmo de la música de la estudiantina Puneña?
6. ¿Cómo es la orquestación de la música de la estudiantina Puneña?
7. ¿Qué cambios se han ido incorporando en los instrumentos musicales para interpretar la música de la estudiantina puneña desde los años 50 hasta la actualidad?
8. ¿Cuáles son los cambios en el contenido de la letra de la música puneña desde los años 50 hasta la actualidad?
9. ¿Cuál es la diferencia en la interpretación de la música puneña de los años 50 y en la actualidad?
10. ¿Qué opinión le merece estos cambios desde el punto de vista musical?



11. ¿Qué opinión le merece estos cambios desde el punto de vista de la identidad cultural?
12. ¿Qué aspectos de los elementos musicales son importantes incorporar en los procesos de educación musical puneña?



DECLARACIÓN JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Por el presente documento, Yo Edwin Alex Chambi Idme
identificado con DNI 43435106 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado
Doctorado en: Educación

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:
"Elementos Tradicionales y Cambios artísticos que se producen
en la estudiantona puneña en tiempos de posmodernidad"

Es un tema original.

Declaro que el presente trabajo de tesis es elaborado por mi persona y **no existe plagio/copia** de ninguna naturaleza, en especial de otro documento de investigación (tesis, revista, texto, congreso, o similar) presentado por persona natural o jurídica alguna ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares, en el país o en el extranjero.

Dejo constancia que las citas de otros autores han sido debidamente identificadas en el trabajo de investigación, por lo que no asumiré como tuyas las opiniones vertidas por terceros, ya sea de fuentes encontradas en medios escritos, digitales o Internet.

Asimismo, ratifico que soy plenamente consciente de todo el contenido de la tesis y asumo la responsabilidad de cualquier error u omisión en el documento, así como de las connotaciones éticas y legales involucradas.

En caso de incumplimiento de esta declaración, me someto a las disposiciones legales vigentes y a las sanciones correspondientes de igual forma me someto a las sanciones establecidas en las Directivas y otras normas internas, así como las que me alcancen del Código Civil y Normas Legales conexas por el incumplimiento del presente compromiso

Puno 04 de agosto del 2023

FIRMA (obligatoria)



Huella



Universidad Nacional
del Altiplano Puno



Vicerrectorado
de Investigación



Repositorio
Institucional

AUTORIZACIÓN PARA EL DEPÓSITO DE TESIS O TRABAJO DE INVESTIGACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL

Por el presente documento, Yo Edwin Ale Chambi Idue
identificado con DNI 43435108 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado

Doctorado en: Educación

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

“ Elementos tradicionales y cambios artísticos que se producen en la estudiantina peruana en tiempos de posmodernidad ”

para la obtención de Grado, Título Profesional o Segunda Especialidad.

Por medio del presente documento, afirmo y garantizo ser el legítimo, único y exclusivo titular de todos los derechos de propiedad intelectual sobre los documentos arriba mencionados, las obras, los contenidos, los productos y/o las creaciones en general (en adelante, los “Contenidos”) que serán incluidos en el repositorio institucional de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.

También, doy seguridad de que los contenidos entregados se encuentran libres de toda contraseña, restricción o medida tecnológica de protección, con la finalidad de permitir que se puedan leer, descargar, reproducir, distribuir, imprimir, buscar y enlazar los textos completos, sin limitación alguna.

Autorizo a la Universidad Nacional del Altiplano de Puno a publicar los Contenidos en el Repositorio Institucional y, en consecuencia, en el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto, sobre la base de lo establecido en la Ley N° 30035, sus normas reglamentarias, modificatorias, sustitutorias y conexas, y de acuerdo con las políticas de acceso abierto que la Universidad aplique en relación con sus Repositorios Institucionales. Autorizo expresamente toda consulta y uso de los Contenidos, por parte de cualquier persona, por el tiempo de duración de los derechos patrimoniales de autor y derechos conexos, a título gratuito y a nivel mundial.

En consecuencia, la Universidad tendrá la posibilidad de divulgar y difundir los Contenidos, de manera total o parcial, sin limitación alguna y sin derecho a pago de contraprestación, remuneración ni regalía alguna a favor mío; en los medios, canales y plataformas que la Universidad y/o el Estado de la República del Perú determinen, a nivel mundial, sin restricción geográfica alguna y de manera indefinida, pudiendo crear y/o extraer los metadatos sobre los Contenidos, e incluir los Contenidos en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

Autorizo que los Contenidos sean puestos a disposición del público a través de la siguiente licencia:

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visita: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

En señal de conformidad, suscribo el presente documento.

Puno 04 de agosto del 2023


FIRMA (obligatoria)



Huella