

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**LA MÚSICA DEL HUAYÑO PANDILLERO Y SU CONTEXTO
HISTÓRICO EN EL ALTIPLANO PUNEÑO**

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. ELBER MARCA GOMEZ

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2019

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE

LA MÚSICA DEL HUAYÑO PANDILLERO Y SU CONTEXTO HISTÓRICO
EN EL ALTIPLANO PUNEÑO

TESIS PRESENTADA POR:

Bach. ELBER MARCA GOMEZ

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA



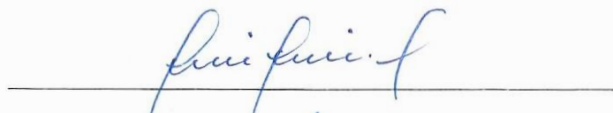
APROBADA POR EL JURADO REVISOR CONFORMADO POR:

PRESIDENTE:



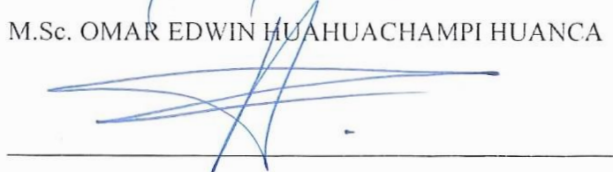
Dr. GEORGE VELAZCO AGRAMONTE

PRIMER MIEMBRO:



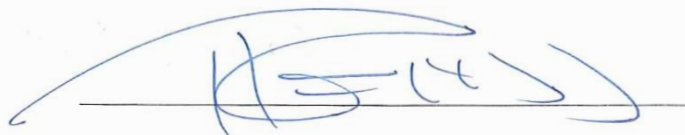
M.Sc. OMAR EDWIN HUAHUACHAMPI HUANCA

SEGUNDO MIEMBRO:



M.Sc. ERICH FELICIANO MORALES QUISPE

DIRECTOR / ASESOR:



Dr. RENZO FAVIANNI VALDIVIA TERRAZAS

Tema : La música del huayño pandillero

Área : Arte y cultura

Fecha de Sustentación: 05 de diciembre del 2019

DEDICATORIA

A Dios por darnos la vida, por darnos la fortaleza, por su infinito amor, por brindarme la oportunidad de aprender cada día un poco más.

A mis queridos padres, con su constante cariño, apoyo y sacrificio, que me ayudaron a lograr mis metas, por motivarme a seguir creciendo

Elber Marca Gomez

AGRADECIMIENTO

A nuestra alma mater, la Universidad Nacional del Altiplano – Puno por darme la oportunidad de realizarme profesionalmente.

A la escuela profesional de Arte, por haberme brindado los conocimientos teóricos – práctico para realizarme profesionalmente.

A mi asesor y director el Dr. Renzo Favianni Valdivia Terrazas, por sus constantes orientaciones, apoyo moral y culminación de la presente investigación.

Y muy especialmente a toda mi familia por su aliento y motivación en la ejecución y culminación de la presente investigación.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

RESUMEN 12

ABSTRACT..... 13

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 14

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA..... 15

1.2.1. Problema General: 15

1.2.2. Problemas Específicos: 15

1.3. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO 16

1.4.OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN 16

1.4.1. Objetivo General: 16

1.4.2. Objetivos Específicos: 16

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN..... 17

2.2. MARCO TEÓRICO 18

2.2.1. Música	18
2.2.2. Música puneña.....	21
2.2.3. En los años 50.	24
2.2.4. Sociología de la música.....	28
2.2.5. Huayño	30
2.2.5.1. El huayño como expresión literaria.....	31
2.2.5.2. El huayño como expresión sociológica.....	32
2.2.5.3. El huayño como expresión cosmogónica	35
2.2.6. Historia del huayño	35
2.2.6.1. Características del huayño.....	38
2.2.6.2. Partes de las que se compone un huayño	40
2.2.6.3. Características	41
2.2.6.4. Clasificación.....	41
2.2.7. Variaciones del huayño	45
2.2.8. El huayño en los distintos departamentos	45
2.2.8.1. El huayño de cajamarca.....	45
2.2.8.2. El huayño de huancayo	48
2.2.8.3. El huayño en el cuzco.....	49
2.2.8.4. El huayño de Arequipa.....	53
2.2.8.5. El huayño en la Libertad	55
2.2.8.6. Huayño puneño	56
2.2.9. Historia de la pandilla puneña.....	58

2.2.9.1. Pandilla puneña	60
2.2.9.2. La estudiantina en la tradición puneña	61
2.2.10. Estirpe de artistas músicos puneños	65
2.2.11. Huayño pandillero	66
2.2.11.1. Estructura de la música del huayño pandillero	66
2.2.11.2. Características del huayño pandillero	67
2.2.12. Agrupaciones pandilleras.....	68
2.2.13. Los instrumentos musicales	69
2.2.14. Contexto histórico de la pandilla puneña.....	70
2.2.15. Comparación entre la pandilla puneña y la marinera puñena.....	78
2.2.16. Historia de la marinera puneña	79
2.2.17. Formas musicales.....	81
2.2.18. Estructura musical	82
2.2.19. Elementos rítmicos del huayño pandillero	83
2.3. MARCO CONCEPTUAL	84
2.3.1. Música:	84
2.3.2. Forma musical	84
2.3.3. Género musical.....	86
2.3.4. Huayño:	87
2.3.5. Kashua:	87
2.3.6. Contexto:	87
2.3.7. Instrumentación:	88

2.3.8. Analisis musical:	89
--------------------------------	----

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL ESTUDIO.....	92
3.2. PERIODO DE DURACIÓN DEL ESTUDIO	93
3.3. MÉTODOS Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN	94
3.4. TIPO DE INVESTIGACIÓN	94
3.5. ÁMBITO DE ESTUDIO:	94
3.6. MATERIALES E INSTRUMENTOS	94
3.7. RECOLECCIÓN DE DATOS	94
3.8. ASPECTOS ADMINISTRATIVOS.....	95
3.8.1. Recursos humanos	95
3.8.2. Recursos materiales	95

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. MÚSICA	96
4.1.1. Origen de la música del huayño pandillero	96
4.2. ESTRUCTURA MUSICAL	97
4.3. ELEMENTOS RÍTMICOS.....	99
4.4. ORGANIZACIÓN DE INSTRUMENTOS.....	101
CONCLUSIONES	103
RECOMENDACIONES	104

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105
ANEXOS.....	108
ANEXO A: Conjunto de danzarines de la pandilla puneña.....	109
ANEXO B: Presentación de la comparsa pandillera centro musical Unión Lira y su elenco de danzas Gala, en el coliseo Eduardo Ponce de León - Puno	110
ANEXO C: Ensayo de la comparsa de la pandilla juvenil (APAFIT): previo al concurso	111
ANEXO D: Estructura de la música del huayño pandillero cholitas puneñas.....	112
ANEXO E: Diseños rítmicos más utilizados en la música del huayño pandillero (cholitas puneñas)	113
ANEXO F: Estudiantina APAFIT interpretando el huayño pandillero cholitas puneñas	114

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura N° 1 . Ubicación geográfica de la ciudad de puno	93
Figura N° 2 Tiempo de duración del estudio	93
Figura N° 3 Estructura de la música del huayño pandillero	98
Figura N° 4 Estructura musical del huayño pandillero.....	99
Figura N° 5 Diseños rítmicos del huayño pandillero.....	100
Figura N° 6 Organización de instrumentos musicales.....	101

ÍNDICE DE ACRONIMOS

APAFIT	: Agrupación Puno de Arte Folklórico y teatro
AIP	: Asociación de Instituciones Pandilleras
A-A	: Estructura Binaria monotemática
A-B	: Estructura Binaria periodos paralelos

RESUMEN

La investigación titulada “La música del huayño pandillero y su contexto histórico en el altiplano puneño”, tiene como objetivo identificar cómo ha evolucionado la música en su contexto histórico el Huayño Pandillero, las variables de estudio que forman parte del trabajo son; el Huayño Pandillero como variable independiente, luego tenemos contexto histórico en la música del altiplano especialmente en Puno ciudad como variable dependiente, considerando a este las dimensiones de capacidad y actitud, también estos tienen sus respectivos indicadores, La música del Huayño pandillero con sus respectivas variables, en cuanto a su metodología se vislumbra utilizando el método descriptivo y de análisis de los aspectos físicos de la música en el estudio de Obras.

Como toda la cultura andina, en este caso la puneña y que desde que el Perú se hizo independiente de España, poco o nada ha tenido presencia alguna en la cosmópolis del Perú, es recién en las primeras décadas del siglo XX en que se dieron ligeros atisbos de alguna presencia particular, en este caso el primero en lograr esa presencia de «nuestra música» fue Theodoro Valcárcel, Rosendo Huirse entre otros, los que han hecho del Huayno Pandillero la máxima expresión de música y danza en la zona, por sus composiciones ya sean para para instrumento solo u orquestal. La investigación concluye en que el huayño como forma musical es el producto del mestizo de occidente y nuestra música nativa que tiene una estructura cultural rica y autónoma, es por eso el análisis y el estudio de sus principales elementos constituidos.

PALABRAS CLAVE: Altiplano puneño, contexto histórico, forma o estructura, huayño pandillero, música

ABSTRACT

The research entitled "the music of the Huayño Pandillero and its historical context in the Altiplano Puneño", has as its objective to identify the music in its historical context the Huayño Pandillero the study variables that form part of the work are; The Huayño Pandillero as an independent variable, then we have historical context in the music of the altiplano especially in Puno city as a dependent variable, considering the dimensions of capacity and attitude, also these have their respective indicators, the music with their respective variables, as to their methodology is glimpsed using the descriptive method and analysis of the physical aspects of music in the works study.

As the entire andean culture, in this case the punk, and that since the Perú became independent of Spain, little or nothing has ever had any presence in the cosmopolitan Perú, it is only in the early 19th century that it is being made lightweight of some particular presence, in this case the first to achieve this presence of "our music was Theodore Varcacel, Rosendo Huirse among others, the ones that made the Huayno Pandillero the maximum music and dance in the area, by its compositions, whether for the instrument only or orchestral music. The investigation concludes that the Huayno as a musical form is the product of the miscegenation process and our native music that has a rich and autonomous cultural structure, is therefore the analysis and study of its main elements.

KEYWORDS: Altiplano Puneño, historical context, forme or structure, huayño pandillero, music.

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO 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 ósea música que ha tenido influencia occidental es decir las formas musicales como el huayño pandillero, marinera y otros es motivo del presente trabajo. Pretendemos generar un saber que incida en una intervención que ayude a la “conservación creativa” de las tradiciones. Para ello, en lo que concierne a la investigación, es decisivo hacer un diseño en el que los investigados no sean meros objetos de investigación, sino sujetos activos, que interactúan activa y críticamente junto con el “investigador externo” que no es sino un facilitador. Por otro lado, la investigación es ella misma una vía de transformación de la realidad, para ello el análisis musical es el punto clave del presente trabajo.

Al hablar de forma musical, no podemos dejar de lado un concepto más amplio, dentro del cual caben los estilos las formas y el género. El género de una obra musical hace referencia al espíritu de esa obra.

El estilo tiene que ver mucho con el compositor, pues esta característica es la que identifica la obra del creador como un producto suyo. Ello significa en términos elementales que entre más personalidad tenga la obra, ella es más auténtica y en caso contrario, a menor personalidad y originalidad el estilo decae haciendo de la obra algo mediocre y seguramente poco o nada original.

Sin embargo, en la música en el altiplano ampliaremos un análisis de las formas más famosas como el huayño pandillero, entre otras, pero concepción del estilo va encaminada al contexto de la obra, o bien de la forma misma, y hace alusión a los procedimientos empleados, desde la llegada de la cultura europea y su proceso de mestizaje y creación de

nuevos moldes formales, todos esos procedimientos dieron elementos para crear una obra con sello propio.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

El éxito de una composición en este caso el Huayño Pandillero en Puno, se puede medir de acuerdo con la sensibilidad que produce una inspiración, la atracción e interés que puede tener en las personas. Hoy en día, la composición es libre pero la forma Huayño Pandillero se mantiene por herencia musical respetando la su instrumentación, forma estructura y otros elementos musicales, que hacen de esta forma musical un modelo de estudio y análisis ya sea en el pre grado y posgrado.

También, al hacer referencia a la forma, hacemos referencia a la estructura musical de una obra, aunque no se deben confundir estos dos conceptos: forma y estructura. La forma es algo más que una simple estructura musical: al elegir una forma musical determinada (una fuga, por ejemplo) el compositor ha querido expresarse de un determinado modo.

1.2.1. Problema General:

¿Cómo ha evolucionado la música del huayño pandillero en su contexto histórico de la ciudad de puno?

1.2.2. Problemas Específicos:

¿Cuáles son los patrones formales y estructurales del huayño Pandillero?

¿Cómo son los elementos rítmicos del Huayño Pandillero?

¿De qué manera se organiza los conjuntos de instrumentos musicales en el Huayño Pandillero?

1.3. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

La diversidad de música en el altiplano se enmarca en un proceso evolutivo de muchos años. En lo que concierne a la música mestiza ósea música que ha tenido influencia occidental es decir las formas musicales como el huayño pandillero, marinera y otros es motivo del presente trabajo. Pretendemos generar un saber que incida en una intervención que ayude a la “conservación creativa” de las tradiciones. Para ello, en lo que concierne a la investigación, es decisivo hacer un diseño en el que los investigados no sean meros objetos de investigación, sino sujetos activos, que interactúan activa y críticamente junto con el “investigador externo” que no es sino un facilitador. Por otro lado, la investigación es ella misma una vía de transformación de la realidad, para ello el análisis musical es el punto clave del presente trabajo.

1.4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.4.1. Objetivo General:

- Analizar la música del Huayño Pandillero en su contexto histórico y evolutivo en la ciudad de Puno.

1.4.2. Objetivos Específicos:

- Describir la forma y estructura del huayño Pandillero en su análisis musical.
- Reconocer los elementos rítmicos del Huayño Pandillero.
- Determinar la organización de instrumentos musicales para interpretar el huayño pandillero.

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Alcides D'orbigny inserta en su libro *voyage dans l'Amerique meridional*, editado en Paris 1844 cuya edición en español recién se publicó en 1945 "La música de veinte melodías de los indígenas Chiquitos y Morocotas radicados en el departamento de Santa Cruz de Bolivia, mostrando melodías basadas en una escala pentafónica". En 1922, se publica en París las investigaciones realizadas por los esposos D'harcourt sobre "La música de los Incas sus supervivencias". En el cual presenta, clasifica y analiza alrededor de 200 melodías, casi todas indígenas de los países de Perú, Ecuador y Bolivia, en este estudio también se analizan melodías indígenas puneñas, concluyendo que la música monódica indígena se caracteriza por ser pentafónica.

José Patrón Manrique en 1984 realiza un estudio de la Pandilla Puneña o Huayño Pandillero desde una visión contextual.

La Institución de Corporación de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, a través de los músicos Edgar Valcárcel Arce y Virgilio Palacios Ortega publicaron seis volúmenes con el nombre de "Antología de la Música Puneña", donde se analizan nuevos fundamentos sobre los cuales giran la organización instrumental de las estudiantinas que es el marco musical del Huayño Pandillero, pero si incluir estudios analíticos profundos.

La musicología en Puno asciende al plano del prestigio internacional con la obra realizada por Américo Valencia Chacón, joven investigador que pertenece a la primera generación de musicólogos profesionales egresados del conservatorio nacional de música. Adquiere renombre al haber sido galardonado con el premio continental de musicología Casa de las

Américas 1982 (La Habana - Cuba), resonante éxito que corona una trayectoria, breve aun en duración, pero rica en resultados.

Héctor Javier Aguilar Narváez en 2007 realiza un estudio titulado “Contexto y Elementos Estructurales del Huayño Pandillero” concluyendo que la rítmica del Huayño Pandillero, deviene de la Kashwa en vínculo con la Sevillana que tienen diseños rítmicos similares principalmente en las sincopas. Sin embargo, el autor señala que el texto, puede dar origen para otras investigaciones del huayño pandillero.

El origen del huayño pandillero ha sido un proceso de confluencias externas e internas. Consolidación fueron las estudiantinas, estas han tenido que surgir para luego dar origen al huayño pandillero.

2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. Música

La música (del griego: μουσική [τέχνη] - mousikē [téchnē], "el arte de las musas") es, según la definición tradicional del término, el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo, mediante la intervención de complejos procesos psico-anímicos. El concepto de música ha ido evolucionando desde su origen en la Antigua Grecia, en que se reunía sin distinción a la poesía, la música y la danza como arte unitario. Desde hace varias décadas se ha vuelto más compleja la definición de qué es y qué no es la música, ya que destacados compositores, en el marco de diversas experiencias artísticas fronterizas, han realizado obras que, si bien podrían considerarse musicales, expanden los límites de la definición de este arte.

La música, como toda manifestación artística, es un producto cultural. El fin de este arte es suscitar una experiencia estética en el oyente, y expresar sentimientos, emociones, circunstancias, pensamientos o ideas. La música es un estímulo que afecta el campo perceptivo del individuo; así, el flujo sonoro puede cumplir con variadas funciones (entretenimiento, comunicación, ambientación, diversión, etc.).

Las definiciones parten desde el seno de las culturas, y así, el sentido de las expresiones musicales se ve afectado por cuestiones psicológicas, sociales, culturales e históricas. De esta forma, surgen múltiples y diversas definiciones que pueden ser válidas en el momento de expresar qué se entiende por música. Ninguna, sin embargo, puede ser considerada como perfecta o absoluta.

Una definición bastante amplia determina que música es sonoridad organizada (según una formulación perceptible, coherente y significativa). Esta definición parte de que en aquello a lo que consensualmente se puede denominar "música" se pueden percibir ciertos patrones del "flujo sonoro" en función de cómo las propiedades del sonido son aprendidas y procesadas por los humanos (hay incluso quienes consideran que también por los animales).

Hoy en día es frecuente trabajar con un concepto de música basado en tres atributos esenciales: que utiliza sonidos, que es un producto humano (y en este sentido, artificial) y que predomina la función estética. Si tomáramos en cuenta solo los dos primeros elementos de la definición, nada diferenciaría a la música del lenguaje. En cuanto a la función "estética", se trata de un punto bastante discutible; así, por ejemplo, un "jingle" publicitario no deja de ser música por cumplir una función no estética (tratar de vender una mercancía). Por otra parte,

hablar de una función "estética" presupone una idea de la música (y del arte en general) que funciona en forma autónoma, ajena al funcionamiento de la sociedad, tal como la vemos en la teoría del arte del filósofo Immanuel Kant.

Por ejemplo Jean-Jacques Rousseau, compositor y autor de las voces musicales en L'Encyclopédie de Diderot, después recogidas en su Dictionnaire de la Musique,¹ la definió como el «arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído».

Según el compositor Claude Debussy, la música es «un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor».

La definición más habitual en los manuales de música se parece bastante a esta: «la música es el arte del bien combinar los sonidos en el tiempo». Esta definición no se detiene a explicar lo que es el arte, y presupone que hay combinaciones "bien hechas" y otras que no lo son, lo que es por lo menos discutible.

Algunos eruditos han definido y estudiado a la música como un conjunto de tonos ordenados de manera horizontal (melodía) y vertical (armonía). Este orden o estructura que debe tener un grupo de sonidos para ser llamados música está, por ejemplo, presente en las aseveraciones del filósofo Alemán Goethe cuando la comparaba con la arquitectura, definiendo metafóricamente a la arquitectura como "música congelada". La mayoría de los estudiosos coincide en el aspecto de la estructura, es decir, en el hecho de que la música implica una organización; pero algunos teóricos modernos difieren en que el resultado deba ser placentero o agradable.

2.2.2. Música puneña

Como toda la cultura andina, en este caso la puneña, desde que el Perú se hizo independiente de España, poco o nada ha tenido presencia alguna en la cosmópolis de Lima, es recién en las primeras décadas del siglo XX en que se dieron ligeros atisbos de alguna presencia particular, en este caso el primero en lograr esa presencia de «nuestra música» fue Theodoro Valcárcel, el más representativo de los músicos puneños, que a pesar de ser un músico académico, incluyó en sus creaciones temas populares captados del archivo oral del sector campesino de Puno. Valcárcel nacido en 1900, a los 14 años viajó a Italia a estudiar en el Conservatorio de Milán, luego se trasladó a España donde continuó sus estudios musicales, realizando conciertos en Barcelona, en París como en otras capitales europeas. De regreso a Lima en 1939 es nombrado jefe del Gabinete de Música del Museo Nacional, pero su prolija obra se ve truncada por que fallece a los 42 años, dejándonos una numerosísima muestra de composiciones entre las que más destacan el ballet «Suray Surita», «Suite Incaica» y «Kachampfa», composiciones para orquesta conocidas especialmente en los medios académicos, teniendo en su haber escasas piezas de carácter popular, aunque es destacable considerar que en 1928 Theodoro Valcárcel, obtuvo un meritorio primer premio en el festival que se realizara en la Pampa de Amancaes, donde cada 24 de junio todo Lima se volcaba al jolgorio de la festividad popular que allí se realizaba con motivo del «Día del Indio».

Un destacado compositor puneño que tuviera «presencia popular» en Lima fue Rosendo Huirse Muñoz de quien es el famoso tema musical «El Picaflor» (quisiera ser picaflor y que tu fueras clavel para chuparte la miel...) popular canción interpretada y grabada por diversos cantantes y conjuntos, y que por muchos todavía

es considerada de origen cusqueño; es autor del tema «Paja Brava» con el que ganó un destacado primer lugar, en un concurso nacional de música vernacular, realizado en Lima en 1940, evento auspiciado entonces por el restaurante «La Cabaña».

Otro notable músico puneño fue destacado compositor puneño que tuviera «presencia popular» en Lima fue Rosendo Huirse Muñoz quien en 1943 obtuvo un meritorio segundo premio en el Concurso Nacional de Folklore Indígena, también organizado por «La Cabaña», con el huayño «Kitulampi Sarastua», que también tiene el nombre de «Me voy con mi paloma».

Muy destacada, si no es la mejor, es la presencia en Lima, de Jorge Huirse Reyes, hijo de Rosendo, quien desde muy joven trabajó de pianista en Lima, vista su talentosa capacidad musical, en 1940 a gestión de su padre, el gobierno de Manuel Prado le otorga una beca para seguir estudios de música en Buenos Aires, donde luego de graduarse como Director de música ligera, y en orquestación; se queda a trabajar por más de 16 años, allí difunde con mucho ahínco la música peruana y en especial la puneña, su primera grabación la realiza en 1942 en un disco de carbón de 78 RPM del huayño «Los Carnavales» un tema de su padre, que tuvo mucha popularidad en todo América, fue la característica musical de un programa en una radio de Nueva York dedicado a Latinoamérica, hecho que motivó a los del sello RCA Víctor de Argentina, a grabar con Huirse, el tema «Paja Brava», cuyo autor fue su padre, a partir de entonces Jorge Huirse se preocupó en demasía en apoyar a músicos y cantantes peruanos, es el primero en llevar para grabar en Argentina, a Jesús Vásquez, Los Morochucos, Los Trovadores y otros cantantes argentinos, con quienes graba muchísimos temas musicales peruanos.

En la discografía de Jorge Huirse hoy hemos registrado hasta 14 discos de larga duración; de los más de 150 temas de música peruana grabados, hemos seleccionado hasta 25 temas puneños y andinos, todos muy populares, ahí cabe el valor de Jorge Huirse, como gran difusor de nuestra música en tiempos que esta música no era muy considerada, aparte de la excelente calidad de la orquestación y la dirección musical de sus grabaciones. Estos temas los puedes escuchar en www.dada.com/aswanqhari/.

Otro destacado músico puneño fue Víctor Echave Cabrera, quien ofreció numerosos conciertos en Lima, y en 1936 junto a su familia de músicos realizara diversos conciertos de música popular y académica en La Paz, Buenos Aires y Santiago de Chile, en 1944 se presenta en Radio Nacional del Perú, interpretando piezas musicales puneñas, de músicos clásicos, así como sus creaciones musicales que las llamó «peruvianas». Víctor Echave es el creador de la «Guitarrófona» o «Echavina», una guitarra que tenía 17 cuerdas.

Con ocasión de celebrarse el Cuarto Centenario de la Fundación de Lima, llegó a la ciudad capital la Sociedad Intelectual Orkopata, para presentar el drama quechua «Tucupac Munashcan» del dramaturgo puneño Inocencio Mamani, para las presentaciones realizadas vino acompañado del conjunto «Orq'opata» de sikuris del Barrio Mañazo, que interpretara diversa música campesina, en la misma delegación también estuvo el Conjunto Obrero Masías de Arte Vernacular, conjunto musical de cuerdas.

En 1939, el Conjunto Qhantati Ururi de Conima, conjunto de instrumentos nativos, viaja a Lima bajo la dirección de Natalio Calderón, se presenta en el

Touring Automóvil Club del Perú, es invitado a Palacio de Gobierno y recibe una Medalla de Oro como premio a su calidad.

En ese tiempo a Lima escasamente llegaban agrupaciones puneñas, alguna vez aisladamente llegó una que otra delegación de algún centro educativo o de una comunidad campesina, a invitación del Ministerio de Educación o de la Presidencia de la República, hechos que muy poco les interesaban entonces a los medios de comunicación de la capital.

2.2.3. En los años 50.

En la década del 50 la mayoría de puneños se vinculaban entre sí por medio de actividades laborales, comerciales, artísticas y sociales, muchos de ellos testimonian de estas actividades en diversas publicaciones a las que hemos recurrido, como lo hemos hecho de versiones directas de protagonistas coterráneos de aquellas actividades y que constituyen el testimonio del intenso trabajo que se desarrollaba con el afán de revalorizar la cultura puneña; en especial la música, aunque no lograron plasmarla en testimonios de grabaciones musicales, pero si queda la gran experiencia acumulada en los años, que hoy hace de la presencia puneña una significativa y numerosa colonia que ha impuesto en la capital de la república, sus modos, costumbres, su cultura, en especial relacionada al folklore.

Pero también fue necesaria la presencia de delegaciones artísticas que llegarían a Lima en diversos momentos a difundir nuestra cultura; en ese marco es digno de recordar a la Compañía Folklórica del Altiplano, que fuera presidida por Hugo Saravia Pacoricona, cuya dirección artística estuvo a cargo de Fabian Mamani; esta fue una de las primeras delegaciones muy bien organizadas en llegar a Lima

en 1956 para actuar con música y diversas danzas en el Coliseo Nacional donde dominaba la música de Huancayo, Ayacucho, Arequipa (Chuquibamba) o de Ancash, en vista que esta música era intensamente promovida en el programa radial «El Sol de los Andes» de Luis Pizarro Cerrón, poco y nada se conocía de la música y el folklore puneño.

Por eso fue todo un reto para el folklorista puneño Hernán Riveros, quien con ocasión del Día del Indio el 24 de junio de 1956, vestido a la usanza de nuestro pueblo, recorrió las calles de Lima soplando un pututo, hasta llegar al festival de la pampa de Amancaes en el Rímac, donde también actuaría el «Conjunto de Zampoñas del Titicaca», bajo la dirección de Simón Huanca Balli y que en los años 1957 y 1958 tuvo una destacada presentación en dicho Festival obteniendo significativos triunfos, haciéndose acreedor a Medallas de Oro y Diplomas de Honor, además de presentarse en esos años, en coliseos y emisoras de radio, hecho que se vio plasmado en una grabación que años después se publicó en un disco de Sono Radio.

De esa década hay que tomar en cuenta, que uno de los más importantes esfuerzos por mostrar la «cultura puneña» en Lima, la asumió el Dr. Enrique Cuentas Ormachea, cuando fue Presidente del Instituto Americano de Arte de Puno, así promueve una depurada y calificada primera Embajada Cultural Puneña que llega a Lima en 1957, integrada por artistas puneños entre músicos, pintores, literatos representativos de la época; a decir de Guillermo Vásquez Cuentas (2) esta primera Embajada «La presidió Carlos Rubina Burgos, el polifacético maestro carolino a la sazón Alcalde de Puno, correspondiendo la Vicepresidencia a Enrique Cuentas Ormachea, Presidente del Instituto Americano de Arte. A ellos

acompañaron Carlos Chiriboga Velasco como secretario y Francisco Deza Galindo como Tesorero. Como «Intelectuales» en la nómina, Víctor Enríquez (Mateo Jaika), Mercedes Bueno Morales y José Paniagua Núñez. Entre los pintores figuran Francisco Montoya Riquelme, Florentino Sosa y Carlos Rubina. Entre los músicos, Virgilio Palacios (Director); Néstor Molina (Director), Carlos Rubina, Francisco Deza Galindo, Eladio Quiroga, Luis Hinojosa, Ricardo García, Cristóbal Lezano, Severo Lezano, Augusto Masías, Víctor Masías, Segundo Salazar, Oscar Dávila, Roberto Valencia, Eladio Núñez». También participó Juan Zea Gonzales.

«La exposición de pintura y varias actuaciones culturales se realizaron en el local de Instituto Cultural Peruano Norte Americano. Otras presentaciones se efectuaron en la Universidad San Marcos y en la Universidad Católica, las que culminaron con un acto demostrativo especial en el Palacio de Gobierno a invitación del presidente de la República Manuel Prado y del Ministro de Educación Jorge Basadre». En esta embajada participó el Centro Musical Theodoro Valcárcel, que hacía 2 años se había formado.

Al concluir la «Semana Cultural de Puno» que había sido auspiciada por el Ministerio de Educación, los miembros de la «Embajada Cultural Puneña», se hicieron presentes en el Palacio de Gobierno en la noche del viernes 22 de Noviembre, con el objeto de saludar al Presidente Prado y ofrecerle un selecto programa musical; siendo este un acto oficial y protocolar de primer orden el Presidente Prado estuvo acompañado por el Ministro de Educación Jorge Basadre, el Jefe de la Casa Militar, así como sus edecanes, también estuvieron el Senador por Puno, Manuel Peña Prado y los diputados Emilio Frisancho Eduardo de Amat,

y Julian Rivera del Mar. Luego de ser presentado el selecto recital musical dirigido por el ingeniero Virgilio Palacios, el presidente Manuel Prado intervino ofreciendo elogiosas palabras de estímulo a los integrantes de la Embajada, felicitando a quienes dirigieron la Semana Cultural Puneña, revalorando esta significativa presencia en Lima.

A fines de ese año, para la difusión de la cultura del altiplano fue muy significativa la Exposición de la Biblioteca Paul Rivet, realizada a partir del 12 de diciembre en la Biblioteca Nacional. El gobierno por medio del Ministerio de Educación recientemente había adquirido la valiosísima colección mundial de quechua-aymara reunida en más de 30 años por el antropólogo Francés Paul Rivet, compuesta por más de más de dos mil libros, entre los que destacaron las más raras ediciones, que datan de 1568 hasta libros editados a principio de 1900, tanto en Juli, en Lima, Buenos Aires, como en Europa, los autores que destacan fueron Diego Gonzales Olguin, Ludovico Bertonio, Juan Martinez, Antonio Ricardo, entre los más antiguos, así como diversos libros y manuscritos dedicados a la enseñanza cristiana a los indígenas de habla quechua, aymara inclusive guaraní, publicados en los siglos XVII, XVIII y XIX, por Ernets Middendorf, Diego Tschudi, Gabino Pacheco, Clemente Markhan, como ediciones del siglo XX, completando con una serie de folletos, poemarios, obras de teatro como «Ollantay» y diversos manuales de lingüística y de educación religiosa; convirtiéndose esta biblioteca en la más completa habida y por haber respeto a los idiomas quechua y aymara.

A finales de esa década se muestra con mayor ahínco el interés de la opinión publica de Lima por la cultura puneña, tan es así que en Radio Nacional, con

ocasión de diversas efemérides puneñas se realizaba audiciones que duraban al menos 15 minutos, así tenemos registrado en su programación del sábado 20 de setiembre de 1958, a las 7.35 pm. un «Homenaje a Huancané», así como el martes 4 de noviembre del mismo año en que a las 7 p.m. se realiza un «Homenaje a Puno», audiciones radiales conducidas por el periodista Víctor Dongo Casalino, y organizadas por la Central de Instituciones Puneñas.

2.2.4. Sociología de la música

La sociología de la música o sociomusicología, es la rama de la sociología que estudia las relaciones bidireccionales entre la música, entendida en su forma más amplia, y la sociedad. Estas relaciones han sido estudiadas por sociólogos como Theodor Adorno, Alfred Schütz y Max Weber. Por otro lado, la sociología de la música está íntimamente ligada a otras disciplinas tales como musicología y la etnomusicología.

Los primeros sociólogos en interesarse por la música como una parte importante de la sociedad fueron Alfred Schütz y Max Weber. Este último analizó la evolución histórica del sistema tonal poniendo en relación su evolución hacia una mayor rigidez con el proceso de racionalización del capitalismo.

En los años 30 y 40 su mayor exponente fue Theodor Adorno, que dedicó varios estudios a la música clásica, el jazz y a la música como una mercancía de consumo. En las décadas posteriores la sociología americana produjo varios trabajos que contribuyeron a ampliar la perspectiva de las investigaciones. Algunos de los trabajos que se desatacaron, fueron los realizados por Howard S. Becker y Richard Peterson.

Alphons Silbermann, por otra parte, elaboró un amplio estudio sobre las cuestiones derivadas del estudio específico de la sociología de la música, dejando sentada una base que anuncia algunos supuestos epistemológicos que le dan vida a este campo específico de la vida social musical. Estos supuestos parten de lo siguiente: la sociología de la música se compone de:

1. La caracterización general de función y estructura de la organización socio-musical, como un fenómeno que proviene de la interacción de individuos en grupos para satisfacer sus necesidades.
2. De comprender la relación y conexión de la organización socio-musical con las modificaciones socio-culturales.
3. El análisis estructural de grupos socio-musicales bajo el aspecto de la interdependencia funcional de sus miembros, su actitud, la formación y repercusión de papeles y normas, y el ejercicio de control.
4. Una tipología de grupos basada en funciones.
5. La previa visión y el planeamiento práctico de transformaciones fundamentales con respecto a la música, su vida y sus esferas de acción”

A partir de los años 80 la sociología de la música se mezcló con otras disciplinas como la Antropología, la etnomusicología, la historia de la música, los estudios sobre las subculturas y la sociología del arte, confluyendo en los conocidos popular music studies.¹ Actualmente tiene un gran peso en la Postmusicología.

La Sociología de la Música es un campo de conocimiento de gran interés para la educación musical. Los trabajos realizados desde esta área de investigación estudian la música como producto social, analizando los procesos socio-económicos, políticos, ideológicos, culturales, históricos que determinan el

significado musical. Las distintas teorías sociológicas coinciden en su crítica a aquellas teorías estéticas que entienden la música como fenómeno universal que trasciende el contexto social, considerándolas como fruto de la llamada ideología del arte como autónomo. Esta ideología y la jerarquización de estilos musicales que conlleva, es analizada como producto de la ideología de la burguesía y del sistema socio-económico capitalista que se crea principalmente a partir del siglo XIX.

2.2.5. Huayño

El huayño es la expresión de alegría, la expresión del espíritu, exteriorizado en forma musical y poética.

El escritor peruano José María Arguedas nos dice: "El Huayño es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y creación que ha seguido. En el Huayño ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terribles luchas y todo el instante en que fue encontrado la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores."

Es una forma poética que subsiste hasta nuestros días. En el incanato fue exclusivamente letra ahora es más música que letra, pero igual, el huayño es la eclosión del espíritu campesino que desborda su mundo íntimo: ora endechas quejumbrosas, ora cuartetos los desahucios, los misterios por surcar. El huayño fue una expresión agrícola testimoniando para el viento sus resignaciones de vivir.

La palabra Huayño aparece en documentaciones escrita de varias maneras.

2.2.5.1. El huayño como expresión literaria

El huayño en conformidad con su originalidad e inspiración, a su gran calidad literaria o estética y profundidad conceptual de sus versos se puede considerar como un género poético quechua capaz de figurar en los más selectos parnasos del mundo; pero, para que esto suceda dentro del movimiento reivindicatorio de los valores culturales que últimamente se acentúa en los otros investigadores, urge salvar innumerables dificultades de orden científico y técnico que podemos anotar o concretar en las siguientes situaciones existentes:

- **La del castellano con respecto al Quechua o Runashimi:**

Pues, ambos idiomas, no obstante, de subsistir durante siglos, no han superado hasta la fecha sus inconexiones, pese a ser elementos culturales sustantivos vigentes

- **La ausencia de un inventario de nuestros dialectos nativos**

(El aymara, el Huanca, el quechua, etc.) Y de sus correspondientes vocabularios que son: en algunos casos, coincidentes, y en otros no. El inventario exige, en un primer intento la conformación de tantos diccionarios y gramáticas como dialectos existen en el Perú, y, el segundo paso, la reestructuración de un diccionario y gramáticas único.

Los objetivos de tales esfuerzos serían los siguientes:

- A. El preservar la existencia de muchas palabras creadas en el curso del tiempo por cada grupo cultural o lingüístico cuyas vigencias no son un acaso o un al azar sociocultural-preservación que debe culminar como

dijimos- en la concepción de los diccionarios y gramáticas parciales antes que los únicos.

- B. El garantizar la traducción genuina de quechua, aimara, e Huanca, etc. al castellano y viceversa.

2.2.5.2. El huayño como expresión sociológica

Así como en la fauna y la flora; la llama y la vicuña, por un lado, y la quinua, la papa, etc. Por otro son el orden biológico, especímenes oriundos de nuestro reino animal y vegetal respectivamente, también del mismo modo, el huayño es una manifestación de la cultura y espíritu del hombre andino, en el orden sociológico.

Como fuente sociológica por los datos valiosos que aporta el huayno cumple una labor indiscutible, pues es expresión de una sociedad estratificada en el ande peruano, con una población que sobrepasa los diez millones de habitantes sin considerar aquellas áreas demográficas sobre las cuales se extienden e influyen.

Desde el punto de vista sociológico el huayno permite apreciar:

- **La Presencia de grupos sociales diversos**

El estudio del huayno asociado al de la marinera, el tondero, el vals, etc. Por un lado, o desde la perspectiva nacional y al del llamado mambo, huaracha, etc. Por otro desde la perspectiva internacional, nos ofrece el siguiente esquema social:

- a) La presencia o la aglutinación de un grupo social aborigen, especialmente conformado en torno, al huayno, bastante numeroso

demográficamente que tiene por sede al andes peruano y que en el ámbito nacional se encuentra muy difundido.

- b) La presencia de un grupo social diferente a la anterior, estructurado en torno a la marinera, de preferencia tondero ubicado geográficamente en la región norte de la costa peruana.
- c) La presencia de un tercer grupo social cuya vivencia musical predomina sobre los demás géneros musicales, es el vals y la polca criollos, de estirpes alemanas y polacas respectivamente en Lima y Callao respectivamente.
- d) La presencia de un cuarto grupo social que cultiva el yaraví particularmente en el departamento de Arequipa.
- e) La presencia de un quinto grupo social cuya vivencia social predominante es la suscitada por el mambo, huaracha y demás derivados por estos géneros, que sin ser dañinos en cuanto se los considera por el lado del canto, si lo son, en cuanto a invasión incontrolado, inconscientemente de nuestras expresiones musicales. Sucede preferentemente en Miraflores y Lima.

- **La Existencia de una vivencia social unificadora**

El huayño esconde detrás de sus versos un venero considerable de preocupaciones o estados mentales predominantes que agitaron, como agitaron también actualmente a nuestras poblaciones nativas, desde el pasado a la actualidad, y que los haravicus del huayno tradujeron con sutileza excepcional.

Los hechos, las circunstancias o los motivos que influyeron en la formación de estos estados vivenciales profundos y perennes traducidos en las

tradiciones artísticas, nos permiten estimar en el caso del huayno, los incentivos del ambiente que mejor y más sensibilizaron la creación de este género musical. Así los incentivos de origen vegetal (papa, maíz, trigo, etc.) animal (vicuña, cóndor, halcón, etc.) geográfico y geológico (cerros, lagos, ríos, etc.) aparte de estar perennizados en los huaynos demuestran:

- a) Que el huayño es un formidable traductor de una comunidad eminentemente agraria y panteísta.
- b) Demuestre ser una expresión de una sociedad animista y pragmática
- **La actualización de una dinámica social**

Los considerables miles de huaynos que deben haber creado desde los incas a la fecha comprueban, de un modo excepcional, la existencia permanente y continúa de un flujo social, que dinamiza la obra cultural aborígen peruana, cuyas características son las siguientes:

- a) La región social, por que como toda fuera cultural vuelca a toda la sociedad a vivir y revivir, en muchas formas y sentidos el pasado.
- b) De conservación social, porque mantiene el aporte histórico y cultural, en términos generales, tales cuales devienen como acervo tradicional.
- c) De progresión, porque además de ser pasado y presente es una fuerza incontenible que se proyecta como una vivencia social básica en el futuro. Es por decirlo así, una corriente subterránea que surca en lo más hondo del subconsciente colectivo.

Los tres rasgos anteriormente señalados hacen del huayno una autentica creación cultural y producto social inextinguible en constante movimiento en el tiempo.

2.2.5.3. El huayño como expresión cosmogónica

Todo estudio de la cultura aborigen no puede sustraerse jamás al rol que juega en ella, el ambiente telúrico y la concepción cosmológica que el hombre andino capta y tiene de la tierra de la cual nace, vive y muere.

Las pruebas demostrativas de ese vínculo indisoluble de la tierra bastarían para el caso señalar las siguientes:

1. La organización comunitaria incaica y sus instituciones (el ayni y la minca), no podían ser producto del esfuerzo individual aislado sino asociado o colectivo por mandato irrenunciable de la geografía. En concreto la respuesta del hombre al reto del ande.
2. La belleza de las inspiraciones que animan el trasfondo de las creaciones culturales. En el caso singular del huayno, son testimonios de un conjunto innumerable de impresiones de ese paisaje o naturaleza cautivamente del ande. No puede venir a menos la majestuosidad imponente de los cerros. Los pajonales las lluvias frecuentes, el silencio metafísico de un continente semi-vacio (metafísico de un continente) los efectos de un clima amordazante, etc. En resumen, de un mundo sencillamente inefable, arrobador, irrenunciable y eterminista: acondicionador de la vida sobre cual importancia hay que abrir los ojos de la investigación que tienta la medrosidad y la indiferencia por lo nativo.

2.2.6. Historia del huayño

Hasta bien entrado el siglo XIX, la música indígena no acaparó el interés de la intelectualidad. Por ello, la historia del huayno comenzó a escribirse tardíamente, cuando los procesos de transformación que habían sufrido sus diversos tipos ya estaban bastante avanzados. Debido a ello sus registros historiográficos son

escasos. La primera noticia que se tiene del huayno proviene del Vocabulario y Phrasis en la Lengua General de los Indios del Perú, llamada Quichua, editado por Antonio Ricardo en el año 1586, en Lima. En él aparece la voz «huayñucuni: sacar a bailar el a ella, o ella a él, cruzadas las manos». Otros diccionarios lo mencionan como baile «de dos en dos pareados de las manos»² o como «bailar dos en medio de una rueda de mujeres solas, o solos hombres».

Aunque estas noticias no dicen nada sobre la forma musical en sí, nos permiten concluir que esa danza prehispánica, enfrentada a las nuevas prácticas musicales venidas con los conquistadores, fue el punto de partida de un mestizaje musical indígena-hispano. La presencia del huayno en los diccionarios y no en las crónicas es reveladora. Mientras que estas últimas mencionan repetidas veces géneros como el harawi, el haylli o la cachua, parte del ciclo ritual andino en espacios abiertos, el huayno no es mencionado ni siquiera por el Inca Garcilaso de la Vega o por Guaman Poma de Ayala, que conocían de cerca la música indígena.

De ello se ha deducido que el huayno no tuvo una presencia pública y que fue un género menor de entretenimiento privado en tiempos incaicos. Según Roel Pineda, fue precisamente ese carácter privado lo que lo salvó de la persecución extirpadora y le permitió adaptarse a los nuevos vientos.

El huayno o huayño (quechua: wayñu) es un importante género musical y de baile andino de origen incaico o precolombino de ascendencia quechua – aymará, y actualmente muy difundido entre los países andinos que formaban parte del Tawantinsuyu, principalmente en el Perú, Bolivia, y en el Noroeste argentino (en especial, en Jujuy y zonas aledañas de Salta). El huayno adopta diversas modalidades, según las tradiciones locales o regionales; y en cierta forma

representa la adhesión popular a la cultura del terruño. Es considerado el baile andino por excelencia.

El huayño peruano es uno de los principales bailes en la región de los Andes. Aunque era tradicionalmente un baile rítmico indígena, el huayno ha sido adoptado por los mestizos que viven en las tierras altas. Interpretados con instrumentos de cuerda introducidos por los españoles, como el arpa, la guitarra y la mandolina, o con el charango indígena, los huaynos tienen un tiempo rápido, normalmente de compás binario con dos diferentes frases melódicas de igual longitud que son repetidas de forma constante. Este ejemplo explora este característico ritmo de danza en arpa y mandolina.

Las tribus y pueblos que habitaban esta parte de la tierra danzaban por la alegría de vivir en una tierra generosa. Como también se conocen los instrumentos musicales que se tocaban en sus fiestas: la quena de hueso o carrizo, la zampoña, la tinya (tambor de cuero).

A la llegada de los españoles fueron conocidos otros instrumentos llegados de Europa como: La guitarra, el saxo, los clarinetes, el arpa, la trompeta y la flauta. Los naturales los adaptaron a sus canciones. Sin embargo, el ritmo y el mensaje de las canciones autóctonas no ha cambiado, más bien sus sonidos se han multiplicado.

Los intérpretes afamados de estos tiempos son: “Flor Sinqueña”, “La yauyinita”, “Flor de María Bendezú”, “Rosita de Santa Cruz”, “Nelly del Centro”, “Princesita del Canipaco”, “Trovador Herrante”, “Cholo Prieto Berrocal”, “El Viajero de Acostambo”, “Chavelita del Centro”, “mensajera de Pachachaca”, “La Campesina de Viquez”, “La Huasicanchinita”, “Martina La Princesita”, “El Príncipe Acollino”, “El Guachimán Cerreño” y otros. Huayno, danza y música originarias

de Bolivia, Perú y Ecuador, donde recibe el nombre de sanjuanito; también se conoce como huaino, huaiño, wuyñu, wayño o guaiño.

Se trata de un ritmo muy popular y movido escrito en escala pentatónica y compás binario. Las canciones, muy populares, están formadas por frases que constituyen una estructura simple y corta que se repite una y otra vez. Se puede bailar en pareja, en cuyo caso, cada integrante toma una punta de un mismo pañuelo mientras ejecuta los pasos tradicionales. También se baila formando un círculo compuesto por varias personas que realizan un zapateado en conjunto.

2.2.6.1. Características del huayño

- Baile alegre de movimiento al ritmo de la música con fuertes zapateos, donde los pobladores de la zona lucen vistosos trajes de variados colores, generalmente propios de cada zona y elaborados por destacados artesanos que se constituyen en un gran aporte a la Cultura peruana. Huayno, música tradicional de Perú. El huayño peruano es uno de los principales bailes en la región de los Andes.
- Aunque era tradicionalmente un baile rítmico indígena, el huayno ha sido adoptado por los mestizos que viven en las tierras altas. Interpretados con instrumentos de cuerda introducidos por los españoles, como el arpa, la guitarra y la mandolina, o con el charango indígena, los huaynos tienen un tempo rápido, normalmente de compás binario con dos diferentes frases melódicas de igual longitud que son repetidas de forma constante.
- Este ejemplo explora este característico ritmo de danza en arpa y mandolina. El huayño es un baile que es característico de la sierra del Perú, contando actualmente con melodías pentafónicas y con música en donde destaca el sonido del saxofón y/o de un arpa con un quejido en sí,

pues es un ritmo triste cuyas letras también tienen ese carácter melancólico.

- En si el baile está dado básicamente en el movimiento de piernas y pies en el hombre principalmente mientras que la mujer se va moviendo destacando su vestimenta muy vistosa en donde se hallan bordados flores y otras imágenes en su falda tal como se puede observar en la imagen que presenta este ítem de CIAO, siendo este pues un baile practicado en la Sierra siendo del gusto provinciano y que suena cada vez que un provinciano en Lima añora a su familia a su tierra muy lejos de Lima, Al ritmo del huayño.

Hay numerosos estudios profundos sobre el tema, pues al ser el ritmo más importante, es interesante el estudio de las migraciones y adaptaciones musicales a lo largo de toda la zona andina.

El Huayño, expresión de alegría, expresión del espíritu exteriorizado en forma musical poética, constituyó el baile más conocido en todo el Imperio de los Incas, siendo hasta ahora el más tradicional en todos los pueblos de la serranía, y más aún por su gente.

El escritor peruano José María Arguedas nos dice: “El Huayño es como la huella clara y minuciosa que el pueblo mestizo ha ido dejando en el camino de salvación y creación que ha seguido. En el Huayño ha quedado toda la vida, todos los momentos de dolor, de alegría, de terribles luchas y todos los instantes en que fue encontrado la luz y la salida al mundo grande en que podía ser como los mejores.”

El expresar un estado de emoción, encontrando una nueva influencia foránea: en el proceso de transculturación. A comienzos de la época colonial, se establece un pueblo andino con alma mestiza que se transmite en el Huayño, género que como

ya mencionamos es de gran difusión en el área andina. Esta encierra una ideología que se expresa en la forma de amar, vivir, morir a través de su música constituyéndose en la tristeza y risa. Éste era épico y sencillo, cantado en quechua, mientras que el mestizo era melódico y suave.

La llegada de la cultura occidental cortó las energías de un pueblo con cultura formada y estructurada en sólidos cauces, que tuvo que soportar el impacto idiomático, religioso, económico, político y guerrero del invasor y conquistador español.

El Huayño no es tan solo un género musical folklórico, sino la primera manifestación cultural de los pueblos de esta parte del mundo, que consta de tres partes: Introducción, cuerpo y remate. El ritmo, estilo, orquestación, sabor y ejecución es diferente de región a región y hasta de pueblo a pueblo, siendo fácil para el aficionado reconocer este género cuando los oye.

Baile de pareja mixta, expresión y alegría de nuestra música andina, se baila en toda la Sierra del País, Norte, Centro y Sur, cada una con características propias.

Este baile toma actualmente diversas denominaciones según la región a la que pertenece. El huayno es el baile obligado en todas las fiestas familiares y públicas.

La Cashwa es una de las formas musicales, parecidas al huayno generalmente al compás de esta danza, los bailarines recorren las calles y plazas públicas repitiendo incansablemente sus ritmos y melodías.

El huayño no falta en los bailes populares y de carnaval, pero también es posible ver su ejecución como parte de los atractivos folclóricos que se muestran a los turistas en los teatros y salas de fiestas. Por lo general, se toca con guitarras, tambor, un tipo de maracas y arpa.

2.2.6.2. Partes de las que se compone un huayño

El huayño se compone de dos partes:

- a) La primera precedida de una corta introducción instrumental (entrada), es contable y letrillas de 5 a 12 sílabas aproximadamente de movimiento tranquilo y elegante.
- b) La segunda parte generalmente es ejecutada únicamente por instrumentos como adornos y bordones, es más alegre y en esta los bailarines efectúan el famoso zapateo (la fuga).

2.2.6.3. Características

En el huayño nacional se observan ciertas características:

- a) Huayño del sur: Es de movimiento pausado y sentimental, los instrumentos preferidos en su interpretación son de cuerda y viento: charango, arpa, quena, guitarra, antara y tinya.
- b) Huayño del centro: Es de movimiento un poco más movido y de carácter sentimental. Los instrumentos más usados en su interpretación son 'de viento, cuerda y percusión como: quena, clarinete, saxo, arpa, violín y tinya.
- c) Huayño del norte: Es más movido y mestizo de carácter festivo. Su letra termina en un remate (generalmente 2 versos que se repiten). Los instrumentos preferidos son de viento, cuerda y percusión: quena, caja, guitarra, arpa y violín.

2.2.6.4. Clasificación

A. DE ACUERDO CON EL LUGAR:

- **Huayño del norte.** - Es movido, su letra termina en un remate (2 versos que se repiten) los instrumentos que se utilizan son: guitarra, violín, quena, tinya, clarín, antara.

- **Huayño del centro.** - Es un baile más movido que el huayno del norte, es' de carácter sentimental y los instrumentos más usados son: quena, arpa, violín, tinya y clarinete. En esta región predomina el baile del Huaylas que se deriva del huayno.
- **Huayño del sur.** - Es de movimientos pausados u sentimentales, los instrumentos más usados son quena, charango, antara y tinya, destacando los famosos cuentos del Sigurt.

B. DE ACUERDO CON EL ESTRATO SOCIAL:

Juega un papel importante en este género de modalidades la organización feudal de nuestro país. Pues, como es de todo conocido, las agrupaciones sociales en las que predominan criterios de tipo clasista o similares a éstos, para la discriminación de grupos o personas, se caracterizan por u variabilidad de formas culturales entre las diversas capas o estratos sociales. Por consiguiente, para el tema que proponemos, es fácil comprobar que:

- a) No es lo mismo el "huayno indio" o creado por el poblador del agro peruano que aquel otro, nacido bajo la inspiración del grupo social conocido por clase media, que preferentemente habita en las ciudades. Pues, los diferentes perceptibles no sólo conciertan el tema expresado, al ritmo, al acento dado o al instrumento utilizado: el charango y la quena (en especial) por el " indio" y la guitarra, la bandurria y el arpa, por la clase media o el artesano u obrero, sino también, por el lenguaje empleado que manifiesta el uso del quechua y del castellano en forma predominante en cada uno de los grupos citados preferentemente.

Pero lo expuesto no es todo, pues, conviene anotar y tomar en cuenta, que, dentro del grupo social urbano, vale decir, de aquellos asociados en las ciudades existe un sector bastante numeroso que conforma la llamada clase obrera artesano, que, por su lado, a originado una modalidad de huayno propio y diferente, por ejemplo, a las otras como la media en singular.

- b) Existe una modalidad de huayno nacido a consecuencia del movimiento migratorio que en los últimos tiempos se ha acrecentado siguiendo la trayectoria de Sierra a Costa o mejor del agro a la urbe costeña en un considerable porcentaje; provocando con este fenómeno un traslado masivo e incontrolado de población. Es una modalidad de huayno muy reciente y circunscrito específicamente a la zona de la capital de la república y áreas aledañas, por ser éstas- por diversas razones de orden económico y sociales fundamentalmente las más atractivas o aptas a la satisfacción de las aspiraciones provincianas que se multiplican numerosamente.

Una muestra de esa presión social y de transculturización poderosa e invencible de la sierra a la costa y que se traduce en la capital se puede comprobar con la proliferación continua de los conjuntos vermiculares de baile y música, y, la multiplicación consiguiente de las llamadas "Sopranos de Coloratura" tipo Ima Sumac.

C. DE ACUERDO CON LA ÉPOCA:

La evolución histórico-culturales de las actuales ciudades de Huaraz, Ayacucho y Cuzco (como por ejemplo), que en épocas precolombinas, fueron epicentros de civilizaciones florecientes, se puede encontrar una gama de detalles culturales (dentro de los cuales está el huayño) entre los restos de las civilizaciones: Chavín

al norte, la Incaica al sur y las de Anco Huayllo (como lo llamo el escritor y etnólogo Víctor Navarro de Águila a la confederación Chanca, Pocrá y Lanka; ubicados en los valles de las pampas del Mantaro y el Apurímac) en el centro; todos ellos quienes demuestran diferencias específicas bastante sutiles.

Así tenemos:

- **Huayño Antiguo.** - La vestimenta era muy lujosa y solamente se baila en alabanza a la cosecha de la papa, trigo y maíz.
- **Huayño Nuevo.** - Su vestimenta está llena de bordados de hilo de oro y se caracteriza por su fuerza o algarabía.

D. POR SU LATITUD:

Como bien todos sabemos el Huayño es el Baile principal de los Andes peruanos. El huayño ha atravesado fronteras por ello es de encontrarse muchas variantes y recibe al mismo tiempo diversos nombres de acuerdo con el lugar o país que se encuentre. Así, por ejemplo: En Bolivia pasa a llamarse Huayño teniendo sus propias características diferentes.

No es lo mismo por ejemplo el huayño ancashino, el ayacuchano, el cuzqueño respectivamente a las siguientes regiones del norte, centro y sur del Perú por cierto cada uno de ellos, denotan diferencias no solo perceptibles en el ritmo, las matices, la cadencia, los preámbulos, sino el gusto y el estilo. Es la percepción auditiva la capacidad artística elemental que fácilmente permite diferenciar una modalidad del huayno con otra dentro del marco general, aún, dentro de cada uno de estas, aquellas modalidades existentes; como en el caso del huayno ayacuchano, huancaíno, en el centro, entre el cuzqueño y arequipeño en el sur.

E. POR SU ALTITUD:

No es lo mismo la modalidad de huayno creado por el hombre cuyo elemento cultural básico, es, una naturaleza a más de 4 mil m.s.n.m. , de un vasto y polícromo panorama poblado de grandes pajonales, vientos, nieves, cerros impetuosos, etc.; y cuya actividad fundamental es el pastaje de las llamas y ovejas preferentemente, que, de aquel otro hombre, cuyo escenario de vida es una zona fértil, como el "yunga" por ejemplo, donde se encuentra en contacto, casi permanentemente, con la civilización contemporánea, y, lo que es más importante-la agrupación social a la cual pertenece y le propone múltiples oportunidades para ocupaciones variadas y , en suma, un paisaje diferente a la anterior.

2.2.7. Variaciones del huayño

A nivel formal, el huayno presenta muchísimas variantes según las regiones desde la formación de las repúblicas independientes, cambia de nombre según los países que pertenecieron al gobierno de los incas: huayño en Perú y Bolivia, San Juanito en Ecuador, Carnavalito en Argentina y Trote en Chile.

Sin embargo, se trata siempre del mismo ritmo y del mismo pueblo: En conclusión, este baile actualmente diversas denominaciones según la región a la que pertenece. El huayño es el baile obligado en todas las fiestas familiares y públicas.

2.2.8. El huayño en los distintos departamentos

2.2.8.1. El huayño de cajamarca

El huayño es bailado generalmente durante el periodo de carnaval. Los costumbrismos regionales del carnaval de Cajamarca, en la zona norte del

Perú, son expresados en el acervo popular por medio de las coplas. La forma más típica de expresión popular en los carnavales es la Matarina.

a) Movimiento

El baile que se ejecuta es de modalidad de huayno, que recibe el nombre de "cashua" r de ritmo más cadencioso y lento que el propio huayno, es también bailado con mayor suavidad que este, incluyendo el zapateo que corresponde a la etapa de la fuga de la denominada cashua.

La cashua o cachua: es típico de Cajamarca caracterizado por su desplazamiento lento y suave; no se acostumbra el zapateo, una variante llamada gavilán que consiste en quitarse el pañuelo.

b) Vestimenta

Los danzantes lucen trajes multicolores, elegantes sombreros de paja finísima.

Las mujeres llevan una vestimenta elegante y atractiva, un sombrero banco con cinta negra, blusa de color celeste, blanco o rosado, pechera bordada, pollera plisada de color celeste, aretes largos y sortijas en los dedos. A continuación, mencionare unas danzas las cuales describen las vestimentas:

- Chunchos o danza blanca: Son grupos de doce o más danzarines vestido de seco y pantalón de color blanca sujeto por maychales (semilla) que sirve como adornos y emiten agradables sonidos al compás del baile usan pañuelo de color en el cuello, portan una bandera y además llevan una calabasa con chicha en la cabeza. Otro personaje es el chanco negro, se viste: saco azul u oscuro, mascara de color negro con aplicaciones vivos rojos marcando ojos, nariz y orejas, y un látigo con mango de madera.

- Pollas: Efectuada solo para mujeres alegres y bonitas, se visten: elegantes y atractivas, consistente en un sombrero blanco con cinta negra, blusa de color celeste, blanco o rosado, pechera bordada, pollera plisada de color negro, aretes largos, gargantillas y sortijas en todos los dedos.

c) **Música** .

La música que encontramos en el carnaval es tocada generalmente por las comparsas, que están constituidas por personas de un barrio. En la fiesta de un carnaval originalmente su música clásica era tocada por dicha comparsa. La fiesta inicia con la lectura del "Bando Carnavalescos" que se realiza en la mañana del miércoles antes del domingo de carnaval, todos recorren la ciudad leyendo en las principales intersecciones el mensaje y haciendo derroche de habilidades acrobáticas que se mueven al compás de las coplas, las cuales es fruto de la inspiración colectiva.

La música Interpretada por las calles y emisoras durante la fiesta recibe el nombre de "coshua", la cual es Interpretada a ritmo más cadencioso y lento que el propio huayno y por lo tanto se baila con más suavidad.

d) **Instrumentos**

El huayño cajamarquino es interpretado con instrumentos como la guitarra, violines, acordeones, huiros, tambores, etc., y es tocado por las "comparsas"

El instrumento de la música folklórica cajamarquina es el clarín; consistente en un largo tubo de bambú de 3 metros de longitud, cuyo extremo termina en una embocadura del mismo material que se utiliza como una flauta transversal. Al extremo opuesto se adapta una calabaza a manera de embudo. Los clarines abren las fiestas y desfiles acompañados repiqueteo de pequeñas tamboras.

2.2.8.2. El huayño de huancayo

a) Movimientos

Definen sus pasos representando actitudes agrarias

b) Vestimenta

Los hombres se visten con ponchos finos y sombrero a la "pedrada", camisa blanca, chaleco oscuro y pantalón abierto en la parte extrema inferior

Las mujeres con enaguas aplumilladas, monillos de felpa, liellas de piel de nutria, las faldas son rojas con bordados multicolores, blusa negra y sombrero con ribete

c) Música

El huayno que se toca es de dos tendencias: la "unan huaylas" (huaylas antiguas) y la de los huaylas modernas. En el departamento de Junín y en especial la provincia de Huancayo

Por su rica variedad de su folklore, uno de los más bellos del país. Así tenemos:

- **La chonguinada:** Una de las danzas más atractivas por la elegancia de su vestuario, colorido y recamado por oro y plata. El nombre de esta danza que imita la cuadrilla y al Minué pero rematando en un huayno, parece derivar de Chongos, uno de sus centros de mayor fama, los hombres llevan generalmente una careta de fina maya de alambre que caracteriza a un rostro sonrosado de ojos azules, su música es armoniosa, ejecutada por una orquesta típico Huancayo, una danza que satiriza a los Españoles, es elegante y cadenciosa.

- **La muliza:** Es una canción seguida de baile y constituye la más fina expresión de sentimiento serrano: Sus versos hablan de la espiritualidad del alma andina inspirada en sus paisajes y en el encanto de sus mujeres

d) Instrumentos

Entre los instrumentos encontramos el arpa, clarinete y canto (huaylas antiguo), orquesta completa (huaylas moderna).

2.2.8.3. El huayño en el cuzco

Es el género más popular de los andes peruanos, del departamento de Cuzco. Se baila desde épocas incaicas, es en este baile donde el antiguo hombre peruano agrádesese a sus dioses como: el sol, la luna, la tierra, etc. Luego con la llegada de otras culturas con las que se vio influenciada. Dentro del repertorio musical del Cuzco destaca el huayno.

El huayño es un género de música y baile que no está sujeto a ningún contexto o calendario en particular, y que puede ser interpretada en una variedad de estilos y conjunto instrumentales. Ameniza unas reuniones y acompaña a las parejas en el baile o en momentos románticos.

El huayño es un género de defunción pan-andina. Se encuentra presente en las comunidades indígenas y en los pueblos mestizos de los valles o ciudades. Su difusión a conquistado incluso los medios modernos como la radio y el disco, y ha desarrollado a lo a lo largo del territorio particularidades que marcan claras distinciones regionales y sociales.

a) Movimientos

El hombre ofrece el brazo derecho para bailar, o pone su pañuelo sobre el hombro de la mujer; luego se efectúa el paseo de las parejas por el recinto;

y finalmente el baile, que consiste en un zapateo ágil y vigoroso durante el cual asedia el hombre a la mujer I frente a frente tocándola con sus hombros al girar y sólo ocasionalmente enlaza su brazo derecho al izquierdo de su pareja en tanto que ambos evolucionan al ritmo de la música. Son movimientos son elegante y picarescos.

b) Vestimenta

Su vestimenta está confeccionada con lana de alpaca o vicuña en vivos colores los cuales tienen muchos significados y uno de ellos es la riqueza de nuestra flora. El huayño es una danza que está presente en todo evento festivo o ceremonial.

Vestimenta indígena

- MUJER: La montera de acuerdo a la zona, casaquilla de bayeta con aplicaciones de cintas labradas pullukala, iliqla o manta, tejida de lana, polleras en número de 4,5,6, de acuerdo al lugar predominante con aplicaciones y hojotas .
- VARON: La montera, sombrero de lana de oveja o chullo, poncho multicolor tejido o con aplicaciones de cintas labradas y con botones, chaleco de tocuyo o bayeta ,waraka, chumpi o faja tejida de lana , wara (pantalón) puede ser corto , a la rodilla o largo según la zona y las hojotas

1. Vestimenta mestiza

- MUJER: Sombrero de tarro armado de paja de color blanco, adornado con un razón y cinta en torno a la copa y encima del ala, pañuelo, pendientes a la manera de cola de pavo real, trenza, blusa de tafetán de color entero 1 falda pollera plisado en número de 4, 5, 6, botines caña corta a la altura del

tobillo, de color negro, con colados en bajo relieve con cuero de color blanco.

- VARON: Sombrero negro de paño, chalina tejida de lana con matices cuadrados de color plomo, pañuelo blanco con matices de otros colores con predominio del blanco, terno de jerga (negro, azul), camisa blanca, poncho de lene marrón y zapatos de color negro.

2. Vestimenta de salón

- MUJER: Vestido de calle elegante, una falda y saco estilo sastre, no lleva sombrero, un pañuelo blanco, y zapatos de taco.
- VARON: Terno de calle de cualquier color, pañuelo blanco, no usa sombrero.

c) Música

La música también es distintiva de cada danza y es interpretada por los conjuntos instrumentales propios de la región: la banda de guerra, la orquesta o conjunto, la banda. De procedencia indígena, la banda de guerra es considerada la agrupación más tradicional. La orquesta está asociada—más bien a la interpretación de géneros mestizos como el huayno Cuzqueños. Y, finalmente, la banda introduce y adapta nuevos géneros y ritmos que son difundidos por los medios.

Actualmente el huayño de este departamento es rápido, dinámico, de carácter festivo, muy monótono, fácil de ejecutar, con características de PUKLLAY y cantando en quechua o en quechua castellana. Este huayño indígena es típico, sencillo y melódico entonado en castellano.

Son ejemplos de las canciones más populares del huayno cuzqueño:

- Clavelitos Blanco: un huayno anónimo, melancólico, muy característico de la región del Cuzco. Su letra expresa la pureza del color blanco y la languidez de una relación amorosa que se desvanece con el tiempo.
- Anillo de Oro: un huayno tradicional del Cuzco, la capital arqueológica de América, de tono melancólico, cuya letra expresa el sentimiento amoroso de una prenda valiosa, al momento de la partida del ser amado.
- Vanidad: este es otro huayno muy popular y anónimo del Cuzco, el que como tantos otros huaynos de su género en esta región peruana, es pasado a través de las generaciones en forma oral.
- Ojos Azules: huayño del Cuzco compuesto por Manuel Casazola Huancoco, popular y muy conocido e infalible en las festividades regionales.
- Los Trigales: un huayno tradicional cuzqueño que resalta la importancia de la siembra del trigo en la región. "Sembrando trigo vamos cantando, trigo vendito, tu eres riqueza, tu eres progreso, tu eres paz". Es común observar a los niños cantar esta melodía en las escuelas primarias.
- Valicha: este es un huayno conocido mundialmente y originario de Cuzco. Fue compuesto por Miguel Ángel Hurtado "Valicha" Significa Valeriana en diminutivo Quechua.

d) Instrumentos

El huayño indígena es ejecutado por un conjunto de Q'aperos (unión de la banda de guerra con parte del conjunto típico indígena), o solo por este último, conformado por: arpa, violín, bandurria, tinya, charango, chillador, pinkuylo, pito, wagra puku, pinkillowuankar, etc. Por el conjunto de Qaperos están los pitos, quenás, wankar, cornetas, tambor redoblante, etc.

- El huayño mestizo: lo interpreta el conjunto típico estudiantina conformada por: guitarra, mandolinas, violín, bandurrias, quenas, etc.; o también por la banda de músicos, conformada por tambores, bubas, bajos, bombos, platillos, etc.
- Huayño de salón: es ejecutada por el conjunto y estudiantina criolla-andina, en el que cuenta con guitarras, guitarrones, violines, piano, etc.

2.2.8.4. El huayño de Arequipa

El huayno recibe la denominación de huayño en Arequipa; esto podría deberse una adaptación hecha en la palabra "huayñunaccuni" que, según Diego González Holguín, significaba "baile de dos en dos, pareados de las manos" única referencia de la posible existencia del género antes de la conquista.

Más allá de las salvedades gramaticales dadas en la escritura del vocablo, Juan Guillermo Carpio Muñosen su libre "Arequipa, música y pueblo", nos siembra una inquietud al denominarla pampeña Arequipeña" la modalidad Arequipeña del huayno andino o mestizo". Este huayno en Arequipa tomo esta denominación por ser cuna de la zona denominada "la pampa", habitada por los emigrantes puneños. sin embargo, si el huayno Arequipeño es, en realidad para nosotros, la pampeña, esta solo aparéese como tal a partir de la década entre 1920 y 1930, en registros escritos; afirmación que dejara de lado cuatrocientos años de historia, desde la fundación de la ciudad de Arequipa. Por otro lado, la palabra huayno, al asignar indistintamente tanto al género musical como al género dantista posee en sus características, más allá del aspecto rítmico, una expresión melancólica al estar, en la mayoría de los

casos, escrito en tono menor, con este fin. De esta manera podemos concluir que el huayno se dio expensas del desarrollo del yaraví sobre las raíces del harawi campesino.

En conclusión, si existió el huayno en Arequipa y se le denominó huayño su justificación histórica lo daría el yaraví, por ser este, indudablemente, el género más representativo de Arequipa y su desaparición la encontramos en la pampeña.

a) Movimientos

El huayno en sí se desarrolló como una danza de pareja, en espacios desarrollados perteneciente al elemento indígena y mestizo, propio del ámbito urbano al que pertenecía.

b) Música

Entre la música popular de Arequipa encontramos:

- Zapato KirKir: una pampeña muy alegre de la región Arequipeña, recopilada por la profesora Consuelo Pagaso Galdo y publicada en el Cancionero Andino Sur del Servicio Musicólogo de la Escuela de Músicos y Danzas Folklóricas del Perú.
- El Picaflor: Conocidísimo huayno que fue compuesto por Rosendo Huirse Muñoz, con la letra de Carlos Emmanuel. El midi está basado en el arreglo del gran musicólogo y compositor peruano, Francisco Pulgar Vidal.
- La Pampeña: es la modalidad arequipeña del huayno andino o mestizo. Tenemos el "carnaval arequipeño" que como género musical marcado y acentuado. "la pampeña con fuga de carnaval arequipeño", baile típico de la ciudad blanca, cuyo origen se encuentra en el huayno que fue llevado a Arequipa por pobladores del altiplano que inicialmente se ubicaron en las

inmediaciones del río Sabandía para progresivamente ir ocupando el resto de la zona. La pampeña es un baile de pareja en la que el hombre y la dama provistos de pañuelos van y vienen con movimientos graciosos.

- La Valicha: es el diminutivo de Valentona en quechua, es el baile que se puede interpretar en cualquier momento porque es una expresión muy alegre.
- Waca waca: es una modalidad del huayno que, en la corrida de toros, en esta danza se ridiculiza las corridas de toros. Los hombres llevan a la altura de la cintura medio cuerpo del toro y cuando las mujeres provocan al contorneado rítmicamente las cargadas caderas que sostienen hasta 40 polleras de castilla, desafiando al toro humano.

2.2.8.5. El huayño en la Libertad

El Huayño en el Departamento de la Libertad es bailado mayormente en las fiestas del ganado, pasacalles y fiestas patronales. Como por ejemplo en la Provincia de Huamachuco, el huayno durante la fiesta en honor a "Santiago Apóstol".

a) Movimientos

Se baila alrededor de los animales que han de ser marcados, que sentirá el ganado y los pastores continúan bailando hasta el cansancio y la embriaguez a medida que avanzan las horas de la noche el baile se torna cada vez más eufórico.

b) Vestimenta

Los patrones llevan en su vestimenta el infalible sombrero de lana, saco y pantalones de color azul marino y el poncho a la pedrada. "los pastores" en

cambio llevan hojotas, pantalones y camisa gruesa, chuyo, manta o poncho más pequeño que el de los patrones, llevando asimismo su rica sarta de regalos, de frutos y roscas en el poncho y en la espalda a la bandolera.

c) **Música**

Es interpretada con voz chillona, siempre con una misma modalidad que toca la tinya incitando además el canto en quechua, la risa y el amor

d) **Instrumentos**

- ❖ Wuarca o corneta de caño (pututo), también puede ser de metal o de caña, este Instrumento es ejecutado por el varón.
- ❖ El Llungur o lonccor, es un grueso carrizo que se extrae de una especie que crece en las punas llamada martac. Mide cerca de 2 metros y se le coloca en posición transversal para ser tocado.
- ❖ El Huelas, es una corneta de lata. La tinya, es un tambor hecho de cuero de gato y es tocada por una mujer la misma que canta con una voz chillona.

Hoy la música ha sido enriquecida con saxos, clarinete, arpas y violines.

2.2.8.6. Huayño puneño

Es una danza mestiza, originaria de Puno, actualmente se practica en todo el Departamento de Puno - Perú, esta tiene un ritmo pausado pero alegre, y se danza en la época de los Carnavales en el Altiplano Peruano. Dicha danza, según data los escritos del Instituto Nacional de Cultura en Puno, tiene como origen formal el año de 1907, donde inicia formalmente en la ciudad de Puno. Son danzas de carácter carnavalesco; con movimientos muy cadenciosos, danzadas una a continuación de otra. La primera, la marinera puneña, de características similares a otras marineras ejecutadas a lo largo del Perú pero originada en la ciudad de Puno, seguida de un Huayño Pandillero o Pandilla.

Creadas en el estrato social llamado "cholada" (hombres mestizos de Puno) para luego ser adoptada en los estratos sociales "más altos", atribuyéndose algunos de estos estratos su autoría o su consolidación. Hoy son interpretadas por gente de todos los niveles y en todas las provincias del Departamento de Puno, creando un ambiente de competencia en Danza y Arte que es la expresión del hombre puneño.

Propias del mestizaje puneño, que adecua las costumbres andinas expresadas en sus danzas logrando ser caracterizado en ellas. La Marinera y la pandilla puneña son danzas elegantes y calmadas que expresan la caballerosidad del varón y elegancia de la dama puneña.

Vestimenta

Con respecto al vestido, utilizaban una túnica con abertura a los costados para sacar los brazos, de color negro llamada " Anaco o Lotu ". Con este vestido bailaban "El Tondero", que en aquel entonces era llamado "La Danza de la Pava", que significa el apareamiento del Pavo y la Pava.

En esta danza popular los bailarines enarbolan pañuelos que hacen flamear con gracia y elegancia, el hombre en acción conquistadora, y la mujer subyugante en gracia y coquetería.

En su vestimenta: Las mujeres están ataviadas con lujosos y multicolores mantones y sus tradicionales polleras; con blusas blancas y centros de colores diversos; con un sombrero de copa baja, que cubre su cabello largo dispuesto en dos trenzas y espléndidamente adornadas; y botines blancos, este traje trata de expresar o simbolizar a la Cholita Puneña con su traje de gala.

Los varones visten con saco negro y pantalón blanco o negro, camisa blanca y un sombrero Borsalino negro o blanco; en los hombros llevan un mantón multicolor. Ésta era la vestimenta de todos los puneños antiguos.

2.2.9. Historia de la pandilla puneña

Por los años 1900 a 1905, específicamente en la ciudad de Puno, se guardaban celosamente las costumbres sociales propias de las tradiciones coloniales y aristocráticas, las que claramente marcaban clases sociales sea por el apellido o por la fortuna; los bailes propios de este tipo de sociedad eran los legados por esa época colonial y entre otras como el vals, el “aguanieve”, la aristocrática cuadrilla de lanceros, el schotis que se bailaban en parejas.

Por otro lado, la realidad del Perú impone en el campo y a la población rural la actividad colectiva del ayllu y por ende la danza de tradición vernácula convertida en el carnaval o “Anata”.

Por los años 1900 vivía un caballero muy entusiasta llamado Manongo Montesinos, quien tenía una pequeña propiedad cerca al Cerrito de Huajsapata a la que el mismo invitaba a sus amigos y demás familias para pasar momentos alegres en dicha propiedad con motivos del carnaval y a la que asistían en especial muchos varones para bailar con las jóvenes que trabajaban en tal finca, las cuales para llamar la atención se vestían elegantemente con el conocido traje de la cholita puneña.

Posteriormente en el carnaval de 1907 se inicia formalmente la Pandilla Puneña con su propia estructura, en la que aparecen el bastonero (Guía), las parejas pandillera, acompañamiento de una estudiantina y organizada toda ella por una junta directiva, todo esto gracias a un cultor de esta misma: Don Manongo Montesinos, quien lanzo a la Pandilla Puneña por las calles de nuestra ciudad en donde fue acompañada dicha pandilla por la “Estudiantina Montesinos”; el gasto por dicha estudiantina lo pago en aquel año este cultor de la pandilla Don Manongo Montesinos, instituyo la responsabilidad del grupo pandillero mediante el sistema ya conocido del alferazgo

(carga de alferado). Tiempos después, los músicos de dicha agrupación formaron y encabezaron sus propios Grupos Pandilleros.

Don Manongo, murió un martes de carnaval de 1919, cuando estaba preparado a su agrupación pandillera, para que la misma tenga la exhibición más bella y hermosa.

La Pandilla Puneña expresa en forma colectiva y mediante sus parejas pandilleras elegancia, alegría, garbo, alcanzando hasta 20 figuras, como sabemos estas figuras en la Pandilla son ejecutadas a la voz de “aura” ordenada por un bastonero. Se dice que la cojeada sutil de esta danza se atribuye por un lado a la cojera de don Manongo Montesinos. Sería aventurado precisar cuando nació la pandilla.

El hecho es que, desde el siglo pasado, la cholada de Puno tomó creciente consistencia social y empezó a divertirse a su modo, resultando así una pandilla.

Las primeras manifestaciones fueron simplemente domésticas, hogareñas, con motivo de los cumpleaños, bautizo y matrimonios, hasta que un día salió a las calles y llenó las plazas. La experiencia se repitió en forma cada vez más voluminosa y entusiasta, año tras año.

La tradición oral cuenta que allá por los años diez (1910), vivía en Puno un caballero respetable y muy estimado por las gentes de todas las clases sociales. Dícese que este buen hombre oficiaba de mecenas de conjuntos musicales que tocaban preferentemente huayños y que durante los días de carnaval reunía en su casa y a su costa, a hombres y mujeres jóvenes auspiciando su diversión y divirtiendo al pueblo, porque obligaba a la comparsa a bailar por calles y plazas.

Dícese que él mismo la dirigía, pero como era lisiado de un pie llevaba un bastón. Sin embargo, iba dirigiendo el baile. Este personaje era Manuel Montesinos. Su recuerdo ha determinado que al hombre de la primera pareja se le llame bastonero.

Y durante el desarrollo del baile hay una figura que dice "con su cojeadita" que recuerda claramente el defecto de Don Manuel.

Habiendo nacido de este modo la Pandilla de hoy ha llegado a la capital de la República e incluso ha salido al extranjero.

2.2.9.1. Pandilla puneña

La Pandilla es un baile cholo mestizo, porque es producto de la inspiración emocional indígena con influencias de lo español; pues en el ritmo nativo se bailan figuras de la clásica cuadrilla española o francesa.

Si intentáramos precisar el significado de la Pandilla podemos afirmar que es un baile de carnaval, alegre y romántico en su base emocional, dinámico y lleno de colorido en sus formas estéticas, y de juventud por sus personajes.

La Pandilla sólo se baila durante la fiesta del carnaval que en Puno tiene lugar, justo cuando la naturaleza se viste de sus mejores galas, cuando las chacras les florecen, las pampas se tapizan de trébol, grama y pajonal y los cerros se cubren de las más variadas plantas silvestres. Este ambiente iluminado por un sol maravilloso y rutilante que irradia todos los días transfiere a los bailarines alegría profunda y desbordante que en muchos casos se alimenta con floraciones románticas que engendran amores intensos.

CLASE

Danza mestiza y mezo danza, altiplánica, de conocimiento dancístico elaborado, con instrumento de cuerda y aerófono, con escenario de calle y teatro, de dinámica en tránsito, de movimientos simples y complejos, colectivo, con traje típico, de práctica popular, moderna, de aceptación convencional.

DESARROLLO

La Pandilla es un baile dinámico y lento. Dinámico porque entraña una gran variedad de movimientos y lento porque durante días de días y aún noches de domingo a domingo, y cada día, horas y horas se baila. En el campo, que es su principal escenario, semeja un jardín tropical; por las calles de la ciudad parece una procesión de luces de bengala; y, en las plazas adquiere la forma de un ramillete de flores en imponderable movimiento. La Pandilla es, como dijo algún poeta, "un clavel arrancado de un jardín de Sevilla y trasplantado al corazón americano".

Sus actores son mozo apuesto, fuerte y romántico y mozas alegres, graciosas y sonrientes. Por eso la Pandilla es también baile de juventud, la edad del hombre que entraña alegría, diversión y romance.

2.2.9.2. La estudiantina en la tradición puneña

Durante los primeros tramos y hasta avanzada más de la mitad del siglo pasado, las familias puneñas en todos los ámbitos de su extensa geografía mantuvieron la tradición de "hacer música" dentro de los lindes hogareños. Esas íntimas fronteras eran sobrepasadas eventualmente para cubrir reuniones familiares y hasta para amenizar de cuando en cuando las fiestas del pueblo. En cada casa mestiza de Puno la capital, de Ayaviri, de Huancané, de Juli, de Azángaro, para no citar sino algunos de los muchos pueblos del altiplano peruano y zonas contiguas, eran infaltables las guitarras, mandolinas, charangos y otros instrumentos musicales, en cantidad y calidad condicionadas por la intensidad de la afición o dedicación a la música que ejercían sus moradores.

Obviamente, en esas casas eran tanto o más necesarios e infaltables los músicos, algunos de los cuales llegaban al estatus de notabilidades reconocidas en las provincias de la región, como creadores y/o ejecutores.

Las fiestas familiares y las ocasionales del pueblo, eran amenizadas por estudiantinas y otros grupos similares de músicos, que además de ejecutar variados temas en instrumentos mayormente cordófonos para dar el marco imprescindible al baile, ponían especial gusto y entusiasmo para interpretar música tradicional de la región, especialmente el huayño y dentro de éste, el “huayño pandillero”, cuyas singularidades melódicas y rítmicas, lo hacían sutilmente diferenciable en el contexto global del huayño pandillero, que con diferentes nombres y estilos se cultiva en el Perú en sus vecinas repúblicas.

Ese cultivo y práctica de los aires musicales tradicionales, en el seno del hogar y la familia más extensa, sufrió duro impacto en la década de los años sesenta con la aparición del “tocabiscos”. No fueron pocos los que sucumbieron ante el facilismo de sustituir el grupo musical por el aparato ese, el que además fue evolucionando y presentando cada vez más atractivos y mejores performances en cuanto a decibeles, sonoridades, complejidades y denominaciones.

Tampoco fueron pocos los que no solo resistieron a pie firme el impacto, sino que dieron vuelta a las desventajas, sacaron partido, aprovecharon esa modernización tecnológica al grabar su música en discos. Esto les permitió difundir sus creaciones e interpretaciones hasta niveles insospechados.

Pues bien, una de esas familias, raigalmente atada a esas caras tradiciones, entregada totalmente al arte popular, metida de lleno en la puneñidad, son los Vera. Vera y Béjar, los abuelos por ambas líneas de los hermanos Vera Béjar;

Vera Solano, el padre de éstos y factótum del grupo familiar; y, muchos Vera, nietos y bisnietos del maestro.

Castor Vera Solano, ese Don Castor que tanto de su vida ha dejado en casas y calles de su Puno natal, en las que el tiempo no ha borrado la impronta de su notable obra musical, ha compuesto muchos temas que han enriquecido el ya voluminoso cancionero puneño. Uno de ellos tiene mucho de pastoril y amoroso:

Tengo una chiquita... Nunca se sabrá en qué momento, en qué instante de la existencia de este gran compositor, las neuronas de su siempre trabajador cerebro avivaron el flujo de sus interconexiones y abrieron paso al momento solemne y glorioso de la creación artística musical de temas como este, que en tantísimas bohemias se ha cantado, entonado en tantos actos y ceremonias y seguido susurrando por danzarines mientras sus pandillas culebreaban las calles carnavaleras de nuestros pueblos.

Con su carita de cielo... Sentado frente a su piano, pentagrama frente a los ojos, lápiz en mano, Don Castor iba anotando seguramente las notas del huayño teniendo a la chiquilla idealizada e inspiradora en mente, variando, corrigiendo, ensayando una y otra vez, hasta modelar los arpegios de los acordes en correspondencia con el estilo, el tipo, el gusto propio de los puneños.

Orgullo de esta gran tierra puneña... Ante el producto ya definitivo de su obra, Don Castor se empeñaba en orquestar el nuevo tema. Muchas horas debió ocupar sin duda, para instruir a violines, guitarras, guitarrones, mandolinas, charangos del conjunto orquestal que fundó y dirigió, para que

cada uno sepa la misión precisa a cumplir o realizar en contexto del colectivo artístico musical.

Su andar es muy gracioso... Ensayo tras ensayo, violín en ristre, Don Castor mezcla de hombre bonachón y conductor severo, corregía disonancias, remediaba desfases, aconsejaba técnicas, resolvía errores, buscando que la suma total de los sonidos constituya expresión armónica de arte musical tal como él buscaba y lo deseaba.

Una boca de cereza... Llegado el esperado nivel de calidad interpretativa del conjunto, aparece la aspiración inmediata de plasmar ese arte en un medio electrónico que permita la escucha a voluntad de los temas creados, arreglados, ejecutados, con miras a su perdurabilidad y propagación masiva. Grabar el tema musical junto con otros más, en un disco, eran desafíos enormes que Don Castor supo enfrentar y vencer con férrea voluntad e infinito amor a su pueblo.

Y ojos que me han hechizado... Cuando las emisoras de radio de Puno aún no estaban infestadas de gringadas, cuando la cumbia sureña estaba lejos de dominar como ahora, los aires del rincón más alejado de la región; es decir en aquellos pasados tiempos, las pocas y escuchadas emisoras difundían las creaciones e interpretaciones de nuestros músicos y nuestra gente bailaba y se solazaba con ellas.

Negrita para ti la vida entera... Entonces en esos tiempos y tal como ocurría con muchos otros temas, la imaginaria Linda Serranita, en las voces tan gratas al oído, diáfanas y limpias de Polly e Idelsa, entraba a las casas, se oía en locales públicos, irrumpía en las calles, invadía ciudades, remontaba pampas

y cerros hasta cubrir y sobrepasar lejos el mapa de la hermosa ciudad de plata Puno.

Dudamos mucho que esos tiempos vuelvan.

2.2.10. Estirpe de artistas músicos puneños

“Quien lo hereda no lo hurta” dice una antigua conseja. Los cuatro hermanos: Polly, Edgar, Augusto y Waldo Vera Béjar heredaron de don Castor la vena musical y el profundo amor a Puno. Cada uno destacó y destaca en el quehacer artístico en su medio y en su momento.

Polly, la hermana mayor, sobresalió como danzarina desde sus tiempos de estudiante. Estuvo entre las primeras figuras de la APAFIT y primera voz en el Conjunto Orquestal Puno, durante varios años. En su actual residencia en Lima integró de varios grupos corales y lo sigue haciendo hasta ahora; fundó en 1974 el Grupo de Danzas del Club Departamental Puno; con el Grupo Acuario campeón a nivel nacional en marinera; y, con sus alumnos ganó varios concursos en Lima Metropolitana.

Augusto es músico de profesión y ha destacado dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Arequipa y la Filarmónica Juvenil de la Universidad San Pablo. Compositor, arreglista y escritor articulista y ensayista, tiene amplia ejecutoria artística y destaca con luz propia entre los músicos peruanos de hoy. Edgar, médico de profesión, es eximio ejecutor de mandolina y guitarra, instrumentos que aprendió a ejecutar desde muy niño. Cultivó su arte en las aulas del Colegio San Carlos y en los cenáculos musicales de la ciudad lacustre en los que ganó merecido prestigio. Es integrante del Grupo Da Capo de la ciudad de Arequipa sobre el cual la dirige muy correctamente su hermano Augusto.

Waldo, el menor de todos, es arquitecto, docente universitario, escritor, y a la par,

gran guitarrista. Desde su adolescencia integró el Conjunto Orquestal Puno, gozando del privilegio de recibir enseñanzas de su ilustre padre. Más tarde, en Puno y en Arequipa incursionó en la música internacional formando varias bandas o grupos.

A esa generación de hermanos artistas músicos se suman los nietos y bisnietos que suman una buena cantidad de músicos que destacan en diversos estilos, buscando siempre ser leales a la estela dejada por su antecesor común. Prácticamente todos los descendientes del compositor están ligados al arte musical y practican la música como parte de sus vidas diarias, aunque hayan adoptado diversas profesiones.

2.2.11. Huayño pandillero

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 huayñu 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.

2.2.11.1. Estructura de la música del huayño pandillero

- El huayño consta de dos partes perfectamente diferenciables; una introducción simple, el cuerpo melódico y la terminación o el remate. Esta estructura hace que

se parezca a algunos géneros de la expresión musical de la cultura occidental, como el vals o la marinera, que es mestiza, Y también en esto se diferencia de la música autóctona, pues, a excepción de la música del sicuri, ninguna tiene prelude melódico, sólo el huayño lo tiene.

- El prelude de huayño es un juego de notas y compases que se repiten durante y pequeño espacio de tiempo, como anuncio que el conjunto va a tocar un huayño.
- El cuerpo musical del huayño es variado en parte y cada parte se repite dos veces y la totalidad comúnmente tres veces, pero puede repetirse muchas veces; sobre todo cuando acompaña al baile. Y la terminación o remate es más sonora, entusiasta y acelerada de juegos melódicos, diferentes al cuerpo melódico propiamente dicho.
- Durante el prelude no se baila, las parejas se aprestan para bailar. Se baila en el decurso del cuerpo melódico. Y se remata con zapateo y jaleo, haciendo figuras forzadas a gusto de la inspiración creadora de cada pareja final.

2.2.11.2. 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 cholas 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 Narváez, Héctor J.. (2012). 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 Fígaro 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.

2.2.12. 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 MIO.
- 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.
- 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.

2.2.13. Los instrumentos musicales

En los primeros decenios de nuestro siglo, los instrumentos en que se tocaba el huayño eran la bandurria, la guitarra, el charango y la quena; sobre todo este último instrumento que le insuflaba tristeza.

Poco apoco se han desplazado algunos instrumentos, y otros se han suprimido, habiéndose agregado nuevos.

La bandurria ha sido desplazada por la mandolina y la quena ha desaparecido. En cambio, se han agregado el piano acordeón, la concertina, el violín e instrumentos de viento como el saxofón, la trompeta y el clarinete.

De manera que los instrumentos en que se ejecuta en la actualidad son charangos, violines mandolinas, guitarra, guitarrones, piano, acordeones, trompetas y saxofones.

2.2.14. Contexto histórico de la pandilla puneña

La "pandilla puneña" constituye un género nacido hace más de un siglo de las entrañas de la vida cultural del sector mestizo urbano de la capital de Puno, y ha tenido desde entonces una larga y fructífera trayectoria en diversos campos del folclor y la identidad puneña.

La danza "pandilla puneña" constituye un género dancístico y musical que consiste en un baile de parejas que evolucionan según una serie de pasos en general discretos y elegantes, con el acompañamiento de la formación musical conocida como "estudiantina", conjunto conformado por diversos instrumentos de cuerda, sin percusión y a veces acompañados de instrumentos de viento como flautas y/o acordeón.

Las comparsas de baile tienen un traje característico que señala su origen en los sectores mestizos conocidos como "cholos", antiguamente el estrato medio de la ciudad de Puno a inicios del siglo XX.

La "pandilla puneña" nació como parte de las fiestas del carnaval, en concreto de los bailes celebrados en los últimos días a partir del miércoles de ceniza.

La danza se interpretó originalmente en la costumbre del "paseo campestre de carnaval", salidas de la ciudad al campo por lugares y días señalados, costumbre que llegó a oficializarse por disposición municipal en los programas de festejos. Estos eran originalmente el miércoles de ceniza en las inmediaciones del Arco Deustua, el jueves en las riberas del lago Titicaca, el viernes en el cerro Huaqsapata, el sábado y domingo en los kacharparis o despedidas del carnaval, y en el entierro del patrón del carnaval (Ño carnavalón) del lunes. Estas han sido ocasiones para que los grupos de

parientes y amigos y las asociaciones organicen reuniones sociales en las afueras de la ciudad, con baile, comida y bebida, formando parte de ello las estudiantinas y los conjuntos de pandilla. La pandilla posteriormente se ha representado solo los viernes y domingos del carnaval.

El lingüista Julián Palacios atribuye la creación de la "pandilla puneña" a Manuel Montesinos, a partir de la creación por iniciativa suya de una estudiantina formada por instrumentos de cuerda (mandolina, bandurrias, guitarras, guitarrón y charango), acompañados por acordeón y quena, formación musical característica de la ciudad de Puno y su área de influencia. La esposa de Montesinos, Petronila Vásquez, organizó los primeros grupos de "pandilla" como grupos de varones y mujeres que bailarían en pareja al son de los huaynos o huayños como se les conocía en Puno, interpretados por la estudiantina organizada por Montesinos. Esta iniciativa data de 1907.

Esta iniciativa se hizo progresivamente más compleja, al delegar los gastos de esta nueva forma de celebrar el carnaval a los participantes, enriquecer la vestimenta y la coreografía con diversas influencias e iniciativas particulares respecto de la música, la organización del baile, la coreografía y la vestimenta característica para varones y mujeres.

Tales aportes dan a la pandilla su forma definitiva ya en 1919. Inspiradas en la formación organizada por Montesinos, aparecen en las décadas siguientes numerosas estudiantinas en la ciudad de Puno como la Sociedad Progreso, la Sociedad Filarmónica, el Centro Musical Puno, la Sociedad Musical Lira Carolina, el Conjunto Masías de Arte Vernacular, la Sociedad Vernacular Orkopata, las estudiantinas Magisterial, Cuentas, Dunker, Lira Puno, Unión Puno y el Centro Vernacular de Arte Nativo Los íntimos, entre muchas otras.

Este género y el conjunto musical asociado no se hicieron conocidos fuera de Puno hasta la década de 1960, cuando el Instituto de Arte Americano de Puno, bajo la dirección de Enrique Cuentas Ormachea, organizó la primera gira de la Embajada Folklórica Puneña, conformada por la Agrupación Puno de Arte, Folklore y Teatro (APAFIT) y el Centro Musical Theodoro Valcárcel, agrupación musical que desde entonces contó con una respuesta clamorosa en la ciudad de Lima.

La coreografía de la danza "pandilla puneña" consiste en una serie de pasos llamados figuras o mudanzas, en los que prima la elegancia en la relación, siempre discreta, de las parejas comandadas por el bastonero, elegido por lo general por ser el más experimentado que forma la primera pareja con la integrante igualmente más completa en este arte. El bastonero tiene la función de señalar el paso de una mudanza a otra, indicando con voz de orden el paso a seguir.

La vestimenta de la danza "pandilla puneña" refleja sus orígenes en la población mestiza de clase media puneña, en ella el traje típico del que fue el estrato cholo incluye algunos elementos españoles inspirados en los propios del sector pudiente, como los materiales finos, en una interesante combinación de procedencias.

El traje de la mujer, más enraizado en la tradición, está compuesto por una blusa de seda de colores claros y orlada de encajes; un "mantón de pecho", pollera de terciopelo, enaguas con encajes finos medias de seda, sombrero de hongo de paño, botines de medía caña, usualmente blancos, con tacones y punta. El traje del varón está compuesto por camisa, pantalón, saco y corbata, más un chal envuelto al cuello y un mantón de seda. Ambos sexos llevan un pañuelo blanco en la mano derecha.

La música de la danza "pandilla puneña" es una variedad de huayno, llamada wayño o huayño pandillero, cuya ejecución está a cargo de la estudiantina, formación musical integrada por mandolinas, guitarras, guitarrón, charango (quirqui o

chillador), acordeón y eventualmente dos queñas. Esta formación se ha mantenido evitando las variaciones que pudieran desvirtuar su particular sonoridad.

Es así como en los concursos se establece que únicamente se admiten instrumentos cuerda o nativos, no dando lugar a instrumentos de percusión, de metal ni y electrónicos.

Las letras de los huayños pandilleros muestran que esta manifestación es una expresión y vehículo de identidad regional desde la perspectiva de su grupo de origen, que se ha generalizado conforme a la sociedad puneña ha pasado por un proceso de urbanización y de relativa democratización.

Las canciones tratan del paisaje puneño, del anhelo por la mujer amada y de la alegría de participar en el baile.

• **JULIACA**

Hace algo más de cien años que la Pandilla Puneña tiene presencia en el interior de nuestra Región, particularmente en Puno “Capital del Folklore Peruano”: en Juliaca, según fuentes fiables, desde 1924 en los carnavales, después de reunirse en familias, parejas y otros alegres pandilleros de ambos sexos, a pies de los “apus” Calvario y P’oqsillín (cerros tutelares juliaqueños cerca del Huayna Roque), efectuar una comilona, ejecutar algunos ensayos, encabezados por el “alferado” y respectivamente su “bastonero”, las parejas bajaban y se desplazaban bailando hacia el centro de lo que era Juliaca antigua, moderna y contemporánea, visitar algunas autoridades y familias honorables, recorrer calles, los pasos actuales de la Pandilla Puneña o “pasacalle” característica, al son de la música de estudiantinas, ejecutando la coreografía de este lugar.

Esas pandillas carnestolendas en Juliaca, en aquellos tiempos, se ejecutaban en los precisos días desde el jueves previo al “domingo de amarguras” y no como hoy en día sin esa presencia, más sí una comparsa, el mismo “domingo de los carnavales”; sin embargo, aquella la de antaño, arrastró singulares características, para ejecutarse esta vez en las Pascuas de Resurrección.

Hacia el año 1934, el día “sábado de Gloria”, según datos fidedignos en horas de la tarde cayendo la noche, volvían a las calles y hogares juliaqueños, festejando esta vez en sones de alegría y júbilo la gloriosa resurrección de J.C. De aquellos años data la presencia precisamente de dos agrupaciones con sus respectivos atuendos y reunirse en casa de familiares o algún local de “familias honorables”; surgen en el escenario calcetero: los legendarios “Cogotudos” y “Panzaqalas”, únicos en su género y especie engalanando estas fiestas. Los unos encabezados por el señor Epifanio Villamil y, los otros por Zenón La Fuente con sus respectivas parejas y a los pasos, pasitos y toda la coreografía conocida hasta esos momentos, así como los verdaderos y actuales elementos de que se constituye esta costumbre tan arraigada en la región y, lo que son las actuales Pandillas Puneñas ejecutada en todos y cada uno de los villorrios más recónditos y cercanos, aún por “residentes puneños” en distintas latitudes del mundo, o donde efectivamente laten corazones y desenuélvanse los cerebros nacidos en estos suelos radicados en el extranjero, de los cuales sólo nos informamos y conocemos por noticias y la prensa mundial.

Los legendarios grupos de haber apreciado aquellas semejantes figuras de los famosos “cogotudos” y “panzaqalas”, extraídos del lenguaje popular y casi “motejados” de aquellos años en el desarrollo del carnaval juliaqueño de antaño, cuya etimología la precisamos: “...ese sonar de toqoros y pinkillos emergida de los pulmones de Machu Aychas y Ch’iñipilkos, que representan a las clases sociales

existentes en Juliaca, en algún tiempo se les ha conocido con el nombre de Cogotudos y Panzaqalas (personajes de cuellos abultados y rellenos estómagos, así como descubiertos y flacos o vacíos estómagos, respectivamente, traducido ambos vocablos Quechuas al Español...” (“El Carnaval Juliaqueño”, 2011:23), marcaron notable y admirable presencia para la historia juliaqueña, así como al desarrollo de la Marinera y Pandilla Puneñas en Juliaca y la región, mejor a esa tipificación precisa de la auténtica coreografía danzaril y costumbrista que distingue y engalana las fiestas culminantes de la cuaresma y el advenimiento de las conocidas “Pascuas de Resurrección” al nivel del mundo, pues en esta parte, es la única que por intermedio de aquellas agrupaciones, dan nacimiento a dichos festejos, muy similar a la invención de los famosos grupos de danzarines de Machu Aychas, Ch’ñipilkos, otras danzas y fundamentalmente la presencia en el escenario de estos “cogotudos y panzaqalas”, ejecutada según se conoce aproximadamente hasta la década del cincuenta y entrados los años 60 del siglo pasado, cediendo el paso, apareciendo ya otros grupos más de pandillas, engalanando el escenario danzaril calcetero, calles, plazas; muy singular por cierto, con sus respetivas estudiantinas, hasta mostrarse tal como hoy, presentes en el escenario juliaqueño, por intermedio de la Federación de Folklore y Turismo de Juliaca, la Municipalidad Provincial de San Román y sus “Comités de Damas” tengan que haber encabezado durante los años ochenta al noventa sendos concursos primero en las inmediaciones del actual estadio Guillermo Briceño, luego el coliseo precario del jr. Aréstegui, el complejo deportivo “La Capilla”, hoy en día en instalaciones del Coliseo cubierto, con su cobertizo necesario.

La asunción de las Estudiantinas y Centros Musicales, aún agrupaciones de arte musical y coreográfico, como el Centro Musical “Juliaca”, presencia de Grupos

musicales venidos desde Puno, como “Los Íntimos”, “Lira Puno”, “Ferroviarios”, etc. más la institución del Centro Musical “Unión Juliaca”(1958), posteriormente “Los Mensajeros del Altiplano”- 1960 (hoy divididos en dos: “auténticos” y “falsos”, aunque por ciertas divergencias del año 2002, los dos, manteniendo sus posiciones sectarias, continúan en el éter cuya presencia es sobresaliente en los escenarios y la respectiva “Coreografía Juliaqueña”. Hacia 1975, se había instituido la “Asociación Folklórica “Santa Catalina”, hoy en día reactivada con acompañamiento del Centro Musical “Santa Catalina”. Mas al correr los años, en Juliaca la pandilla puneña carnestolenda ha cedido el paso a su ejecución solamente ya, en Pascuas de Resurrección, porque los Concursos de Danzas en los días del desarrollo del carnaval juliaqueño opacaron esa significativa presencia; pero cobra gran fuerza en Pascuas de Resurrección. Asimismo el surgimiento y actual presencia de otras comparsas como el Centro Cultural de Arte y Danza “Rosendo Huirse”, “Cástor Vera Solano”, “Lira Juliaca”, “Las Mercedes”, “Luis Dunker Lavalle”, “Juventud Virgen de Alta Gracia”, “Enciniano”, o de otros lugares del departamento: “Antorcha Carabaína”, “Kunurana”, “Virgen de Fátima”, “José Domingo Choquehuanca”, “Pukara”, “Cabanillas”, en otros años desde Ayaviri y Lampa, etc. le han dado gran prestancia a la organización de los concursos anuales por intermedio sus respectivas instituciones organizando y dándole prestancia a esta singular fiesta católica.

Hacia 1993, se instituye la Asociación de Instituciones Pandilleras (AIP), encargada de organizar los concursos de costumbre, el día “sábado de Gloria”, por contados años se extendió por dos días, pero como era de costumbre su ejecución vuelve por sólo al sábado; hasta que últimamente hayan programado para la “Octava” como las del año pasado y el presente. Desarrollan una casi prolongada programación

auspiciado por la Municipalidad Provincial de San Román y otras empresas privadas de la actividad económica, aunque hoy en día, más el municipio calcetero se está preocupando de realizar mejores actividades sobre todo que sirvan de estímulo y la costumbre viva innata en el seno de la comunidad. Desde la programación de una Conferencia de Prensa previa, para el lanzamiento de toda la programación, el “afiche” que no debe faltar, así como todas las actividades; también la asistencia a la ceremonia de izamiento del pabellón nacional y la bandera de Juliaca, elección de cholita Pandilla Puneña, Sesión Solemne y premiación a los amantes, difusores y practicantes innatos para llevar adelante su ejecución en los años de nuestra emblemática danza de la región, esa Marinera y Pandilla Puneñas, hasta queriendo hacer reconocer como patrimonio cultural y artístico “vivo”; posteriormente la realización del Concurso Regional y ejecución del “pasacalle”, con un recorrido no muy gigante, para el deleite de la población juliaqueña, como en otros escenarios constituye otro elemento característico. Desde el pasado año 2010, se está ensayando realizarlas en la “octava” de las Pascuas de resurrección, como en el presente año, lo mismo.

En difusión y Prensa, desde 1982, se ha ensayado la publicación de revistas de carácter cultural, con temas de ejecución y su difusión en Juliaca. El año de 1996, como serio acierto, se publicó “Pandilla Puneña N° 1”, vocero de la AIP; hasta la fecha ha llegado hasta el N° 11, se espera la restauración o reestructuración en su Plana de Redacción, porque, no está continuando en los siguientes números, hacen algo más de cuatro años atrás. Del mismo modo es menester nuestro señalar, que de la prensa especializada, han llegado hasta nuestro conocimiento que se han publicado voceros de esta naturaleza, en el interior de nuestra región, revistas desde el Centro Musical de danzas y teatro “Los Chirihuanos” de Huancané, “Agrupación

Musical Macusani”, “Auténticos Mensajeros del Altiplano” (Nos. 1 y 2) y “Los Mensajeros del Altiplano”, estos dos últimos en ocasión de recordar sus “Bodas de Oro”, ocurrida el 24 de octubre del pasado año 2010. En el presente año, a más de sus ocho años de vigencia del centro Cultural y de Arte “Luis Dunker La Valle”, integrante de la AIP-Juliaca, ha lanzado desde el éter periodístico en estos precisos días de las fiestas de las Pascuas de Resurrección en Juliaca, el número 1 de su vocero. Solamente sugerir a todas y cada una las instituciones pandilleras en esta Perla del Altiplano, así como ya lo han hecho otras instituciones de esta naturaleza, exigir su reconocimiento oficial en las oficinas de Registros Públicos y/o INDECOPI, más la de AIP-J, para obtener Personería Jurídica, así como lo han hecho aquellos “mensajeros” que, a la fecha en todo instante, más en el escenario coreográfico juliaqueño disputan sus elegancias de práctica danzarín y musical. De grabaciones en el disco acetato, como en cassetes y posteriormente en CD y DVD, los grupos musicales acompañantes a todas aquellas instituciones han grabado, como últimamente circulan al nivel nacional tal como los efectuados por el “auténtico mensajeros”, fruto de la recordación de sus “Bodas de Oro” institucionales del pasado año 2010.

2.2.15. Comparación entre la pandilla puneña y la marinera puñena

En el caso de la marinera, no se puede hablar de una etimología en un sentido estricto. En todo caso, si se trata de determinar de qué expresiones o significa proviene el actual término de marinera, señalaremos que la versión más difundida es la generada por iniciativa del periodista huamachucano Abelardo Gamarra, “El Tunante”. Esta alude a la Marina de Guerra del Perú que se enfrentó a las fuerzas chilenas el siglo pasado y cuyo conductor fue el inmortal Miguel Grau.

La marinera es un baile peruano por excelencia, y su ritmo y coreografía sintetizan el alma peruana, porque es un producto de un mestizaje entre las diversas culturas que conforman hoy nuestro país.

Partiendo de la base de que la marinera tiene su origen en la zamacueca, la discusión se ha tornado apasionante sobre el origen de la zamacueca.

José Durand manifiesta que la discusión sigue en pie respecto al origen de la zamacueca. Unos creen ver a todas luces que tiene raíz africana, porque, según ellos, los cantares, los danzarines negros y el ritmo nada europeo del cajón la prueban. Otros sostienen, ardorosamente, que la raíz es eminentemente española.

La semejanza con las bulerías andaluzas, con la jota aragonesa, así como con otros muchos bailes de la península, resultan muy visibles. Además, muchas letras, empezando por "palmero sube a la palma", son incuestionablemente españolas. Y como si fuera poco, el panorama se complica por la existencia de instrumentos armónicos como la guitarra y antaño el arpa, el uso de escalas y tonalidades absolutamente occidentales, es decir nada africana.

2.2.16. Historia de la marinera puneña

Existen versiones de que la zamacueca pasó a Chile y tomó el nombre de cueca para posteriormente pasar hacia Bolivia y Argentina; en ésta se queda con el mismo nombre de cueca; y que de aquí pasaría a Puno, donde adquiere su verdadero estilo. No sabemos qué intereses oculta esta versión, lo cierto del caso es que no la compartimos por considerar que carece de sustento.

La versión que nos parece fidedigna y real es aquella que dice que en 1895, se encontraba en Lima, estudiando música, el puneño don Rosendo Huirse, quien veía con mucho entusiasmo el gran auge que había tomado el baile de la "Marinera". A raíz de que Abelardo Gamarra, "El Tunante", la declarara Baile Nacional, don

Rosendo Huirse escribió "La fandanguera". Esta composición la llevó hasta la ciudad de Puno. Reuniéndose con un grupo de amigos compositores concuerdan en crear un estilo propio, de acuerdo con la idiosincrasia del hombre puneño. Se crea entonces la marinera puneña para bailarse exclusivamente en salones de la "aristocracia mestiza", adaptándolas a los huaynos pandilleros que ya se habían hecho famosos en los carnavales desde antes de 1880. Por lo tanto, la marinera puneña es posterior a la aparición de la pandilla, que también tiene rasgos occidentales tanto en su estructura coreográfica como en su vestuario.

Es preciso reiterar que la marinera puneña no fue aceptada ni adaptada por las clases populares, limitándose éstos a bailar sus huaynos pandilleros a su propio estilo.

A partir de 1900 se forman en Puno agrupaciones musicales llamadas "estudiantinas" que componían e interpretaban marineras y huaynos bajo la dirección de compositores como: Rosendo Huirse, Manuel Montesinos, Néstor Molina, Moisés Yuchund, Víctor Echave, Theodoro Valcárcel, etc. Algunas de estas agrupaciones se llamaron: Lira, Puno, Estudiantina Dunker, Conjunto Obrero Masías, Los Intimos de Puno, Unión Puno, Centro Musical Theodoro Valcárcel, Conjunto Orquestal Puno, etc. No está demás aclarar que, muy aparte de estas agrupaciones, cada una de las capitales de provincias, e inclusive de distritos, tenían sus estudiantinas propias. Posteriormente hicieron su aparición algunos compositores de gran valía como: Edgar Valcárcel, Castor Vera Solano, Jorge Huirse y Virgilio Palacios, cuyas marineras y huaynos son bellas e inolvidables. Sus letras trasuntan el amor a su terruño.

- **Área de difusión**

La marinera puneña se difunde básicamente en la capital de la provincia de Puno.

Con la difusión de las expresiones folklóricas, en los últimos tiempos, la marinera

puneña tiene una difusión nacional, puesto que academias, peñas, colegios, institutos y diversas entidades culturales la vienen cultivando, pero esta difusión se da más en espectáculos.

• **Características regionales: semejanzas y diferencias**

La marinera como forma coreográfica tiene una difusión en las diversas regiones del país con sus giros propios. La marinera norteña es más conocida en los departamentos de Piura, Lambayeque y La Libertad. En Lima, Arequipa, Ayacucho, Cusco, Puno, es difundida con sus variantes locales. En todo caso sus semejanzas y diferencias son las siguientes:

1. La marinera puneña se parece a las demás variantes de marinera en el uso del pañuelo, en el compás ternario y en sus movimientos básicos llenos de garbo, señorío, elegancia, plasticidad y espíritu sentimental.
2. Se diferencia de la marinera norteña y limeña porque es un baile de pareja-colectivo, mientras que las otras son de pareja-individual. Asimismo, presenta una fuga que en este caso es la pandilla. El aire musical es mestizo, un tanto pentafónico y rasgos andinos.

2.2.17. Formas musicales

Las formas musicales en su concepción se definen según Leon Stein en la organización de ideas musicales, este conjunto de ideas organizado es el que va a determinar la Forma musical.

También es importante mencionar que las formas musicales pertenecen a un género de música determinado, y presentan particularidades cada una de ellas cabe mencionar que la forma huayño pandillero y marinera puneña pertenecen al género

de música de folklore por sus particularidades y características rítmicas, instrumentales, y otras a afines las cuales se enmarcarían en el presente género.

La belleza y el brillante colorido de sus danzas es el mensaje expresivo del origen de sus fiestas que encanta a un visitante, estas pueden ser encontradas por un viajero durante todo el año en sus diferentes fiestas patronales, que se celebran en toda la región. El entusiasmo de sus danzas y folclore es contagioso. “Hombres, mujeres, niños, ancianos..., danzan con aquel espíritu colectivo que convierten a la danza en la mejor expresión”¹. De un pueblo, en un lenguaje emotivo de identidad peruana.

Pedro Felipe Cortazar creador y director de la colección documental del Perú lo ha llamado al folclore “Libro Errante de la Sicología Popular” y en ninguna región como en el Altiplano andino es más valedera esta expresión, pues sus fiestas, sus danzas, sus vestidos, su música, el ritmo, la contribución popular, masiva y espontánea, confieren a este, “Libro Errante de la Sicología Popular”. Las características de un poema humano gigante y mediador, porque la danza se escribe con el cuerpo del pueblo, y expresa su historia, sus costumbres, su dolor, su alegría, su trabajo en su ciclo vital como la “fiesta del año”, el “corte de pelo”, etc. Es muy emotiva para el que quiere leer este libro abierto del folclore puneño, sus fiestas, sus danzas colectivas, como la “pandilla puneña”, que son una expresión de alta calidad estética y espiritual en las que todo pueblo, a la manera de los griegos, expresan ritmo, movimiento, color y algarabía física y anímica.

2.2.18. Estructura musical

Al hablar de estructura musical hacemos referencia a la organización de los elementos constitutivos de una obra: su arquitectura compositiva, su desarrollo, la disposición de las ideas musicales, sus imitaciones, sus reexposiciones, etc., es decir,

a la manera de organizar una pieza musical, para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran.

Entre las estructuras más utilizadas encontramos:

Forma primaria: Constituida por una sola frase independiente de la introducción o coda.

Forma Binaria: Formada por dos secciones (A – A), (A - B).

Forma ternaria: formada por tres secciones (A-A'-A), (A-B-A).

Forma Rondó: A, B, A, C, A.

2.2.19. Elementos rítmicos del huayño pandillero

En éste aspecto, existe una enorme diferencia con huayños de otras regiones del Perú, el ritmo en el huayño pandillero se expresa mayoritariamente a través de diseños donde prima la inobjetable y característica presencia de la sincopa, en variadas disposiciones tanto regulares como irregulares y haciendo uso de distintas figuras, aunque con mayor uso de corcheas y semicorcheas, ésta característica no basta y no va sola, algunas veces, anda engarzada al uso del Contratiempo ¿de dónde proviene esta característica particular ? esta herencia la tenemos del Sikuri, que es de donde provienen la sincopa y el contratiempo, es fácil deducir entonces, que los formatos de construcción rítmica en el huayño pandillero, se han enriquecido de la vinculación simbiótica regional, con las formas Sikurianas. Según Aguilar Narváez, Héctor J. (2012). Señala que la rítmica del Huayño Pandillero, deviene de la Kashwa en vínculo con la Sevillana que tienen diseños rítmicos similares principalmente en las sincopas.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Música:

Según el diccionario Oxford lo siguiente:

Arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo, o de producirlos con instrumentos musicales.

Conjunto de sonidos sucesivos combinados según este arte, que por lo general producen un efecto estético o expresivo y resultan agradables al oído.

Se conoce como música a la combinación ordenada de ritmo, melodía y armonía que resulta agradable a los oídos. Por su carácter inmaterial, la música se considera un arte temporal o del tiempo, al igual que la literatura.

En el sentido restrictivo, la música es el arte de coordinar y transmitir efectos sonoros, armoniosos y estéticamente válidos, los cuales son generados a través de la voz o de instrumentos musicales.

La música es una manifestación artística y cultural de los pueblos, de manera que adquiere diversas formas, valores estéticos y funciones según su contexto. A la vez, es uno de los medios por el cual un individuo expresa sus sentimientos.

La persona que pone en práctica la música o la ejecuta por medio de un instrumento se llama músico.

2.3.2. Forma musical

Joaquin Zamacois indica:

Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales, y esa organización constituye la forma.

La forma o estructura voces sinónimas es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada. En cuanto a la inspiración y la ponderación den la forma, No es suficiente la inspiración de ideas musicales, es necesaria también la inspiración como tratar estas ideas musicales.

Forma musical en su sentido genérico designa tanto una estructura musical como una tradición de escritura que permite situar la obra musical en la historia de la evolución de la creación musical. Se dice también a las añadidas a un título de una obra, las diferentes formas musicales como sinfonía, concierto, preludio, fantasía, etc. designan entonces, tanto una estructura que se ha construido a lo largo del tiempo, como un género musical particular, una composición musical que ha evolucionado durante siglos: ópera, danza, etc. En ambos casos, el concepto de forma alude a la pertenencia a una categoría de obra que posee uno o varios *criterios* más o menos estrictos propios de una estructura —número de movimientos, estructura general, proporciones, etc, que a lo largo de la historia se han convertido en prototipos, lo que no ha impedido que hayan seguido evolucionando y olvidando a veces los moldes del principio, ya que los compositores trabajan, además de los temas, el ritmo, la melodía y la armonía.

Se habla también de formalismo cuando se hace uso de una cierta composición musical técnica de composición o de una categoría de obra que respeta un cierto número de usos, teóricos o históricamente inducidos.

Pero si el contenido de la música es inefable, inmanente, su inscripción en la trama temporal de nuestro presente le imprime a la vez una estructura y una forma, que

operan en nosotros transformaciones incontrolables por la consciencia. La organización de la música no es de orden intelectual salvo si se la considera como una estructuración consciente que la teoría podría paralizar.

2.3.3. Género musical

Todas las formas musicales están vinculadas a un género de música determinado, aun cuando haya algunos que lo estén a más de uno, de ahí que sea necesario comprender los términos corrientes que refieren a aquellos ejemplos: Música Pura, música dramática, música impresionista, música programática, música instrumental, música vocal, etc. en nuestro caso de la tesis música folclórica.

Un género musical es una categoría que reúne composiciones musicales que comparten distintos criterios de afinidad, tales como su función (música de danza, música religiosa, música de cine), su instrumentación (música vocal, música instrumental, música electrónica), el contexto social en que es producida o el contenido de su texto.

Mientras que las tradicionales clasificaciones académicas en géneros musicales han atendido fundamentalmente a la función de la composición musical (para qué es compuesta la pieza, como en los ejemplos anteriores), las clasificaciones por géneros de la música moderna, usadas por la industria discográfica, han atendido más a criterios específicamente musicales (ritmo, instrumentación, armonía...) y a características culturales, como el contexto geográfico, histórico o social; se ha asimilado así el concepto de género musical al de estilo musical, y es habitual que hoy se califique de "géneros" al flamenco, el rock o el country (ejemplo: el rock es un género musical de ritmo muy marcado).

2.3.4. Huayño:

El huaino, también huayno (así en el Perú, según la RAE un préstamo del quechua; en quechua peruano – ancashino, huallaguino, ayacuchano y cuzqueño: *waynu*) o huaiño, también huayño⁷ (así en Bolivia, según la RAE también un préstamo del quechua; en quechua boliviano: *wayñu*) es un género musical propio de la región andina de todo el Perú, centro-sur de Bolivia y el norte de Argentina.

2.3.5. Kashua:

Cobo¹, describe, "La kashwa, reservada a las grandes festividades y convertida hoy en día en común, es una especie de ronda en la cual participan los dos sexos. A la referencia anterior agregan los cónyuges D'Harcourt², género de composición danza cantada e instrumental, la Kashwa, solo se ejecutaba en las grandes fiestas.

Rene Calsin Anco, refiere su práctica en Puno a la popular expresión coreográfica de entonces, la Kashwa, por su gran arraigo departamental quedo insertada y recreada en el paseoal Arco Deustua, con la denominación de rueda y como despedida de los carnavales. A la rueda no solo se le conocía como tal en la segunda mitad del siglo XIX, sino hasta los años treinta de la centuria pasada; por eso, en esos primeros decenios del siglo XX, se utilizaba indistintamente los términos de rueda y pandilla". Y haciendo referencia de los años de 1910 y 1933 menciona que "la rueda y pandilla significa lo mismo".

2.3.6. Contexto:

Contexto deriva del latín, *contextus*, que significa lo que rodea a un acontecimiento o hecho. El contexto es un marco, un ambiente, un entorno, físico o simbólico, un

11 COBO, P. Bernabé- Ob. Cit. 1880-1895, Cap. XVII. Pág.45.

12 D'HARCOURT, Marguerite y Raul. Ob. Cit. Pág. 173

conjunto de fenómenos, situaciones y circunstancias (como el tiempo y el lugar), no comparables a otras, que rodean o condicionan un hecho.

Es decir, el contexto es ese conjunto de circunstancias o situación durante un proceso de comunicación donde se encuentran el emisor y el receptor y donde se produce el mensaje. Esas circunstancias permiten, en ocasiones, entenderlo correctamente, es lo que se llama contexto extralingüístico, que puede ser de varios tipos, por ejemplo, contexto cultural, social, educativo, histórico, económico, psicológico, etc.

El contexto es muy importante en la comunicación, pues las variaciones en un mismo lenguaje y las diferencias culturales hacen que aquello que para unos es correcto, para otros pueda no serlo. Por lo que el contexto es una de las principales áreas que se debe analizar cuando se va a hablar con otra persona, escuchar una canción, ver una película, o leer un libro o artículo.

Para el análisis de cualquier tipo de comunicación se debe tener en cuenta el contexto social, el contexto lingüístico, contexto cultural, el contexto definido por las preguntas quién, cómo, cuándo, dónde, por qué también llamado entorno.

En informática o ciencias de la computación, el contexto son las circunstancias bajo las cuales un dispositivo está siendo utilizado.

2.3.7. Instrumentación:

Aunque la acepción musical más comúnmente entendida por instrumentación es el estudio y la práctica de realizar o adaptar composiciones musicales para un instrumento o agrupación musical.

Realmente podríamos distinguir Instrumentación de Orquestación.

- Instrumentar consiste en conocer los rudimentos de cada uno de los instrumentos musicales, de tal manera que se pueda adaptar para cada uno de ellos una melodía o composición dada.
- Orquestrar, por su parte, es más cercano a la "Composición con timbres". En este sentido, incluye un conocimiento más amplio de los instrumentos, no solo de sus características y particularidades individuales, sino también información y experiencia acerca de sus combinaciones, ya en pequeño o en gran grupo.

La realización de esta para un instrumento específico requiere la habilidad de tomar en cuenta las propiedades especiales del instrumento, tales como:

- El tono, el timbre musical y el rango dinámico del instrumento y los tonos disponibles en esos rangos.
- La aplicación de acordes u otros tonos múltiples.
- Ciertas clases de ejecuciones que pueden ser especialmente fáciles o difíciles de realizar.
- Técnicas de aplicación como límites de respiración, toque, etc.
- Efectos especiales como los armónicos, clicks, pizzicato, glissando, entre otros.
- Convenciones de notación para el instrumento.

2.3.8. Análisis musical:

Se llama análisis musical a la disciplina que estudia las distintas obras musicales, desde el punto de vista de la forma, de la estructura interna, de las técnicas de composición o acerca de la relación entre estos aspectos y cuestiones interpretativas, narrativas y dramáticas. Es una investigación sobre la construcción formal de la música, tanto en lo que respecta a la subdivisión de temas en frases, secciones y

motivos, y la forma en que se combinan y transforman, así como también la formación de períodos, el orden de modulación, etc.

Es una de las asignaturas más importantes de las escuelas de música y conservatorios, surgido en Inglaterra a mediados del siglo XIX.

Clasificaciones:

Diversas clasificaciones podemos encontrar dentro del análisis musical así como metodologías aplicadas. Además del análisis formal, el análisis armónico, melódico y rítmico son expresiones de las formas más básicas y conocidas dentro del campo analítico de la música.

En este sentido, las teorías de Jean-Philippe Rameau y Hugo Riemann son algunas de ellas y las que más han sido difundidas, con muchos seguidores, pero también detractores.

Por el otro lado, Heinrich Schenker, expone todo un sistema de análisis (Análisis Schenkeriano), que incluye técnicas musicales diversas combinadas con un modelo orgánico de la dirección de la música. Diversos compositores y teóricos del siglo XX han diseñados sus propios modelos de análisis, en muchos casos, basados en anteriores, y en general encuadrados dentro de la música tonal.

Arnold Schönberg, incluye en sus libros las más diversas formas de introducción armónica y formal, para preparar al alumno a la emancipación de la disonancia y saltar a una composición libre de las ataduras del sistema tonal.

Paul Hindemith, en su "The Craft of Musical Composition" expone una elaboración analítica de la génesis de los acordes y sus derivaciones a partir de la serie de armónicos, independientemente del sistema musical organizativo.

Finalmente, la teoría de los grupos, derivada de los principios matemáticos de la "set theory", desarrolla un método para identificar todo tipo posible de agrupación de tonos e intervalos clasificados (en inglés, *class*) sin referencia a funciones triádicas o tonales, reduciendo el número total de grupos o "sets" a una cantidad manejable, con la posibilidad de relacionar ciertos grupos aparentemente diferentes dentro de un mismo grupo básico o "forma primaria". La figura decisiva en el desarrollo de este método analítico fue Milton Babbitt. En el año 1973 fue Allen Forte quien publica la primera lista exhaustiva de sus posibilidades analíticas.

Está claro que la evolución de la psicología cognitiva durante la segunda mitad del siglo XX, diversificó aún más las nuevas definiciones sobre la manera y el grado en que los procesos y patrones de transformación musical pueden ser percibidos por los oyentes.

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA DEL ESTUDIO

La ciudad de Puno según el Instituto Nacional de Estadística e Informática es la vigésima segunda ciudad más poblada del Perú y albergaba en el año 2017 una población de 135.288 habitantes aproximadamente. Su extensión abarca desde el centro poblado de Uros Chulluni al noreste, la zona urbana del distrito de Paucarcolla al norte, la urbanización Ciudad de la Humanidad Totorani al noroeste (carretera a Arequipa) y se extiende hasta el centro poblado de Ichu al sur y la comunidad Mi Perú al suroeste (carretera a Moquegua).

El espacio físico está comprendido desde la orilla oeste del lago Titicaca, en la bahía interior de Puno (antes Paucarcolla), sobre una superficie ligeramente ondulada (la parte céntrica), rodeada por cerros. La parte alta de la ciudad tiene una superficie semiplana (Comunidad Mi Perú, Yanamayo). Oscilando entre los 3810 a 4050 msnm (entre las orillas del lago y las partes más altas). Puno es una de las ciudades más altas del Perú y la quinta del mundo. Actualmente tiene una extensión de 1566,64 ha, la cual representa el 0,24 % del territorio de la provincia de Puno.



Figura N° 1 . Ubicación geográfica de la ciudad de puno

Fuente: Elaboración propia

3.2. PERIODO DE DURACIÓN DEL ESTUDIO

N°	DESCRIPCION	MESES - 2019										
		M	A	M	J	J	A	S	O	N	D	
01	Revisión de bibliografía	X	X	X								
02	Recojo de información				X	X						
03	Procesamiento y análisis						X	X				
04	Elaboración de borrador de tesis								X			
05	Presentación del borrador de tesis									X	X	
06	Sustentación de tesis											X

Figura N° 2 Tiempo de duración del estudio

Fuente: Elaboración propia

3.3. MÉTODOS Y TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

De acuerdo a la formulación del presente estudio, se define el tipo descriptivo, en donde se describirá la evolución de la música del huayño pandillero en el altiplano puneño, así mismo analizar su estructura rítmica de los temas musicales lo que se desarrollaran de acuerdo a los objetivos, y las variables de estudio, y para el planteamiento de conclusiones utilizaremos el método analítico sintético.

3.4. TIPO DE INVESTIGACIÓN

1. Por su nivel : descriptiva
2. Por sus métodos : histórico
3. Por su fuente : mixta
4. Por su finalidad : sustantiva

3.5. ÁMBITO DE ESTUDIO:

El presente estudio se realizó en la ciudad de puno, tomando como referencia a diferentes conjuntos de pandillas o estudiantinas existentes en la ciudad de puno.

3.6. MATERIALES E INSTRUMENTOS

Para la investigación documental, las unidades de estudio se encuentran constituidas por libros y revistas.

3.7. RECOLECCIÓN DE DATOS

- Se solicitó entrevistas personales
- Observación
- Fuentes propias

3.8.ASPECTOS ADMINISTRATIVOS

3.8.1. Recursos humanos

Se necesitó la ayuda de dos profesionales para las entrevistas que se realizó, y estos corroboraron en la información y los aportes propios del investigador para la evaluación de estos.

3.8.2. Recursos materiales

- Ordenador
- Cámaras
- Impresora.
- y otros que se requieran

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. MÚSICA

Según el compositor Claude Debussy, la música es «un total de fuerzas dispersas expresadas en un proceso sonoro que incluye: el instrumento, el instrumentista, el creador y su obra, un medio propagador y un sistema receptor». La definición más habitual en los manuales de música se parece bastante a esta: «la música es el arte del bien combinar los sonidos en el tiempo». Esta definición no se detiene a explicar lo que es el arte, y presupone que hay combinaciones "bien hechas" y otras que no lo son, lo que es por lo menos discutible.

4.1.1. Origen de la música del huayño pandillero

La Pandilla como el resultado de un proceso de mestizaje a lo largo de los años, inicia su aparición en espacios ciudadanos, cuando poco a poco se va consolidando la época republicana. Las clases dominantes y que manejaban el poder, la economía y la política, eran básicamente los hacendados mestizos, pero que en una coyuntura de coexistencia desarrollaban su cotidianeidad vital con los campesinos que estaban a su servicio. Al darse en la república, el crecimiento de antiguos pueblos, y el surgimiento de otros nuevos por razones comerciales, los conglomerados sociales, en la necesidad natural de compartir vivencias, sentimientos colectivos, afanes, etc. Empezaron a buscar en el arte, el medio más eficaz de transmitir lo que apremiaba en esos tiempos, y cuando pretendieron recrear los antiguos cantos de sus ancestros, encontraron en sus venas y en su alma, los rezagos sonoros del antiguo Harawi o el Wayñu, entremezclados con la Jota y el Fandango foráneos, que para entonces era ya familiares, desde que los

ibéricos desplegaban en sus nutridas fiestas de la colonia sus músicas, bailes y cantos.

Es entonces que el artesano y el panadero, el maestro y el albañil, el terrateniente y el comerciante, fueron encontrando en una nueva cosmogonía, en un nuevo ambiente político, social y económico, formas contemporáneas de manifestarse y expresarse, ya no era más, aquel Wayñu del que habla Juan de Betanzos, era un Huayño impregnado del criollismo naciente, era un huayño poliracial que salía de las vertientes inspiradas del alma kollavina de una nueva época, era el influjo aymara con su conocida reciedumbre, era la cuota nostálgica quechua y el aporte hispano, era el criollismo de triple progenie de reciente data asentada en las orillas del lago, estaba surgiendo pues, la cuna de una nueva forma de expresar el canto a la naturaleza, a la amada, al desengaño, al terruño, era entonces lo que llegó a definirse después, como el Huayño Pandillero.

4.2. ESTRUCTURA MUSICAL

El huayño consta de 2 partes perfectamente diferenciables; el preludeo o entrada (no constituye parte) el cuerpo melódico es A y la terminación A´.

Trumpet in B \flat **CHOLITAS PUNEÑAS**
 HUAYÑO PANDILLERO Victor Cuentas A.
 Trans: Elber Marca Gomez

Figura N° 3 Estructura de la música del huayño pandillero

Fuente: elaboración propia

- El prelude de huayño es un juego de notas y compases que se repiten durante y pequeño espacio de tiempo, como anuncio que el conjunto va a tocar un huayño.
- El cuerpo musical del huayño es variado en parte y cada parte se repite dos veces y la totalidad comúnmente tres veces, pero puede repetirse muchas veces; sobre todo cuando acompaña al baile. Y la terminación o remate es más sonora, entusiasta y acelerada de juegos melódicos, diferentes al cuerpo melódico propiamente dicho.

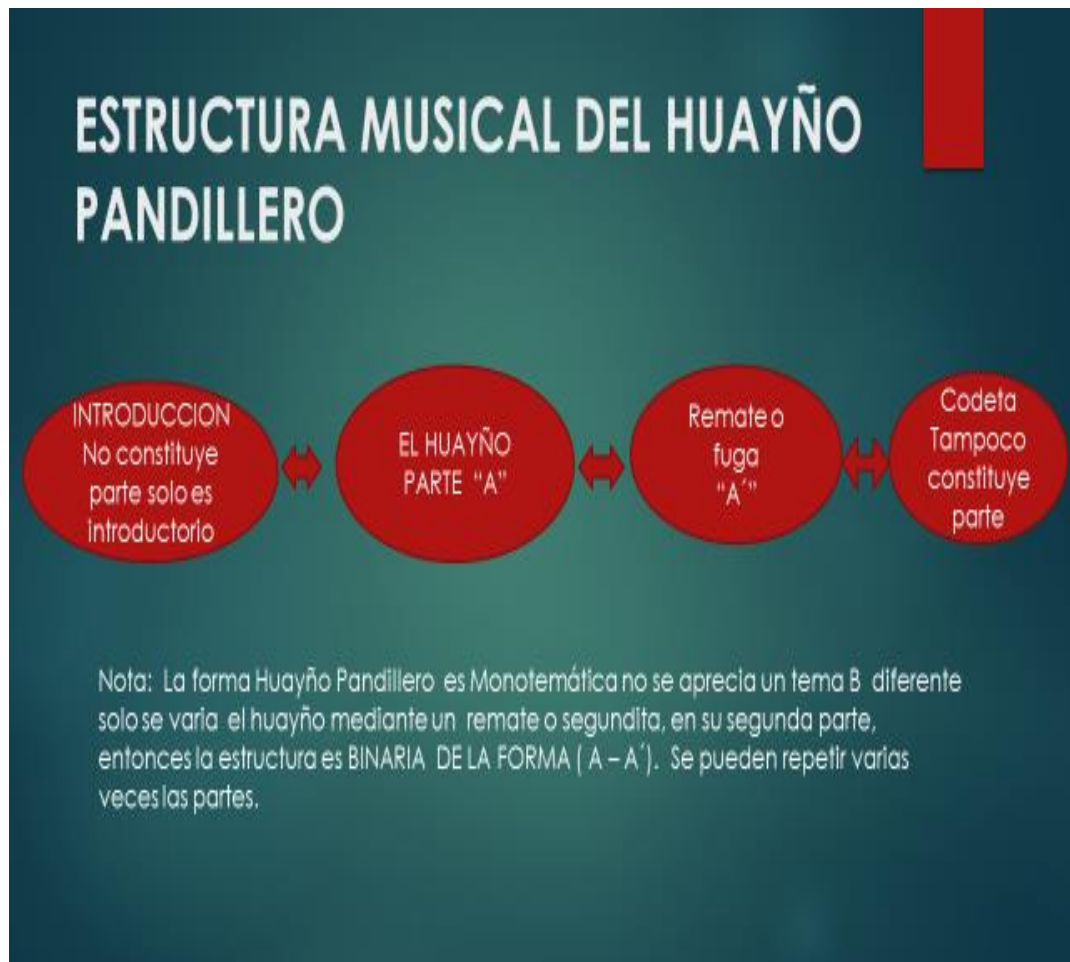


Figura N° 4 Estructura musical del huayño pandillero

Fuente: Elaboración propia

4.3. ELEMENTOS RÍTMICOS

Tomaremos como referencia a los diseños rítmicos utilizados en la música del huayno pandillero “cholitas puneñas” de Víctor Cuentas Ampuero

Drum Set

CHOLITAS PUNEÑAS

HUAYNO PANDILLERO

Victor Cuentas A.
Trans: Elber Marca Gomez

$\text{♩} = 100$

Figura N° 5 Diseños rítmicos del huayño pandillero

Fuente: Elaboración propia

A la figura musical negra le daremos el valor numérico de 100, entonces las dos corcheas tendrán el valor de 50 cada uno, en la célula rítmica observamos cuatro figuras (semicorcheas), donde cada una tendrá el valor de 25. Entonces tenemos la negra, corchea, y semicorcheas. Estos valores rítmicos van a combinarse construyendo así las nuevas figuras como en la siguiente, conocida como galopa, vemos la combinación de una corchea y dos semicorcheas; quiere decir que tenemos $50+25+25$, que sumándolas obtenemos 100; así tenemos que, en la siguiente célula rítmica conocida como síncopa, los valores sumados son $25+50+25$. Y en el saltillo observamos junto a la corchea un punto, este punto aumentará la mitad del valor de la misma figura, entonces la corchea con punto tiene el valor de 75 más una semicorchea que vale 25 suman 100. A la vez, todos estos valores se pueden combinar 3 de muchas maneras más, pero las que presentamos son la base principal de la música peruana andina, lo que no quiere decir que no se use en otras músicas.

4.4.ORGANIZACIÓN DE INSTRUMENTOS

INSTRUMENTOS	FAMILIAS DE INSTRUMENTOS						CANTIDAD DE INSTRUMENTOS
	cuerdas			vientos		percusión	
	pulsadas	frotadas	percutidas	Bronces	madera		
GUITARRA	X						6 a 8
VIOLIN		X					2 a 4
CHARANGO	X						2 a 4
ACORDEON			X				1 a 4
GUITARRONES	X						2 a 3
MANDOLINA	X						4 a 6
CONTRABAJO			X				1 a 2
TROMPETA				X			2 a 4
SAXOFON					X		1 a 3
QUENA, ZAMPOÑA					X		1 a 2
BOMBO/TINYA diesvan						X	01

Figura N° 6 Organización de instrumentos musicales

Fuente: elaboración propia

Podemos decir que la conformación u organización de instrumentos musicales consta de 2 a 4 charangos y/o chilladores, que son los que darán ese sabor de huayño puneño, más si son solistas en el género cordillerano con mayor razón, 1 a 4 acordeones, que con dulzura emiten melodías al tocar sus teclas que sobresalen en canciones puneñas, 4, 6 o más mandolinas, instrumento que lleva la voz cantante en primera, así como en segunda y hasta tercera además de los contratos ya que es el instrumento más característico de la

pandilla puneña en todas sus festividades, 6 a 8 guitarras que harán base en los huayños puneños, que con sus característicos bordoneos altiplánicos los cuales en la actualidad se están perdiendo por su difícil ejecución, le dan dulzura a estos huayños pandilleros, 2 a 3 guitarrones, que son el compás del corazón del huayño, además llevarán el compás de la estructura del huayño ciudadano puneño. Algunas de las agrupaciones musicales de Puno llevan el contrabajo, instrumento occidentalizado, pero bien recibido en estas agrupaciones. Las quenás, zampoñas y pinquillos vienen a formar la parte mínima en las estudiantinas puneñas.

Poco a poco se han desplazado algunos instrumentos, y otros se han suprimido, habiéndose agregado nuevos.

De manera que los instrumentos en que se ejecuta en la actualidad, son charangos, violines mandolinas guitarra, guitarra, guitarrones, piano, acordeones, saxofones y trompetas.

CONCLUSIONES

PRIMERA: Se define al huayno 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 cimenta en su estructura a través de todo un proceso evolutivo histórico desde 1900 hasta nuestros días.

SEGUNDO: El huayno 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.

TERCERO: El huayno 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.

CUARTO: Cabe concluir sobre un elemento musical importante del Huayño Pandillero y es la rítmica sobre una característica importante basada en la sincopa, la cual retarda las figuras de las líneas y diseños melódicos.

QUINTO: Dentro del género de música Folclórica, una característica propia del huayno es la instrumentación, que a lo largo su proceso evolutivo se han ido posicionándose las familias instrumentales ya sean en cuerdas, percusión, y vientos, esto ha dependido de los compositores su propósito y su fin.

RECOMENDACIONES

PRIMERA: La interculturalidad es el proceso de comunicación e interacción entre personas y grupos humanos donde se concibe que ningún grupo cultural esté por encima del otro, favoreciendo en todo momento la integración y convivencia entre culturas, por lo que se recomienda seguir investigando sobre el huayño pandillero más connotaciones sociales que esta forma musical produce.

SEGUNDA: En las relaciones interculturales se establece una relación basada en el respeto a la diversidad y el enriquecimiento mutuo. Sin embargo, no es un proceso exento de conflictos, estos pueden resolverse mediante el respeto, la generación de contextos de horizontalidad para la comunicación, el diálogo y la escucha mutua, el acceso equitativo y oportuno a la información pertinente, la búsqueda de la concertación y la sinergia. Es importante aclarar que la interculturalidad no se refiere tan solo a la interacción que ocurre a nivel geográfico sino más bien, en cada una de las situaciones en las que se presentan diferencias.

TERCERA: En nuestra ciudad, existe una Federación Departamental de Pandillas, que también ha publicado más de una revista. Sus principales cultores son los más antiguos; se recomienda seguir publicando sobre la música de la pandilla a través de más instituciones.

CUARTA. Finalmente, en cuanto a la música la forma, la instrumentación y hasta la vestimenta etc. Están sufriendo procesos de estilización en todo sentido y se podría perder la originalidad del huayño, las nuevas generaciones crecen con tendencias de otras culturas dominantes, es por ello que nuestra labor de fortalecer la originalidad de esta forma musical no se pierda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGUEDAS, José Maria. CANCIONES Y CUENTOS DEL PUEBLO QUECHUA.
ED. Huascarán Lima-Perú. 1949
- BATISTA MATOS, Carlos. ORIGEN DEL MERENGUE. Biblioteca nacional, Pedro
Enríquez.
- BERTONIO, Ludovico. VOCABULARIO DE LA LENGUA AYMARA. ED.
Ministerios de asuntos Campesinos. La Paz.
- CALSIN ANCO, Rene. Ob. Cit. N° 7.
- CARM, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
- CATTOI, B. APUNTES DE ACÚSTICA Y ESCALAS EXÓTICAS. ED. Ricordi
Americana. Buenos Aires.
- CHOQUEHUANCA, José Domingo. Ensayos de estadistas.
- COBO, P. Bernabé- Ob. Cit. 1880-1895, Cáp. XVII.
- CRIVILLE Y BARGALLO, Josep. SISTEMAS MODOS Y ESCALAS EN LA
MÚSICA TRADICIONAL ESPAÑOLA. Año 1981. Tomo I. Revista número
VI.
- DIAZ, J. FARIGU, Y. GOMEZ, F. RAPPAPORT, D. TOUSSAINT, T. SIMILARIDAD
Y EVOLUCIÓN EN LA RITMICA DEL FLAMENCO. La Gaceta de la RSME,
Vol. 8.2 (2005).
- GONZÁLEZ DE HOLGUIN, Diego. VOCABULARIO DE LA LENGUA GENERAL
DE TODO EL PERÚ, LLAMADO QUICHUA O INCA. imprenta Santa María.
Lima, 1952.
- GRACIA MATOS, M. LA GAITA EXTREMEÑA. In lírica popular de la alta
Extremadura. UEM. Madrid. Tomo U. 1956.

- HOLZMANN, Rodolfo. LA INTRODUCCIÓN A LA ETNOMUSICOLOGIA.
CONCYTEC.IBID
- JUNTA DE ANDALUCÍA. CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CIENCIA. D.G. de
Educativa y Formación del Profesorado. I. S.B.N.: 84-8416-979-0 (CD-ROM).
Sevilla, 1999.
- LEICHTMAN, Ellen. The Bolivian HUAYÑO: a study in musical understanding,
Unpublished PhD thesis, Department of Music, Brown University. 1987.
- LIRA, Jorge A. DICCIONARIO KECHUA- ESPAÑOL. Imp. Universidad
Nacional de Tucumán. Argentina, 1944.
- Lisl George. TRADICION MUSICAL Y ACULTURACIÓN
- Loo M, Marcia. Transculturación del paisaje sonoro. Loo Marcia. Semiótica de la Música
Apóstrofe, Revista Universitaria de Investigación Nro 5: Febrero 2002 Marcia
Loo es docente en la Universidad de Meryland, USA.
Luna Manuel (Luna, 1992)
- MARTINEZ ULLOA, Jorge. La etnomusicología v las premisas para la investigación
científica de un campo unitario musicológico. Universidad de Chiles septiembre
2001.
- Miguel Ángel Leiva Vera, Eva María Mates Llamas LA EDUCACIÓN MUSICAL:
ALGO IMPRESCINDIBLE. Revista mensual de publicación en Internet
Número 33° - Octubre de 2002
- MUSEO DE SAN ISIDRO. PAISAJE SONORO EN EL MADRID DEL S. XVIII. ED.
Madrid-España. Mayo, 2003.
- OTTÓ, Carolyi. INTRODUCCIÓN A LA MÚSICA. Publicado por. Salvat, S.A. de
ediciones Arrieta, 25-Panplona, España. 1982.

- Paco Zavala. Primer Premio Iberoamericano de Composición Musical. Rodolfo Halffter,
Abril 2, 2004 <http://www.laprensa-sandiego.org/archieve/apri102-04/halffler.htm>
- Padilla, Alfonso, DIALÉCTICA Y MÚSICA. Espacio sonoro y tiempo música en la obra
de Pierre.
- PAZ SOLDAN, Mateo. GEOGRAFÍA DEL PERÚ .Paris. 1862. Pág.41954
- PELINSKI, Ramón. Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un
tango. Madrid: edición akal 2000.
- PINILLA. LA MUSICA DE LA SIERRA.
Prado Manrique José. La Pandilla Puneña, Pág. 4, Puno, 1984
- ROMERO, Raúl. PATRONATO POPULAR Y PORVENIR Pro. Música Clásica "La
música en el Perú- Lima –Perú ED. Industria gráfica. 1949
- Siancas Delgado, Augusto. Música Melgar y Fuentes del Arte Tahuantinsuyo.
Arequipa 1987
- TEJADA, Darío. LA MÚSICA POPULAR EN EL CARIBE. La revista cultural del
caribe. N'9 noviembre del 2002.
- The Uruguayan Folk Ballet. Copyright 1996 – 2005. TURINO, Tomas. LA
COHERENCIA DEL ESTILO SOCIAL Y DE LA CREACIÓN MUSICAL
ENTRE LOS AYMARÁS DEL SUR DEL PERÚ. Publicada, Rev.
Etnomusicology, 1989.
- Valcárcel Chacón A. Los Sikus Altiplánicos.
Valencia Chacón, Américo. Música Clásica Puneña, 2005.

ANEXOS

ANEXO A: Conjunto de danzarines de la pandilla puneña



ANEXO B: Presentación de la comparsa pandillera centro musical Unión

Lira y su elenco de danzas Gala, en el coliseo Eduardo Ponce de León -

Puno



ANEXO C: Ensayo de la comparsa de la pandilla juvenil (APAFIT):
previo al concurso



ANEXO D: Estructura de la música del huayño pandillero cholitas

puneñas

Trumpet in B \flat **CHOLITAS PUNEÑAS**
HUAYNO PANDILLERO

Victor Cuentas A.
Trans: Elber Marca Gomez

$\text{♩} = 100$

ANEXO E: Diseños rítmicos más utilizados en la música del huayño pandillero (cholitas puneñas)

Drum Set

CHOLITAS PUNEÑAS
HUAYNO PANDILLERO

Victor Cuentas A.
Trans: Elber Marca Gomez

♩ = 100

1. 2.

8

3

16

1. 2. 4

27

1. 2.

ANEXO F: Estudiantina APAFIT interpretando el huayño pandillero

cholitas puneñas

