



# **UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO**

## **FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

### **ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE**



## **ELEMENTOS DEL HUAYNO PANDILLERO COMO PROPUESTA DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DEL SAXOFÓN**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**Bach. ALCIDES MEJIA TOQUE**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:**

**LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA**

**PUNO – PERÚ**

**2021**



## DEDICATORIA

*A Dios por ser quien guía mis  
pasos y estar siempre conmigo.*

*Con infinito cariño a mi amada madre  
Nancy Toque Romero, que, con mucho  
esfuerzo, valiosos consejos, confianza y  
comprensión hicieron posible la  
culminación de mis estudios, basado en  
principios y valores; que Dios me permita  
tenerla siempre a mi lado.*

*A mis queridos hermanos,  
María, Soledad, Junior y a mi  
sobrino Jarol, por su constante  
cariño y apoyo en el desarrollo  
de mi Carrera Profesional.*

*A mis docentes del programa de música y  
compañeros, por ser los artífices del arte  
que llevo en mis venas, para poder  
deleitar a mis semejantes.*



## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional del Altiplano, por ser el alma mater en mi formación profesional de pregrado.

A la Escuela Profesional de Arte, por haberme brindado los conocimientos teóricos-prácticos para poder realizarme profesionalmente.

A mi asesor Dr. Benjamín Velasco Reyes, por su paciencia y comprensión, apoyándome desinteresadamente en la elaboración del presente trabajo.

A los jurados revisores, Dr. George Velazco Agramonte, Mg. Héctor Javier Aguilar Narváez, Lic. Yuri Christian Morales Pacompía, por su valioso tiempo y aporte a la presente investigación.



## ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTOS	
ÍNDICE GENERAL	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
ÍNDICE DE ACRÓNIMOS	
RESUMEN .....	10
ABSTRACT .....	11
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>INTRODUCCIÓN</b>	
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA .....	14
1.2.1. Pregunta General.....	14
1.2.2. Pregunta Específica.....	14
1.3. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA .....	15
1.4. OBJETIVOS .....	16
1.4.1. Objetivo General .....	16
1.4.2. Objetivos Específicos .....	16
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>REVISIÓN DE LITERATURA</b>	
2.1. ANTECEDENTES .....	17
2.1.1. Antecedentes Internacionales.....	17
2.1.2. Antecedentes Nacionales.....	19
2.1.3. Antecedentes Locales .....	20
2.2. MARCO TEÓRICO.....	21
2.2.1. Origen del Huayno Pandillero.....	21
2.2.2. Características Del Huayno Pandillero.....	26
2.2.3. Elementos del Huayño Pandillero.....	27
2.2.4. Rítmica del Huayno del Pandillero .....	28
2.2.5. Apreciaciones del Autor Acerca del Origen del Huayno Pandillero.....	37
2.2.6. Metodología Para la Enseñanza del Saxofón.....	42
2.2.6.1. Método Suzuki.....	44



2.2.6.2.	Elementos Esenciales Para la Enseñanza del Saxofón.....	46
2.2.6.3.	Técnicas Para la Enseñanza del Saxofón.....	47
2.2.7.	La Enseñanza del Saxofón en la Universidad Nacional del Altiplano, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Profesional de Arte. ....	48
2.3.	MARCO CONCEPTUAL.....	49
2.3.1.	Música.....	49
2.3.2.	Saxofón.....	50
2.3.2.1.	Historia.....	50
2.3.2.2.	Partes del Saxofón.....	52
2.3.2.3.	Técnica y Digitación del Saxofón.....	53
2.3.3.	Música Folclórica.....	64
2.3.4.	Música Popular.....	65
<b>CAPÍTULO III</b>		
<b>MATERIALES Y MÉTODOS</b>		
3.1.	PERIODO DE DURACIÓN DEL ESTUDIO.....	66
3.2.	METODOLOGÍA.....	66
3.3.	MATERIALES.....	67
<b>CAPITULO IV</b>		
<b>RESULTADOS Y DISCUSIÓN</b>		
4.1.	CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL HUAYNO PANDILLERO.....	68
4.1.1.	Análisis Formal.....	68
4.1.1.1.	Compás Simple 2/4 y 3/4.....	68
4.4.1.2.	Modo Menor (escala melódica).....	68
4.4.1.3.	Uso del Cromatismo Melódico y Armónico.....	68
4.4.2.	Análisis Estructural.....	69
4.4.2.1.	Introducción, Tema A, B, y Fuga.....	69
4.4.2.2.	Dos Tipos de Huaynos Pandilleros (paseo, concurso).....	73
4.4.3.	Estructura Armónica.....	73
4.4.4.	Confluencia Modal del Huayno Pandillero.....	75
4.4.5.	Análisis de la Forma Musical.....	77
4.4.6.	Fórmulas Rítmicas del Huayno Pandillero.....	81
4.2.	RECURSOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS.....	82
4.2.1.	Carácter Interpretativo.....	82
4.2.2.	Articulaciones.....	82



4.2.3. Adornos u Ornamentos Musicales.....	83
4.2.4. Vibrato.....	83
4.3. PROPUESTA DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE.....	83
4.3.1. Modelo Pedagógico.....	84
4.3.2. Ejercicios Rítmicos.....	86
4.3.3. Estudios Melódicos y Armónicos.....	98
4.3.4. Ejercicios de Escalas.....	99
4.3.5. Pequeños Estudios Melódicos.....	106
<b>V. CONCLUSIONES.....</b>	<b>108</b>
<b>VI. RECOMENDACIONES.....</b>	<b>109</b>
<b>VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>110</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>114</b>

**ÁREA:** Enseñanza-Aprendizaje del Saxofón.

**TEMA:** Propuesta de Metodología de Enseñanza.

**Fecha de sustentación:** 21 de mayo del 2021



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: La Rítmica del Huayño deviene de la Kashwa con la Sevillana y Fandango ..	28
Figura 2: La Rítmica Indígena son Fórmulas Estrictamente Definidas .....	29
Figura 3: Fórmula Rítmica de la Sevillana .....	30
Figura 4: cinco patrones ternarios en compás de 12/8 .....	32
Figura 5: Proceso Histórico del Huayño Pandillero.....	40
Figura 6: Partes del Saxofón.....	53
Figura 7: Función de los Dientes en la Embocadura del Saxofón .....	54
Figura 8: Músculos Usados en la Embocadura del Saxofón Vista Lateral.....	55
Figura 9: Músculos Usados en la Embocadura del Saxofón Vista Frontal .....	56
Figura 10: Embocaduras Correctas e Incorrectas en el Saxofón.....	57
Figura 11: Posiciones de los Dedos en la Digitación del Saxofón.....	60
Figura 12: Registro del Saxofón (primera octava).....	61
Figura 13: Notas del Saxofón (continuación).....	62
Figura 14: Posturas en el Saxofón.....	64
Figura 15: Huayño Amarte es Todo.....	70
Figura 16: Huayño Mamita Candelaria.....	71
Figura 17: Huayño Cerrito de Huajsapata .....	72
Figura 18: Huayño N°1 de Víctor Masías .....	74
Figura 19: Escala Pentatónica .....	75
Figura 20: Escala Andaluza.....	75
Figura 21: Fusión de la Escala Pentatónica y Andaluza .....	76
Figura 22: Huayño Joyita Puneña .....	77
Figura 23: Huayños Pandilleros .....	78
Figura 24: Huayños Pandilleros .....	79
Figura 25: Huayños Pandilleros .....	80
Figura 26: Fórmulas Rítmicas del Huayño Pandillero.....	81



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Proceso histórico de la Pandilla Puneña .....	25
Tabla 2: Patrones Rítmicos .....	33
Tabla 3: Confluencia Organológica Instrumental .....	41
Tabla 4: Familia de Saxofones .....	52
Tabla 5: Estructura Armónica del Huayño Pandillero .....	73
Tabla 6. Modelo Pedagógico .....	85





## ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

FEDECME	: Federación Departamental de Centros Musicales y Estudiantinas Puno
A-A	: Estructura Binaria monotemática
A-B	: Estructura Binaria periodos paralelos



## RESUMEN

La música, expresa sentimientos y vivencias, las cuales determinan las características de una sociedad, sus aspiraciones, sentimientos, en ese sentido se constituye una de las ramas del saber, que de mejor manera permite mantener la transición y esencia de las sociedades, por lo tanto su formación es parte fundamental de las nuevas generaciones y los que se dediquen a esta profesión deben de hacerlo en las mejores condiciones metodológicas, en especial las instituciones especializadas como la Escuela Profesional de Arte, la cual tiene misión de respaldar la formación de nuevos profesionales con competencias altamente demandadas. La presente investigación tiene como finalidad diseñar una estrategia metodológica para el aprendizaje del saxofón, utilizando el elemento timbre o calidad sonora como son: la melodía, la armonía y la rítmica del huayno pandillero, para lo cual nos planteamos la siguiente interrogante ¿Cómo elaborar la propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón mediante los elementos del huayno pandillero?, cuyo objetivo es el Diseñar una propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón en base a los elementos del huayno pandillero. Para lograr los objetivos de la investigación, trabajamos en el marco de la investigación musicológica aplicando el método analítico. Uno de los resultados más relevantes es que las características musicales del huayno pandillero permitieron diseñar una propuesta metodológica acorde a los niveles de enseñanza del instrumento del saxofón, ya que se pudo construir, escalas, intervalos y estudios melódicos de nivel básico e intermedio, finalmente concluimos manifestando que el nivel académico de los huaynos pandillero no tiene nada que desear a la música europea, ya que dentro de ella se pueda consignar el uso del cromatismo, trabajo interválico así como rítmico.

**Palabras clave:** Elementos del huayno pandillero, propuesta metodológica, saxofón.



## ABSTRACT

Music expresses feelings and experiences, which determine the characteristics of a society, its aspirations, feelings, in that sense it constitutes one of the branches of knowledge, which in a better way allows to maintain the transition and essence of societies, therefore both their training is a fundamental part of the new generations and those who dedicate themselves to this profession must do so in the best methodological conditions, especially specialized institutions such as the Professional School of Art, which has the mission of supporting the training of new professionals. with highly demanded skills. The present research aims to design a methodological strategy for learning the saxophone, using the timbre element or sound quality such as: the melody, harmony and rhythm of the gang huayno, for which we ask ourselves the following question: How to elaborate the saxophone teaching-learning proposal through the elements of the gang huayno ?, whose objective is to Design a saxophone teaching-learning proposal based on the elements of the gang huayno. To achieve the objectives of the research, we work within the framework of musicological research applying the analytical method. One of the most relevant results is that the musical characteristics of the huayno gang allowed to design a methodological proposal according to the teaching levels of the saxophone instrument, since it was possible to build scales, intervals and melodic studies of basic and intermediate level, finally we concluded stating that the academic level of the gang huaynos has nothing to be desired from European music, since within it the use of chromaticism, interval work as well as rhythmic can be consigned.

**Keywords:** Elements of the gang huayno, methodological proposal, saxophone.



# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación se ha desarrollado con la finalidad de proponer un método de enseñanza a los estudiantes de saxofón de la Escuela Profesional de Arte del Programa de Estudios de Música de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno, mediante estudios melódicos, armónicos y rítmicos, en base al género de música identitaria de la región de Puno cual es, los huaynos pandilleros, danza mestiza de ritmo pausado y alegre que en su desarrollo melódico, armónico y rítmico presenta una riqueza única por el manejo del cromatismo, diversidad interválica, sentido musical sinigual; los cuales permitieron organizar una secuencia de estudios melódicos, armónicos y rítmicos que ayudaran a los estudiantes de saxofón a trabajar la parte técnica de su instrumento, así como conocer más de cerca su contexto cultural y que mejor aprender con este su profesión que es el de ser músico interprete. El presente estudio tiene el propósito de aportar en el desarrollo de la interpretación musical, la parte intelectual de conocimiento acerca del legado musical de la región de Puno, y la parte creativa de los jóvenes en su aprendizaje.

En el capítulo primero, referido a la introducción, se desarrolla: el planteamiento del problema, formulación del problema, justificación del estudio y los objetivos planteados en la investigación. En el segundo capítulo, tenemos la revisión de literatura, se precisan los antecedentes de la investigación, el marco teórico y el marco conceptual. En el capítulo tercero, referido a los materiales y métodos de la investigación, abarca el tipo y diseño de investigación. En el cuarto capítulo, tenemos los resultados de la investigación, considerando los objetivos específicos ya planteados. Finalmente se presentaron las conclusiones, recomendaciones y referencias empleadas para esta investigación y los anexos necesarios.



## 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El problema con la enseñanza de la música abarca muchos aspectos acordes al contexto de que se trate. Por esta razón, la eficacia de un método de enseñanza puede ser muy alta o discreta, si el lugar en el que se aplica no es el adecuado. Así, el músico que se va a iniciar su carrera como intérprete, compositor, etc. debe documentarse y realizar un diagnóstico preliminar para determinar la eficacia de los métodos y seleccionar el más adecuado para su estudio. Podemos determinar que el método ideal no existe, en cambio tenemos una amplia gama de modelos, textos y metodologías de enseñanza que bien pueden implementarse o adaptarse en diversos contextos. Para ello es indispensable que los docentes y estudiantes realicen una extensa exploración sobre los métodos para el desarrollo de su profesión y poder implementar el más adecuado.

Para el aprendizaje del saxofón, se utilizan distintos métodos, siendo el de mayor utilización el H.E. Klosé: Método Completo para todos los saxofones el cual desarrolla el estudio de la respiración, embocadura, emisión, ejercicios para el mecanismo (digitación), combinaciones de articulaciones, ornamentos, escalas mayores, menores y cromáticas, estudios sobre acordes mayores, menores, séptima de dominante, séptima disminuida, intervalos y pequeñas piezas musicales del repertorio clásico. También se usa el método Guy Lacour: 50 Études fáciles et progressives pour saxophone ou hautbois el cual desarrolla mucho la expresión e interpretación. El H. Klosé 25 Daily Exercises for saxophone también desarrolla el aspecto de interpretación y los recursos técnicos de la digitación.

Una de las dificultades en el aprendizaje del saxofón en la región de Puno, es que el estudiante tiene demoras en decodificar los métodos tradicionales mencionados



anteriormente, puesto que el trabajo que se realiza con los métodos, son melodías, ritmos y armonías provenientes de otros contextos, el cual, donde los estudiantes primero tienen que conocer las estructuras de estudio del método para poder entender el desarrollo de su aprendizaje, ya que al interiorizar los diferentes materiales les cuesta un poco más de tiempo que de lo habitual, retrasando así el desarrollo del aprendizaje.

## **1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

### **1.2.1. Pregunta General**

¿Cómo elaborar la propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón mediante los elementos del huayno pandillero, dirigida a los estudiantes de saxofón de la Escuela Profesional de Arte de la UNA Puno?

### **1.2.2. Preguntas Específicas**

- ¿Cuáles son las características musicales que se debe tomar en cuenta para realizar la propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón mediante los elementos del huayno pandillero?
- ¿Qué recursos técnicos e interpretativos de debe tomar en cuenta para realizar la propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón mediante los elementos del huayno pandillero?



### 1.3. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

Se puede apreciar que, al pasar de los años, los métodos utilizados por los docentes para la enseñanza del aprendizaje musical son de procedencia europea, donde hacen el uso de diferentes métodos de enseñanza musical, ya sean de nivel básico. Dejando de lado la importancia del Folklore peruano, ya que en el Perú existen diferentes géneros musicales, donde uno de ellos es el huayno pandillero.

La metodología de la enseñanza musical en los centros de formación musical, ya sean públicos o privados, en los talleres de música, en este caso, el aprendizaje musical del saxofón, que tienen algunas instituciones de nivel superior, hacen el uso de diferentes métodos de aprendizaje, ya que dentro de estos podemos encontrar repertorio, el cual la mayoría de ellos son de procedencia europea, donde ellos lo diseñaron para una adecuada formación musical, sin desmerecer todas estas metodologías, el presente trabajo busca proponer un nuevo método utilizando los elementos del huayno pandillero como propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón, debido a que hemos observado los problemas en los estudiantes, es que nosotros nos planteamos esta presente investigación para proponer un método en el cual el estudiante pueda aprender de una forma más didáctica, con la música que escucha día a día, que está presente en su quehacer diario, donde también lo está en su memoria musical, todo ello le va permitir al estudiante asimilar mejor el aprendizaje musical y las cuestiones de teoría musical.



## 1.4. OBJETIVOS

### 1.4.1. Objetivo General

- Diseñar una propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón en base a los elementos del huayno pandillero dirigida a los estudiantes de saxofón de la Escuela Profesional de Arte de la UNA Puno.

### 1.4.2. Objetivos Específicos

- Identificar las características musicales que se debe tomar en cuenta para realizar la propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón mediante los elementos del huayno pandillero.
- Identificar los recursos técnicos e interpretativos de debe tomar en cuenta para realizar la propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón mediante los elementos del huayno pandillero.





## CAPÍTULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

#### 2.1. ANTECEDENTES

##### 2.1.1. Antecedentes Internacionales

Chanchay (2013), en su tesis titulada “Manual Para la Enseñanza del Saxofón con Ritmos y Melodías Ecuatorianas Para el Nivel Inicial del Conservatorio Nacional de Música”, donde en esta investigación pretende ser un instrumento metodológico en la enseñanza del saxofón para el nivel inicial, del Conservatorio Nacional de Música, basado en ritmos y melodías ecuatorianas. Ya que a través de estos métodos se busca facilitar el aprendizaje debido a que los ritmos y melodías utilizadas en esta investigación son las que frecuentemente el estudiante escucha en su diario vivir.

Isamitt (2002), en su artículo titulado “el Folklore como Método de Enseñanza”, desde hace mucho tiempo creo en la necesidad y en la conveniencia de incorporar debidamente el folklore como elemento de enseñanza en todos los grados de la formación escolar. Verdaderamente, no se ha extendido aún una conciencia más profunda en la evaluación del folklore, ni una apreciación más clarividente de los estímulos tan diversos que dé el derivan.

Rodríguez (2018), modelos de enseñanza del lenguaje musical. Hemos concluido que las habilidades emocionales son un elemento transversal que influye positivamente en el proceso de enseñanza-aprendizaje del Lenguaje Musical. En los modelos que han surgido de la investigación, en las consultas realizadas a los profesores de otros centros y en las consultas a los expertos, coinciden en destacar el papel importante que realiza el profesor cuando motiva, anima, ayuda, potencia



la interacción con la música y el disfrute en los alumnos. La autoestima, el autocontrol, la motivación y la confianza son algunas de las habilidades que el docente debe potenciar en el alumno.

Pacheco (2018), “Patrones Rítmicos del Vals Criollo Peruano y su Adaptación al Cuarteto de Cuerdas”. Hemos encontrado que es complejo sistematizar las distintas formas de ejecutar el vals que hubo en los distintos barrios o zonas de Lima en diferentes épocas. Por tanto, en una investigación es necesario enfocar lugares específicos en que se cultivaban este género y llegar a plasmar en la partitura la gama de formas y variantes aplicables al logro de versiones que mantengan el sentido tradicional del vals en el cuarteto. A partir de este trabajo, observamos que es posible conservar el estilo propio del vals criollo peruano adaptado al cuarteto de cuerdas, por tanto, un procedimiento similar puede plantearse en otros géneros de la música peruana para implementar un repertorio de adaptaciones que permitan difundir nuestra música con sonoridad y texturas propias.

Navarro (2014), arribó a la siguiente conclusión: el problema con la enseñanza de la música abarca muchos aspectos, acordes al contexto de que se trate. Por esta razón, la eficacia de un método de enseñanza puede ser muy alta o discreta, si el lugar en el que se aplica no es el adecuado. Así, el músico que se va a iniciar como profesor debe documentarse y realizar un diagnóstico preliminar para determinar las cualidades del estudiantado y seleccionar el método más adecuado. Podemos determinar que el método ideal no existe, en cambio tenemos una amplia gama de modelos, textos y metodologías de enseñanza que bien pueden implementarse o adaptarse en diversos contextos. Para ello es indispensable que los docentes realicen una extensa exploración sobre los modelos y textos didácticos para poder implementar el más adecuado.



### 2.1.2. Antecedentes Nacionales

Portugal (1981), en su libro titulado “Danzas y Bailes del Altiplano” el huayno parece derivar de la voz aimara que significa juventud, el huayno es música de juventud, como la pandilla es baile de juventud. Así como el baile, la música es chola porque es creación del hombre cholo, tiene un espíritu, un contenido emocional y una expresión estética, propias y nuevas que no se confunden con las melodías importadas y si tiene mucho de lo nativo.

Rodríguez (2017), concluyó que los resultados hallados confirman que entre las variables aprendizaje musical con métodos integrados y la formación de valores patrios en el Post - Test en la población estudiada, se logró que la muestra llegue al logro previsto, con una diferencia de medias de 10.86 entre las variables estudiadas. Determinándose que el uso de los métodos integrados mejoró la formación de valores patrios.

Alave (2016), arribó a la siguiente conclusión: En la dimensión discriminación auditiva de los estudiantes investigados del 1° grado de educación primaria de la I.E.P. Peruano Americano de la UGEL 06. Los estudiantes empezaron con un 100% en el nivel deficiente, luego de la aplicación del programa el 100% de los estudiantes lograron alcanzar el nivel excelente esto significa que ellos podían reconocer auditivamente los timbres de los instrumentos musicales, la altura e intensidad del sonido, las melodías de las canciones estudiadas y todos los sonidos del entorno. En la dimensión expresión corporal de los estudiantes investigados del 1° grado de Educación Primaria de la I.E.P.



### 2.1.3. Antecedentes Locales

Aguilar (2012), en su libro titulado “Proceso Histórico del Huayno Pandillero”, se puede apreciar que en el año de 1931 se incluye el instrumento de viento “clarinete”, posteriormente el uso de la trompeta con sordina, donde se adaptó en los carnavales en la década de los 50, donde se puede concluir que esta inclusión ha sido para otorgarle más sonoridad. En el año de 1993, según las bases del concurso por aniversario organizado por la FEDECME, se admitió la trompeta con sordina y el SAXOFÓN.

Velazco (2008), en su tesis titulada la “Relevancia del Saxofón en la Música Instrumental Puneña”, Donde se puede apreciar cómo es que es el saxofón llega a implementarse en la música instrumental puneña partiendo de sus orígenes del huayno pandillero, de donde proviene y cómo es que el saxofón se incorpora al huayno pandillero. Aguilar H. 2007, considera que la fórmula rítmica del huayno pandillero deviene de la Kashwa en vínculo con la Sevillana y el Fandango.

Aguilar (2015), en el presente artículo intenta construir el origen y evolución de estudiantinas y centros musicales de la ciudad de Puno. Donde hace un seguimiento de los compositores y músicos puneños, así como la aplicación de instrumentos musicales de diversas generaciones. Las estudiantinas o los centros musicales son considerados el marco principal de la pandilla puneña y por lo tanto se remite constantemente a las fuentes periodísticas que informan sobre actividades relacionados al carnaval y otros eventos en el contexto de la ciudad de Puno.

Aguilar (2007), realiza un estudio titulado “Contexto y Elementos Estructurales del Huayno Pandillero” concluyendo que la rítmica del Huayno 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.

Aguilar (2012), en su libro “Proceso Histórico del Huayno Pandillero”, también se logra concluir que el Huayno Pandillero, en su forma primitiva utilizaba la escala pentatónica, en diversos huaynos se experimenta la escala menor melódica y escala menor natural (en menor porcentaje), con predominio en la mayoría de la temática de la escala propiamente de la forma en estudio.

Huanca (2017) en su tesis “Proceso de Enseñanza y Aprendizaje Musical en los Talleres de Técnica Instrumental, del Programa de Música de la Escuela Profesional de Arte de la U.N.A. Puno 2017” arribó a la siguiente conclusión, que los docentes empezaron sus clases con estrategias de motivación, siendo las más aprovechadas la demostración de interpretación, el dialogo continuo con los estudiantes y el uso de material audiovisual que muestra el docente en las horas de Técnica Instrumental.

## **2.2. MARCO TEÓRICO.**

### **2.2.1. Origen del Huayno Pandillero**

Según Aguilar (2012), las teorías sobre el origen del huayno pandillero son versátiles, el huayno de música mestiza, es creado especialmente para la “pandilla puneña” danza carnavalesca que tiene de “origen urbano” del folklore puneño. El huayno pandillero posee cualidades místicas par quien lo baila, la música y el ritmo se impregnan en su ser encontrándose presto a aflorar en cualquier momento. (p. 35).

Cuentas Ormachea en referencia a (Rev. Del Instituto Americano de Arte, N° 2 1953, pág. 70 y 81) menciona la pandilla puneña entre 1907 a 1911 en reuniones



campestres efectuadas en la época del carnaval, desde el miércoles de ceniza hasta el domingo de tentaciones en lugares aledaños de la ciudad de Puno, donde las reuniones se formaban por personas de diferentes clases sociales.

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

Aguilar (2012) las premisas sobre el origen son diferentes, “si bien los orígenes más remotos de la pandilla o huayno pandillero podemos situarlo en el huayno indígena, se nota una marcada influencia europea transmitida por los españoles llegados al Perú y a Puno” (p. 36).

Vásquez (como se citó en Aguilar 2012). en el acápite titulado “gentilicio de la pandilla” asevera que esta danza autóctona “tiene sus puntos matrices en la danza indígena que supervive hasta el presente, el “huayño”. Y continúa: Así, siendo el huayño, una escena del sentido puramente indígena, la pandilla es una consecuencia del tiempo, el ritmo, y el espíritu de la raza, en íntima conjugación con el sonido



musical. El huayño prehispánico tuvo también el nombre de “Taky” o “Kaswa”, acepciones que se han conservado aunque dándoles un significado disntinto, ya que “taky” se refiere propiamente al canto “Kaswa” a la música y baile que también se denominó huayño, no falta en la pandilla, en efecto una parte de la jota valenciana o aragonesa, del minué francés, de la cuadrilla versallesca, de habaneras centro americanas, del danzón afro panameño, de la samba argentina y del pericón.

Frisancho (como se citó en Aguilar 2012). “los primeros huayños pandilleros tienen el mismo origen que los “pujllay” o juegos de amor que, en homenaje a la “Pachamama” o madre tierra solían danzar (y aún lo hacen) los habitantes campesinos del Altiplano del Collao, en los meses de febrero y marzo en que las cementeras se encuentran hermosas y florecidas, prometedoras de buenas cosechas. A esas danzas, por los meses en que se manifiestan, coincidentes con los carnavales hispanos, se les ha llamado también “carnavales”, así como los campesinos en esos meses, los habitantes de los pueblos y ciudades, de origen campesino, es decir la “cholada” en la época de carnavales solían ir a visitar a sus sementeras acompañados de conjuntos musicales. Luego de rendir homenaje a la madre tierra, por medio de la “tinka” con aspersiones de algún licor, como chicha o vino, y desparramar flores o misturas sobre las chacras, solían quedarse a merendar y luego por la tarde retornaban a la ciudad danzando, al compás de un huayño en parejas formando “pandillas”.

En el estudio de José Patrón Manrique, al referirse de este género dice, la “pandilla puneña” surgió de la clase media de Puno llamada cholada, clase que existió y existe en la ciudad, integrada por artesanos y pequeños comerciantes, los que tomaron algunos elementos de las danzas Europeas: la cuadrilla y el minué, bailadas en los salones de la clase alta, en los primeros años de la república, para amalgamar el



huayño ancestral y preinca; con ánimo de imitación e ironía, dando lugar a otra expresión coreográfica llamada pandilla puneña, la que después fue adoptada por la clase alta, paulatinamente y su coreografía se fue incrementando cada vez en sus pasos, figuras y mudanzas.

Zaga (como se citó en Aguilar 2012). “debió ser la clase media de las primeras décadas del siglo XX”, las que imbricaron el huayño nativo y el minué español. La danza mestiza por antonomasia, fusiono el espíritu indio y el aire español tomo la dulzura de la melodía aborígen y la elevo con galanura entre pañuelos al aire y mantones de Manila. “la sociedad puneña bailaba la cuadrilla y el minué, una serie de danzas tradicionales, eminentemente españolas, va incursionando dentro del movimiento de la pandilla, las figuras de esas danzas, pero al ritmo y compas de la música puneña”.

Calsin (como se citó en Aguilar 2012). historiador de Puno indica “en el penúltimo decenio del siglo XIX”, la pandilla derivó de la rueda.” Esta nueva danza posteriormente, quedó para la posteridad con la denominación de Pandilla Puneña. En 1902 a la nueva expresión coreográfica se la consideraba como baile tradicional hacia 1905, a la pandilla se le calificaba de vistosa y popular. Si bien es cierto que, en su génesis y primer desarrollo, la pandilla estuvo asociada a la aristocracia feudal; sin embargo, conforme transcurría las décadas se convertían en una danza popular. Actualmente es la danza emblemática del departamento de Puno. Como parte del proceso de mestizaje, en las figuras y el desplazamiento se advierten ingredientes nativos, provenientes de numerosas danzas, como de la “Kaswa” y de los “Sicuris”; también apreciamos la influencia foránea, particularmente de la cuadrilla española y del minué francés.





Tabla 1

*Proceso histórico de la Pandilla Puneña*

AUTORES	INCLUENCIA INCAICA	INFLUENCIA EXTRANJERA	DESARROLLO
Cuentas	Huayño indígena	Europea importado por	1907
Ormachea, Enrique		España (minué, contradanza y la cuadrilla)	
Vásquez, Emilio	Kaswa, huayno indígena	España (jota valenciana o aragonesa, minué francés, cuadrilla versallesca de las habaneras centro ameritas, la samba argentina entre otras)	-
Frisancho Pineda, Ignacio	Huayno-Pujllay	Carnavales hispanos	-
Patrón Manrique, José	Cholada (mestizaje)	Europeas (cuadrilla y el minué)	Antes de 1905
Zaga Bustinza, Percy	Huayño nativo	España (minué español)	Primeros años de la republica
Paniagua Núñez, José	Servidumbre (empleados y empleadas)	España (cuadrilla y minuet)	Primeras décadas del siglo XX
Calsin Anco, René	Kaswa y los Sicuris.	Cuadrilla española y el minué francés	Último decenio del siglo XIX

Fuente: Aguilar (2012).



En su mayoría los autores predilectos de este emblema coinciden que la influencia proviene de España, principalmente por estos géneros (la cuadrilla española y el minué francés), que fueron importados por los invasores. Estas han influido directamente en el huayño indígena (coincidencia de tres autores), pero, no se descarta a la Kashwa, al baile mestizo denominado cholada y el Sicuri. Además, dos de los autores señalan que el origen se proyectó en el siglo XIX, y tres de ellos a principios del siglo XX.

Aguilar (2012) Al mismo tiempo señalamos que el proceso de aculturación en Puno ha sido de manera paulatina, la influencia de la “música andaluza” que corresponde a la península ibérica de España en la “música incaica” es evidente, por la existencia de músicos de esta parte del continente durante la colonización. Sabemos de la presencia de Juan Ibarra, músico Sevillano que fue parte de los sucesos de Laykakota, que por ser hombre de confianza de Gaspar Salcedo (Sevillano) lo nombro teniente general de Laykakota en el año de 1665. Los hechos en Laykakota fueron por ambicionar las minas, surgieron las rivalidades entre los andaluces (Sevillanos) y vascongados, ambos provenientes de España. Ya en el siglo XVI aparecen enconadas luchas entre las dos facciones en el asiento minero de Potosí y a principios del siglo XVII en el virreinato del Perú. En Puno habitaban predominantemente Andaluces por la expulsión a los Vascongados, desde entonces la población estaba constituida por españoles (Andaluces), criollos mestizos además para las luchas constantes de la época se valían de los indígenas o aborígenes de la zona. (p. 40).

### **2.2.2. Características Del Huayno 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.

- 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 como el charango indígena, los huaynos pandilleros tienen un esta tiene un ritmo pausado pero alegre, y se danza en la época de los Carnavales en el Altiplano Peruano, normalmente de compás binario con dos diferentes frases melódicas de igual longitud que son repetidas de forma constante. 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 desfilas por la voz de las bellas cholos cantoras, sentimentales piezas literarias que nunca se mueren. Ya que es una danza mestiza, originaria de Puno, donde actualmente se practica en todo el Departamento de Puno. 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.

### **2.2.3. Elementos del Huayño Pandillero.**

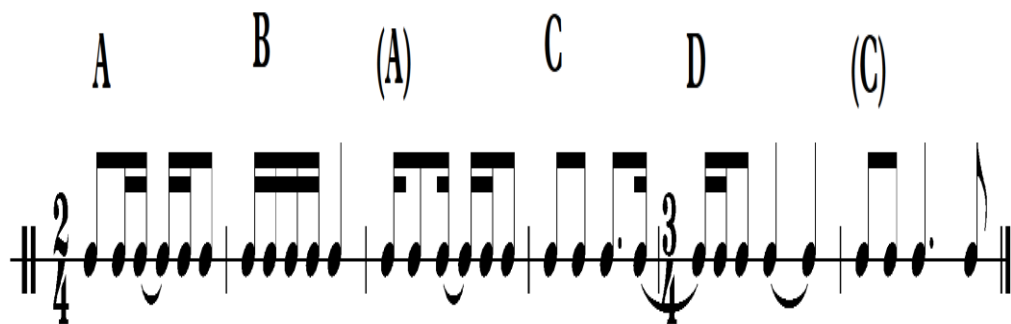
#### **2.2.3.1. Ritmo.**

El primer estudio del ritmo es hecho por D'harcourt en 1925. los indios y cholos analfabetos del país, la mayoría quienes cantan. Bailan y tocan la flauta, llevan este ritmo en la sangre, permitiendo que los reproduzcan con

precisión. Aunque pocos investigadores de la música andina se han centrado en la opinión del ritmo, varias teorías se han desarrollado referente a los “pies rítmicos” empleados en las canciones de la región. Por ejemplo, Carlos Vega ha sugerido que “Los Incas sabían y emplearon solamente ritmos binarios” mientras que en la música colonial de la región se empleó ritmos ternarios.

#### 2.2.4. Rítmica del Huayno del Pandillero

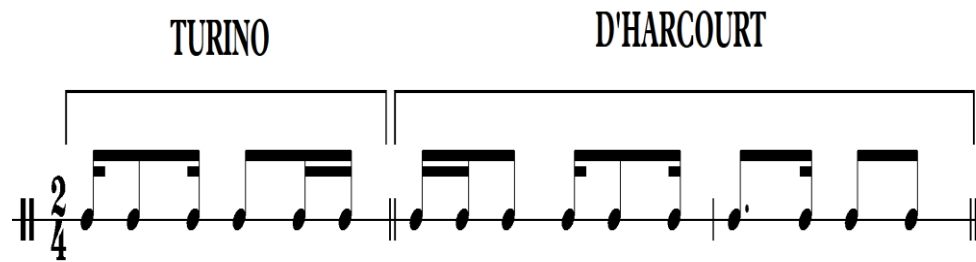
- Aguilar (2012) considera que la fórmula rítmica del huayno pandillero deviene de la Kashwa con la Sevillana y Fandango.



*Figura 1: La Rítmica del Huayño deviene de la Kashwa con la Sevillana y*

Fuente: Aguilar (2012)

Para Tomas Taurino, Ellen Leichtman y D’Harcourt, la música indígena son fórmulas estrictamente definidas. La rítmica en la música del altiplano, coinciden que los diferentes géneros musicales son mayormente de estructuras definidas, distinguidas por una o más rasgos. Considerando que la estructura estrictamente definida y las fórmulas de un género específico son los “bloques de construcción”.



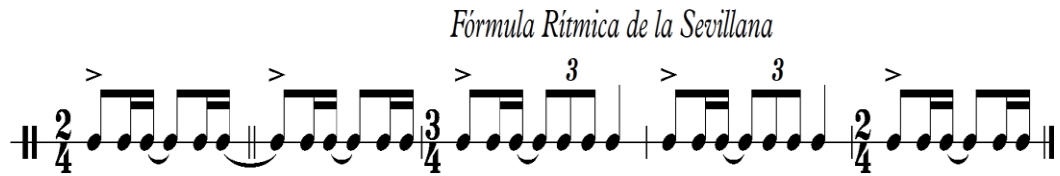
*Figura 2: La Rítmica Indígena son Fórmulas Estrictamente Definidas*

Fuente: Aguilar (2012). Proceso Histórico del Huayno Pandillero.

En un análisis de todos los huayños a nivel nacional podemos encontrar similitudes en la rítmica, concluyendo que la mayoría tienen la misma rítmica.

### **¿Cómo se explica la existencia de la Síncopa?**

Se considera que la influencia española ha contribuido en dar esa particularidad mediante la mezcla de las formas musicales Fandango y la Sevillana. Es lo que ha ayudado a incursionar al huayno pandillero en la síncopa. El ritmo en el huayño pandillero se expresa mayoritariamente a través de diseños donde prima la inobjetable y característica presencia de la síncopa, en variadas disposiciones tanto regulares como irregulares y haciendo uso de distintas figuras, aunque con mayor uso de corcheas y semicorcheas, esta 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 síncopa 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. Aguilar (2012).



*Figura 3: Fórmula Rítmica de la Sevillana*

Fuente: Aguilar (2012)

Aretz y Ramón desde una perspectiva analítica, varios escritores han identificado características rítmicas generales de un número de ciertos géneros de la música andina, Estos incluyen:

#### ➤ LA CUADRILLA

La cuadrilla, músicos populares tradicionales, de Murcia, cuyo origen y desarrollo se concentra en esta región de España, con la finalidad de amenizar los bailes y otros festejos, estas agrupaciones surgen a la luz de la proliferación de Cofradías y Hermandades religiosas que existió en el mundo católico al menos desde el siglo XVI. El fervor de la religiosidad popular, y en particular el culto purgatorio y a las ánimas, permitieron el impulso de la cuadrilla, teniendo su momento álgido en el siglo XVIII. Como es típico en las cuadrillas, predominan los de cuerda: guitarra de seis ordenes, laud, bandurria, violín y guitarro de cinco ordenes, que son acompañados por un variado tipo de percusiones, dependiendo de las circunstancias y de los participantes: pandera o pandereta, triangulo, platillos, postizas (castañuelas), castañeta (caña rajada): botella rayada, caja china, etc. (Narváez 2012 p. 49).



## ➤ EL MINUÉ

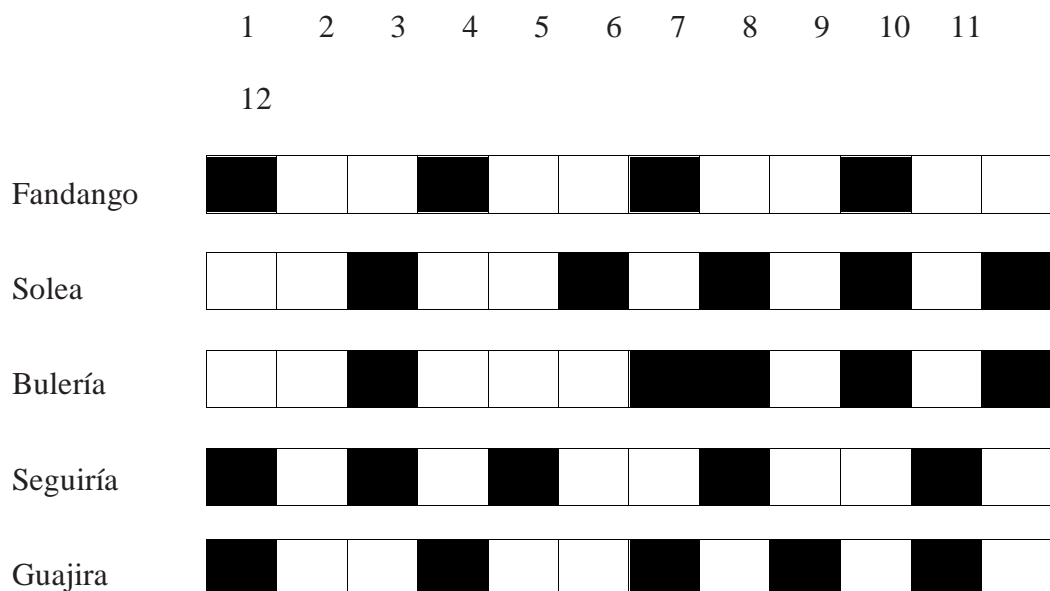
Es una danza de origen francés, de movimiento moderado y en compas de  $\frac{3}{4}$  fue muy conocida en la corte de Luis XIV, y se convirtió en la danza más popular entre la aristocracia europea hasta finales del siglo XVIII. El minué que también es comprendido en la tonadilla como minueto, el esquema dado es la frase de ocho compases, que denotan un patrón a seguir para las siguientes frases a aplicar, incluso en ocasiones ni siquiera es necesaria la notación musical, como ocurre en los presidiarios de Madrid, de Esteve (1786), donde “sale Garrido de Ciego con un violín y toca un minuet”. (Narváez 2012 p. 50).

Por otro lado, Darío Tejada, musicólogo caribeño nos describe: “los siglos XVII y XVIII”, fueron testigos de la penetración en el Caribe de Francia, Inglaterra y Holanda, potencias que no solo rompieron el monopolio comercial de España y la despojaron parte de sus posesiones antillanas, sino que en estos establecieron sus lenguas y culturas, incluyendo sus manifestaciones musicales. Así aparecieron en Santo Domingo, por la vía francesa, la contradanza francesa, el vals, la polka, la mazurca y el minuet. Esto produjo básicamente hacia el siglo XVIII y el primer decenio del siglo XIX, a partir de la emigración de colonos franceses a raíz de la revolución haitiana de 1791 y de la cesión del Santo Domingo español a Francia en 1795, antes de la llegada de los franceses, el minué era bailado, solamente, en un círculo reducidísimo de la aristocracia de centro América. (Narváez 2012 pág. 55).

La seguidilla (sevillana) y fandango (malagueñas) y jotas, son los géneros que se extendieron por toda España. A esto cabe reiterar que la práctica en cuadrillas, en las tonadillas, en las tunas, en el flamenco, etc. Se dio

paulatinamente, es importante señalar que estos géneros como danza y música tienen mayor importancia en el origen de diversos géneros musicales populares en España.

Tomas Recio, en su investigación sobre la rítmica, entre los géneros musicales de: seguidilla, fandango, solea, guajira y bulería, quien del análisis filogenético que reconstruye el árbol que refleja las relaciones evolutivas entre especies, sustituye el código genético por ritmos, concluyendo que el “fandango es el patrón rítmico más primitivo” (p. 518).



*Figura 4: cinco patrones ternarios en compás de 12/8*

Fuente: Tomas Recio

La asimetría rítmica y el contrapunto; el patrón rítmico tiene la propiedad de la asimetría rítmica se no contiene dos conjuntos de notas que dividan al patrón. Se considera al fandango como simétrico. Es interesante observar que, de los cinco patrones, la bulería es el único que tiene la propiedad de la asimetría rítmica.

El índice de contratiempo de un patrón rítmico se define como el número de notas que posee en las posiciones 1, 5, 7, y 11



Tabla 2

*Patrones Rítmicos*

PATRÓN RÍTMICO	ASIMETRÍA RÍTMICA	CONTRATIEMPO
Fandango	No	0
Solea	No	3
Bulería	Si	2
Seguiriya	No	1
Guajira	No	0

Fuente: Aguilar (2012)

Los patrones rítmicos de amalgama son los utilizados en las soleares, las bulerías, las seguiriyas o las guajiras. La sevillana ha sido calificada como la madre de todas las danzas porque está constituido por pasos básicos de casi y todos los bailes que existen. La especial situación de Andalucía entre otros continentes, Europa y África ha permitido acrisolar una danza que aúna el ritmo africano con la espiritualidad de una Europa tradicionalmente racional académica y dogmática. La sevillana semeja en su plasticidad el movimiento cadencioso de la llama del fuego esta danza, que ha dado señas de identidad a toda Andalucía se ser la única se ha hecho hegemónica, bailándose en multitud de ambientes y ocasiones. (Narváez 2012 p. 58).

➤ **ESTUDIANTINA.**

Cuyo origen está vinculado con las Tunas o llamadas también en España y en algunas partes de América como estudiantina “al principio las Tunas o Estudiantinas se formaban por ciudades o universidades”. A estas quienes dieron origen los primeros estudiantes de estudios universitarios de España; las



primeras universidades se fundaron en Palencia 1184, Salamanca 1218, Valladolid, Lérida, Santiago de Compostela.

➤ **AÑO DEL 1538.**

Aguilar (2012). Con la llegada de los españoles a América empezó el intercambio cultural y con las primeras ciudades, la educación floreció por parte del Clero y muy particularmente por los jesuitas y sus universidades. En 1538, bajo la advocación del Santo Tomás Aquino, inaugura la universidad de Santo Domingo, luego en el Perú se funda el 12 de mayo de 1551, la Real y Pontificia Universidad Mayor de San Marcos y la universidad Pontificia de México, que son las más antiguas y por varios siglos las más importantes de América que fue creada por cedula Imperial de Carlos V, que contaba con los mismos privilegios y estatutos de la Universidad de Salamanca. También la Tuna cruzo el Atlántico y llego a América, traída por jóvenes estudiantes emigrantes de la Península Ibérica, y así fue transmitida a los hijos de estos (criollos), que fueron difundiendo a través de los años por todo el continente y luego por todo el mundo. (p. 78).

➤ **AÑO DE 1786.**

Calsin (como se citó en Aguilar 2012). Menciona respecto a la existencia de estudiantinas en el siglo XVII, refiriéndose a Rene Villagra Quiroga, quien asevera “que las estudiantinas se fundaron y conformaron en Juli, allá por la época donde mandaban los contraídos y estudiosos jesuitas”. Mas adelante a manera de confirmación, Calsin menciona las expresiones del Jesuita Wolfgang Bayer, quien en 1786 señalo “en el pueblo de Juli de la misión de Jesuitas,



existen estudiantinas tan excelentes que muy bien pueden competir con las existentes en toda Europa”. (p. 79).

➤ **EN EL AÑO 1878.**

Aguilar (2012), es evidente que estas expresiones corresponden a la formación de Tunas conformadas por estudiantes quienes recibieron la tradición española de estos estratos de la época. Sin embargo, no fue sino hasta finales del siglo XIX, en que aparece la primera estudiantina emigrada española, llamada “Fígaro”, fundada en 1878 por Dionisio Granados, llega a América aproximadamente en 1880 en primera instancia a Cuba, Puerto Rico y posteriormente a Veracruz y a la ciudad de México aproximadamente por 1881-82, llegando a tierras chilenas en 1884. (p.80).

➤ **SOBRE LA LLEGADA DE LAS ESTUDIANTINAS A ESTA PARTE DEL PERÚ:**

Aguilar (2012) difiere:

“podemos advertir que la llegada de las estudiantinas a esta parte del Perú, ha sido influenciada por los FÍGAROS, que al haber mayor accesibilidad por los medios de comunicación terrestres se propago terminantemente, a esta podemos sumar el raigambre dejado por los españoles que facilitó su encause. Coincidentemente la aparición de estudiantinas en PUNO se remonta en los años de 1893 cuando una estudiantina de aficionados participa en los carnavales. Llamo la atención en los días de juego un grupo de señores, que en traje de estudiantes y que recorrían las calles de la ciudad, tocando con admirable armonía, varios instrumentos de cuerda que entusiasmaban a los fríos corazones” (p. 81).



➤ **EN EL AÑO DE 1893.**

Aguilar (2012), Las referencias probatorias y ordenadas en cuanto a la existencia en la ciudad de Puno es de René Calsin Aneo, en sus esquisas de notas periodísticas demuestra la existencia de esos centros en el año de 1893. “es el marco musical para las consabidas, famosas y alegres ruedas, a un inicio corría a cargo de músicos que ejecutaban flautas (o pinquillos) y tambores. Después aparecieron las estudiantinas de aficionados, en las que prevalecían los instrumentos de cuerdas, como: guitarras, mandolinas y violines; no obstante, la presencia de flautas continuaba”. Mas adelante indica “que en los días de carnavales se formó una estudiantina cuyos integrantes interpretaban varios instrumentos de cuerda” (p. 81).

➤ **EN EL AÑO DE 1904.**

Aguilar (2012), en el proceso del siglo XX, aparecieron numerosas estudiantinas en la región de Puno; unas de dilatada vida y otras de efímera existencia. Una estudiantina de breve paso, pero de significada contribución para el desarrollo musical altiplánico fue, la Filarmónica Puno asociada al colegio San Carlos, establecida en 1904 y dirigida por el notable músico José Ignacio Molina, entre cuyos discípulos figuran Rosendo Huirse y Alberto Rivarola.

➤ **EN EL AÑO DE 1907.**

Aguilar (2012), Estudiantina Montesinos, la ejecución de la pandilla, similar a la que apreciamos actualmente, con numerosos danzarines y músicos, con indumentaria uniformada y con propuesta coreográfica y melódica, aconteció en los carnavales de 1907 cuando hizo su aparición un conjunto pandillero con la



denominación de Estudiantina Montesinos. De modo que en los carnavales de ese año se dio la institucionalización de la Pandilla Puneña (p. 85).

➤ **EN EL AÑO DE 1952.**

Aguilar (2012), Castor Vera Solano forma y dirige en Centro Musical Castor Vera, integrada por Felipe Salas, Armando Hinojosa, Florentino Sosas, Francisco Torres, Cesar Escobar, Serapio Solano, Félix Carrión, Vidal Herencia, Francisco Suaña, Jesús Vargas y la cantante puneña Asunción Garnica, realizando actividades musicales por varios años. Infunde en su lugar la práctica musical instrumental a sus cuatro hijos. En 1957 el Centro Musical Castor Vera, participa en el homenaje que el Instituto Americano de Arte le ofrece al maestro José Antonio Encinas por sus bodas de Oro Magisteriales, en dicha ocasión integra el niño Edgar Vera Bejar al lado de otros músicos como Teófilo Armaza, Raúl Montesinos, German Chuquimia, Oswaldo Núñez, Juan Peñaranda, Humberto Morón y Abel Durand Lanza que se suman al grupo primigenio, todos bajo la hábil y disciplinada dirección del maestro Vera Solano (p. 104).

**2.2.5. Apreciaciones del Autor Acerca del Origen del Huayno Pandillero.**

Acerca sobre el origen del huayno pandillero, es escasa la información que podemos encontrar, debido a que no se han realizado muchas investigaciones sobre el tema, donde la poca referencia de diferentes medios indican que el origen data desde los años 1900 o 1907, dando un poco de diferencia entre los años, pero llegando a expresar lo mismo, por ejemplo en el libro “Proceso Histórico del Huayno Pandillero” de autor Héctor Aguilar Narváez, cuenta que la gran parte de la información recaudada la saco de las diferentes revistas (periódicos), recopilando datos así de conjuntos de huaynos pandilleros,



concursos organizados por la FEDECME, entre otros eventos culturales acerca del huayno pandillero.

Por otro lado cabe precisar que en los inicios de los años de 1900 a 1905 (no se precisa una fecha exacta), pero que por esas épocas 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.

Se puede decir que también gran parte se debió a la evolución de las estudiantinas de la región de Puno. Narváez (2012) afirma que “la Estudiantina ha sido un factor principal contribuyente para determinar el origen del huayño pandillero y marinera puneña, teniendo inicialmente que establecerse para luego dar lugar a esta forma musical, la llegada de la Estudiantina Fígaro a América y su influencia expansiva conjuntamente con la “cuadrilla”,

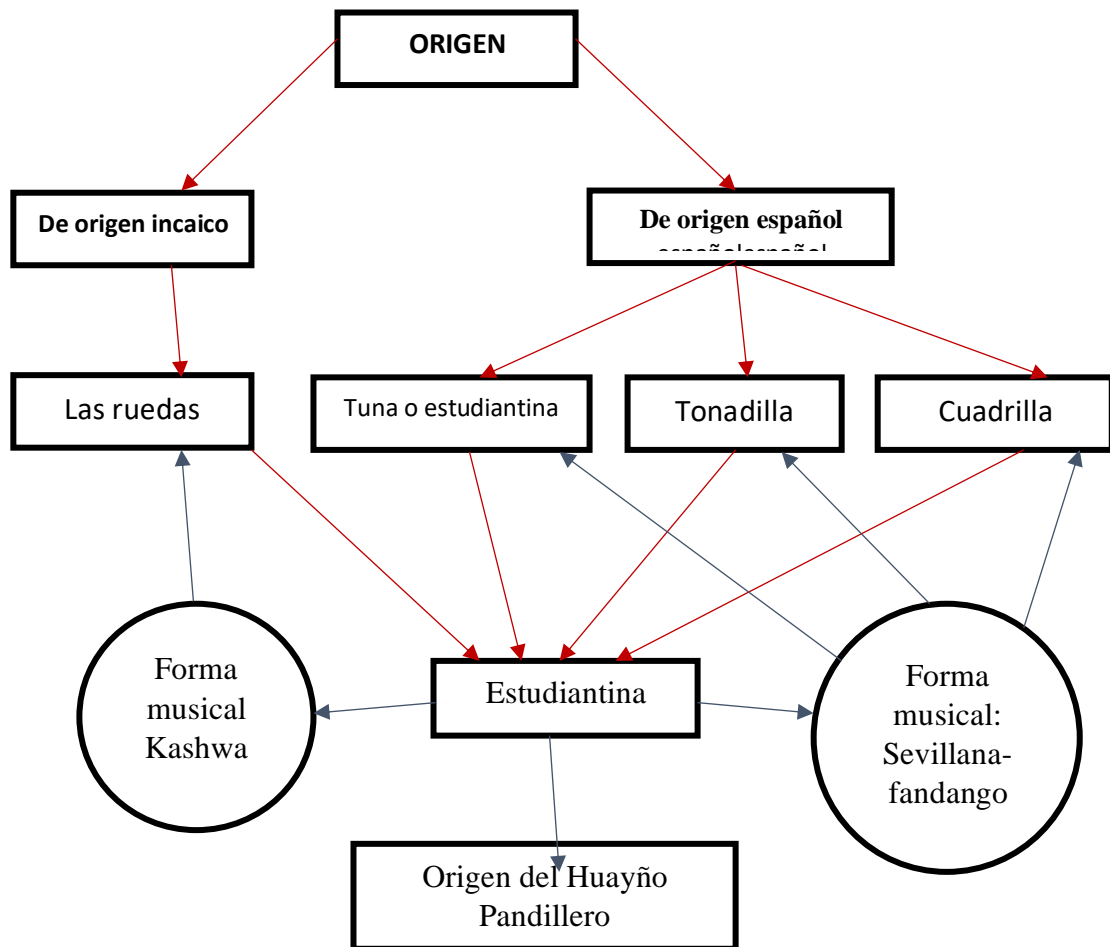


“tonadilla”, “tuna”, “ruedas”, “kashwa” ha dado lugar a su incursión dentro del escenario y carnavales respectivamente”.

➤ **INSTRUMENTACIÓN.**

De acuerdo al libro del proceso histórico del huayno pandillero, del maestro Héctor Aguilar Narváez (2012), podemos apreciar que en el año de 1993 se realiza el XIII concurso de Centros Musicales y Estudiantinas de la Sub. Región de Puno y segundo Inter. Regional. Donde en las bases se exhibe una lista de los instrumentos a utilizar en dicho concurso, los instrumentos permitidos son:

- Cuerdas: Violín, Viola, Chelo, Contrabajo, Mandolín, Chillador, Guitarra y Guitarrón.
- Teclados: Acordeón y Concertina.
- Vientos Típicos: Quena, Quenacho, Zampoña, Tarka, Pinguillo, Pusas, Moseños, Tocaros, Pututos, y otros, (no más de cuatro instrumentos en cada mención).
- Vientos de Metal: Trompetas, (con sordina) no más de dos, Saxofones (no más de dos).
- Percusión: Tarola, Bombo, Platillo y Triángulo.



*Figura 5: Proceso Histórico del Huayño Pandillero*

Fuente: Aguilar (2012).

De acuerdo a lo expuesto, el siguiente gráfico está orientado a determinar el origen del huayno pandillero; teorías como las ruedas, kashwa, tuna, tonadilla, etc. En el gráfico ya fueron teorizados. Donde la llegada de la migración de músicos Tunantes y su práctica de manera profana incursionan en las Universidades de México y Perú, en Puno este fenómeno llega con los Jesuitas en el año de 1786, conformado por estudiantes de la clase alta y media, considerando que las tunas o estudiantinas practicaban música tradicional española, esto permite suponer que la enseñanza de los Jesuitas no era estrictamente de música eclesiástica, sino que incluía la tradicional.



## ➤ CONFLUENCIA ORGANOLÓGICA INSTRUMENTAL

Como otro aporte para establecer nuestros propósitos realizamos un enfoque sobre la organología, de acuerdo al libro del proceso histórico del huayno pandillero, Aguilar Narváez (2012).

Tabla 3

### *Confluencia Organológica Instrumental*

Segmentos	Instrumentos de origen español		Instrumentos de origen incaico		Instrumentos de origen mestizo
	Cuerda y Fuelle Percusión	Viento	Viento	Percusión	
<b>Segmento 1</b> <b>(siglo XII- XIX)</b>	Guitarrón, Flauta, laúd.	-	Pandero	Quenas, Tamboriles	-
Siglo XVI	-	-	-	Flautas (piquillos).	-
1833 (kashwa)	-	-	-	Tamboriles	-
1866 (kashwa)	-	-	-	Quenas, flautas (Piquillos)	-
1886 (estudiantina Fígaro)	Bandurria, guitarra, panderetas Violín. Castañuelas	-	-	Flautas o Piquillos tambores	tinya o
1983 (estudiantina de aficionados)	Guitarra, mandolina Violines.	-	-	-	-
<b>Segmento 2</b> <b>(1990-1929)</b>	Piano, guitarra, Mandolina, bandurria, Bandoneón.	-	-	-	-
1907 (Montesinos)	Guitarrón, castañuelas	-	-	-	-
1912	bandurrias, pandereta guitarras	-	-	Quenas	Charango
	Acordeón, guitarras, Mandolinas, bandurrias, guitarrón	-	-	-	-

Fuente: Aguilar (2012).



Las tunas en su etapa primitiva, estaban constituidas por instrumentos musicales de cuerda y percusión, posteriormente con la venida de la Estudiantina Fígaro, los instrumentos usados son diversos.

En la Kashwa los instrumentos empleados son la quena, las flautas (pinkillos), e instrumentos de percusión, a esto agregamos un instrumento mestizo el charango.

La práctica que se da en las estudiantinas y su incursión en las pandillas de los carnavales según los datos recabados, se da en el año de 1893, ejecutado por aficionados, consideramos al huayno pandillero como una manifestación del folklore, en estos años aún no ha adquiere una verdadera consolidación. Posteriormente en el año 1907 aun con la estudiantina Montesinos, no alcanza su verdadera forma, aquí se observa instrumentos que hoy difieren ostensiblemente, por ejemplo, el bandoneón, castañuela, pandereta que hoy en día no se usa, destacamos que la estudiantina tiene en similitud morfológica con el Fígaro en cuatro instrumentos de los seis usados, aun no se nota la incursión de instrumentos nativos ni mestizos. En el año de 1912 se suprime los instrumentos de percusión y se agregan el charango y la quena (Aguilar 2012 p. 145).

#### **2.2.6. Metodología Para la Enseñanza del Saxofón.**

Una de las ideas principales que la pedagogía de la música mantiene como premisa consiste en que, una metodología bien estructurada, probada y organizada pedagógicamente hace rápidamente obtener logros y progresos que son palpables en pocos meses de estudio, la metodología de la enseñanza, en cualquier instrumento musical, es el resultado de la experiencia pedagógica de los distintos docentes a lo largo de muchas décadas y hasta de siglos que han ido sintetizado objetivos, métodos y técnicas de aprendizaje, para obtener los mejores resultados en el más corto tiempo de estudio y con



la mayor calidad. Para el aprendizaje de un instrumento musical y en este caso el saxofón, se debe considerar los siguientes principios didácticos en los cuales el docente debe basar sus programas de enseñanza para alcanzar un adecuado éxito en su labor. Suzuki, Shinichi (1983).

- Los niños de edad preescolar comienzan estudiando los ritmos y expresión corporal.
- A los 5 años empiezan con un instrumento de percusión, flauta, y coro.
- A los 7 años escogen su instrumento de cuerda o viento.
- La lectura musical se incorpora gradualmente.
- El sistema de prácticas es grupal, desde la más temprana edad se prepara a los niños para participar en grupos orquestales lo que permite corregir los malos hábitos en la ejecución musical.
- Los estudiantes tocan para el público con mucha frecuencia, observan las presentaciones de sus compañeros y están en contacto con las distintas bandas y orquestas del sistema, esto es muy motivante para ellos y adquieren el hábito de tocar en público.
- El sistema de enseñanza debe contar con un plan secuencial de estudios, pero puede ser adaptado a cada comunidad. Este plan comienza con arreglos sencillos de ritmos y melodías ecuatorianas grandes obras de compositores nacionales y universales.
- Es importante el contacto con los padres para que puedan guiar a sus hijos en la práctica en casa, si un niño ingresa a una orquesta, recibe un estipendio lo que honra el sacrificio del niño y motiva a la familia para permanecer en el sistema.



### **2.2.6.1. Método Suzuki**

Después de muchos años de trabajar con los niños el pedagogo “Shinichi Suzuki” llega a la conclusión de que “el talento no es innato y que se puede desarrollar y crear” siguiendo los mismos pasos que el niño sigue durante el aprendizaje del idioma, denominándolo “método de la lengua materna”, Suzuki creía que el aprendizaje de la música podía hacer de los niños mejores seres humanos con más compasión, amor y aprecio por los demás.

#### **PRINCIPIOS BÁSICOS DE LA FILOSOFÍA SUZUKI**

El niño nace con un potencial inmenso y todo depende del ambiente que se lo exponga para desarrollar ciertas habilidades, si al niño desde temprana edad se lo hace escuchar música su oído y sus aptitudes musicales mejoraran. Está demostrado que el oído es el primer sentido que se desarrolla, él bebe puede reconocer los sonidos después de escucharlos así reconoce la voz de la madre. El papel de los padres constituye un papel importantísimo en el proceso de aprendizaje, ellos deben crear el ambiente para el desarrollo del niño. Por eso en este método existe una estrecha relación entre alumno, profesor y padre. El padre o la madre debe asistir a las clases con el niño, tomar nota de todas las observaciones que hace el profesor e inclusive aprender a tocar las primeras lecciones para poder entender las dificultades del proceso y poder ayudar al niño con la practica en casa. La música es una destreza que se aprende paso a paso y muchas veces, así como en el aprendizaje de la lengua, el niño va pronunciando sus primeras sílabas y continúa repitiéndolas agregando otras para formar palabras y seguirá el mismo proceso hasta formar oraciones.



Así en el método Suzuki en el proceso de estudio el niño aprende en poco tiempo la canción “Estrellita” a la que se va agregando variaciones rítmicas hasta llegar a ejecutar con facilidad, después de esta canción vienen otras que serán ejecutadas sin dejar de tocar las canciones aprendidas anteriormente y a medida que el niño progresa las ejecutará con mayor soltura.

Es importante destacar que el niño se siente más motivado al aprender a tocar en grupo, donde se relaciona con otros niños generándose una relación de competitividad que es éxito del progreso del aprendizaje. Así como el niño aprende primero a hablar y después a leer y escribir, así mismo en el método Suzuki el niño empieza desarrollando las destrezas de tocar y perfeccionar su ejecución antes de aprender a leer música. La lectura se incorpora a partir del cuarto tomo del método. Es importante recalcar que el niño al comienzo debe poner toda su atención a los elementos técnicos de la ejecución a la posición entonación sonido, de cierta manera la lectura puede distraer el cumplimiento de estos objetivos.

El proceso de aprendizaje del método Suzuki se base en las siguientes etapas: Oír, imitar, acumular repertorio, lograr fluidez, aprender a leer, entender la teoría y analizar la música.

Los niños aprenden por sus sentidos no por su intelecto, lo que constituye la diferencia con el adulto, el niño aprende el idioma oyendo, imitando y repitiendo, aquí no interviene el intelecto ni el razonamiento, absorbe todo del medio ambiente y por eso al niño hay que rodearlo de música, que comparta con otros niños que toquen instrumentos musicales, que observe las lecciones de otros niños, y asista a conciertos.



### 2.2.6.2. Elementos esenciales para la enseñanza del saxofón

Un método conformado con un conjunto de pasos que permite alcanzar el objetivo de aprendizaje mediante la aplicación de técnicas didácticas estructuradas en procesos planificados, adecuados al nivel y edad del educando.

**Filosofía:** Incentivar en el niño la afición por la música.

El método permite aplicar una malla curricular de las escuelas o conservatorios, con la finalidad de formar un individuo con conocimiento musical y destreza en algún instrumento.

En lo que corresponde al saxofón el estudiante que empieza debe desarrollar destrezas, desde que empieza a aprender el instrumento:

- **Columna de aire** (inhalación, exhalación).
- **Embocadura** (posición de los labios, dientes, ataque).
- **Posición del saxofón** (Mano Izquierda Mano Derecha).
- **Lectura musical.** (empezando desde lo más básico).

Este método está diseñado para que el estudiante practique por separado estas destrezas, hasta poder ejecutarlas simultáneamente.

- **Entorno**, el grupo de niños del mismo curso, de la misma edad, con los mismos intereses, crean un ambiente de sana competencia que contribuye con el progreso en el aprendizaje.
- **Motivación**, los conciertos frecuentes, el trabajo colectivo, y el ejemplo entre los compañeros contribuye al desarrollo del grupo.



- **Repetición**, el control y apoyo de los padres en casa para generar el hábito de la práctica diaria contribuyen al adelanto en el aprendizaje.

### 2.2.6.3. Técnicas Para la Enseñanza del Saxofón.

Si partimos de la historia, es interesante reconocer que las primeras propuestas didácticas sobre la enseñanza del saxofón se originaron por el mismo inventor del instrumento Adolphe Sax, en el Conservatorio de Música de Paris en 1857 donde formó a 130 saxofonistas. Estamos entrando en el siglo XXI y podemos decir que este instrumento, ya conocido por todos, se ha ganado un espacio en el escenario musical mundial y que su enseñanza es impartida en la mayoría de los centros de formación musical del mundo, esto se demuestra mediante la realización de dieciséis congresos mundiales del saxofón, que han tenido como sede importantes ciudades de tres continentes.

El objetivo de la didáctica del saxofón está en formar un saxofonista capaz de tocar con buena afinación, exactitud rítmica, dominio del fraseo, del vibrado, etc.

Para la enseñanza en sus inicios se debe tomar en cuenta las mismas técnicas de respiración que todos los instrumentos de viento.

El Método para la enseñanza del saxofón, que se aplicará al aprendizaje a todo estudiante, se preocupa en acentuar su ejercitación en escalas, ejercicios en todos los tonos, amenizado con lecciones a dos Saxofones, tablas generales de las posiciones del instrumento y de los trinos, de igual manera se debe dar a conocer a los aprendices la conceptualización del discurso y fraseo, del matiz, del metrónomo, del carácter del Saxofón, del aplomo, de los géneros de música y del origen de las fantasías.



Los pasos que se debe seguir para la enseñanza del saxofón son:

### **PRIMERA PARTE**

- Conocimiento de su mecánica.
- La explicación de su mecanismo.
- Ejercicios que se puedan realizar.

Familiarizarnos con las piezas que componen el saxofón, de la boquilla y la caña, la posición del cuerpo y modo de tener el saxofón, de la emisión, de la embocadura y de la respiración.

### **SEGUNDA PARTE**

- Realizar ejercicios técnicos con los diferentes registros, las articulaciones, las alteraciones, los matices, signos de repetición, basada fundamentalmente sobre las tonalidades, ritmos básicos de música nacional, dúos, incorporando todos los elementos necesarios que se requieren en el momento como el fraseo, los trinos, etc.

### **TERCERA PARTE**

- Ejercicios y ejecución de obras, todo en base a la música nacional. Respecto a las escuelas de formación superior, hacen el uso de repertorio europeo, música académica.

#### **2.2.7. La Enseñanza del Saxofón en la Universidad Nacional del Altiplano, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Profesional de Arte.**

En la Escuela profesional de Arte, la especialidad de saxofón como instrumento principal para la carrera de artista profesional, mención música.

Se utilizan distintos métodos para saxofón, siendo el de mayor utilización el





H.E. Klosé: Método Completo para todos los saxofones el cual desarrolla el estudio de la respiración, embocadura, emisión, ejercicios para el mecanismo (digitación), combinaciones de articulaciones, ornamentos, escalas mayores, menores y cromáticas, estudios sobre acordes mayores, menores, séptima de dominante, séptima disminuida, intervalos y pequeñas piezas musicales del repertorio clásico.

También se usa el método Guy Lacour: 50 Études faciles et progressives pour saxophone ou hautbois el cual desarrolla mucho la expresión e interpretación. El H. Klosé 25 Daily Exercises for saxophone también desarrolla el aspecto de interpretación y los recursos técnicos de la digitación.

El enfoque de estudio del saxofón está orientado a desarrollar la técnica instrumental y escalas. En la cátedra de saxofón se imparte en dos (2) horas semanales de manera grupal o una (1) hora semanal por estudiante si es que en determinado ciclo solo existe un estudiante de dicha especialidad.

Donde también se utiliza el método recopilado por Jhonatan García Arias, (saxofonista profesional) llamado PerúSax, que se dividen en diferentes partes, empezando desde lo básico y llegando hasta lo avanzado.

## **2.3. MARCO CONCEPTUAL**

### **2.3.1. Música**

Según Guevara (2010) música es el arte de combinar sonidos agradablemente al oído según las leyes que lo rigen. 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 (pág. 7).

### **2.3.2. Saxofón.**

#### **2.3.2.1. Historia.**

El saxofón forma parte de los instrumentos de viento-madera. Según Latham (2008) “Adolphe Sax lo inventó alrededor de 1840” (p. 1338). Latham (2008) refiere que “Adolphe Sax (Antoine- Joseph) nació en la ciudad de Dinant en Bélgica el 6 de noviembre de 1814” (p. 1338). Teal (1997) señala que “los instrumentos de Sax iban desde un Si debajo del pentagrama a Fa cuarto espacio hacia arriba” (p. 13).

Su intención era crear un instrumento en el cual la digitación sea idéntica en todo el registro a diferencia del clarinete, esto permitiría a los saxofonistas hacer un mejor desempeño y tener mucha destreza en la ejecución de pasajes rápidos.

En los primeros años era el propio Sax quien lo ejecutaba y en 1841, en la ciudad de Bruselas; tocó el saxofón bajo por primera vez ante público. En 1842 el joven fabricante llega a París con su saxofón embrionario, recibiendo una cálida acogida de importantes compositores (Villafruela, 2007, p. 17).

Las bandas militares acogieron con entusiasmo al saxofón desde 1845 y tras breves años de exclusión provocado por cambios de régimen en Francia, resurge nuevamente en esas formaciones en 1853, al punto de que Adolphe Sax fue nombrado, en 1854, fabricante de instrumentos musicales de la Casa Militar del Emperador (Villafruela, 2007, p.19).



El 7 de junio de 1857 fueron creadas cátedras especiales de instrumentos anexas al Conservatorio de Música de París, con el objetivo de formar y mejorar el nivel de los músicos de las bandas militares. La cátedra de saxofón fue encargada a Adolphe Sax (Villafruela, 2007, p.22).

Las bandas militares sí adoptaron el saxofón y gracias a ellas se mantuvo vigente el instrumento hasta hoy. “Sax murió en París en 1894. Su muerte, sumada a la de sus principales aliados, Kastner (en 1867), Berlioz (en 1869) y Fétis (en 1871), provocó un letargo para el desarrollo del saxofón” (Villafruela, 2007, p. 22).

Actualmente, el sistema moderno del saxofón incluye muchas mejoras de acústica; ergonomía y llaves adicionales; la llave de Fa# agudo está presente en todos los modelos actuales de saxofón; en nuevas versiones del saxofón soprano ya se incluye una llave más para la nota Sol agudo. En el saxofón barítono también hay una llave adicional que lo hace llegar a la nota La grave. Todo esto fue gracias al desarrollo del instrumento, que con el pasar de los años, muchos fabricantes buscaron mejorar el instrumento para así facilitar al momento de la ejecución del instrumento.

Como se muestra en la Tabla 4, la familia actual de saxofones es:

Tabla 4

*Familia de Saxofones*

SAXOFÓN	AFINACIÓN
Sopranino	Mi bemol
Soprano	Si bemol
Alto	Mi bemol
Tenor	Si bemol
Barítono	Mi bemol
Bajo	Si bemol
Contrabajo	Mi bemol

Fuente: el saxofón (Chautemps, Kients y Londeix, 1990 p. 60)

### 2.3.2.2. Partes del saxofón.

El saxofón es un instrumento de forma cónica parabólica, taladrado con agujeros que se pueden cerrar con tapones de piel. Se compone de una campana (parte más ancha), codo y cuerpo en el cual se encaja y fija el tudel. La boquilla, junto con la lengüeta, se adapta sobre el manguito de corcho pegado al extremo más delgado del tudel. (Londeix 1976, p. 1).

La caña o lengüeta se adhieren mediante el uso de la abrazadera que en la actualidad está fabricada por metal, hilo, cuero u otro material que le brinde una característica de aprehensión y sonido.



Figura 6: Partes del Saxofón

Fuente: <https://losinstrumentosmusicales.net/saxofon/>

### 2.3.2.3. Técnica y digitación del saxofón.

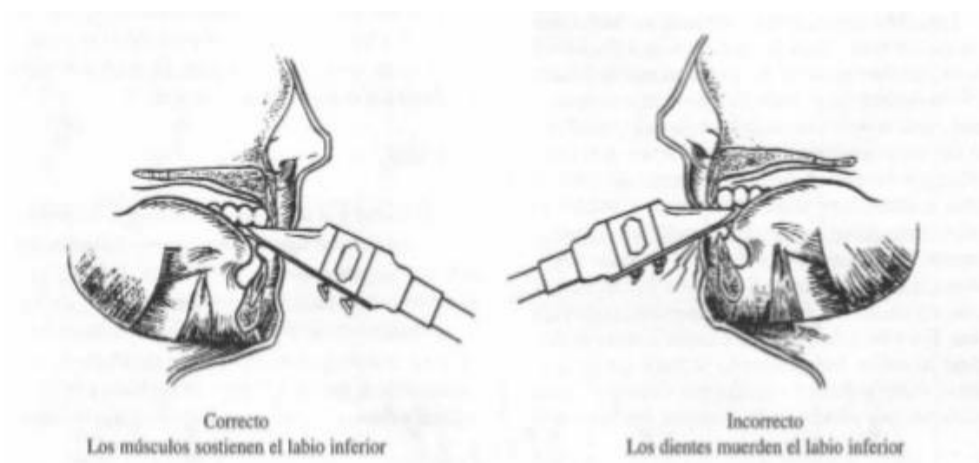
#### a) La embocadura.

Es la postura de toda la cavidad bucal donde los músculos faciales, labios, dientes, mejillas y lengua intervienen sobre la boquilla a la hora de tocar el saxofón. Según manifiesta Teal (1997) “estos incluyen los músculos de los labios y del mentón, la lengua y la estructura ósea de la cara” (p.37).

La tarea más obvia de la embocadura es servir de conexión hermética de manera que la presión de la columna de aire se mantenga y transfiera su energía eficientemente a la boquilla y caña. Sin embargo, éste es solo el comienzo, ya que esta pequeña zona es además el “centro de control” del sonido. (Teal 1997 p. 37).

Algunos saxofonistas suelen usar una almohadilla de caucho especial conocida como “protector de boquilla”, que se ubica en la parte superior de la boquilla

para evitar que los dientes superiores se resbalen protegiendo las piezas dentales como también la boquilla. Se debe tener en cuenta que la presión tiene que situarse en las comisuras de la boca evitando el movimiento de la boquilla ya que al aplicar una mala postura en la parte inferior de la boca se requerirá de mucha fuerza y el labio inferior se puede lacerar con los dientes. (Figuras 4)



*Figura 7: Función de los Dientes en la Embocadura del Saxofón*

Fuente: Teal L. (1997) el arte de tocar el saxofón.

En las dos figuras se puede apreciar la correcta posición de los dientes y la forma incorrecta, donde en una imagen se aprecia como los dientes no presiona mucho el labio inferior, ya que de esta forma no lacera los dientes; en cambio en la otra imagen se puede apreciar que los dientes están presionando mucho el labio inferior, siendo esta la forma incorrecta, ya que esta forma de presionar demasiado la boquilla puede lacerar el labio inferior.

El registro completo del saxofón debe tocarse sin cambiar la embocadura, aunque es normal que no se mantenga fijo ya que es un movimiento natural; la lengua debe estar hacia atrás para tener espacio libre dentro de la boca y que se logre una mejor proyección del sonido.

En realidad, la embocadura de cada saxofonista es distinta, ya que influye mucho la forma de los dientes, tamaño de estos ejecutantes; cuando un saxofonista logra tener un buen puede decir que su embocadura es correcta porque le permite tocar.



*Figura 8: Músculos Usados en la Embocadura del Saxofón Vista Lateral*

Fuente: Teal L. (1997) el arte de tocar el saxofón.

En la figura se puede apreciar todos los músculos que interfiere en la embocadura del saxofón desde una vista lateral, donde se puede apreciar que interactúan todos los músculos del rostro para el sostén de la boquilla y la emisión del sonido.



*Figura 9: Músculos Usados en la Embocadura del Saxofón Vista*  
Fuente: Teal L. (1997) el arte de tocar el saxofón.

En la imagen se puede apreciar todos los músculos de forma frontal, ya que estos que rodean la boca pueden compararse con los rayos de una rueda, que se abren en forma de abanico desde el centro. La efectividad de esta embocadura del saxofón, según se muestra, depende del desarrollo muscular con el cual el labio inferior se sostiene a si mismo independientemente de la mandíbula inferior. Los labios deben rodear completamente la boquilla con idéntica presión hacia el centro, los músculos del mentón sirven para mantener al labio inferior en esta posición para aliviar la presión ejercida sobre los dientes inferiores.





*Figura 10: Embocaduras Correctas e Incorrectas en el Saxofón*

Fuente: Teal L. (1997) el arte de tocar el saxofón.

En las imágenes se pueden observar las formas correctas e incorrectas de la embocadura del saxofón, donde en la primera imagen se puede apreciar la forma correcta de embocar (firme pero relajado). Donde en las otras imágenes podemos ver cómo están con los ángulos muy estirados, inflando los cachetes, los



músculos del mentón amontonados y por último los labios muy salidos; siendo así todas estas últimas imágenes las formas incorrectas de embocar.

#### **b) Emisión del sonido.**

Una buena respiración, almacenamiento y dosificación del aire son la clave principal para una buena emisión de sonido. Para ello, se debe ejercitar el diafragma para que controle la presión que se genera al almacenar cierta cantidad de aire y lograr emitir un sonido dulce y agradable tanto para el saxofonista como para el oyente. “Piense en la calidad del sonido antes de tocar, evite soplar primero y ajustar más tarde.” (Teal 1997, p. 52).

Con mucho esfuerzo y entrenamiento del diafragma se logrará almacenar mucha cantidad de aire en un determinado tiempo. Un ejercicio usado muchas veces por saxofonistas es el de hacer notas largas y con diversas intensidades; desde el pianísimo hasta el fortísimo; esto también sirve para desarrollar la resistencia a la hora de tocar el saxofón. Londeix (1976, p. 7) recomienda: “Retirar la lengua como para pronunciar “taaaa...”. Entonces solamente, el aire siendo liberado al fin y haciendo vibrar la caña a su paso por la boquilla se produce un sonido.

#### **c) Digitación.**

El instrumento tiene la ventaja que el sistema de digitación es el mismo en dos octavas y además de facilitar la ejecución de algunas frases complicadas con recurso o digitación auxiliar. Teal (1997) menciona que “La acción de digitación debe darse en ángulos rectos a la almohadilla cerrada y cada dedo debe estar directamente sobre el nácar o plástico de la tecla.”



Por ello, es importante el estudio de la técnica de digitación; con posiciones auxiliares mediante escalas cromáticas; para que sea más fácil utilizar cualquier posición de los dedos al momento de ejecutar el saxofón.

Las manos deben estar firmes, pero a la vez ligeras para que reaccionen de manera rápida en la ejecución instrumental. Los dedos deben estar un poco curvos para no oprimir otras llaves que se encuentren cercanas. Estas deben ser tocadas con las yemas de los dedos para que así los pulgares se encuentren bien situados de forma natural; el dedo pulgar izquierdo es utilizado para tocar la llave de octava y de La grave (en caso sea saxofón barítono) y el dedo pulgar derecho se encarga de la estabilidad del saxofón. Algunas llaves se tocan con las falanges de los dedos, es el caso de las llaves TA, TC, C1, C2, C3 y C4.

Todos los dedos deben levantarse a la misma altura. Este es un importantísimo punto a considerar para lograr precisión técnica. La articulación de todos los dedos debe estar en la tercera junta (nudillo), y la curva de cada dedo se debe ajustar para compensar la distancia desde el nudillo a cada tecla. No es necesario (ni conveniente) movimiento alguno de la junta del 1ro. O 2do. Dedo al hacer funcionar las teclas 1-2-3 ó 4-5-6. (Teal, 1997, p. 70). Los dedos que restan de la mano izquierda se utilizan para las siguientes llaves:

- Índice: llave X, llave número 1 y llave P
- Medio: llave número 2
- Anular: llave número 3
- Meñique: de Sol#, Do#, Si y Sib

En la mano derecha corresponden a:

- Índice: llave número 4

- Medio: llave número 5 y TF
- Anular: llave número 6 y C5
- Meñique: llaves de Mib y la llave número 7

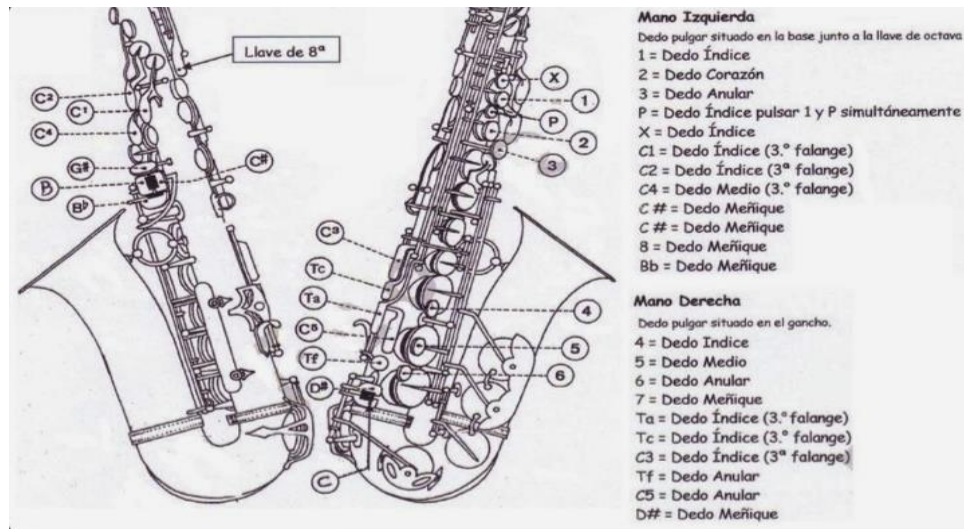


Figura 11: Posiciones de los Dedos en la Digitación del Saxofón

Fuente: <https://www.google.com/search?q=digitacion+del+saxofon>.

En la figura se puede apreciar las posiciones de los dedos y en que parte del saxofón tiene que ir cada dedo, viendo así todas las llaves del instrumento enumerado con números y con los propios nombres de algunas llaves, indicando también la posición de la mano izquierda y derecha, con sus respectivas posiciones de cada dedo de ambas manos, tanto como de la mano derecha y como de la mano izquierda.

\* Identificación en esta columna cuando hay más de una posición de digitación.

			Lateral					
Lateral	bis	1-4	1-5			Lateral		Longitudinal

Figura 12: Registro del Saxofón (primera octava)

fuelle: <https://www.elsaxofon.org/2015/06/notas-del-instrumento.html>

En la figura se puede apreciar las notas del saxofón abarcando desde el Bb hasta el Db, siendo un total de una octava y media del saxofón, donde también se puede apreciar las posiciones alternas de algunas notas, por ejemplo, en el Bb, se puede

apreciar hasta cuatro posiciones alternas para digitar, en algunos casos es preferible optar por diferentes posiciones ya que esto se debe también a una mejor afinación de dicha nota.

Figura 13: Notas del Saxofón (continuación)

Fuente: <https://www.elsaxofon.org/2015/06/notas-del-instrumento.html>



En la imagen se puede apreciar la continuación de las notas del saxofón a partir desde el D intermedio hasta el F agudo, donde también se puede observar cuatro posiciones para ejecutar la nota de Bb, también es el mismo caso de la nota E agudo, viendo dos formas de ejecutar dicha nota (frontal y lateral). Existen notas sobre agudas, ya que para ejecutar dichas notas se tienen que optar algunas posiciones, fuera de lo común, logrando así llegar a ejecutar una octava más de notas sobre agudas.

#### **d) Postura.**

La postura que se debe adquirir debe ser natural; para empezar el músico debe estar relajado. Tanto la cabeza como el cuello deben estar libres. Por otro lado, se debe conseguir un buen arnés para sujetar el saxofón, esto ayudará mucho en la comodidad del intérprete. “El saxofón debe considerarse parte del intérprete, y la asociación física de comodidad e intimidad crea un sentido más unificado para la interpretación musical”. (Teal 1997, p. 31).

La acción corporal de levantar los hombros al momento de respirar genera tensión en los músculos y evidencia la mínima inhalación de aire; los brazos deben estar flexibles y los codos no deben estar pegados al cuerpo porque la tendencia es producir un cansancio extra que progresivamente incrementa la tensión en el cuerpo; por ello, es recomendable la realización de ejercicios de calentamiento estirando y moviendo los brazos de forma circular de diferentes tamaños y variando la velocidad.

Cuando se ejecuta el saxofón sentado, el músico no debe recostarse sobre el respaldar del asiento, los pies deben estar firmes en el suelo y de preferencia las piernas abiertas, ya que el saxofón se situará al medio de ellas; en caso de ser

saxofón tenor o barítono se ubica de lado derecho de las piernas ya que la dimensión de estos instrumentos es de mayor proporción.



*Figura 14: Posturas en el Saxofón*

Fuente: Teal L. (1997) el arte de tocar el saxofón.

En la imagen se puede apreciar las posturas correctas para ejecutar el saxofón, ya que adoptar una mala posición puede causar dolores de espalda incluso hasta un excesivo dolor del cuello, adoptar una buena posición es importante porque de esta forma uno puede reducir el estrés y cansancio al momento de ejecutar dicho instrumento, donde hoy en día también se inventó nuevos colgadores, para una mejor comodidad del ejecutante, donde dichos colgadores se acomodan en los hombros reduciendo así los dolores del cuello.

### **2.3.3. Música Folclórica.**

La música tradicional o folclórica está estrechamente vinculada a la música popular, pero no deben ser considerados términos equivalentes. La música folclórica representa las tradiciones y costumbres de un pueblo específico, que son transmitidas de generación en generación como parte de sus valores y de su





identidad. En tanto que se basa en la tradición, la música folclórica cumple algunos elementos:

Es colectiva, se basa en la repetición (tradición) pero se admite la innovación. Recoge el conjunto de influencias locales, regionales, nacionales o internacionales. Es funcional, esto es, se vincula con las festividades y actividades concretas. Está sujeta a cambios de función de acuerdo con el contexto histórico. Morote (1946).

#### **2.3.4. Música Popular.**

La música popular es aquella que responde a la expresión de los individuos de manera independiente a la regulación académica. El estilo de música popular se corresponde con el universo de funciones, referencias y valores estéticos dominantes dentro de un determinado contexto sociocultural que se inserta el individuo. La música popular se caracteriza por su breve duración y ritmos pegadizos, cuando es cantada, se suma a ello el uso de estribillos de fácil memorización. Asimismo, muchos de sus géneros ofrecen un gran espacio a la improvisación. Como el jazz o la salsa. Por sus características, la música popular suele ser de fácil recepción y asimilación en diferentes culturas, por lo que no necesariamente está asociada a una nación o pueblo específico, si no que se expande como un estándar. Esto ha permitido su amplia comercialización desde la aparición de la industria cultural, por lo cual ocupa un lugar protagónico en los medios masivos como la radio y la tv. Zela (1997).



## CAPÍTULO III

### MATERIALES Y MÉTODOS

#### 3.1. PERIODO DE DURACIÓN DEL ESTUDIO.

El proceso de investigación, se desarrolló a partir del doce de junio de 2020 por un periodo aproximado de unos once meses aproximadamente, finalizando en el 31 de marzo del 2021.

#### 3.2. METODOLOGÍA.

Para llevar a cabo la presente investigación, se empleó el método analítico, aplicado a la partitura de los diferentes huaynos pandilleros y así poder identificar los elementos de la música que se han propuesto para diseñar un método de enseñanza-aprendizaje del saxofón en los estudiantes de la Escuela Profesional de Arte, para lo cual se siguió el siguiente procedimiento:

Primero: se analizó las líneas melódicas de los huaynos pandilleros de las diferentes zonas de la región de Puno, en un total de 81 líneas melódicas, para identificar las características musicales y los recursos técnicos.

Segundo: se procedió a seleccionar las líneas melódicas más representativas, y así poder identificar los elementos de la música, tanto melódicos, armónicos y rítmicos.

Tercero: se procedió a transcribir las líneas melódicas seleccionadas en el software de edición de partituras Sibelius 7.5.

Cuarto: se procedió a diseñar secuencias de estudios y ejercicios melódicos, armónicos y rítmicos en el software Sibelius 7.5 según la dificultad de cada línea melódica.



### 3.3. MATERIALES.

- Papel bond
- Plumones
- Lapiceros
- Tintas
- Folder
- Servicios de computo
- Digitación
- Asesores
- Pasajes
- Display
- Difusión
- Laptop
- Software (Sibelius 7.5.)
- Hojas Pentagramadas
- Partituras
- Otros.



## CAPITULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

#### 4.1. CARACTERÍSTICAS MUSICALES DEL HUAYNO PANDILLERO.

##### 4.1.1. Análisis Formal.

##### 4.1.1.1. Compás simple 2/4 y 3/4.

El Huayno en la ciudad de Puno es de compás simple 2/4 y 3/4 a diferencia de otras latitudes, en algunas ocasiones se le considera el huayno cojo, porque no tiene una rítmica constante, donde la primera frase está en 2/4 y para la cadencia final aparece un 3/4 o viceversa, por eso se le denomina el huayno cojo porque tiene estas dos formas con los compases simples de dos y tres cuartos.

##### 4.4.1.2. Modo menor (escala melódica).

Todos los huaynos siempre están en modo menor, donde se trabaja la escala melódica y la escala armónica, con mayor pretensión la escala melódica, el huayno pandillero tiene el uso del cromatismo melódico y armónico, donde muchos compositores con estudios profesionales, se han dedicado mucho al trabajo del huayno puneño.

##### 4.4.1.3. Uso del cromatismo melódico y armónico.

la mayoría de los primeros compositores de huayno han tenido estudios académicos en el conservatorio en Lima y otros fuera del País, tales como Jorge Huirse, Teodoro Valcárcel, Edgar Valcárcel, Augusto Portugal, entre otros, todos ellos tuvieron una formación en el conservatorio, ya que eso ayudo bastante al desarrollo del huayno pandillero, ya que desde sus primeras épocas se haya



academizado y en sus melodías se haya incursionado el uso de cromatismo, tanto melódicos como armónicos.

#### **4.4.2. Análisis Estructural.**

##### **4.4.2.1. Introducción, Tema A, B, y fuga.**

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

## a) Huayño AMARTE ES TODO

### AMARTE ES TODO

Huayño

Ysaías Charaja O.  
trans: Alcides Mejía

The musical score is written for Mandolina in G major. It consists of five staves of music. The first staff is labeled 'Introducción' and spans measures 1 to 9. The second staff is labeled 'Canto. Tema A' and spans measures 10 to 17. The third staff is labeled 'Tema B' and spans measures 18 to 26. The fourth staff is labeled 'Coda' and spans measures 27 to 30. The fifth staff continues the Coda section. The score includes various time signatures: 2/4, 3/4, and 2/2. It also features first and second endings for the Coda section.

Figura 15: Huayño Amarte es Todo

fuelle: elaboración propia.

En el Huayño de Amarte es Todo de Ysaías Charaja O. se puede apreciar una introducción que va desde el compás uno al nueve, después viene el canto que es el tema A que va desde el compás diez hasta el compás diecisiete, seguido viene el Tema B que es desde el compás dieciocho hasta el compás veintidós, finalmente la terminación o remate que son los últimos compases desde veintitrés hasta el veintisiete, donde también se puede apreciar la estructura Introducción, Tema A, Tema B, y la terminación o remate.

b) Huayño MAMITA CANDELARIA

# MAMITA CANDELARIA Huayño

Raúl Castillo Gamarra  
trans: ALCIDES MEJIA

**Introducción**

Mandolina

5

10 *Canto. Tema A*

17 *Tema B*

23 1. 2.

*Terminación o Remate*

Figura 16: Huayño Mamita Candelaria

Fuente: elaboración propia

En la partitura se puede ver la introducción que va desde el compás uno hasta el nueve, después viene el Tema A que vendría a ser la parte del canto, se presenta desde el compás diez hasta el dieciséis, seguidamente viene el Tema B desde el compás diecisiete hasta el veinticuatro, donde para terminar viene el Remate o

terminación desde el compás veinticinco hasta el treinta y dos, terminando en el primer grado.

c) **Huayño CERRITO DE HUAJSAPATA**

## CERRITO DE HUAJSAPATA

Huayño

Derechos Reservados.  
trans: Alcides MEJIA

The musical score is written for Mandolin in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of several measures grouped into sections:

- Introducción:** Measures 1 to 12, marked with a red bracket.
- Tema A:** Measures 13 to 19, marked with a green bracket and labeled 'Canto'.
- Tema B:** Measures 20 to 25, marked with a pink bracket.
- Coda:** Measures 26 to 27, marked with a red bracket.
- Terminación o Remate:** Measures 28 to 32, marked with a blue bracket.

The score includes first and second endings for Tema B and a final cadence.

Figura 17: *Huayño Cerrito de Huajsapata*

Fuente: elaboración propia

En el huayño cerrito de huajsapata también se puede apreciar la misma estructura, se puede ver la introducción que va desde el compás uno hasta el trece antecediendo una coda antes de entrar a la exposición del canto, donde empieza el Tema A desde el compás catorce al diecinueve, después viene el Tema B desde



el compás veinte hasta el veinticinco, donde finalmente una pequeña coda y después la terminación o el remate, que va desde el compás veintisiete hasta el compás treinta y ocho.

#### 4.4.2.2. Dos tipos de Huaynos Pandilleros (paseo, concurso).

- Huayno pandillero de Paseo, nació como parte de las fiestas de carnaval, donde todos los conjuntos pandilleros hacen sus pasacalles por las principales calles de la ciudad, acompañados de la estudiantina, las cuales ejecutaban huaynos pandilleros pausados.
- Huayno Pandillero de Concursos, son los que ya básicamente están elaborados para ser calificados mediante un jurado y pueda deliberarse, estos huaynos de concurso tienen una estructura más amplia, porque el desarrollo ya no está solamente en un A y B sino también tienen un tema C, incluso cadencias, lo propio que se requieren para un concurso.

#### 4.4.3. Estructura Armónica.

- Las progresiones armónicas según el análisis, dan como resultado lo siguiente.

Tabla 5

*Estructura Armónica del Huayño Pandillero*

---

INTRODUCCIÓN	HUAYNO	FUGA O CODA
V/III, III, V7, I	I, III-I, II, I-III, V7, I	III, V7, I

---

Las progresiones armónicas según el análisis dan como resultado lo siguiente

En la **introducción** vamos a tener un V/III, III, V7, I, es la introducción clásica que vamos a tener.

La secuencia armónica del **huayno** es un I, III-I, II, I-III, V7, I, Es un círculo normal que se tiene clásico y simple que se tiene de la armonía para poder acompañar un huayno.

**Fuga o coda** que está constituida por el III, V7, I, es una cadencia normal que se tiene en armonía para poder resolver un tema.

a) **Huayno N°1**

Huayño N° 1

Victor Masías  
trans: Alcides Mejía

V, III III V I V, III  
III V I I III VI IV V7  
III I III VI I, III V7 I VI, IV  
V7 I III VI I, III V I

Figura 18: Huayño N°1 de Víctor Masías

Fuente: elaboración propia

En el Huayño N°1 del compositor Víctor Masías, se puede encontrar la estructura que anteriormente expresamos, empieza con el V-III, III, V, I, V-III, III, V, I, (la parte de la introducción), seguidamente en el desarrollo de la melodía encontramos los siguientes grados armónicos, I,III; VI,IV; V7;III;I,III;VI, I-III;V7;I;VI,IV; V7,I;VI, I-III; V; I. En la parte final terminando con un III, V, I.

#### 4.4.4. Confluencia Modal del Huayno Pandillero.

- Escala pentatónica menor, la mayoría porque, por el instrumento ya que todos los instrumentos indígenas antiguos poseen cinco sonidos y por lo tanto a partir de ello se da las primeras escalas.

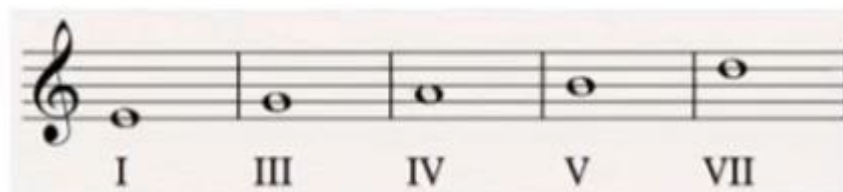


Figura 19: Escala Pentatónica

- Escala andaluza, escala normal, pero introducen en su segundo grado una alteración,

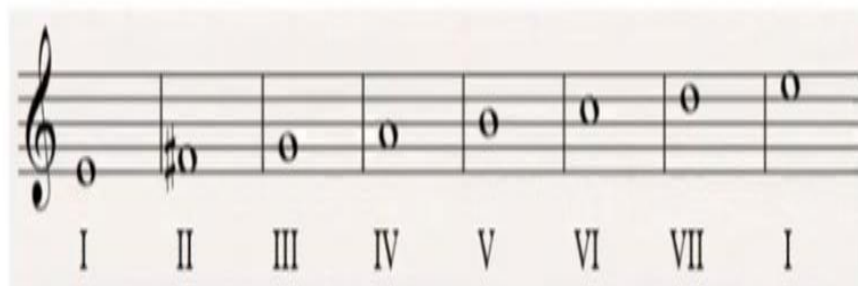
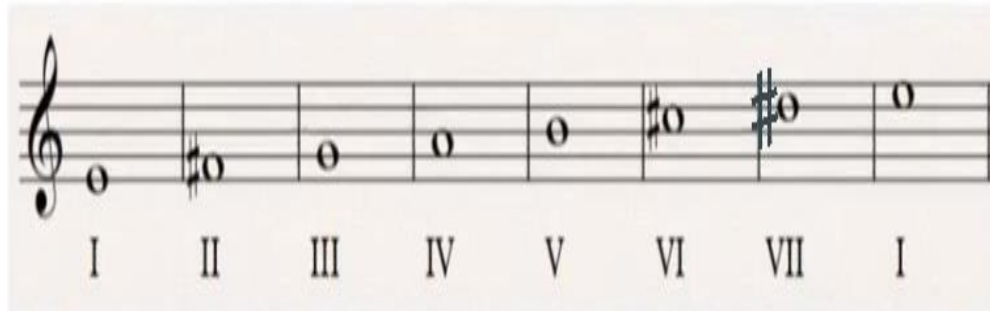


Figura 20: Escala Andaluza

Fuente: elaboración propia

- Fusión de la escala pentatónica y andaluza (escala mestiza), donde juntando las dos escalas, pentatónica menor y la escala andaluza, sale la escala mestiza, que es básicamente la escala del huayno en el sexto y séptimo grado las alteraciones.



*Figura 21: Fusión de la Escala Pentatónica y Andaluza*

Fuente: elaboración propia.

Donde si hacemos un análisis con otros huaynos, por ejemplo, el huayno ayacuchano, huayno cusqueño, podemos encontrar las mismas similitudes, donde podemos encontrar que están escritas en la misma escala.

#### 4.4.5. Análisis de la Forma Musical.

##### a) Joyita Puneña

### JOYITA PUNEÑA

Castor Vera  
trans: Alcides Mejia

The musical score for 'Joyita Puneña' is presented in three staves. The first staff shows a melodic line in 2/4 time, divided into three groups (Grupo) by green brackets. Each group contains two phrases (Inciso) marked with red brackets and labeled A, B, C, B, C', and B'. The first two groups are grouped together as a 'Semifrase' (purple bracket), and the entire first staff is a 'Frase' (orange bracket). The second staff starts at measure 7, also in 2/4 time, with a repeat sign. It is divided into three groups (Grupo) by green brackets, each containing one phrase (Inciso) marked with red brackets and labeled C', D, A', B', and C'. The first two groups are grouped together as a 'Semifrase' (purple bracket), and the entire second staff is a 'Frase' (orange bracket). The third staff continues the melody, divided into two groups (Grupo) by green brackets, each containing two phrases (Inciso) marked with red brackets and labeled C', A', B', C', and D'. The first group is grouped together as a 'Semifrase' (purple bracket), and the entire third staff is a 'Frase' (orange bracket).

Figura 22: Huayño Joyita Puneña

Fuente: elaboración propia.

En el huayno joyita puneña de Castor Vera, podemos apreciar los incisos, grupos, semifrases, y frases, donde se tiene 15 incisos, 8 grupos, 4 semifrases y dos frases. Donde en algunos casos los incisos pueden repetirse, mostrando solo cambios de variación, contraste, etc.

➤ **Identificación de fórmulas rítmicas en el Huayño Pandillero**

4

549 **ASI SON ESTAS CHOLITAS**

563

576 **YO SOY LA FLOR**

589

601 **LA LIRA**

613

625

636

648 **MARIPOSITA**

661

675 **29 de setiembre**

687

700

712 **HOY ESTOY AQUI**

724

738

752

Figura 23: Huayños Pandilleros

En la partitura se puede apreciar los diferentes huayños pandilleros, canciones tradicionales dichas de la región, como por ejemplo tenemos: así son estas cholitas, yo soy la flor, la lira, mariposita, veintinueve de setiembre y por último hoy estoy aquí. Donde todos presentan rítmicas similares y con algunas variaciones en algunos casos.

The image shows a musical score for several traditional Peruvian huayños. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The pieces are: 1. HUAJCHAPUQUITO (measures 369-407), 2. UNA LINDA AYAVIREÑA (measures 418-443), 3. SIERTAS MALAS VOLUNTADES (measures 456-469), 4. YA NO PUEDO MAS (measures 481-494), and 5. FLOR CULTIVA (measures 519-542). Each piece consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and repeat signs. Some pieces have first and second endings indicated by '1.' and '2.' above the notes.

Figura 24: Huayños Pandilleros

En la partitura se puede observar la continuación de transcripciones de huayños pandilleros, como, por ejemplo: huajchapuquito, una linda ayavireña, siertas malas voluntades, chirihuayrita, flor cultiva. podemos encontrar más de cuatro fórmulas rítmicas, presentadas con algunas variaciones.

The image shows a musical score for five different huayño pandillero pieces. Each piece is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The pieces are: 1. 'LINDA HUANCANEÑA' (measures 169-207), 2. 'HUANCANEÑITA' (measures 207-231), 3. 'AGUITA DE PUTINA' (measures 243-268), 4. 'AZANGARINO' (measures 280-316), and 5. 'CHOLO LAMPEÑO' (measures 328-363). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and repeat signs with first and second endings.

Figura 25: Huayños Pandilleros



Se puede apreciar que, en los diferentes huayños pandilleros tradicionales, como tenemos en la partitura: linda huancaneña, huancaneñita, aguita de putina, azangarino, cholo lampeño. Donde también solo podemos encontrar más de cuatro fórmulas rítmicas, con algunas variaciones. donde posteriormente procederemos a desarrollar los métodos de estudio para plantear la propuesta de aprendizaje del saxofón.

#### 4.4.6. Fórmulas Rítmicas del Huayno Pandillero.

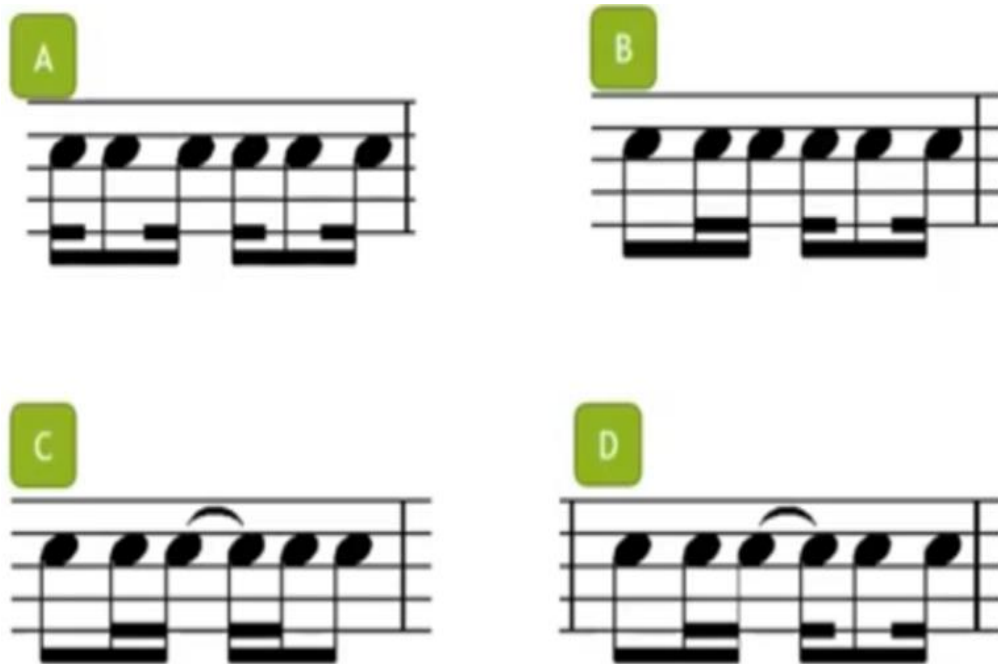


Figura 26: Fórmulas Rítmicas del Huayno Pandillero

Fuente: elaboración propia

En la imagen podemos apreciar cuatro “Fórmulas Rítmicas”, que son las que están mayormente presente en todas las composiciones de huayños pandilleros. Donde en la primera fórmula tenemos la a) semibreve, corchea, semibreve; semibreve, corchea, semibreve. B) corchea, semibreve, semibreve; semibreve, corchea, semibreve. C) corchea, semibreve, semibreve ligada, semibreve, semibreve, corchea. D) corchea, semibreve, semibreve ligada; semibreve, corchea, semibreve. En las dos últimas fórmulas podemos apreciar la síncopa.



## **4.2. RECURSOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS.**

### **4.2.1. Carácter Interpretativo.**

Otra característica notoria es el papel que desempeña la guitarra en el “acompañamiento” de la melodía, donde los “bordones” tradicionales, asumen un papel muy dinámico y de mucho despliegue contrapuntístico, manifestado las más de las veces en el uso de figuras como las semicorcheas, con cuidadoso respeto por los acentos y la armonía correspondiente a la tonalidad. Cabe indicar que, en cuanto al manejo del Contrapunto, hallamos en el Maestro Augusto Portugal Vidangos un excelente innovador del huayño pandillero en lo que concierne al tratamiento contrapuntístico.

De otro lado, se puede verificar que la técnica interpretativa en la Mandolina respecto del uso del plectro y la dimensión del trémolo en Puno, es distinto al estilo de otros departamentos donde también se toca mandolina, caso Cusco, Ayacucho, Huancavelica o Ancash, lo que añade una diferencia más, en relación a otras formas de interpretar el Huayño en otras zonas del Perú.

El estilo interpretativo del Acordeón también es singular, diferenciándose de cualquier estilo de otras regiones, tal vez el estilo más cercano sea el boliviano, seguramente por estar en la misma zona geográfica.

### **4.2.2. Articulaciones**

Las articulaciones son importantes al momento de interpretar una obra musical, se les puede dar connotaciones para transmitir sensaciones al público. En el huayño pandillero se puede apreciar el uso de diferentes escalas tanto cromáticas como armónicas, haciendo el uso de la articulación. Las articulaciones son recursos expresivos de carácter; en el libro H.E. Klosé podemos encontrar ejercicios



propuestos a partir de la página 76, entre otros métodos para poder realizar las diferentes escalas presentadas en el huayno.

#### **4.2.3. Adornos u Ornamentos Musicales.**

De acuerdo a los análisis realizados, se puede apreciar que, en la melodía del huayno pandillero, no presenta ningún adorno musical, a diferencia de otros huaynos, como, por ejemplo, el huayno ayacuchano, la música huancaína, etc. Lo cual muestra así su propia característica, diferenciándose así del resto.

##### **➤ Tipos de Adornos.**

Podemos encontrar diferentes tipos de adorno (trino, mordente, grupeto, apoyaturas, glisando, bordadura, etc.) ya que todos estos ornamentos musicales sirven para enriquecer la melodía, donde una particularidad es que los instrumentos melódicos en el huayno pandillero no utilizan.

#### **4.2.4. Vibrato.**

El vibrato se usa para darle un color más agradable a la melodía, donde los instrumentos melódicos que se ejecutan (saxofón, trompeta) en el huayno se puede apreciar su uso, pero no exagerando demasiado, a diferencia de la música huancaína, donde se puede apreciar el uso exagerado.

### **4.3. PROPUESTA DE ENSEÑANZA APRENDIZAJE.**

Para la propuesta de enseñanza-aprendizaje, se procedió a elaborar ejercicios, utilizando las cuatro fórmulas rítmicas, que se explicó anteriormente, elaborando diferentes ejercicios, haciendo el uso de intervalos (segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas), para todo el registro del saxofón. haciendo así el estudio un poco más didáctico y divertido, utilizando también las características



del huayño pandillero como, por ejemplo, las tonalidades menores en las que se ejecuta, la escala menor armónica y melódica. Por último, se presenta unos ejercicios melódicos, propias de las diferentes introducciones que presenta el huayño.

#### **4.3.1. Modelo Pedagógico.**

En la siguiente propuesta de enseñanza aprendizaje se trabajará con el modelo pedagógico progresista, que tiene como precursora a Jhon Dewey, quien critica la educación tradicional por ser autoritaria, competitiva y pasiva ya que limita al aprendizaje al priorizar memorización.

El modelo pedagógico progresista defiende la participación activa, motivadora y participativa; y se complementa con la teoría del aprendizaje significativo de Ausubel (1972, 1976, 2002, 2009). En la siguiente tabla se explicará algunos alcances.

Es necesario resaltar que todavía se está hablando de una forma de porvenir, porque la presente investigación, solo busca proponer un método de enseñanza musical utilizando la cualidad tímbrica sonora del huayno pandillero, donde se busca más adelante probar en los estudiantes, dejando una continuación del presente trabajo de investigación. Para así comprobar realmente cuan efectiva es el método propuesto por el autor.

Tabla 6

*Modelo Pedagógico*

<b>Metas</b>	Se tendrá como meta para el estudiante el acceso a conocimientos más avanzados; es decir, el estudiante debe lograr reconocer y dominar lo trabajado en el ciclo de estudio para poder subir de nivel.
<b>Concepto de desarrollo del estudiante</b>	El desarrollo del estudiante será secuencial ya que tanto los estudios propuestos por los métodos mencionados anteriormente servirán para que el estudiante tenga conocimientos previos y pueda desempeñar con eficiencia y eficacia las estructuras jerárquicamente diferenciadas propuestas y elaboradas por el facilitador según vaya avanzando el ciclo académico.
<b>Contenido</b>	Experiencias de acceso a estructuras superiores.
<b>Relación maestro – estudiante</b>	Facilitador, estimulador de desarrollo; es de vital importancia la confianza que brinde el maestro para que el estudiante logre explotar su potencial. Debe estimular el avance del estudiante mediante ejemplos en la sesión de clase, es decir, mostrar cómo se ejecuta el saxofón con recursos técnicos válidos que logren captar la atención del estudiante y observe a su maestro como ejemplo.
<b>Metodología de enseñanza</b>	Se sugiere la creación de ambientes y experiencias de desarrollo según la etapa evolutiva del estudiante. Promover la práctica instrumental en escenario como recitales, audiciones, práctica grupal (cuartetos, ensambles de saxofón).
<b>Evaluación</b>	Evaluar según criterio. Evaluar por procesos. Evaluar no es calificar.

Fuente: Nieves (2018).

Es necesario que el estudiante de saxofón tenga conocimientos previos como la lectura instrumental, conceptos de afinación, ejecución de escalas mayores y menores; así como el manejo del lenguaje musical ya que la presente propuesta se está promoviendo para educación superior como es el caso de la Universidad Nacional del Altiplano, Escuela Profesional de Arte, Música.



### 4.3.2. Ejercicios Rítmicos

## RECONOCIMIENTO DE DISEÑOS RÍTMICOS DEL HUAYÑO PANDILLERO

**A** *Fórmula Rítmica*

ALCIDES MEJIA TOQUE

$\text{♩} = 60-80$

6

12

18

23

29

34

Copyright © diegoalcides123@gmail.com



2

39 **B** *Fórmula Rítmica*

45

51

57

63

69

73



77 **C** *Fórmula Rítmica*



83



89



94



99



105



110



4

115 **D** *Fórmula Rítmica*



121



127



132



137



143



148





De acuerdo a lo expuesto anteriormente, mencionamos cuatro formulas rítmicas, mediante las cuales se pudo desarrollar estos ejercicios rítmicos, tomando la pulsación 60 a 80 la negra, para poder agarrar la rítmica, desglosándolo en todo el registro del saxofón, en intervalos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava. Estudiar en todas las tonalidades.

## ESTUDIOS DE INTERVALOS

Con los mismos diseños rítmicos del huayno pandillero se procederá a estudiarlos en intervalos, haciendo el uso del metrónomo, desde lo mas lento para así poder alcanzar un tempo acelerado, desarrollando así la técnica del instrumento del saxofón.

153 *Intervalos de Terceras con la fórmula A*

159

165

171





6

298 *Intervalos de Octavas con la fórmula A*



320 *Ejercicios de Tercera con la Fórmula Rítmica B*



352 *Ejercicios de Cuartas con la Fórmula Rítmica B*







8



477 *Ejercicios de Cuartas con la Fórmula Rítmica C*

483

489 *Ejercicios de Quintas con la Fórmula Rítmica C*

494 *Ejercicios de Sextas con la Fórmula Rítmica C*

498

502 *Ejercicios de Setimas con la Fórmula Rítmica C*

507

En todos los ejercicios se puede apreciar las cuatro fórmulas rítmicas, en todo el registro del saxofón, con una pulsación desde lo más lento, alcanzando la velocidad que el alumno desarrolle con el pasar de todos los días, proponiendo unas dos horas diarias de estudio, aparte de los otros métodos, ya sea de repertorio, etc. Observando también, el desarrollo en los diferentes intervalos (segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas, octavas). Donde también se estudiará en los doce tonos, haciendo el uso de la memoria y subiendo cromáticamente.





2  
67 **D** *Fórmula rítmica* Saxofón contralto

73

79

85

91

En los ejercicios presentados en el pentagrama podemos apreciar diferentes ejercicios, haciendo el uso de las fórmulas rítmicas del huayno pandillero, al igual que en los ejercicios anteriores, se tienen que memorizar dichas fórmulas rítmicas, para después pasar a estudiarlo por intervalos (segunda, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas), donde al estudiar todos los intervalos el estudiante también estará desarrollando el oído.

Recomendable también estudiarlo en todos los tonos del saxofón, ya sea de forma cromática o por tonos, desde lo más lento posible hasta llegar a lo más rápido posible, al realizar todos estos ejercicios el estudiante desarrollara destreza en la ejecución del instrumento del saxofón.

### 4.3.3. Estudios Melódicos y Armónicos

Para los ejercicios melódicos, se procedió a desarrollar los ejercicios mediante las mismas formulas rítmicas, se trabajó en la tonalidad de Am, siendo una de las tonalidades en las que mayormente se ejecuta el huayño pandillero.

## EJERCICIO N° 1

ALCIDES MEJIA TOQUE

1

7

13

18

22

27

33

39

45

48

Copyright © diegoalcides123@gmail.com



Se puede apreciar en los ejercicios, una particularidad, que es la escala armónica, siendo esta una de las características del huayño pandillero. El ejercicio 1, se desarrolló a base de la rítmica A.

#### 4.3.4. Ejercicios de Escalas

Para el ejercicio de escalas, se procedió a desarrollar mediante las fórmulas rítmicas, utilizando la escala armónica, en el huayño pandillero las tonalidades más usuales en las que se ejecutan son: Gm, Am, Em, utilizando la particularidad de la escala armónica y melódica. Donde también se puede estudiar en los doce tonos musicales, adquiriendo así un mejor desarrollo de la técnica.



## EJERCICIO N°2

ALCIDES MEJIA TOQUE

1

7

14

20

26

32

37

43

2

49

55

3

Copyright © diegoalcidos123@gmail.com

2

61

67

71

75

79

En la partitura se puede apreciar el desarrollo de los ejercicios propuestos a base de la fórmula rítmica B, donde se presenta de cuatro formas en todo el registro del saxofón, haciendo el uso de la escala menor armónica, ya que dicha escala es característica del huayño pandillero, como también la escala melódica. El ejercicio 2 se desarrolló a base de la rítmica B, con intervalos de segundas.



## EJERCICIO N°3

ALCIDES MEJIA

1

7

13

19

25

31

36

41

2

47

53

Copyright © diegoalcides123@gmail.com

2

58

62 **3**

68

74

79

85

91

95

100 **4**

104

En el ejercicio 3, se puede apreciar la tonalidad en Gm tono real, donde para el saxofón sería Em, siendo este un instrumento transpositor, la cual es una de las tonalidades que también se ejecuta el huayño pandillero, con la particularidad de la utilización de la escala menor armónica. Dicho ejercicio se desarrolló con lo fórmula C de la rítmica del huayño pandillero.



## EJERCICIO N°4

ALCIDES MEJIA TOQUE

1

7

13

18

23

29

33

2

38

44

49

Copyright © diegoalcides123@gmail.com







### 4.3.5. Pequeños Estudios Melódicos.

## PEQUEÑOS ESTUDIOS MELÓDICOS

ALCIDES MEJIA

1

6

11

17

24

29

33

39

42

46

Copyright © diegoalcides123@gmail.com

2

The image shows a musical score for a huayño pandillero. It consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff starts at measure 52 and ends with a double bar line. The second staff starts at measure 59, has a box containing the number '6' above the first measure, and includes a 3/4 time signature change. The third staff starts at measure 65 and ends with a double bar line.

Se puede apreciar los diferentes ejercicios melódicos, ya que estos seis ejercicios vendrían a ser, las diferentes introducciones que se presentan en el inicio de la ejecución del huayño pandillero. Donde para lograr la ejecución de dichas introducciones es necesarios contar con un estudio de articulaciones para lo cual se puede emplear el uso de diferentes métodos.



## V. CONCLUSIONES

Las características musicales del huayno pandillero están enmarcadas en la melodía, armonía y ritmo, de las mismas, mediante las cuales se logró proponer una metodología de enseñanza para el instrumento del saxofón; ya que dichos elementos llevan en sus características el cromatismo, intervalos, sincopa, compases simples de 2/4 y 3/4 de las cuales los ejercicios y estudios propuestos alcanzan un nivel académico como para enseñanza en el nivel superior de la formación musical. Los recursos técnicos interpretativos del huayno pandillero, son propios de la música ya que poseen un timbre, color que fueron adecuados al saxofón el cual permitió adaptar y proponer una metodología tomando en cuenta dichos recursos.

La propuesta metodológica elaborada radica en ejercicios de intervalos de segunda, tercero, cuarta, quinta, sexta, séptima y octava, en diferentes tonalidades; ejercicios de diseños rítmicos en base a las fórmulas características del huayno pandillero detectadas; estudios melódicos en base a las melodías de los huaynos pandilleros, con una característica principal del cromatismo; así mismo el trabajo de escalas se realizó en base a la escala formal del huayno pandillero.



## VI. RECOMENDACIONES

La música puneña es rica por sus características musicales, así como por sus recursos técnicos, por ello se recomienda seguir trabajando material metodológico para la enseñanza aprendizaje de los diferentes instrumentos en diferentes niveles para poder consolidar nuestra cultura musical.

A los docentes se debe tomar en cuenta la música tradicional de la región para generar procesos de enseñanza-aprendizaje donde se pueda generar nuevas formas de estudio de los instrumentos.



## VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ausubel, D., Novack, J., & Hanesian, H. (2009). *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo*. México. Editorial Trillas.
- Alave, C. (2016). *Efectividad del Programa “Yo amo mi música” en el desarrollo de la Estimulación Musical de los estudiantes del Primer Grado de Educación Primaria de la Institución Educativa Particular Peruano Americano UGEL 06, 2014*. (Tesis de licenciatura). Universidad Peruana Unión, Lima, Perú.
- Aretz, I., Ramón., & Rivera, L. (1976). *ÁREAS MUSICALES DE TRADICIÓN ORAL EN AMERICA LATINA. SANTIAGO-CHILE*: Revista musical chilena. Year 30, April-September.
- Aguilar, H. (2015). *Proceso histórico de la estudiantina de Puno: Etapa de formación*. *Revista de Investigación en: Música, artes Plásticas, Danza y Teatro*.
- Portugal, J. (1981). *Danzas y Bailes del Altiplano*, Editorial Universo, Lima, Perú.
- Chanchay, R. (2013). *Manual Para la Enseñanza del Saxofón con Ritmos y Melodías Ecuatorianas Para el Nivel Inicial del Conservatorio Nacional de Música*. (tesis de posgrado). Universidad Estatal en Cuenca en Convenio con la Pontificia Nacional Católica del Ecuador.
- Aguilar, H (2012). *Proceso Histórico del Huayno Pandillero*. Editorial Centro Papelero de Norte S.A. Puno.
- Bajtín, E. (1988). *La cultura popular en la edad media. El contexto de 991 François rebeláis*. Madrid Alianza Universidad.
- Best, E. (1993). *Elementos del folklore*. América.



- Cuentas, E. (1997). *LA PANDILLA PUNEÑA LIMA- PERÚ*: Comité de Investigación de Brisas de Titicaca.
- Calsin, R. (2003). *PANDILLA PUNEÑA N°7 ASOCIACIÓN DE INSTITUCIONES PANDILLERAS DE LA PROVINCIA DE SAN ROMÁN. JULIACA-PERÚ*.
- D. de Pedro, E. (2008). Teoría completa de la música. NUEVA 964 CARISCH ESPAÑA: Cueca de san Vicente.
- D'hartcourt, Marguerite & Roul. (1925). *LA MÚSICA DE LOS INCAS Y SUS SUPERVIVENCIAS*. París-Francia: Gráfica S.A.
- Diaz, R. (2005). Digitación del saxofón. [figura]. Recuperado de <https://www.google.com/search?q=digitacion+del+saxofon>
- Frisancho, I. (2003). *PANDILLA PUNEÑA N°6 ASOCIACION DE INSTITUCIONES PANDILLERAS DE LA PROVINCIA DE SAN ROMÁN. JULIACA-PERÚ*.
- Guevara, J. (2010). Teoría de la música.
- Huanca, E. (2018). Proceso de Enseñanza y Aprendizaje Musical en los Talleres de Técnica Instrumental, del Programa de Música de la Escuela Profesional de Arte de la U.N.A. Puno 2017. (tesis de posgrado). Universidad Nacional del Altiplano.
- Isamitt, C. (2002). El folklore como método de enseñanza. *Rev. Music. Chile*.
- Klose, H. (1948) *Método Completo para Saxofón*. Novena edición, Editions musicales Alphonse Leduc, Paris.
- Londeix, J. M. (1962) *Les gammes conjointes et en intervalles*. Primera edición. Editorial Henry Lemoine. París.



- Lacour, G. (1989) 50 Etudes fáciles y Progresivos para Saxofón Book 1. Novena Edición Editorial Gerard Billaudot, Paris.
- Latham, A (2008). Diccionario enciclopédico de la música. Mexico: Fondo de cultura económica. Recuperado de [https://drive.google.com/file/d/0B6NW\\_wyR5FAIV0VOY3BKdC1tWUk/edit](https://drive.google.com/file/d/0B6NW_wyR5FAIV0VOY3BKdC1tWUk/edit)
- Lévi-Strauss (1958), *Antropología estructural*.
- Morote, E. (1946). Elementos del folklore. Universo, Lima.
- Newton, A. (2005). Notas del saxofón. [figura]. Recuperado de <https://www.elsaxofon.org/2015/06/notas-del-instrumento.html>
- Navarro, L. (2017). Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 19(3), 143-160. <https://doi.org/10.24320/redie.2017.19.3.675>
- Paniagua, J. (1998). PANDILLA PUNEÑA N°3 ASOCIACIÓN DE INSTITUCIONES PANDILLERAS DE LA PROVINCIA DE SAN ROMÁN. JULIACA-PERÚ.
- Pacheco, C. (2018). “Patrones Rítmicos del Vals Criollo Peruano y su Adaptación al Cuarteto de Cuerdas”. Universidad Nacional de Música. [cpacheco@unm.edu.pe](mailto:cpacheco@unm.edu.pe)
- Patrón, J. (1984). *LA PANDILLA PUNEÑA*. PUNO-PERÚ: Samuel Frisancho Pineda.
- Pérez, A. (2005). Partes del saxofón. [figura]. Recuperado de <https://losinstrumentosmusicales.net/saxofon/>





- Rodríguez, M. (2018). Modelos de Enseñanza del Lenguaje Musical. (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación.  
<https://eprints.ucm.es/49380/1/T40289.pdf>
- Suzuki, S. (1983). Hacia la Música por amor. Publicado por Exposition Press Inc. Rio Piedras, Puerto Rico.
- Rodríguez, W. La huella generacional del Maestro Castor Vera Lozano.  
*ASOCIACIÓN DE INSTITUCIONES PANDILLERAS DE LA PROV. DE SAN ROMÁN.*
- Tejada, D. (2002). *LA MÚSICA POPULAR EN EL CARIBE*. La revista cultural del Caribe. N°9.
- Teal, L. (1997). El arte de tocar el saxofon. Miami: Warner Bros. Publications.
- Velazco, B. (2008). Relevancia del saxofón en la Música Instrumental Puneña. (tesis de pregrado). Universidad Nacional del Altiplano Puno.
- Velazco, B. (2017). *Relevancia del saxofón en la Música Instrumental Puneña*. Ed.2 Emer, Impresiones Puno, Perú.
- Villafruela, M. (2007). El saxofón en la música docta de América latina. Santiago de Chile: Andros Impresores.
- Zela, E. (1997). Folklore peruano danza y canto. Lima Escuela De Arte Popular.
- Zaga, P. (1998). *PANDILLA PUNEÑA N°3 ASOSIACION DE INSTITUCIONES PANDILLERAS DE LA PROVINCIA DE SAN ROMÁN. JULIACA-PERÚ.*



## ANEXOS

Anexo 1. Ejercicios con fórmulas rítmicas del huayno pandillero

## RECONOCIMIENTO DE DISEÑOS RÍTMICOS DEL HUAYÑO PANDILLERO

**A** *Fórmula Rítmica*

ALCIDES MEJIA TOQUE

$\text{♩} = 60-80$

7

13

19

25

31

35

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise A, labeled 'A Fórmula Rítmica'. It is in 2/4 time with a tempo of 60-80. The notation consists of 35 measures across seven staves. The first six staves (measures 1-30) feature a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes in pairs. The seventh staff (measures 31-35) shows a variation of this pattern, ending with a half note.

**B** *Fórmula Rítmica*

39

45

51

Detailed description: This block contains the musical notation for exercise B, labeled 'B Fórmula Rítmica'. It consists of 13 measures across three staves. The first staff (measures 39-44) features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a quarter rest followed by eighth notes in pairs. The second staff (measures 45-50) continues this pattern. The third staff (measures 51-51) shows a variation of the pattern, ending with a half note.



2





115 **D** *Fórmula Rítmica*



153 *Intervalos de Terceras con la fórmula A*





4



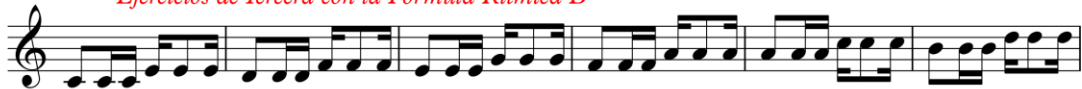


6

298 *Intervalos de Octavas con la fórmula A*



320 *Ejercicios de Tercera con la Fórmula Rítmica B*



352 *Ejercicios de Cuartas con la Fórmula Rítmica B*









8



477 *Ejercicios de Cuartas con la Fórmula Rítmica C*

483

*Ejercicios de Quintas con la Fórmula Rítmica C*

489

*Ejercicios de Sextas con la Fórmula Rítmica C*

494

498

*Ejercicios de Setimas con la Fórmula Rítmica C*

502

507



## EJERCICIOS CON FÓRMULAS RÍTMICAS

Saxofón contralto

DEL HUAYNO PANDILLERO

Alcides Mejia Toque

**A** *Fórmula rítmica*

Musical notation for exercise A, measures 1-12. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains measures 1-6, and the second staff contains measures 7-12. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

**B** *Fórmula rítmica*

Musical notation for exercise B, measures 13-30. The notation is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff contains measures 13-18, and the second staff contains measures 19-30. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

**C** *Fórmula rítmica*

Musical notation for exercise C, measures 31-60. The notation is in 2/4 time and consists of four staves. The first staff contains measures 31-36, the second staff contains measures 37-42, the third staff contains measures 43-48, and the fourth staff contains measures 49-60. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



2

Saxofón contralto

67 **D** *Fórmula rítmica*



73



79



85



91





Anexo 2. Ejercicios con las cuatro fórmulas rítmicas del huayno pandillero

## EJERCICIO N° 1

[Unnamed (treble staff)]

ALCIDES MEJIA TOQUE

1

7

12

17

22

27

33

39

44

48

52

56



## EJERCICIO N°2

ALCIDES MEJIA TOQUE

1

7

14

20

26

32

37

43

2

49

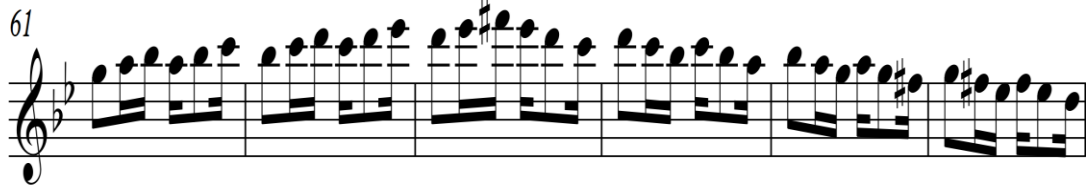
55

3

Copyright © diegoalcides123@gmail.com



2







## EJERCICIO N°3

ALCIDES MEJIA

1

7

13

19

25

31

36

41

2

47

53

Copyright © diegoalcides123@gmail.com



2





# EJERCICIO N°4

ALCIDES MEJIA TOQUE

1

7

13

18

23

29

33

38

2

44

49

Copyright © diegoalcidos123@gmail.com



2





# PEQUEÑOS ESTUDIOS MELÓDICOS

ALCIDES MEJIA

Copyright © diegoalcides123@gmail.com

## COMPOSICIÓN (pandilla puneña)

Alcides Mejía

$\text{♩} = 85$

Saxofón soprano

Saxofón contralto

Saxofón tenor

Saxofón barítono

5

11

1. 2.

16

2

23

30

35

39

44

Musical score for measures 44-50. The score is written for four staves in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. There are dynamic markings such as  $v$  (accents) and  $mf$  (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

51

Musical score for measures 51-56. This system includes a first ending bracket labeled "1." above the final two measures. The notation continues with intricate rhythmic patterns and dynamic markings like  $mf$ .

57

Musical score for measures 57-63. This system includes a second ending bracket labeled "2." above the final two measures. The music continues with complex rhythmic textures and dynamic markings.





# MISTRES CARIÑOS (HIJAS)

Huayño

Oswaldo Aguilar P.

trans: ALCIDES MEJIA

**Introd.**

andolina

5

Voz

11

16

21

27



# AÑORANZAS

Huayño

Oswaldo Aguilar P.  
Trans. ALCIDES MEJIA

Introd.

Mandolina

6

Voz

14

21

28

33

1. 2.

Detailed description: The image shows a musical score for the piece 'AÑORANZAS' (Huayño) by Oswaldo Aguilar P., transcribed by Alcides Mejia. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with an introduction for Mandolina. The main melody is then presented for Voice (Voz). The score is divided into six systems, with measure numbers 6, 14, 21, 28, and 33 marked at the beginning of their respective lines. The first ending (1.) and second ending (2.) are indicated above the staff at measure 21. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and a repeat sign.

# NOCHE CARNAVALERA

Huayno

Victor Cuentas A. (1904-1983)  
Trans. ALCIDES MEJIA

**Introdu.**

The musical score is written for piano and is divided into several systems. The first system is labeled 'Introdu.' and consists of two staves (treble and bass clef) with a 2/4 time signature. The second system is labeled '6' and 'Canto', also with two staves. The third system is labeled '13' and 'no.', with two staves. The fourth system is labeled '19' and 'no.', with two staves. The fifth system is labeled '24' and 'no.', with two staves. The sixth system is labeled '29' and 'no.', with two staves. The seventh system is labeled '35' and 'Pno.', with two staves. The eighth system is labeled '41' and 'Pno.', with two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.