



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



“NIVEL TÉCNICO DE LOS MÚSICOS DE LAS ESTUDIANTINAS Y SU INFLUENCIA EN LA INTERPRETACIÓN DE LOS CARNAVALES PUNO - 2017”

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. NAYSSA CECILIA FARFAN CANAZA

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADA EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2017



DEDICATORIA

El presente trabajo de investigación lo dedico a Dios por ser mi guía y ayuda indeleble durante todos los días, a mis padres y hermanos por su confianza su apoyo incondicional durante mi formación profesional. También quiero dedicar este trabajo a mis apreciados amigos y amigas con quienes compartí mi vida académica, quienes confiaron en mi capacidad y responsabilidad de asumir nuevos retos.

Nayssa Farfán C.



AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional del Altiplano, Facultad de Ciencias Sociales, Escuela Profesional de Arte por darme la oportunidad de formarme académicamente y así lograr concretar mis metas.

Con todo mi aprecio a todos los docentes de la Escuela Profesional de Arte, por brindarme conocimientos, compartir sus experiencias y por ofrecerme la posibilidad de hacer cosas maravillosas en favor de mi formación profesional.

A la Federación Departamental de Pandillas Puneñas por permitirnos tener acceso a archivos.

A mis Jurados de tesis, quienes orientaron acertadamente en el presente trabajo.

A las estudiantinas participantes en los carnavales 2017 organizado por la Federación Departamental Pandillas.



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE TABLAS

RESUMEN 8

ABSTRACT..... 9

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 11

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA 12

1.2.1. Pregunta general 12

1.2.2. Preguntas específicas 12

1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN..... 12

1.3.1. Hipótesis general 12

1.3.2. Hipótesis específicas..... 12

1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO..... 13

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 14

1.5.1. Objetivo general..... 14

1.5.2. Objetivos específicos 14

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES..... 15

2.2. NIVEL TÉCNICO DE LOS MÚSICOS..... 16

2.3. LAS ESTUDIANTINAS..... 24

2.3.1. Origen de las estudiantinas 25

2.4. INFLUENCIA EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL 28

2.4.1. Las especialidades 29

2.4.2. El Intérprete, Su Formación..... 30

2.4.3. El Arte de Interpretar 32

2.4.4. Talento y Perseverancia 33

2.4.5. La Preparación Psicológica al Enfrentarse al Escenario: El Paso Final 34



2.5. CARNAVALES EN PUNO	35
2.5.1. Las estudiantinas en las pandillas de Puno	35
2.5.2. Vestimenta	37
2.5.3. Baile y música.....	38
2.5.4. Agrupaciones Pandilleras	38
2.6. ANALISIS MUSICAL	39
CAPÍTULO III	
MATERIALES Y MÉTODOS	
3.1. CARACTERIZACIÓN DEL AREA DE INVESTIGACIÓN	41
3.1.1. Ubicación	41
3.1.2. Geográfica.....	42
3.1.3. Demografía	43
3.2. METODOLOGÍA:	43
3.2.1. Tipo de investigación.....	43
3.2.2. Método de investigación	44
3.2.3. Diseño de investigación	44
3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO	44
3.3.1. Población	44
3.3.2. Muestra	46
3.4. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	46
3.5. OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES	48
CAPÍTULO IV	
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	
4.1. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS	49
4.1.1. Comprobación de la hipótesis específica 1	50
V. CONCLUSIONES	61
VI. RECOMENDACIONES	62
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	63
ANEXOS	65
Anexo 1: Ficha de entrevista y observación	66

Área: Análisis de la Interpretación musical

Tema: Influencia musical e Interpretación

Fecha de Sustentación: 29 de diciembre del 2017



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	Sistema LOGSE- LOE	23
Figura 2.	Origen de la Estudiantina en Puno.....	27
Figura 3.	Mapa Conceptual de análisis:	40
Figura 4.	Formación profesional del músico de las estudiantinas del carnaval 2017- Puno.	50
Figura 5.	Ejecución de instrumentos de cuerda.....	52
Figura 6.	Usos de partituras en las estudiantinas del carnaval 2017- Puno.....	53
Figura 7.	Ejecutantes de la estudiantina de los carnavales Puno- 2017	54
Figura 8.	Las mandolinas, los violines, las trompetas, los acordeones y los saxos llevan la melodía principal y la segunda a intervalos de tercera	55
Figura 9.	La guitarra, el bajo y el guitarrón, acompañan a la melodía principal con acordes en estado fundamental, notas de paso y bordaduras.	57
Figura 10.	Cantar y ejecutar simultáneamente	58
Figura 11.	Nivel técnico en la ejecución instrumental.	59
Figura 12.	El haber estudiado música te permite tener mayor facilidad den la ejecución instrumental.....	60



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	Población.....	45
Tabla 2.	Operacionalización de las variables.....	48
Tabla 3.	Frecuencia de formación profesional del músico de las estudiantinas del carnaval 2017- Puno.	50
Tabla 4.	Frecuencia de ejecución de instrumentos de cuerda.....	51
Tabla 5.	Frecuencia del uso de partituras en las estudiantinas del carnaval 2017- Puno.	53
Tabla 6.	Frecuencia de las mandolinas, los violines, las trompetas, los acordeones y los saxos llevan la melodía principal y la segunda a intervalos de tercera. .	55
Tabla 7.	Frecuencia de la guitarra, el bajo y el guitarrón, acompañan a la melodía principal con acordes en estado fundamental, notas de paso y bordaduras. .	56
Tabla 8.	Frecuencia en cantar y ejecutar simultáneamente.....	57
Tabla 9.	Frecuencia del nivel técnico en la ejecución instrumental.....	58
Tabla 10.	El haber estudiado música te permite tener mayor facilidad den la ejecución instrumental.....	59



RESUMEN

La presente tesis tiene por objetivo analizar el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas de los carnavales – 2017, además de evaluar el grado de influencia en la interpretación musical. Este proyecto de investigación es de tipo no experimental o ex post-facto (es la que se realiza sin manipular deliberadamente variables es observar fenómenos tal como suceden en su contexto natural para después analizarlos). En primera instancia para saber el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su influencia en la interpretación de los carnavales Puno 2017, se aplicará el diseño transversal-descriptivo, “se recolectará datos en un solo momento, en un tiempo único con el propósito de describir variables y analizarlas su incidencia e interrelación en un momento dado” (Sampier, 2014, p.187). En segunda instancia para saber el nivel técnico y su influencia en la interpretación, se aplicará el diseño transversal – correlacional: “estos diseños describen relaciones e influencias entre dos o más variables en un momento determinado” (Sampier, 2014, p.188). El nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su influencia en la interpretación nos ha permitido conocer varias dimensiones como son: capacidades y actitudes; que serán analizados para conocer los avances y la aplicación de técnicas de una de las manifestaciones más importantes de la música puneña a través de las estudiantinas. El nivel técnico tiene una injerencia positiva en la interpretación musical ya que se observan en las estudiantinas a músicos empíricos y académicos. La investigación aplica a 194 músicos entre empíricos y profesionales, los que a través de interrogantes y fichas de observación nos permite determinar que es el nivel básico requerido para la interpretación de la música en los carnavales, además que el nivel técnico influye positivamente en la interpretación.

Palabras Clave: composición, estudiantina, nivel técnico, interpretación musical



ABSTRACT

The aim of this thesis is to analyze the technical level of the musicians of the carnival students - 2017, as well as to evaluate the degree of influence in musical performance. This research project is of a non-experimental or ex post-facto type (it is the one that is carried out without deliberately manipulating variables, observing phenomena as they occur in their natural context and then analyzing them). In first instance to know the technical level of the musicians of the estudiantinas and their influence in the interpretation of the carnivals Puno 2017, the transactional-descriptive design will be applied, "data will be collected in a single moment, in a unique time with the purpose to describe variables and analyze their incidence and interrelation at a given moment" (Sampier, 2014, p.187). In second instance, to know the technical level and its influence on the interpretation, the transectional-correlational design will be applied: "these designs describe relations and influences between two or more variables at a given moment" (Sampier, 2014, p.188). The technical level of the musicians of the estudiantinas and their influence on the interpretation has allowed us to know several dimensions such as: capacities and attitudes; that will be analyzed to know the advances and the application of techniques of one of the most important manifestations of the music of Puno through the estudiantinas. The technical level has a positive interference in the musical interpretation since they are observed in the students to empirical and academic musicians. The research applies to 194 musicians among empiricists and professionals, who through questions and observation cards allows us to determine what is the basic level required for the interpretation of music at carnivals, in addition that the technical level positively influences the interpretation.

Key Words: composition, estudiantina, technical level, musical interpretation.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La investigación titulada “el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su influencia en la interpretación de los carnavales Puno- 2017, parte de la exploración del tema para familiarizarnos con un fenómeno desconocido, posteriormente se hace la descripción del nivel técnico de los ejecutantes, para tal efecto se aplican cuestionarios que permiten determinar la formación del ejecutante. Una vez realizado la descripción del nivel técnico se pasa a un plano dedicado a la investigación correlacionar para determinar la influencia que ejerce el nivel técnico en la interpretación de los músicos de los carnavales.

Las estudiantinas se desarrollan en varias actividades conmemorativas a lo largo de la región de Puno, es la expresión emblemática de la región, no obstante que la pandilla puneña es declarada como patrimonio cultural de la nación, es por ello que nuestro propósito es diagnosticar aspectos vinculados a la preparación académica o nivel técnico así como estudiar la influencia en la interpretación utilizando instrumentos de medición que corresponden a las cualidades de la interpretación en base a la los elementos musicales de las estudiantinas que es el marco musical de la pandilla puneña..

El trabajo consta de las siguientes partes:

Introducción, en la que se expone planteamiento del problema, justificación del problema, formulación del problema y objetivos.

Revisión de literatura, se consideran como fuentes de consulta los antecedentes, fuentes primarias, fuentes secundarias y terciarias, las mismas que constituyen las bases científicas de la investigación.



Materiales y métodos, presenta las variables, metodología, población y muestra, técnicas e instrumentos.

Resultados y discusión, se describen, se analizan y se interpretan los datos recogidos previa aplicación de los instrumentos, sobre la base de las variables e indicadores.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Se parte de la premisa del por qué las estudiantinas en la actualidad incursionan en las fiestas de los carnavales y en la difusión en centros educativos y en concursos de salón con una tendencia académica, además se observan músicos empíricos y profesionales, no obstante, no se sabe bajo ningún estudio su participación en las estudiantinas ni mucho menos la influencia del nivel técnico en la ejecución, por lo que es necesario conocer y definir para el beneficio de los cultores de la música.

Hacer un diagnóstico sobre la influencia del nivel técnico en la interpretación musical de participantes en las estudiantinas de los carnavales permite tener acceso a las capacidades que se requieren para interpretar música como son huayños y marineras en los carnavales de la ciudad de Puno.

Las instituciones como la Federación Departamental de Pandilla Puneña, la Federación Departamento de Estudiantinas y Centros Musicales, desconocen de investigaciones vinculadas a nuestro tema de estudio, es por ello que nos hemos propuesto desarrollar el presente trabajo, para aportar con conocimientos a quienes son parte de la pandilla puneña e instituciones superiores de formación musical, que con estos resultados tendrán en consideración y orientar el campo ocupacional.

Respecto al nivel técnico, un problema aun no investigado, dada las condiciones de ejecución de los músicos, se ha determinado la influencia ejercida en la interpretación



musical, en vista de que los niveles intermedio y avanzado corresponde a otras condiciones y a otro ámbito, es por ellos que intentaremos explicar en el trabajo.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Pregunta general

¿Cuál es el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su influencia en la interpretación de los carnavales Puno-2017?

1.2.2. Preguntas específicas

- ¿Cuál es nivel técnico de los músicos de las estudiantinas en la interpretación de los carnavales Puno-2017?
- ¿Cuál es el grado de influencia del nivel técnico en la interpretación de los músicos de las estudiantinas de los carnavales Puno-2017?

1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. Hipótesis general

El nivel técnico de los músicos de las estudiantinas influye decididamente en la interpretación de los carnavales Puno-2017.

1.3.2. Hipótesis específicas

- He. El nivel técnico de los músicos de las estudiantinas es básico- Insuficiente por la cantidad de músicos empíricos y los bajos recursos técnicos en la interpretación de los carnavales Puno-2017.



- He. El nivel técnico de los músicos de las estudiantinas, influye positivamente en la interpretación en los carnavales Puno -2017.

1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

Para mejorar la calidad de interpretación musical, es necesario la preparación técnica, sin embargo, en las diferentes estudiantinas que participan en los carnavales 2017, desconocemos el estado o nivel en el que se encuentran. Analizar las diferentes técnicas de ejecución instrumental, así como las capacidades y actitudes, de los integrantes de las estudiantinas es pertinente ya que existen métodos que pueden cuantificarse y medirse utilizando las dimensiones mencionadas anteriormente, es importante tener en consideración que la interpretación musical, incluye varias sub variables como son: postura, repertorio, intensidad, fraseo, respiración, tiempo de practica instrumental, formación académica y cualidades del instrumento musical.

Es viable la ejecución del presente trabajo, ya que el tiempo en el que desarrollaremos será en la época de carnavales 2017. Estudio aplicado a los integrantes de las estudiantinas siguiendo el proceso de su participación en cada uno de estos conjuntos seleccionados por conveniencia, considerando conjuntos musicales más antiguos y de trayectoria, con no menos de 10 años en actividad musical para evitar sesgo de información, además de considerar el repertorio con el que participan en estos eventos, temas a analizar aplicando el enfoque cualitativo.

El estudio del nivel técnico de los músicos y su influencia en la interpretación en nuestra región, principalmente en la música de la pandilla y de los conjuntos de estudiantinas aún queda pendiente por la poca información generada a lo largo del proceso



Histórico de las estudiantinas. Esta investigación estará basada en el nivel técnico, cabe señalar las posibilidades de espacio y tiempo están de acuerdo a lo estipulado en el reglamento de grados y títulos de la UNA- Puno.

El trabajo servirá a los estudiantes porque será una guía para futuras investigaciones similares, a los docentes porque se centrarán en las deficiencias del proceso de aprendizaje de los estudiantes de música – cuerdas, vientos y percusión.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

Determinar el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas y su influencia en la interpretación de los carnavales Puno-2017.

1.5.2. Objetivos específicos

- Evaluar el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas en la interpretación de los carnavales Puno-2017.
- Analizar el grado de influencia del nivel técnico en la interpretación de los músicos de las estudiantinas de los carnavales Puno-2017



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES

No existen trabajos similares sin embargo si se han estudiado algunas variables como son:

AGUILAR, H. (2012) Proceso Histórico del huayño Pandillero. Puno: Ed. UNA. de su tesis Contexto y Elementos Estructurales del Huayño Pandillero, hace un estudio contextual del huayño pandillero, analizando la producción musical de los compositores más prominentes.

Velazco, B. (2008) La Relevancia del Saxofón en la Música Puneña: UNA. Realiza un trabajo de la importancia del saxofón en la música puneña concluyendo que el Saxofón es importante en la música puneña, por las cualidades tímbricas orquestado de manera empírica y académica dándole variedad y resonancia.

Otro de los estudios relacionados con las estudiantinas de la ciudad de Puno, es la de: Idme, L. (2014) La Trompeta En La Pandilla Puneña. Puno: tesis de pre grado. En la que concluye: La ejecución de la trompeta con sordina es dual la primera lleva la voz principal y la segunda a intervalos de terceras mayores y menores. Técnicamente se aplican los conocimientos académicos más que empíricos, actualmente el 92 % de ejecutantes trompetistas en pandillas tiene formación académica.

Los conocimientos adquiridos en cuanto a embocadura, postura, respiración y fraseo, etc. son aplicados coherentemente en el huayño y marinera de los conjuntos pandilleros.

Algunos estudios históricos como las de Cuentas, O. (2003) pandilla puneña.



Lima: Brisas del Titicaca. Estudio descriptivo más relacionado con la parte coreográfica de la danza, así como la revistas 1 al 13 dirigida por Calsin, R. (1997- 2009).
Pandilla Puneña. Puno: Rene C. Se hace algunas recopilaciones históricas sin realiza análisis científico.

2.2.NIVEL TÉCNICO DE LOS MÚSICOS

La Escuela Profesional de Arte de la UNA (2001 – 2017), desde su fundación aplica el sistema de medición para las capacidades de los estudiantes:

- Técnica instrumental básica.
- Técnica instrumental intermedio.
- Técnica instrumental avanzada.

Este sistema no es ajeno, en otros países como en España es denominado el sistema LOE – LOGSE (ley orgánica del sistema educativo), el que también se aplica en otros países de américa del sur, el sistema tiene importantes consideraciones respecto a la evaluación musical (nivel básico, nivel intermedio y avanzado).

Artículo 1. Objeto.

Este orden regula el currículo de las enseñanzas elementales de música, de acuerdo con lo establecido en el apartado 2 a) del artículo 45 de la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. 2. Asimismo, esta orden regula los criterios de ingreso a las enseñanzas elementales de música y las pruebas de acceso a cada uno de sus cursos.

Artículo 2. Ámbito de aplicación.

Este orden será de aplicación en el ámbito territorial de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia.



Artículo 3. Finalidad y organización.

Las enseñanzas elementales de música tienen como finalidad proporcionar al alumnado una formación musical básica de calidad y garantizar con ella a aquellos que lo deseen, y tengan aptitudes para ello, el ingreso en las enseñanzas profesionales. 2. La finalidad de las enseñanzas elementales de música se ordena en dos funciones básicas: formativa y preparatoria para estudios posteriores. 3. Las enseñanzas elementales de música se organizarán en un grado de cuatro cursos de duración.

Artículo 4. Objetivos generales de las enseñanzas elementales de música.

Las enseñanzas elementales de música tienen como objetivo contribuir a desarrollar en los alumnos y alumnas las capacidades generales y los valores cívicos propios del sistema educativo y, además, las capacidades siguientes:

- a) Entender la práctica musical como una actividad divertida, gracias a la cual se desarrolla la sensibilidad artística y ésta contribuye a la formación y al enriquecimiento personal.
- b) Apreciar la importancia de la música como lenguaje artístico y medio de expresión personal.
- c) Promover la curiosidad por conocer el patrimonio musical como parte integrante del patrimonio histórico y cultural.
- d) Ser conscientes de la importancia del trabajo individual y adquirir las técnicas de estudio que permitan la autonomía en el trabajo y la valoración del mismo.
- e) Valorar el silencio como elemento indispensable para el desarrollo de la concentración, la audición interna y el pensamiento musical.
- f) Desarrollar el hábito de escuchar música para establecer progresivamente los propios criterios interpretativos.



- g) Participar en actividades de animación musical y cultural que permitan vivir la experiencia de trasladar el goce de la música a otros.

Artículo 5. Objetivos específicos de las enseñanzas elementales de música.

Las enseñanzas elementales de música deberán contribuir a que los alumnos y alumnas adquieran las capacidades siguientes:

- a) Expresarse con sensibilidad musical y estética para interpretar y disfrutar la música de los diferentes estilos y épocas, y para enriquecer sus posibilidades de comunicación y de realización personal.
- b) Enriquecer la relación afectiva con la música a través del canto y de la participación instrumental en grupo, compartiendo vivencias musicales de grupo en el aula y fuera de ella.
- c) Valorar el cuerpo y la mente para utilizar con seguridad la técnica y poder concentrarse en la audición e interpretación.
- d) Tocar en público, con la necesaria seguridad, dominio de la memoria y de la técnica instrumental adecuada a cada obra, mostrando la capacidad comunicativa para expresarse uno mismo a través de la interpretación musical y los reflejos necesarios para resolver las eventualidades que surgieran en la misma.
- e) Interpretar música en grupo habituándose a escuchar otras voces o instrumentos y a adaptarse equilibradamente al conjunto.
- f) Conocer los elementos básicos del lenguaje musical.
- g) Desarrollar el «oído interno» como base de la afinación, de la calidad sonora, de la audición armónica y de la interpretación musical.
- h) Formar una imagen ajustada de las posibilidades y características musicales de cada uno, tanto a nivel individual como en relación con el grupo, con la disposición necesaria para saber integrarse como un miembro más del mismo.



- i) Interrelacionar y aplicar los conocimientos adquiridos en todas las asignaturas que componen el currículo, en las vivencias y en las experiencias propias, para conseguir una interpretación artística de calidad.
- j) Cultivar la improvisación y la transposición como elementos inherentes a la creatividad musical.
- k) Desarrollar el conocimiento de las características de los distintos estilos y de las épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos, a través de la interpretación de obras escritas en diferentes lenguajes musicales.

Artículo 6. Especialidades de las enseñanzas elementales de música.

Las especialidades instrumentales que se imparten en el ámbito de gestión del Ministerio de Educación y Ciencia son las siguientes: Clarinete. Contrabajo. Fagot. Flauta travesa, Guitarra, Oboe. Percusión. Piano. Saxofón. Trombón. Trompa. Trompeta. Viola. Violín. Violoncello.

Artículo 7. Currículo.

1. A los efectos de lo dispuesto en esta orden, se entiende por currículo el conjunto de objetivos, contenidos, métodos pedagógicos y criterios de evaluación que para las distintas especialidades y asignaturas se detallan en el anexo I. 2. El horario escolar correspondiente a los contenidos de las enseñanzas elementales de música será el establecido en el anexo II. 3. Los centros, en aplicación de su autonomía pedagógica y organizativa, desarrollarán este currículo partiendo de su práctica docente, a través de la actividad investigadora y el trabajo en equipo. 4. Los centros, en el ejercicio de su autonomía, pueden adoptar experimentaciones, planes de trabajo, formas de organización o ampliación del horario escolar, previa autorización de la Dirección General de Educación, Formación Profesional e Innovación Educativa del Ministerio



de Educación y Ciencia, sin que en ningún caso se impongan aportaciones a las familias ni exigencias a la Administración educativa.

Artículo 8. Asignaturas que constituyen el currículo.

Las enseñanzas elementales de música se organizarán en las asignaturas siguientes:
Instrumento. Lenguaje Musical. Coro.

Artículo 9. Organización de los cursos.

La estructura del grado y de los cursos y la relación de las asignaturas y sus tiempos lectivos se organizarán según lo dispuesto en el artículo 7.2. Las relaciones numéricas profesor/alumno para las asignaturas que constituyen el currículo son las establecidas en el Real Decreto 389/1992, de 15 de abril, por el que se establecen los requisitos mínimos de los Centros que impartan enseñanzas artísticas.

Artículo 10. Requisitos académicos y pruebas de acceso.

1. Para acceder al primer curso de las enseñanzas elementales de música será preciso superar una prueba específica de acceso establecida por el centro. Esta prueba deberá ser acorde con su proyecto curricular y con sus posibilidades organizativas.
2. En esta prueba se valorarán, prioritariamente, las aptitudes para cursar con aprovechamiento las enseñanzas elementales, de acuerdo con los objetivos y los contenidos establecidos en esta orden y a la edad idónea para iniciar los estudios en las especialidades instrumentales.
3. Asimismo, podrá accederse a cualquier otro curso, diferente del primero, sin haber cursado los anteriores siempre que, a través de una prueba de acceso establecida por el centro, el aspirante demuestre poseer los conocimientos necesarios, tanto los técnicos relativos a la especialidad instrumental escogida como los teóricos, para cursar con aprovechamiento las enseñanzas correspondientes, ante un tribunal designado por el director del centro y éste determine el curso adecuado para ello.
4. Con el fin de orientar y facilitar a los candidatos la preparación de la prueba de acceso, tanto al primer curso como a un curso



distinto del primero del grado, los centros deberán hacer público, con antelación suficiente, el proyecto elaborado por la Comisión de Coordinación Pedagógica relativo a la concreción de los ejercicios de que consta la prueba, detallando, en el caso del ejercicio de interpretación para los cursos diferentes del primero, lo establecido en esta orden en cuanto al número de obras a interpretar de memoria, sin que en ningún caso este ejercicio pueda incluir otros contenidos que no sean los estrictamente establecidos. El contenido y la evaluación de esta prueba serán acordes con la distribución por cursos de los objetivos, contenidos y criterios de evaluación del proyecto curricular del centro y deberán estar recogidos en dicho proyecto. 5. Al objeto de preservar el principio de igualdad que debe presidir la objetividad de la prueba de acceso para cursos diferentes del primero, la convocatoria para cada especialidad será única para todos los aspirantes. 6. Cada centro establecerá el procedimiento de ingreso en el grado, acorde con su proyecto curricular y con sus posibilidades organizativas. El diseño de estas pruebas deberá incluir necesariamente: a) Una descripción del proceso de la prueba. b) Los criterios de evaluación que se aplicarán en ella y en los que deberá tomarse en consideración la idoneidad de la edad de los aspirantes. c) Una relación de estudios y obras que sirva a los aspirantes de orientación sobre el grado de dificultad que habrán de tener las obras a interpretar en las pruebas. 7. La calificación final de las pruebas de acceso estará comprendida entre 0 y 10, siendo considerada como positiva la que alcance o supere el 5. 8. La superación de la prueba de acceso faculta exclusivamente para matricularse en el curso académico en el que haya sido convocada. 9. La adjudicación de las plazas vacantes en cada especialidad se realizará de acuerdo con la puntuación definitiva obtenida. En caso de empate, la adjudicación atenderá a la mejor puntuación obtenida. Ven los sucesivos ejercicios y si esta situación persistiera, el criterio a aplicar sería el de menor edad.



Artículo 13. Evaluación. La evaluación de las enseñanzas elementales de música se llevará a cabo teniendo en cuenta los objetivos educativos y los criterios de evaluación establecidos en el currículo. 2. La evaluación del aprendizaje de los alumnos será continua e integradora, aunque diferenciada según las distintas asignaturas del currículo. 3. La evaluación será realizada por el conjunto de profesores del alumno coordinados por el profesor tutor, actuando dichos profesores de manera integrada a lo largo del proceso de evaluación y en la adopción de las decisiones resultantes de dicho proceso. 4. Los profesores evaluarán tanto el aprendizaje de los alumnos como los procesos de enseñanza. 5. La evaluación y la calificación final se realizarán en el mes de junio. 6. Los resultados de la evaluación final de las distintas asignaturas que componen el currículo se expresarán mediante la escala Insuficiente, Suficiente, Bien, Notable, Sobresaliente, considerándose negativa la primera de ellas y positivas las restantes.

Estas mismas evaluaciones se aplicarán en la presente tesis.

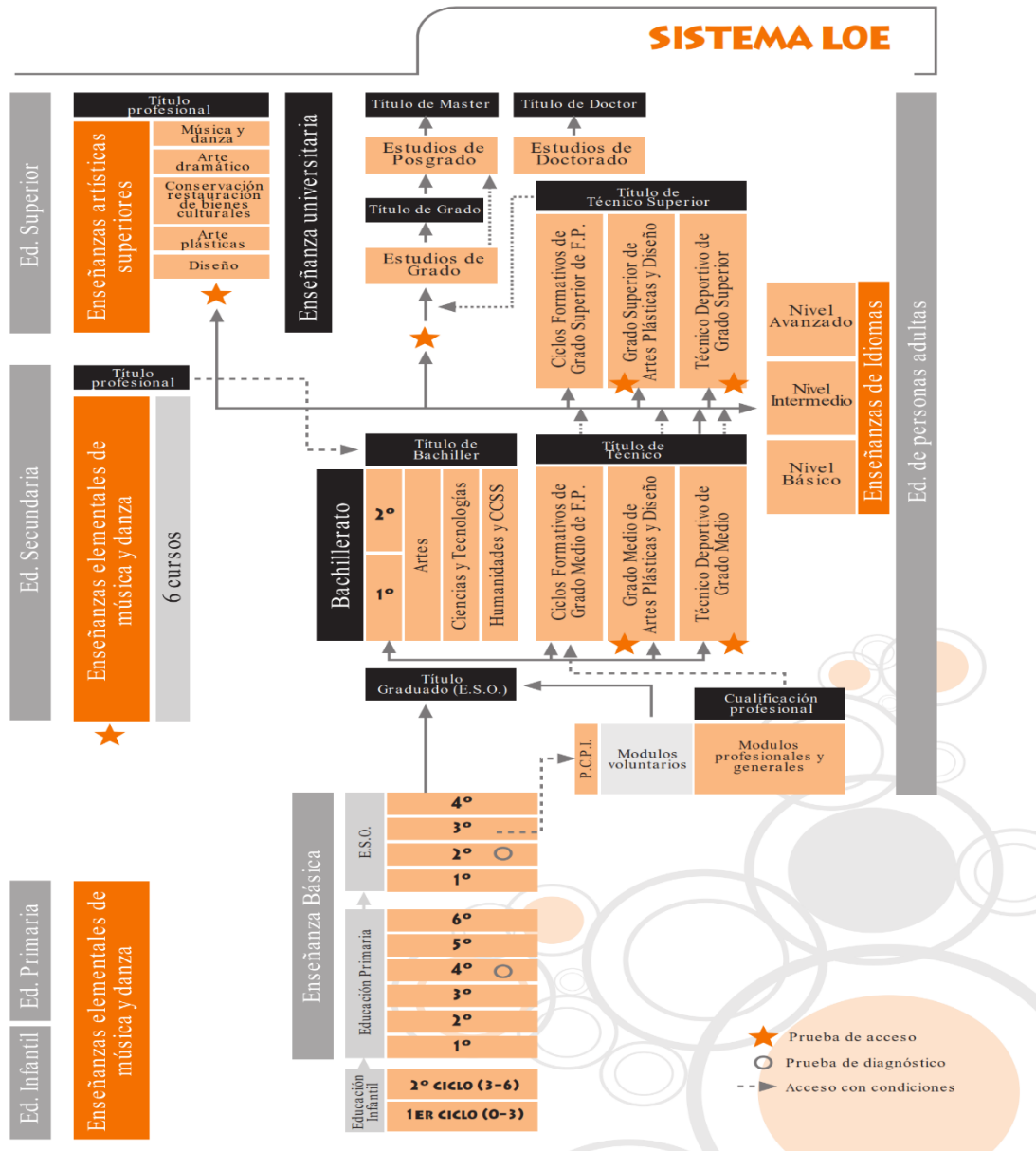


Figura 1. Sistema LOGSE- LOE

Fuente: ORDEN ECI/1889/2007, de 19 de junio, por la que se establece el currículo de las enseñanzas elementales de música y se regula su acceso en los conservatorios profesionales de Música de Ceuta y Melilla. Ministerio de Educación – España.



Todas estas normas son muy importantes por lo que se va a considerar en la presente investigación debido a que aplicaremos las tres dimensiones para describir el nivel técnico de los ejecutantes de las estudiantinas.

2.3. LAS ESTUDIANTINAS.

Aguilar (2015) en su artículo de investigación titulado proceso histórico de la estudiantina de ciudad de puno: realiza la historia de las estudiantinas considerando la etapa de formación, expansión y consolidación:

“Etapa de formación- Las estudiantinas o centros musicales, son conjuntos que tienen características singulares en la ciudad de Puno - Perú, sin embargo, su origen particular viene de una confluencia con la tuna española. Con el devenir del tiempo las estudiantinas puneñas se expandieron por toda la región altiplánica, en muchos de los casos con la denominación “centro musical”, “agrupación musical” o “estudiantina”, seguido del nombre de un distrito, provincia, institución o algún personaje importante dedicado a la actividad cultural” (p.107).

Respecto a as estudiantinas y su participación en los eventos regionales menciona: “Las estudiantinas, están presentes en toda actividad cultural de la región de Puno, fundamentalmente en el sector de educación, su participación como marco musical de la “pandillas puneñas” ha motivado a establecerse como el conjunto instrumental más importante de la región, fruto de ello se organizan los actuales concurso de estudiantinas o centro musicales en provincias como San Román, Melgar, Carabaya, Juli, Yunyugo, etc. El centro musical, estudiantinas o agrupación musical, tiene como repertorio preferencial, la “marinera” y “huayño”, repertorio auténtico de la pandilla puneña. Nuestro propósito es además abarcar la confluencia existente entre la “tuna” española y los conjuntos originarios de música del siglo



XIX de la ciudad de Puno. Sin perder de vista a los compositores de este género musical y a organizadores de eventos sociales. Así como determinar las etapas de acuerdo a sus características musicales, organológicas y contexto social” (p. 108)

2.3.1. Origen de las estudiantinas

Respecto al origen de las estudiantinas Aguilar (2012), refiere que se origina por influencia externa:

“Durante el siglo XII al XIX, se incorpora a la actividad musical en España, en los sectores populares, la **“Tuna” o llamada también “Estudiantina”**, que incluyen en sus integrantes a los estudiantes universitarios de clase baja, en cuyo repertorio de música profana constituía varios géneros populares entre los más importantes la **sevillana y el fandango**, sin estar debidamente organizada, no hasta finales del siglo XIX, donde surgen las “tunas” institucionalizadas” (p.122).

Continúa teorizando el origen de las estudiantinas:

“En postrimerías a la conquista Española, la migración de músicos tunantes y su práctica de manera profana, incursionan en las universidades de México y Perú, a nuestra región de Puno este fenómeno llegó con los Jesuitas en el año 1786, así lo afirma en sus escritos el historiador, Calsin-Rene (2003), de acuerdo a sus referencias se sabe que en Juli, uno de los centros históricos más importantes del virreinato, a unos 79 km de la ciudad de Puno, existía una estudiantina que muy bien podía competir con las existentes de España, este conjunto musical conformado por estudiantes de la clase alta y media, practicaban música tradicional Española, esto nos permite suponer que la enseñanza de los jesuitas no era estrictamente de música eclesiástica, si no, que incluía la tradicional. En el siglo XVIII, **“las tonadillas”** habían ocupado un lugar en los salones populares de



Europa, cuyo repertorio incluía formas musicales como **Fandangos, Seguidillas, Minuet**, etc. los cuales se repetían durante sus giras, el Minuet o llamado también Minueto en el uso popular, adquiere presencia en las tonadillas durante este siglo, posteriormente en los salones de la sociedad burguesa. No existe una presencia efímera de este género musical ya sea como danza o música en Puno; respecto a las seguidillas y al fandango, son formas que se arraigaron y se expandieron por casi toda Europa en los sectores de la clase media y baja. Con la presencia de los Jesuitas y sus enseñanzas para los sectores predilectos en Chucuito, suponemos que estas formas musicales, durante el siglo XVIII han adquirido presencia e influencia en otros géneros musicales de esta parte de la región. Otro de los factores de influencia para el origen de las estudiantinas en Puno, ha sido la **cuadrilla Española**, cuyas características son similares en la conformación estructural de sus componentes ejecutantes y sus aspectos tradicionales, las cuadrillas no pertenecen a una determinada clase social, más bien aquí se manifiesta una conjunción de clases sociales, pertenecientes a España a fines del Siglo XVIII, su repertorio principal son las **Seguidillas y Fandangos**, su práctica habitual en la sociedad española principalmente en Murcia, son los primeros meses del año” (p.123)

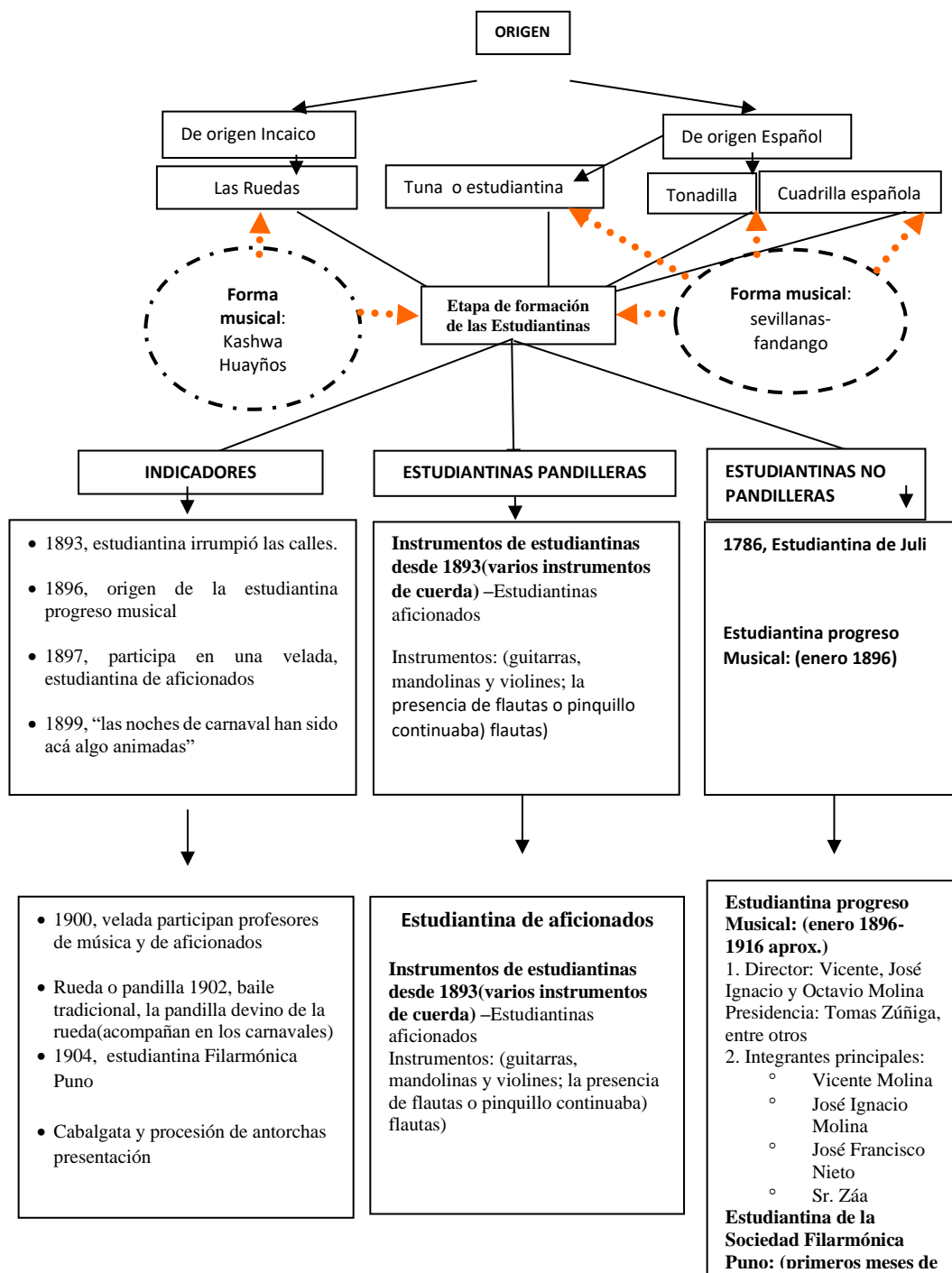


Figura 2. Origen de la Estudiantina en Puno

Fuente: Aguilar, H. (2014) proceso histórico de las estudiantinas.



2.4. INFLUENCIA EN LA INTERPRETACIÓN MUSICAL

Orlandini, L. (2012) Interpretación musical. Chile: Universidad de Chile, en su artículo de investigación teoría lo siguiente: Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales, en sus orígenes esta práctica bien podría remontarse a la edad Media o al Renacimiento. No era una especialidad y era inherente al compositor.

Pero también es cierto que desde sus inicios existieron ejecutantes de obras que creaban otros: los compositores. Esto es fácil de entender desde la práctica del canto que hoy llamamos gregoriano, en la iglesia católica. A medida que pasó el tiempo, la necesidad de contar con músicos especialistas en “interpretar” la música, sin haberla compuesto, fue un requerimiento cada vez mayor. Asimismo, es de amplio conocimiento que los intérpretes han abusado de la escritura de los compositores, haciendo “aportes” de su propia iniciativa, muchas veces más allá de lo estrictamente recomendable. Se pueden citar casos emblemáticos como los de Couperin, Beethoven y Stravinsky, quienes se quejaban de estas prácticas abusivas, que alteraban su música sin justificación aparente. La aparición del solista decimonónico es también una muestra palpable de, por un lado, la importancia que cobraba su aporte, como también de los abusos que cometían. En el siglo XX los intérpretes empezaron paulatinamente a respetar cada vez más el texto musical y realizar un aporte que no transgredía lo escrito por un compositor. Lo cierto es que el intérprete musical se instaló en la cultura occidental para quedarse. Su oficio y su creación en torno a la obra musical escrita son hasta hoy indisolubles de la obra musical. La influencia de la música electrónica y concreta en la postguerra amenazó con dejar al intérprete obsoleto. No obstante, como suele ocurrir, fue solo una amenaza, pues las



diferentes músicas y sus diferentes formatos conviven hasta hoy amigablemente. Otro aspecto que hace del intérprete un músico necesario, es el haberse instalado además, hace ya muchos años, la necesidad colectiva de escuchar obras del pasado, en manos o en voces de intérpretes del presente. En otros tiempos, la música que se interpretaba y escuchaba era esencialmente la que se componía en ese momento. Hoy se escucha la música actual junto a la de la antigüedad. Un paralelo a este respecto podemos encontrarlo en el teatro, donde podemos asistir a una representación de dramaturgos del pasado y del presente” (p.14).

2.4.1. Las especialidades

Tan solo al examinar la moderna orquesta sinfónica es posible saber la cantidad de especialistas que ya existen. A ellos se suman los llamados instrumentos netamente solistas, tales como el piano, la guitarra y el canto, entre otros. El músico de orquesta merece una mención muy especial pues su labor es tremendamente importante. Cada miembro de una orquesta es un músico que debe participar con propiedad en la ejecución coordinada de muchas decenas de otros músicos bajo la puesta en escena de la impronta musical guiada por un director. El solista tiene asimismo un papel especial, puesto que es el único responsable de la idea y de la versión de una obra musical. Se requiere aquí una dedicación, aplomo y constancia absoluta en el estudio y la concreción de lo estudiado. Los directores de orquesta, de coro, de banda y de conjuntos de cámara son asimismo especialistas que deben comprender profundamente no solo el sonido, la técnica y tantos otros aspectos de cada instrumento o cada cantante, sino que, como lo más importante, deben tener la claridad para plasmar en cada conjunto la música que está más allá de cada nota, de cada frase y de cada obra. También tenemos el llamado músico de cámara, que es aquel que profundiza en la íntima relación, sonido y textura que compromete a un



reducido grupo de músicos. Esta larga tradición de la música occidental, que abarca todo tipo de dúos, tríos y cuartetos hasta ensambles mayores, es lo que podríamos definir como una subespecialidad en la interpretación musical. El llamado pianista acompañante tiene asimismo una gran variedad de subespecialidades si el repertorio que abordan es el canto o bien la música instrumental (en las habituales reducciones de conciertos para solista y orquesta) o la danza. Sólo en el canto ya existen especializaciones en el Lied o la Chanson (tradicional canción europea) separados de las arias de óperas y oratorios. Por último creo imprescindible mencionar la ópera, magna manifestación que trasciende y atraviesa la música y se funde con muchas otras artes. Tanto los músicos de orquesta como los cantantes, el director, el regisseur, el libretista y el correpetidor, deben compenetrarse en un mundo complejo, de altísima exigencia.

2.4.2. El Intérprete, Su Formación

Continúa con la teorización en el contexto chile:

Realizar los estudios de un intérprete, como los de un compositor y también cualquier profesional de la música, paulatinamente también fue quedando en manos de instituciones especializadas conocidas en todo el mundo como conservatorios. El caso chileno es tremendamente excepcional, al estudiarse la música desde sus niveles iniciales en la Universidad. Esto a menudo ha causado controversia incluso al interior de nuestra propia casa de estudios. No obstante, es un hecho de enorme importancia, puesto que permite un continuo en el estudio, quizás sin parangón en otras áreas del conocimiento. Asimismo, es relevante la presencia de las artes y la creación artística en la Universidad, toda vez que se las ha dejado en un mismo nivel que a la investigación en las ciencias, en lo que respecta a la generación de conocimiento. De esta forma, compositores e intérpretes, actores, diseñadores, dramaturgos, pintores, escultores y bailarines entre



otros, son considerados creadores de nuevo conocimiento, en este caso conocimiento artístico. La formación de un intérprete tiene diferentes niveles.

No obstante, en rigor es una formación más larga y ardua que la de cualquier profesional, puesto que muchas veces debe comenzar a tempranas etapas de la vida, a veces incluso desde los cinco o seis años en casos tales como el piano y el violín. Aquí se plantea una dicotomía entre lo “universitario” y lo “preuniversitario”. No obstante, aquello, la formación desde sus inicios en una edad temprana hasta un titulado de interpretación musical maduro tiene una lógica que ha permitido a nuestra Universidad aceptar esta excepción como algo absolutamente necesario e irremplazable en la formación de las artes. Un intérprete debe partir con la comprensión y manejo pleno de un nuevo lenguaje escrito: el musical, que comprende una gran cantidad de parámetros (pulso, altura, duración, intensidad, color, etc.) todos ellos aplicados al uso altamente complejo de un instrumento musical. Todo este “adiestramiento” técnico va de la mano de otros aspectos que paralelamente estudian para dar forma a una lectura y a una ejecución de obras musicales, que abarca desde las más sencillas hasta las más intrincadas y complejas. La interpretación debe estar impregnada de un conocimiento acabado de la composición en su estructura, lo que permite al músico plasmarle “vida” a las notas musicales escritas que siempre va mucho más allá de lo meramente textual. Así, una simple frase musical requiere del estudiante conocimientos muy precisos de los entornos históricos, del estilo de cada época y de cada región o país, como también de otros aspectos históricos relevantes para la comprensión de la música en su estado más auténtico. También es necesario en la mayoría de los casos comprender textos asociados a la música, lo que implica tener una gran apertura hacia otras áreas del conocimiento. Otro aspecto de enorme importancia que se debe considerar es el uso de la llamada agógica, esto es, las diferentes maneras de alterar el pulso y el ritmo, que por medio de



una clara y acotada flexibilidad acorde con los parámetros estéticos e históricos de cada obra y compositor, se pueden aplicar en cada caso. Solo este aspecto constituye todo un mundo dentro de la interpretación musical.

2.4.3. El Arte de Interpretar

Interpretar, recrear una obra: un arte complejo, lleno de aristas y de especialidades, pero irremplazable. El intérprete musical es ciertamente un creador, pues sin su aporte vivo la música sencillamente no existe en la realidad, sino que solo en el papel. Un perfecto ejemplo de interpretación se obtiene mediante el contraste de dos versiones de una misma obra, en manos de artistas distintos. A veces las diferencias pueden ser siderales, a veces no tanto. El hecho es que no hay ni habrá dos versiones iguales. En la interpretación musical, como en la actuación teatral, es el ser humano o el grupo de ellos los que hacen esa única versión de una obra. Si bien se podrían hacer odiosas diferencias entre un director de orquesta, un músico de orquesta (por ejemplo, el séptimo atril de una fila de violines primeros), un solista, en los hechos cada uno, en su rol, es fundamental e igualmente importante.

Los roles señalados pueden parecer más o menos relevantes o protagónicos. No obstante, en todos los casos se debe entender la música, manejar a cabalidad el instrumento y compenetrarse absolutamente de las ideas de un compositor y su obra. Si tuviera sucintamente que describir el fenómeno aludido, tendríamos que decir que cualquier obra musical está escrita o diseñada con una cierta estructura, la que puede ser ésta muy estricta o tremendamente flexible. En ambos casos, la llamada forma musical (o estructura) permite entender la sintaxis y la manera en que las notas están agrupadas. Esto se traduce en ideas que tienen una suficiente coherencia. Para entender estas estructuras, el estudiante de interpretación debe recurrir preferentemente a los modelos básicos de la



danza o bien de la canción e idealmente aquellos de la música de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, cuando el sistema tonal permite entender todo esto en su mayor grado de perfección y claridad. Así es posible comprender con precisión cómo entran en juego los elementos de tensión y reposo que se manifiestan en la armonía, o sea, en la relación de los acordes dentro de una tonalidad determinada.

Todos los conceptos de fluidez, clímax, suspenso, éxtasis, sorpresa y estabilidad, por nombrar solo algunos, nos permiten entender la música, al asociarlos con las relaciones de acordes. De esta manera se puede interpretar la obra de acuerdo a lo que está escrito, sin interferir negativamente en la música, sino potenciándola por medio de la comprensión y la manifestación expresiva de este entendimiento. Uno podría preguntarse legítimamente: ¿es tan importante la estructura, para entender la música y realizar una correcta interpretación de ésta? Me atrevo a responder con un rotundo sí. La estructura permite conocer la fraseología o conjunto de frases, estructuradas en pregunta-respuesta o antecedente-consecuente, que es otra manera de entender la música. No se debe olvidar que la música occidental tiene su antecedente principalmente en el canto monódico, el que tenía separaciones de acuerdo a un texto y a períodos de tiempo en que uno o más cantantes podían ocupar su columna de aire. De esta manera, al respirar, para iniciar otro conjunto de sonidos, estaba ya establecida la base de la fraseología musical.

2.4.4. Talento y Perseverancia

En el arte que nos ocupa, así como en otras artes, debe haber un talento, o condiciones naturales innatas para ello, que deben potenciarse regularmente con una importante cuota de perseverancia. El estudio de un instrumento o del canto requiere de una dedicación que va mucho más allá de lo habitual, pues comprende un número significativo de habilidades motoras que, luego de desarrollarse, deben seguir



practicándose en forma regular para que se mantengan activas y operativas. Por ello un intérprete debe estudiar su instrumento en forma diaria, tal como lo hace un deportista en su entrenamiento. Este aspecto, poco comprendido por muchos, obliga al intérprete a tener una pasión verdaderamente enorme por su labor. Sin ella, difícil será mantener un cierto nivel tanto técnico como musical. Es sabido que un músico debe practicar las consabidas escalas, arpeggios y otros esquemas mecánicos, que desarrollen la habilidad y agilidad necesarias para abordar las obras musicales. Solo este aspecto es tremendamente absorbente y obliga a amar intensamente la música y el instrumento elegido, para sobrevivir una vida entera en esta profesión. No son pocos los músicos notables que se han negado a seguir este ritmo, renunciando, a pesar de su talento, a una promisoriosa carrera de instrumentista.

2.4.5. La Preparación Psicológica al Enfrentarse al Escenario: El Paso Final

Todo lo dicho precedentemente se plasma en la realidad cuando los músicos intérpretes muestran su trabajo, su estudio, en un escenario. Aunque podría parecer bastante evidente y fácil, este es un tema de alta trascendencia y en el mayor de los casos de alta complejidad. Es muy distinto estudiar una obra musical en la soledad propia del músico, en el caso del solista o en la intimidad y privacidad de un ensayo en el caso de un conjunto. Cuando la música se hace pública, el fenómeno se completa con la audición participativa de un auditorio. A partir de mi propia experiencia, me referiré en particular al fenómeno solístico puesto que permanentemente alterno mi actividad entre lo solístico, lo camerístico y el actuar de solista junto a una orquesta. En esta situación, uno debe lidiar con una serie de fantasmas. Los procesos físicos y biológicos sufren, al momento de una presentación ante el público, una serie de trastornos que debemos comprender, luchar contra ellos eventualmente y, por sobre todas las cosas, hacerlos propios para



incorporarlos al sistema. Esto puede parecer bastante masoquista, pero el hecho de estar ante trastornos en el sueño, el apetito, la sudoración, el control muscular, la concentración y muchos otros aspectos es un tema de alta relevancia para un intérprete. Cada uno los vive y los siente de forma distinta y hay tantos mix de fenómenos como intérpretes existen en el mundo. Luego de más de treinta años en esta labor, donde hemos experimentado éxitos, fracasos y toda suerte de resultados, uno saca conclusiones para el propio proceso, que puede comunicar y validar para que otros nuevos intérpretes puedan tomarlo como una información previa. Los fantasmas a que aludo pueden propiciar una inestabilidad tal, que redundaría en que en el escenario se produzcan descontroles físicos y mentales que no permitan plasmar la música de buena manera. Sin embargo, todo esto es tan irracional, que tiene que abordarse a partir de una base lógica e identificable. Es fundamental reconocer que la labor del intérprete se basa en la transmisión fidedigna y altamente expresiva de una obra musical. Uno debe ser capaz de anteponer esto ante el “lucimiento” personal, cargado de alta concentración de egocentrismo. Uno debe también ser capaz de reproducir a los procesos de estudio hacia el escenario sin grandes diferencias y uno debe ser capaz de reconocer los fenómenos distintivos del usual “nerviosismo” para utilizarlos a favor de la interpretación. Si este fuera el caso entonces hemos encontrado el camino correcto hacia un desarrollo pleno de las capacidades de todo tipo para lograr una interpretación adecuada, en el que los fantasmas se disipan y es posible recrear la música ante un auditorio sin traumas mayores.

2.5. CARNAVALES EN PUNO

2.5.1. Las estudiantinas en las pandillas de Puno

La descripción, orígenes y otros datos se encuentran en la página:
(https://es.wikipedia.org/wiki/Marinera_y_Pandilla_Puno%C3%B1a)



La **Marinera y Pandilla Puneña**, es una danza mestiza originaria de la ciudad de Puno que actualmente se practica en todo el Perú, esta tiene un ritmo pausado pero alegre, y se danza en la época de los Carnavales.

Dicha danza, se originó en la época de la colonia, 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.

La marinera, baile Nacional en Puno. Expresión musical del sentir popular, libre y espontánea. La alegría de su ejecución con pasos y figuras donde las parejas hacen derroche de gracia, picardía, habilidad, destreza y donaire nos muestran un coloquio de insinuación y enamoramiento con las características propias de un hecho folklórico. Originalmente se le conocía como el nombre de "Zamacueca", pero en 1880 debido a la inspiración del escritor peruano Abelardo Gamárra conocido como "El Tunante" se le bautizó con el nombre de Marinera, en homenaje a la Gloriosa Marina de Guerra Nacional.

"Solo un pueblo tan Artístico y Literato expresa su sentimiento en una danza que es digna de una nobleza humana, esta es y fue la muchedumbre del Departamento de Puno". Es una frase que caracteriza a los mestizos puneños al momento de bailar esta exquisita danza, esperando que el jolgorio de la fiesta lleve a una participación alegre y festiva. Son danzas de carácter carnavalesco; con movimientos muy cadenciosos, danzadas una a continuación de otra. La primera, la marinera puneña, de características similares a otras marineras ejecutadas a lo largo del Perú pero originada en la ciudad de Puno, seguida de un Huayño Pandillero o Pandilla. Creadas en el estrato social llamado "cholada" (hombres mestizos de Puno) para luego ser adoptada en los estratos sociales "más altos", atribuyéndose algunos de estos estratos su autoría o su consolidación.



Hoy son interpretadas por gente de todos los niveles y en todas las provincias del Departamento de Puno, creando un ambiente de competencia en Danza y Arte que es la expresión del hombre puneño.

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

2.5.2. Vestimenta

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

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

En su vestimenta: Las mujeres están ataviadas con lujosos y multicolores mantones y sus tradicionales polleras; con blusas blancas y centros de colores diversos; con un sombrero de copa baja, que cubre su cabello largo dispuesto en dos trenzas y espléndidamente adornadas; y botines blancos, este traje trata de expresar o simbolizar a la Cholita Puneña con su traje de gala. Los varones visten con saco negro y pantalón blanco o negro, camisa blanca y un sombrero Borsalino negro o blanco; en los hombros llevan un mantón multicolor. Ésta era la vestimenta de todos los puneños antiguos.



2.5.3. Baile y música

Existen diferentes escuelas que enaltecen una fiesta de jolgorio entre los jóvenes y antiguos Puneños. La ejecución de las danzas se diferencia según la escuela a la que pertenezcan los danzarines. Existen escuelas tanto antiguas como jóvenes, que diferencian su estilo de acuerdo al bastonero que las guíe.

La música es interpretada por una estudiantina conformada por bailarines exóticos de instrumentos de cuerda, acordeones, saxos y trompetas; esta tiene una característica única, y junto al canto a coro por parte de los artistas hacen de ella algo parecido al mariachi mexicano, pero única del Cholo Puneño.

Se baila durante los ocho días de carnavales posteriores a la Festividad en honor a la Virgen de la Candelaria. La riqueza de sus coreografías permite vistosidad, alegría y elegancia en la ejecución de cada una de sus figuras, comandada por la primera pareja formada por el "bastonero" y su acompañante, que dirigen el baile y orientan los cambios durante la danza, al compás de un Huayño pandillero.

Es considerada como la "**reina de las danzas puneñas**" porque jamás compite con las otras danzas en los concursos públicos, ni entre ellas. Solamente es exhibida durante los carnavales.

2.5.4. Agrupaciones Pandilleras

- Conjunto Pandillero Lira Puno.
- Centro Musical y de Danzas Theodoro Valcarcel.
- Centro de Arte Vernacular Los Íntimos de Puno.
- Circulo Unión Puno.
- Agrupación Puno de Arte Folklore y Teatro APAFIT.
- Asociación Cultural Pandilla María Auxiliadora.



- Asociación de Arte Pandilla SILLUSTANI.
- Centro de Expresión Artística PUNO MIO.
- Pandilla Ferrovianos del Altiplano.
- Agrupación Cultural Pandilla III Centenario.
- Asociación Cultural de Arte, Música y Danza Q'otamarca.
- Asociación de Investigación y Cultura Brisas del Lago.
- Asociación Pandilla Pichacani.
- Centro de Arte y Danza Rosendo Huirse.
- Fundación Artística Musical Ayaviri.
- Comparsa pandillera Faustino Rodríguez León.
- Comparsa pandillera Unión Lira Ayaviri.
- Agrupación Pandillera Ayaviri.
- Centro Cultural Colquemarca Orurillo.
- Comparsa pandillera del club "Antorcha Carabaina".
- Centro Cultural Andino.
- Asociación Pandilla Carabaya.

2.6.ANALISIS MUSICAL

En el presente trabajo nos basaremos a la propuesta de análisis musical de Aguilar, H. (2013) quien, en función al libro de Robles, L. (2012) Introducción al análisis musical. España: Web. Luis Robles. Propone lo siguiente en el curso de etnomusicología del año 2008.

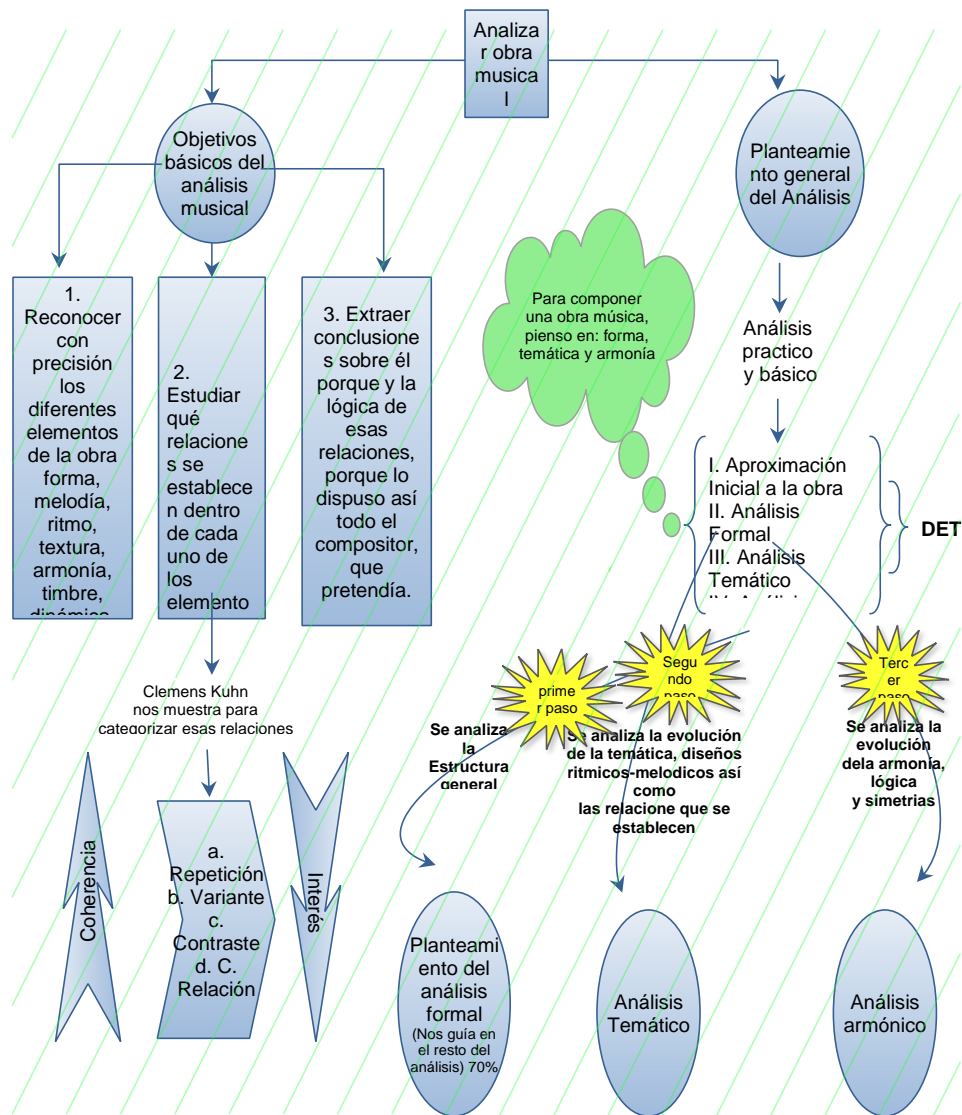


Figura 3. Mapa Conceptual de análisis:
Fuente: Curso de etnomusicología.



CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. CARACTERIZACIÓN DEL AREA DE INVESTIGACIÓN

3.1.1. Ubicación

La región Puno debido a su ubicación estratégica (eje Cusco – Puno - La Paz), su ancestral cultura, la presencia de culturas Pre Incas, Incas y vestigios del Virreinato; aunado a innumerables atractivos de carácter natural (lago Titicaca, lagunas, ríos, ceja de selva, flora, fauna, etc.), ruinas arqueológicas, templos coloniales y su rico y variado folclore (es conocido como la "Capital del Folclore Peruano"). El desarrollo de sus potencialidades turísticas, aunado a una agresiva promoción turística, le permitiría continuar siendo un destino importante en cuanto al turismo receptivo en el país. Tiene una variedad de lugares de interés turístico, los cuales pueden resumirse **en 5 principales:**

Es el centro turístico de la región, donde se inicia los demás espacios turísticos; famoso por la festividad de la Virgen de la Candelaria (02 de febrero), entre sus principales atractivos se encuentran: IGLESIAS: Catedral de Puno. Con rango de basílica menor, construida en el siglo XVIII. Iglesia San Juan. En su interior se encuentra la venerada Virgen de la Candelaria. Iglesia San Antonio de Padua. Está la imagen del Señor de los Milagros. Iglesia de la Merced. Plazas y parques. Plaza de Armas. Se encuentra el monumento a Francisco Bolognesi. Parque Pino. Se encuentra el monumento a Manuel Pino, héroe de la guerra con Chile. Otros atractivos: Balcón del Conde de Lemus. Se dice que en esta casa se alojó el Virrey Conde de Lemus. Museo Municipal Dreyer. Posee colecciones de oro y plata, alfarería, tejidos. Cerrito de Huajsapata. Se encuentra el monumento a Manco Capac, se puede observar el Lago Titicaca. Arco Deustua.



Construido en memoria de los peruanos patriotas que lucharon en las batallas de Junín y Ayacucho.

Puno (San Carlos de Puno, 4 de noviembre de 1668), es una ciudad del sureste del Perú, capital del departamento de Puno y provincia de Puno.

Su Festividad Virgen de la Candelaria fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco el 27 de noviembre de 2014.

La ciudad de Puno según el Instituto Nacional de Estadística e Informática es la vigésima ciudad más poblada del Perú y albergaba en el año 2007 una población de 125.663 habitantes.

Su extensión abarca desde el centro poblado de Uros Chulluni al noreste, la zona urbana del distrito de Paucarcolla al norte, la urbanización Ciudad de la Humanidad Totorani al noroeste (carretera a Arequipa) y se extiende hasta el centro poblado de Ichu al sur y la comunidad Mi Perú al suroeste (carretera a Moquegua).

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

3.1.2. Geográfica

Está ubicada entre las coordenadas geográficas 15°50'15"S 70°01'18"O. Su extensión abarca desde el centro poblado de Uros Chulluni al noreste, la zona urbana del distrito de Paucarcolla al norte, la urbanización Ciudad de la Humanidad Totorani al



noroeste (carretera a Arequipa) y se extiende hasta el centro poblado de Ichu al sur y la comunidad Mi Perú al suroeste (carretera a Moquegua).

El espacio físico está comprendido desde la orilla oeste del lago Titicaca, en la bahía interior de Puno (antes Paucarcolla), sobre una superficie ligeramente ondulada (la parte céntrica), rodeada por cerros . La parte alta de la ciudad tiene una superficie semiplana (Comunidad Mi Perú, Yanamayo). Oscilando entre los 3.810 a 4.050 msnm (entre las orillas del lago y las partes más altas). Puno es una de las ciudades más altas del Perú y la quinta del mundo.

3.1.3. Demografía

De acuerdo al XI censo de población del año 2007, la ciudad de Puno albergaba una población de 125 663 habitantes. En algunas temporadas del año se estima, que la población residente más la población flotante, es alrededor de 190 000 personas.

Según el XI censo de población del año 2007, a nivel de la provincia de Puno albergaba una población de 229 236 habitantes. En la provincia de Puno el 60% de la población es urbana y el 40% es rural. La población urbana está establecida principalmente en la ciudad de Puno; estos datos muestran que la provincia de Puno continuará con el proceso de desarrollo urbano.

3.2. METODOLOGÍA:

3.2.1. Tipo de investigación

El presente trabajo de investigación es de tipo exploratorio en un comienzo, porque nos familiarizamos con el tema en investigación, luego pasamos a describir nuestro primer objetivo específico, para finalmente determinar la influencia (causa y efecto) de las variables nivel técnico en la interpretación.



3.2.2. Método de investigación

El método de investigación es cuantitativo porque en nuestro primer objetivo específico cuantificamos el nivel técnico, finalmente comprobamos nuestra segunda hipótesis sobre la influencia del nivel técnico en la interpretación.

3.2.3. Diseño de investigación

El diseño de investigación es de tipo transversal, porque nos permitirá medir las variables en un solo momento.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO

3.3.1. Población

Para determinar la población, se ha hecho un conteo de los músicos que participaron el 03 de marzo en el coliseo cubierto de la ciudad de Puno considerando los trece conjuntos participantes se obtuvo:



Tabla 1 Población

CONJUNTO PANDILLERO		CANTIDAD DE MÚSICOS VARONES	CANTIDA DE MÚSICOS DAMAS
Asociación	Pandilla	20	3
“pichacani”			
Asociación Ferrovianos del		24	2
Altiplano.			
A.C.A.M. “Qota Marka”		30	3
Agrupación	Cultural	23	2
pandilla “mi centenario”			
Conjunto Pandillero “Lira		25	3
Puno”			
Grupo Pandillero C.A.V.		28	2
Los Íntimos Puno.			
Circulo Unión Puno		23	4
C.M.D. Teodoro Vvalcarcel		27	2
Centro	Artístico	21	2
“Sillustani”			
Asociación Cultural “Maia		20	3
Auxiliadora”			
Asociación de L. y C. Brisas		27	2
del Lago			
APAFIT		28	5
Asociación	Pandillera	25	3
Carabaya			
TOTAL ENTRE DAMAS		321	36
VARONES			
TOTAL DE POBLACIÓN		357 Músicos	



3.3.2. Muestra

Se determina el tamaño de la muestra utilizando la siguiente fórmula que tiene en cuenta el tamaño de la población, el nivel de confianza expresado en un coeficiente de confianza redondeado y el margen de error.

DATOS:

- Población (N1) : 357 músicos.
- El número 4 : Coeficiente de confiabilidad para el 94% de nivel de confianza.
- p y q : Son las probabilidades de éxito y fracaso que tiene cada integrante de la población.
- E : Es el error seleccionado de 5.

FÓRMULA: sierra (1979, Pag. 78)

$$n = \frac{4 N p.q}{E^2(N-1)+4p.q}$$

$$n = \frac{357 (41)(50)(50)}{5^2(357-1)+4*50*50}$$

$$n = 194 \text{ (valor redondeado)}$$

La muestra es de 194 músicos.

3.4.TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

TECNICAS:

- Observación participante
- Entrevista
- Lista de cotejo



INSTRUMENTOS:

- Guía de observación estructurado
- Guía de entrevista
- Ficha de lista de cotejos

Según, Arias (2006), “Se entenderá por técnica, el procedimiento o forma particular de obtener datos o información. Son ejemplos de técnica: la observación directa, la encuesta en sus dos modalidades (entrevista o cuestionario), el análisis documental, y el análisis de contenido” (p. 7).

Para el desarrollo de la presente investigación se utilizó observación directa, la revisión documental y la encuesta como técnicas de investigación para la recolección de datos.

En este orden de ideas, (Hernández, Fernández & Baptista, 2006), expresan que: “la observación directa consiste en el registro sistemático, válido y confiable de comportamientos o conducta manifiesta” (p. 316). En la etapa inicial de la investigación se usó esta técnica para detectar el problema y plantear la hipótesis respectiva, debido a que uno de los investigadores es docente en la Institución Educativa donde se llevó a cabo el estudio y pudo recoger datos mediante su propia observación.

La revisión documental, fue una de las técnicas en la que se apoyó la presente investigación, la cual define Arias (2006) “como un proceso basado en búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas. Como en toda investigación, el propósito de este diseño es el aporte de nuevos conocimientos” (p. 27).



3.5. OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES

Tabla 2. Operacionalización de las variables

Variables	Dimensión	Indicadores	Escala
Nivel Técnico	1. Nivel Básico	Guitarra	1, 2, 3,
		Mandolina	
		Acordeón	
		Charango	
		Bajo	
		Trompeta	
	Violín		
	2. Nivel intermedio	Guitarra	
		Mandolina	
		Acordeón	
Charango			
Bajo			
Trompeta			
Violín			
3. Nivel avanzado	Guitarra	1, 2, 3	
	Mandolina		
	Acordeón		
	Charango		
	Bajo		
	Trompeta		
Violín			
Interpretación musical	Repertorio		1, 2, 3
	Postura		
	Embocadura	Básico	
	Respiración	Intermedio	
		Avanzado	
	Fraseo		
	Digitación		

Fuente: la autora.



CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS

La información recolectada se analizó de una forma cuantitativa a través de la tabulación y graficando la información. Esta investigación permitió una visión amplia y detallada del problema, debido a que se mencionaron elementos de la realidad estudiada de forma descriptiva, consiguiendo interpretar y comprender la información recolectada mediante la encuesta a los músicos que es objeto de estudio, la observación directa y la revisión documental con base al nivel técnico y su influencia en la interpretación.

Para la tabulación y el análisis estadístico de los datos obtenidos, se utilizó el programa SPSS versión 20. A continuación se muestra cada uno de los resultados, de acuerdo a los objetivos que se plantearon en la presente investigación.

4.1.1. Comprobación de la hipótesis específica 1

He. El nivel técnico de los músicos de las estudiantinas es básico por la cantidad de músicos empíricos y los bajos recursos técnicos que aplican en la interpretación de los carnavales de Puno-2017.

Tabla 3. Frecuencia de formación profesional del músico de las estudiantinas del carnaval 2017- Puno.

¿Tiene formación profesional como músico?

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje valido	Porcentaje acumulado
Validos	Si	52	26.8	26.8	26.8
	No	142	73.2	73.2	73.2
Total		194	100,0	100,0	

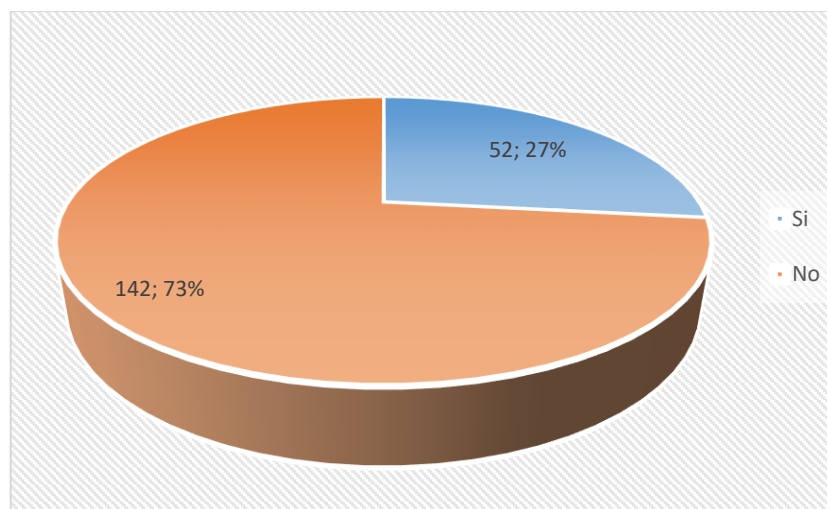


Figura 4. Formación profesional del músico de las estudiantinas del carnaval 2017- Puno.

Fuente: la autora en función a la tabla 3.

En la tabla 3 de frecuencia y figura 4, se observa que del 100% de los músicos tomados como muestra el 27% manifiestan tener formación profesional como músico, mientras que el 73 % expresan no tener formación profesional

Por la cantidad de encuestados respecto a la formación profesional como músicos, se considera como válidas la opinión de los 52 (27%) músicos, para las posteriores preguntas, considerando las capacidades formativas de los ejecutantes profesionales, ellos a su juicio pueden responder interrogantes relacionados a connotaciones académicas.

Por otro lado, el hecho de que los músicos profesionales tengan una formación académica como músicos, implica que tiene una formación en los niveles que corresponden al: básico, intermedio y avanzado; esto en relación a los currículos de estudio de las instituciones superior tanto en universidades, pedagógicos y conservatorios. Sin embargo, para corroborar el nivel técnico de los músicos de las estudiantinas de los carnavales de Puno- 2017, se han realizado las siguientes interrogantes:

Tabla 4. Frecuencia de ejecución de instrumentos de cuerda.

¿En qué posición ejecuta generalmente su instrumento en esta estudiantina?

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje valido	Porcentaje acumulado
Validos	1ra posición	129	66 %	66 %	66 %
	2da posición	36	19 %	19 %	19 %
	3ra posición	24	12 %	12 %	12 %
	4ta a más posiciones	5	3 %	3 %	3 %
	Total	194	100%	100%	100%

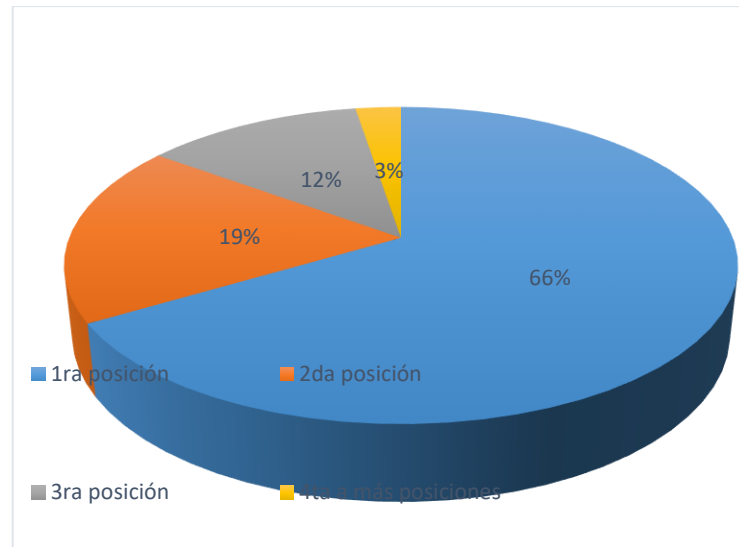


Figura 5. Ejecución de instrumentos de cuerda

Fuente: la autora en función a la tabla 4.

Según los datos dados por los músicos profesionales e empíricos encuestados y presentados tanto en la tabla 4 como en la figura 5, se observa que del 100% de los músicos tomados como muestra, el 66% señalan que ejecutan su instrumento en primera posición, el 19% manifiestan que ejecuta en segunda posición, así mismo el 12% indican que aplican hasta la tercera posición y de igual manera el 3% manifiestan que llegan de cuarta a más posiciones.

Esta interrogante se realizó a los músicos que interpretan instrumentos como: guitarras, mandolinas, violines, guitarrón y bajo; teóricamente se sabe que estos instrumentos están relacionados con el grado de dificultad, cuantas más posiciones mayor grado de dificultad en la interpretación, en consecuencia, se refuerza la hipótesis sobre el nivel técnico básico en la interpretación instrumental de los ejecutantes esto como una referencia de los instrumentos de cuerda.

Tabla 5. Frecuencia del uso de partituras en las estudiantinas del carnaval 2017- Puno.

¿Usa partituras al momento de ejecutar en los pasacalles?

		Frecuencia	Porcentaje de Músicos de Formación profesional	Porcentaje de músicos empíricos	Porcentaje acumulado
Validos	Si	23	10%	2%	12 %
	No	171	88%	88%	88%
	Total	194	100,0	100,0	100%

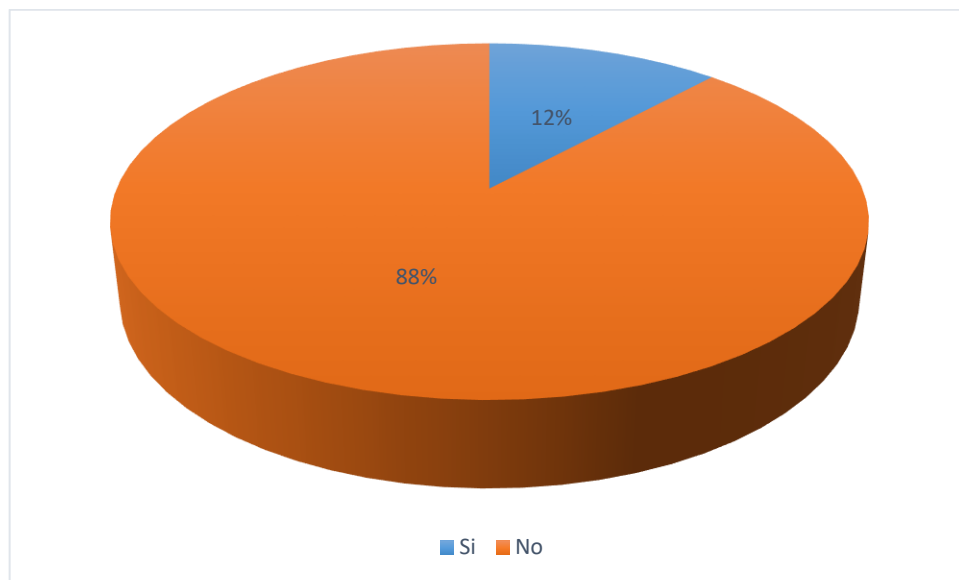


Figura 6. Usos de partituras en las estudiantinas del carnaval 2017- Puno

Fuente: la autora en función a la tabla 5.

Según la tabla 5 y la figura 6, el 100% de los músicos a quienes se les pregunto si usan partituras en la exhibición de los carnavales 2017, los que respondieron en un 88 % que no utilizan partituras tanto en músicos profesionales e empíricos sin embargo de los 12 por ciento que si utilizan partituras principalmente los músicos de vientos como son

trompetas, 2 % de ejecutantes empíricos utilizan partituras, esto hace suponer que no solamente el músico profesional tiene la habilidad de la lectoescritura musical sino también los músicos empíricos.

Al momento de observar los videos y presenciar la exhibición de los 13 conjuntos participantes en los carnavales 2017, se ha podido verificar que las condiciones en la que interpretan los músicos de las estudiantinas no tiene las condiciones mínimas de la postura que se emplea académicamente, es decir en un asiento o tener atriles para su lectura, lo que amerita que los ejecutantes lo realizan como se muestra en la siguiente figura:



Figura 7. Ejecutantes de la estudiantina de los carnavales Puno- 2017

Fuente: la autora

Por el mismo hecho de ejecutar en forma como se presencia en la fotografía, es la que todos los conjuntos adoptan esta similitud, en consecuencia, podemos aseverar que bajo estas circunstancias de ejecución la probabilidad de nivel técnico es básico.

Tabla 6. Frecuencia de las mandolinas, los violines, las trompetas, los acordeones y los saxos llevan la melodía principal y la segunda a intervalos de tercera.

¿Las mandolinas, los violines, las trompetas, los acordeones y los saxos llevan la melodía principal y la segunda a intervalos de tercera?

		Frecuencia	Porcentaje d Músicos de Formación profesional	Porcentaje Músicos empíricos	Porcentaje acumulado
Validos	Si	187	96%	96%	96%
	No	7	1%	3%	4%
	Total	194	100,0	100,0	100%

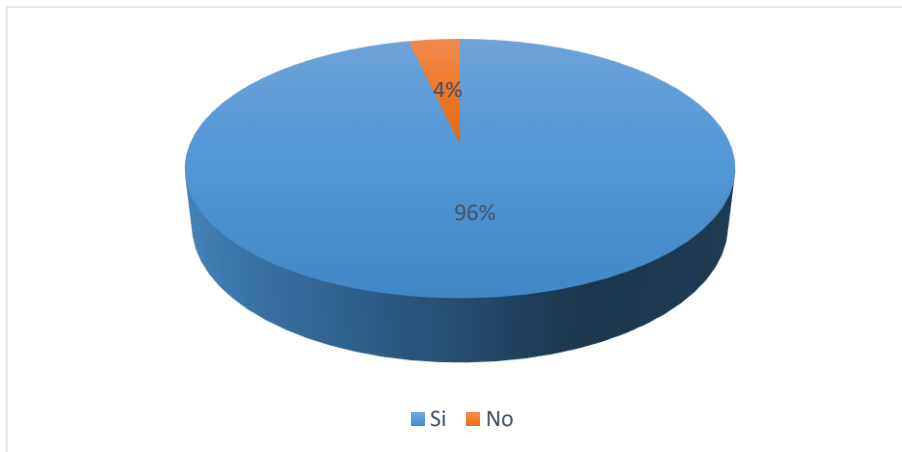


Figura 8. Las mandolinas, los violines, las trompetas, los acordeones y los saxos llevan la melodía principal y la segunda a intervalos de tercera

Fuente: la autora en función a la tabla 6.

A la interrogante y observación de que si los músicos ejecutan los siguientes instrumentos: mandolinas, violines, trompetas, acordeones y saxofones, llevando la



melodía principal y la segunda a intervalos de tercera; respondieron un 96 % que sí, y un 4% que no, considerando que de estos 4% el 3% son músicos empíricos los que probablemente desconozcan o dieron respuestas incongruentes, ya que al momento de percibir auditivamente se analiza una primera y según voz a intervalos predominantemente de 3ras consecutivas y algunas veces 6tas.

No obstante que este tipo de ejecución es muy característica de las estudiantinas de la ciudad de Puno, por lo que la orquestación, la armonización, la aplicación del contrapunto se realizan sin tener en consideración las normas o patrones para su elaboración. Es por ello que comúnmente ejecutan a intervalos de tercera además se puede apreciar que el traspaso de una idea melódica por lo general se realizan adornos a través de notas de paso, bordaduras, además en muchos pasajes se observa claramente la aproximación al contrapunto principalmente realizado por los guitarristas, esto conservando la característica de este género musical y coreográfico.

Tabla 7. Frecuencia de la guitarra, el bajo y el guitarrón, acompañan a la melodía principal con acordes en estado fundamental, notas de paso y bordaduras.

¿La guitarra, el bajo y el guitarrón, acompañan a la melodía principal con acordes en estado fundamental, notas de paso y bordaduras?

		Frecuencia	Porcentaje de músicos de Formación profesional	Porcentaje músicos empíricos	Porcentaje acumulado
Validos	Si	190	98%	98%	98 %
	No	4	1%	1%	2%
	Total	194	100,0	100,0	100%

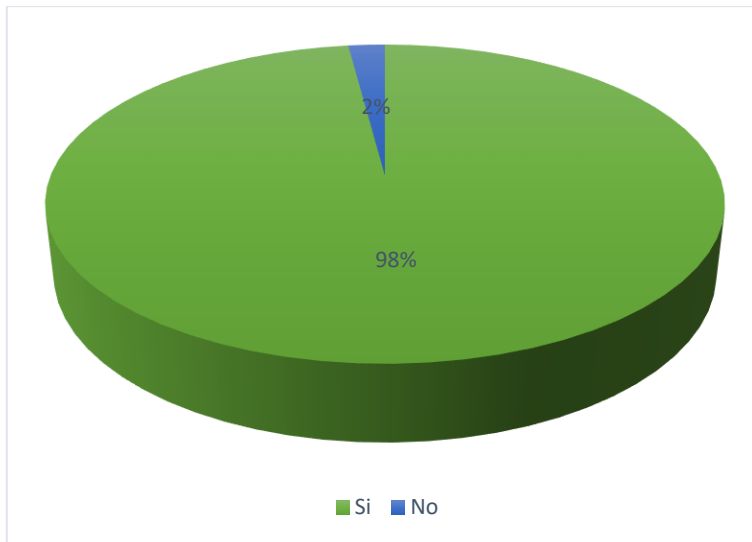


Figura 9. La guitarra, el bajo y el guitarrón, acompañan a la melodía principal con acordes en estado fundamental, notas de paso y bordaduras.

Fuente: la autora en función a la tabla 7.

De la tabla 7 y figura 9 se deduce que el 98% de instrumentistas están de acuerdo con la pregunta y 2 % está en desacuerdo, considerando la encuesta y la ficha de observación respecto a los instrumentos de cuerda como son: guitarra, bajo y el guitarrón; instrumentos que acompañan a la melodía principal con acordes en estado fundamental, notas de paso y bordaduras. Esta aseveración se puede concordar con la audición y el análisis correspondiente.

Tabla 8. Frecuencia en cantar y ejecutar simultáneamente.

		¿Usted canta y ejecuta su instrumento a la vez?			
		Frecuencia	Porcentaje de músicos de Formación profesional	Porcentaje músicos empíricos	Porcentaje acumulado
Validos	Si	148	76%	76%	98 %
	No	46	23%	1%	24%
	Total	194	100,0	100,0	100%

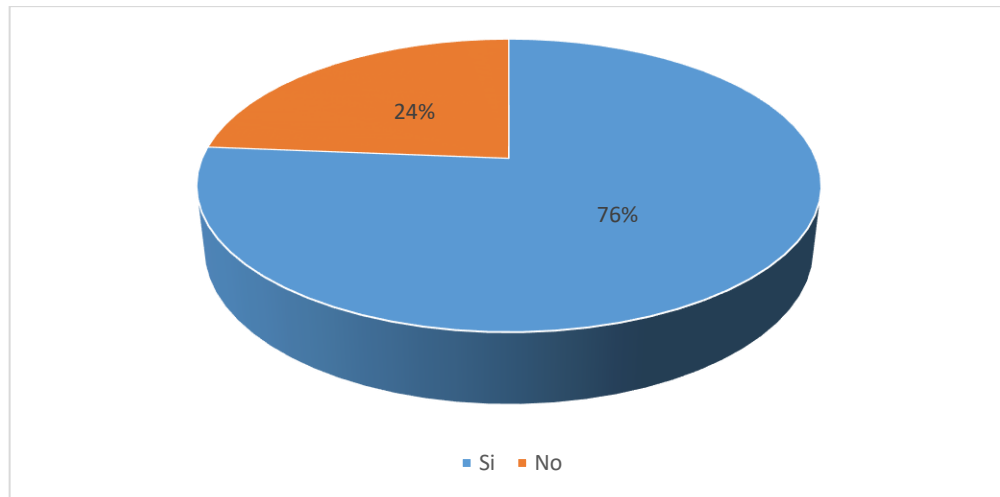


Figura 10. Cantar y ejecutar simultáneamente

Fuente: la autora en función a la tabla 8.

De la tabla 8 y figura 10 se observa que el 76% de músicos ejecutan su instrumento además de acompañan con cantos de acuerdo al repertorio establecido por el conjunto, y el 24 % manifiesta que no hace esta función. Aplicando la ficha de observación podemos observar que los músicos que están en proceso de formación y tener poca experiencia en este género musical aun no participan haciendo doble función.

Tabla 9. Frecuencia del nivel técnico en la ejecución instrumental.

¿Qué nivel técnico aplica en su ejecución instrumental?

		Frecuencia	Porcentaje de músicos de Formación profesional	Porcentaje de músicos empíricos	Porcentaje acumulado
Validos	Básico	177	91%	91%	91%
	Intermedio	12	6%	6%	6%
	Avanzado	5	3%	3%	3%
	Total	194	100,0	100,0	100%

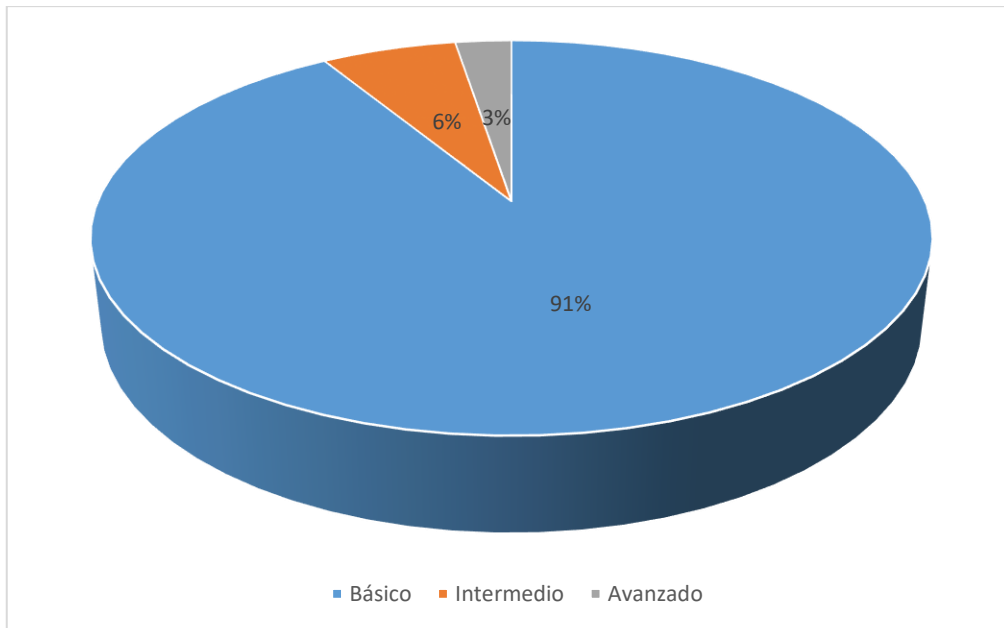


Figura 11. Nivel técnico en la ejecución instrumental.

Fuente: la autora en función a la tabla 9.

De los 194 encuestados aplicando interrogantes y fichas de observación se muestra que el 91% considera que el nivel técnico es básico, además cabe recalcar en los indicadores como la ejecución instrumental, las posiciones aplicadas en el instrumento, la interpretación a intervalos de tercera respecto a la melodía, refuerzan esta variable y en consecuencia se acepta la hipótesis.

Tabla 10. El haber estudiado música te permite tener mayor facilidad den la ejecución instrumental.

¿Consideras que el haber estudiado música, te permite tener más facilidad en la terpretación musical de la pandilla puneña?

		Frecuencia	Porcentaje de músicos de Formación profesional	Porcentaje músicos empíricos	Porcentaje acumulado
Validos	Si	177	93%	93%	93%
	No	13	7%	7%	7%
	Total	194	100,0	100,0	100%

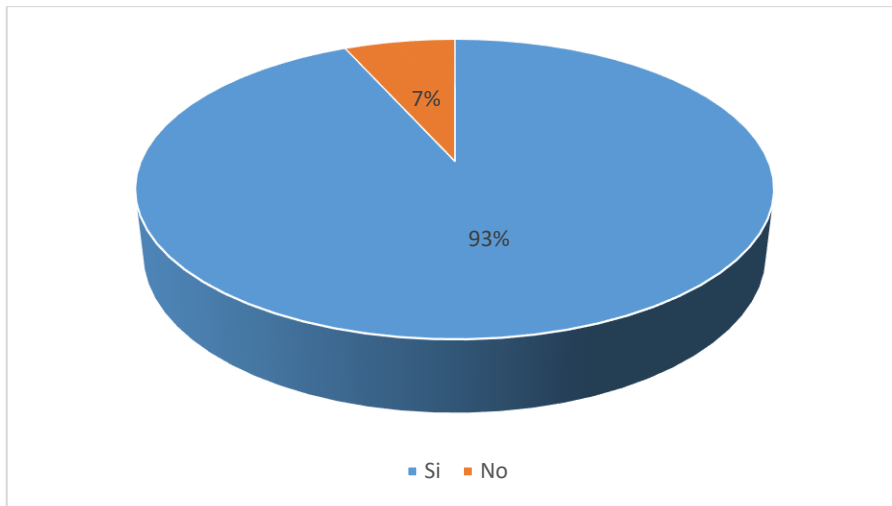


Figura 12. El haber estudiado música te permite tener mayor facilidad en la ejecución instrumental.

Fuente: la autora en función a la tabla 10.

De la tabla 10 y figura 12 se puede deducir que el 93 % de encuestado manifiestan que el haber estudiado música le permite tener mayor facilidad en la interpretación musical de la pandilla puneña en consecuencia la influencia del nivel técnico en la interpretación musical de los integrantes de las estudiantinas de la ciudad de Puno en los carnavales 2017, es positiva, por lo que se acepta la hipótesis planteada.



V. CONCLUSIONES

Primera: El nivel técnico requerido para la ejecución instrumental de los músicos de las estudiantinas de los carnavales 2017, es básico, en consecuencia, su influencia en la interpretación es positiva debido a la comodidad y la destreza en la ejecución.

Segunda: De los 194 encuestados aplicando interrogantes y fichas de observación se muestra que el 91% considera que el nivel técnico es básico, además cabe recalcar en los indicadores como la ejecución instrumental, las posiciones aplicadas en el instrumento, la interpretación a intervalos de tercera respecto a la melodía, refuerzan esta variable y en consecuencia se acepta la hipótesis.

Tercera: De la tabla 10 y figura 12 se puede deducir que el 93 % de encuestado manifiestan que el haber estudiado música le permite tener mayor facilidad en la interpretación musical de la pandilla puneña en consecuencia se la influencia del nivel técnico en la interpretación musical de los integrantes de las estudiantinas de la ciudad de Puno en los carnavales 2017, es positiva, por lo que se acepta la hipótesis planteada.



VI. RECOMENDACIONES

Primero: Se recomienda investigar sobre la relación entre las estudiantinas en la de carácter académico con las de carácter carnavalesco.

Segundo: Hacer una investigación cualitativa para verificar las cualidades de los elementos musicales en las fiestas de carnaval.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, H (2012) *Proceso Histórico del Huayño pandillero*. Puno: UNA
- Carter, David (1991). *Inside Music 1: Structures. A practical approach to developing composing, performing and listening skills for gcse*. Londres: Faber Music.
- Cuadrado Esclapez, Toni (2008). *La enseñanza que no se ve: educación informal en el siglo xxi*. Madrid: Narcea.
- Delalande, François (2008). «Un millón de compositores», en Andrea Giráldez (coord.), *Percepción y expresión en la cultura musical básica*. Madrid: Ministerio de Educación, Política Social y Deporte.
- Dennis, Brian (1975). *Proyectos sonoros*. Buenos Aires: Ricordi.
- (1984). «Ideas for Rhythm», en Paul Farmer (ed.), *Music in Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- Based Creative Music Making», en Bertil Sundin, Gary McPherson y Göran Folkestad (eds.), *Children Composing*. Malmö: Malmö Academy of Music, Lund University.
- Giráldez, A. (2007). «La composición musical en el aula (8-12)», en Maravillas Díaz Gómez y María Elena Riaño Galán (eds.), *Creatividad en educación musical*. Santander: Fundación Marcelino Botín y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- Glover, Joanna (2004). *Niños compositores (4 a 14 años)*. Barcelona: Graó.
- Hickey, Maud (1998). «Exploring Music Collaboration over the Internet», en Scott D. Lipscomb (coord.), *Proceedings of the Fifth International Technological Directions in Music Education Conference, January 29-31*. San Antonio: International Mountain Society. Disponible en:



<<http://music.utsa.edu/tdml/conf-V/V-Hickey/V-Hickey.html>>. [Consulta:
septiembre de 2009].

Orlandini, L. (2012) Interpretación musical. Chile: Universidad de Chile

Velazco, B. (2014) La relevancia del Saxofon en la Música Puneña. Puno.

Walker, Robert (1983). «Innovation in the Music Curriculum. 1. New Ideas from Canada and Great Britain», en *Psychology of Music*, vol. 11, n.º 2.

Webster, Peter (1998). «Young Children and Music Technology», en *Research Studies in Music Education*, vol. 11, n.º 1.

Weinberg, Gil (2005). «Interconnected Musical Networks: Toward a Theoretical Framework», en *Computer Music Journal*, vol. 29, n.º 2.



ANEXOS



NOMBRE DEL CONJUNTO:.....

ENTREVISTA Y OBSERVACIÓN A MÚSICOS EMPÍRICOS

1. Observación: cantidad de músicos empíricos que ejecutan en primera a tercera de (guitarra, mandolina, violín, guitarrón)

1ra posición	2da posición	3ra posición	4 a más posiciones

2. Observación: cantidad de músicos empíricos de trompeta que interpretan con el siguiente calificativo:

- Excelente (5)
- Muy Bueno (4)
- Bueno (3)
- Aceptable (2)
- Insuficiente (1)

3. Observación: cantidad de músicos empíricos de saxofón que interpretan con el siguiente calificativo:

- Excelente (5)
- Muy Bueno (4)
- Bueno (3)
- Aceptable (2)
- Insuficiente (1)

4. ¿Usted canta cuando toca su instrumento en la comparsa?

Sí

No