



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN EN LAS BANDAS DE MÚSICOS DE LA CIUDAD DE PUNO 2019

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. MATIAS PEDRO CUEVAS CONDORI

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2021



DEDICATORIA

*A la memoria de mi padre Pedro Nolasco
Cuevas Huarancca, que desde el cielo me
ilumina.*

*A mi madre María Rosa Condori Vargas,
cuyo apoyo incondicional, principios y
valores, me han guiado día a día a
cumplir uno de mis objetivos, es una
satisfacción y un orgullo dedicarle este
presente trabajo de investigación, el cual
es un reconocimiento del gran aprecio y
cariño que tengo por ustedes.*

Matias Pedro Cuevas Condori



AGRADECIMIENTOS

Primeramente, agradezco a Dios por permitirme llegar a este momento tan importante en mi vida, por todas las experiencias ya que sin ellas no hubiera sido posible este trabajo.

A la Universidad Nacional del Altiplano Puno, mi Alma Mater que me tuvo en sus aulas durante todo el proceso de mi formación profesional, por acogerme en tan prestigiosa casa de estudios.

A la Escuela Profesional de Arte Programa de Música, por implementar capacidades que permitirán ejercer esta profesión.

Agradecer a los docentes de la Escuela Profesional de Arte, quienes no solo nos impartieron conocimientos, sino que también contribuyeron en mi formación como profesional.

A las diferentes instituciones musicales: B.O. Super Impacto, G.B.I. Mi Perú, B.O.M.S. (Cusco), Show Sonora, Proyección Orkapata y La Grande Internacional, por la invitación y participación de talentosos músicos y conocedores de este bello instrumento, en los cuales pude ampliar mis conocimientos técnicos en el saxofón.

A mis seres queridos, que con su comprensión, tolerancia y aliento permanente contribuyeron a la culminación de uno mis objetivos trazados.



ÍNDICE GENERAL

Pág.

DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTO	
ÍNDICE GENERAL	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
ÍNDICE DE ACRÓNIMOS	
RESUMEN	10
ABSTRACT.....	11

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	14
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	15
1.2.1. Enunciado General	15
1.2.2. Enunciado Específicos.....	15
1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.....	15
1.3.1. Hipótesis General	15
1.3.2. Hipótesis Especificas.....	15
1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO	16
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	17
1.5.1. Objetivo general	17
1.5.2. Objetivos específicos.....	17

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	18
--------------------------------------------	----



2.2. MARCO TEÓRICO	20
2.2.1. Repertorio musical.....	20
2.2.2. Técnica de interpretación	26
2.2.3. Las bandas de músicos	35
2.3. MARCO CONCEPTUAL	38
2.3.1. Repertorio musical.....	38
2.3.2. Género popular	38
2.3.3. Música académica	38
2.3.4. Técnica de interpretación	38
2.3.5. Enfoques	38
2.3.6. Postura	39
2.3.7. Embocadura.....	39
2.3.8. Calidad de Sonido.....	39
2.3.9. Bandas de Músicos	39
2.3.10. Forma.....	39
2.3.11. Timbre	39
2.3.12. Ritmo	40
2.3.13. Transcripción.....	40
2.3.14. Instrumentación:	40
2.3.15. Banda de música.....	41

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO	42
3.1.1. Ciudad de Puno.....	43
3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN	46
3.2.1. Tipo de Investigación	46



3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO.....	47
3.3.1. Población	47
3.3.2. Muestra	48
3.4. TECNICAS DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISI DE LA INFORMACIÓN	50
3.4.1. Técnicas e instrumentos de colecta de información	50
3.5. OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES	50
CAPÍTULO IV	
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	
4.1. COMPROBACIÓN DE LAS HIPÓTESIS:	52
4.1.1. Relación entre el repertorio musical y la interpretación del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019.....	52
4.1.2. Problemas técnicos más comunes del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019	60
V. CONCLUSIONES.	68
VI. RECOMENDACIONES	69
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	70
ANEXOS.....	74

Área : Análisis e Interpretación de la Producción Musical

Tema : Técnica del Saxofón

Fecha de sustentación: 06 de agosto del 2021



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Ubicación de Puno en el Mapa del Perú.....	42
Figura 2. Ubicación n de la Ciudad de Puno – Península del lago Titicaca	43
Figura 3. Diseño de triangulación concurrente (DITRIAC)	47
Figura 4. Cantidad de bandas encuestadas respecto a sus integrantes.....	52
Figura 5. Encuestados en función a género masculino y femenino	53
Figura 6. Intérpretes saxofonistas en función a la edad.....	54
Figura 7. Tiempo de actividad musical de los intérpretes de saxofón	56
Figura 8. Aprendizaje musical del saxofonista	57
Figura 9. Relación en la interpretación y repertorio musical del saxofonista.....	59
Figura 10. Respiración del saxofonista.....	60
Figura 11. Postura del saxofonista.....	62
Figura 12. Embocadura del saxofonista.....	63
Figura 13. Flexibilidad y afinación del saxofonista.....	65
Figura 14. Digitación del saxofonista	66



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Familia de saxofones	30
Tabla 2. Bandas afiliadas a la FERBAM.....	47
Tabla 3. Muestra	49
Tabla 4. Operacionalización de las Variables.....	50
Tabla 5. Cantidad de músicos evaluados y encuestados por banda.....	52
Tabla 6. Datos sobre la sexualidad de músicos saxofonistas.....	53
Tabla 7. Datos sobre la edad de los músicos saxofonistas.....	54
Tabla 8. Tiempo de actividad musical de los intérpretes de saxofón.	56
Tabla 9. Formación musical del saxofonista	57
Tabla 10. Repertorio interpreta frecuentemente	58
Tabla 11. Respiración del saxofonista	60
Tabla 12. Postura del saxofonista.	61
Tabla 13. Embocadura del saxofonista	63
Tabla 14. Flexibilidad y afinación del saxofonista	64
Tabla 15. Digitación del saxofonista	66



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

- **TS** = Técnica del Saxofón
- **BM** = Bandas de músicos
- **CP** = Ciudad de Puno
- **IS** = Interpretación del Saxofón
- **FERBAM** = Federación Regional de Bandas de Músicos



RESUMEN

En esta tesis describimos y analizamos desde un enfoque mixto teorizado por Hernández (2014) & Caballero (2014), utilizando instrumentos de evaluación que permitieron verificar y cuantificar la formación de los músicos saxofonistas, con un diseño de triangulación concurrente, considerando los problemas técnicos que intervienen en la interpretación de las bandas de la ciudad de Puno. Nos avocamos a realizar un estudio minucioso sobre el dominio de técnicas básicas y su relación entre el repertorio musical. La tesis se desarrolló con los siguientes objetivos: Conocer la relación entre el repertorio musical y la interpretación del saxofonista en las bandas de música de la ciudad de Puno y determinar los problemas técnicos más comunes del saxofonista en las bandas de música de la ciudad de Puno, ejecutada en el periodo 2019. Se llegó a los siguientes resultados: el 77,50% consideran como repertorio la música popular, estos se relacionan con los géneros musicales que son parte de las festividades que se realizan en la región de Puno, por otro lado, se tienen un 22,50% de intérpretes de saxofón que consideran como repertorio frecuente la música académica. Los problemas técnico más comunes de los saxofonistas de una muestra de 40 músicos de las bandas: Gran Banda Instrumental Mi Perú, Banda Orquesta Súper Impacto y Banda Orquesta “La Grande Internacional” se encuentran con un nivel técnico de interpretación regular, que reincide en los diferentes indicadores como son: respiración, postura, embocadura, flexibilidad, afinación y digitación.

Palabras Clave: análisis musical, bandas de músicos, saxofón, técnicas de Interpretación.



ABSTRACT

In this thesis we describe and analyze from a mixed approach theorized by Hernández (2014) & Caballero (2014), using evaluation instruments that allowed to verify and quantify the training of saxophonist musicians, with a non-experimental - transversal design, considering the technical problems that they take part in the interpretation of the bands of the city of Puno. We focus on conducting a thorough study on the mastery of basic techniques and their relationship between the musical repertoire. The thesis was developed with the following objectives: To know the relationship between the musical repertoire and the interpretation of the saxophonist in the music bands of the city of Puno and to determine the most common technical problems of the saxophonists in the music bands of the city of Puno , executed in the period 2019. The following results were reached: 77.50% consider popular music as a repertoire, these are related to the musical genres that are part of the festivities that take place in the Puno region, on the other On the other hand, there are 22.50% of saxophone players who consider academic music as a frequent repertoire. The most common technical problems of saxophonists in a sample of 40 musicians from the bands: Gran Banda Instrumental Mi Perú, Banda Orquesta Súper Impacto and Banda Orquesta “La Grande Internacional” are found with a regular technical level of interpretation, which reoccurs in the different indicators such as: breathing, posture, embouchure, flexibility, tuning and fingering.

Keywords: musical analysis, bands of musicians, saxophone, interpretation techniques.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Nuestra investigación se centrará más en la descripción y la explicación de aquello que es único particular en los músicos saxofonista de las bandas de la ciudad de Puno 2019. Resaltaremos la comprensión e interpretación de la realidad a partir de las representaciones mentales de las personas implicadas en el contexto sociocultural, a partir de como las personas comprometidas en esta investigación describen y explican el orden del mundo en el que están viviendo, para González (2008), quien sostiene:

“Se han hecho valiosas aportaciones acerca del estudio del patrimonio cultural desde la perspectiva de las diversas ciencias sociales y de la didáctica, pero dichas aportaciones parece que han encontrado escaso eco en la enseñanza-aprendizaje de las ciencias sociales. Se han hecho valiosas aportaciones acerca del estudio del patrimonio cultural desde la perspectiva de las diversas ciencias sociales y de la didáctica, pero dichas aportaciones parece que han encontrado escaso eco en la enseñanza-aprendizaje de las ciencias sociales” (p.1).

Estas conclusiones nos ayudaron a formular la investigación en el saxofón como parte de los acontecimientos folclóricos de la región de Puno la gran cantidad de bandas de músicos que se distinguen en la Festividad Virgen de la Candelaria reconocida como patrimonio cultural de la nación y de la humanidad.

El presente trabajo contiene los siguientes capítulos relacionados con el objetivo de describir la técnica interpretativa del saxofón. Para ello se ha tenido en consideración el reglamento de grados y títulos de la Universidad Nacional del Altiplano (UNAP), normas y esquema de tesis de pre grado publicado por el Vice Rectorado de Investigación de la UNAP.



Capítulo I: se considera la introducción para hacer conocer nuestros propósitos y el contenido de la siguientes tesis, planteamiento del problema se trata de describir deductivamente los problemas que justifican el estudio, formulación del problema es la parte donde surge la problemática través de las interrogantes propuestas, justificación en el tiempo y espacio para el desarrollo de la presente tesis, objetivos hipótesis y Operacionalización del problema, donde se diseña las variables, dimensiones e indicadores para su respectiva ejecución.

Capítulo II: Revisión de literatura incluye marco teórico, marco conceptual y antecedentes del estudio. Es evidente que esta parte se realiza la redición bibliográfica que sustente a través de las conceptualizaciones las variables, dimensiones e indicadores para su correcto encausamiento en el ejercicio de la orientación metodológica de la tesis.

Capítulo III: Materiales y métodos de investigación. Esta parte está relacionada con la metodología aplicada en la investigación sustentada en autores reconocidos dentro de la comunidad científica, por ello y por las características de investigación se ha propuesta desde un enfoque cualitativo.

Capítulo IV: Resultados y discusión. Dan a conocer las descriptivamente de acuerdo a los objetivos, tratando de resolver de manera justificada de acuerdo a la revisión de la literatura.

Capítulo V: Conclusiones. Se detallan los resultados a la que se llegó de acuerdo a los objetivos específicos.

Capítulo VI: Recomendaciones.

Capitulo VII: Referencias y anexos.



1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La Ciudad de Puno es una de las más importantes por que alberga la mayor cantidad de bandas de músicos de carácter popular del Perú, en consecuencia en esta tesis intenta describir y analizar los problemas técnicos de interpretación más comunes en la ejecución del saxofón de las bandas de la Ciudad de Puno, es decir nos avocamos a realizar un estudio minucioso sobre el dominio de técnicas básicas de respiración, embocadura y digitación que en muchos casos los interpretantes puedan desconocer y que afecten gravemente el rendimiento artístico.

En este trabajo utilizamos los instrumentos de evaluación que permitieron medir verificar la formación de músicos saxofonistas entre académicos y empíricos, de modo tal que podamos determinar los problemas técnicos más comunes, esta identificación tuvo como propósito dar a conocer estos problemas para luego hacer alcance a las instituciones como la Federación Regional de Banda de Músicos (FERBAM), Escuelas de Formación Artista (ESFAP) y universidades; así de esta forma contribuir con el desarrollo y la calidad de la interpretación de este instrumentos musical.

Si bien partimos desde que el saxofón se distingue como unos de los instrumentos modernos dentro de la línea interpretativa musical, aun así, ya ha dejado innumerables aportaciones en el marco de la interpretación musical, es por ello que en estos últimos años se ha incrementado notablemente ejecutantes de este instrumentos, algunos con formación musical académica y otros de forma autodidacta, además de eso, Puno alberga la mayor cantidad de ESFAP y formación de profesionales en la UNAP, en consecuencia, tenemos el desafío de llegar a resultados que sean congruentes y aporten fundamentalmente a la interpretación musical.

Para concluir con nuestro trabajo evaluativo de las técnicas que se aplicaron el análisis musical, quizá sea entendida esta disertación como un enfoque



multimetodológico, porque, Sampieri (2014), Carrasco (2006), y otros, sugieren utilizar el enfoque cualitativo y cuantitativo. El análisis del repertorio musical permitió conocer de cerca las técnicas de interpretación musical sobre los cuales aplican los músicos, por tanto, tendremos en consideración para su ejecución y sea más eficiente y corroborar científicamente.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Enunciado General

- ¿Cuáles son las técnicas de interpretación del saxofonista en las bandas de músicos de la Ciudad de Puno 2019?

1.2.2. Enunciado Específicos

- ¿Cómo es la relación entre el repertorio musical e interpretación del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019?
- ¿Cuáles son los problemas técnicos más comunes del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019?

1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. Hipótesis General

- HG. La técnica de interpretación del saxofón en la Ciudad de Puno 2019, está relacionada con nivel técnico académico y las deficiencias técnicas está relacionada con el empirismo efectuando problemas en la calidad interpretativa en las bandas de músicos.

1.3.2. Hipótesis Específicas

- HE. La relación entre el repertorio y la interpretación del saxofón en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019 está condicionada al nivel técnico del repertorio y la calidad de interpretación.



- HE. Los problemas técnicos del intérprete del saxofón son más comunes en la postura, articulación y embocadura en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019.

1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

Las razones que nos motiva a proponer esta investigación, es aportar en la técnica de interpretación del saxofón en las bandas de música de la Ciudad de Puno, analizando y valorando el repertorio musical que de hecho permitirá corroborar sobre las dificultades que se tiene en los profesionales y aficionados, generando conocimientos basados fundamentalmente en el aspecto técnico y la interpretación musical, coadyuvando de esa manera al conocimiento de nuestra cultura. Creemos pertinente haber realizado esta investigación porque hemos sido formados como instrumentistas del saxofón en consecuencia conocemos hipotéticamente de las necesidades que tiene nuestra profesión.

Otra de las razones es que a lo largo de mi carrera profesional he podido observar que la interpretación del repertorio académico, popular y el nivel técnico requerido va en aumento, esto causa en los saxofonistas de la Ciudad de Puno, algunas dificultades como: problemas en la digitación, fraseo, flexibilidad y afinación, es el motivo por el cual nos ha impulsado a realizar esta investigación para determinar específicamente cuales son las razones por la que no se llega a tener entre el repertorio y la técnica.

El tiempo que se realizó fue a partir de su aprobación ya que gran parte del material audiovisual ha sido documentada, además las bandas de músicos actúan permanentemente en eventos culturales de la región. En este sentido, los argumentos mencionados en los párrafos anteriores, son razones suficientes que justifican el planteamiento y la ejecución del presente proyecto, que más adelante generara teorías para el desarrollo de nuestra cultura.



1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

- Analizar las técnicas de interpretación del saxofonista en las bandas de músicos de la Ciudad de Puno 2019.

1.5.2. Objetivos específicos

- Conocer la relación entre el repertorio musical y la interpretación del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019.
- Determinar los problemas técnicos más comunes del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019.



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Velazco (2008), en la UNAP realizó una investigación titulada “Relevancia del saxofón en la música instrumental puneña” concluyendo que el saxofón es un instrumento importante en los conjuntos instrumentales por que logra realzar la melodía y el volumen dando una mayor sonoridad al conjunto.

En estos últimos años existe una gran cantidad de publicaciones a través de los repositorios, artículos científicos y libros.

En su tesis doctoral Chiuminatto (2018), titulada “La improvisación musical como eje vertebrador del aprendizaje instrumental. Diseño y validación de una programación didáctica para la iniciación del saxofón en música moderna”, llega a la siguiente conclusión:

Los estudiantes consideran que escuchar y asistir a conciertos de música improvisada les gusta y se sienten bien cuando lo hacen. Además, piensan que dichas actividades podrían influir positivamente en el aprendizaje instrumental. Sin embargo, no suelen asistir a conciertos ni escuchan música de forma regular. Por lo tanto, existe una dicotomía entre lo que a los alumnos les gusta y creen que es importante para su aprendizaje y lo que realmente hacen en relación a su rol de público (p.321).

Por otro lado existen métodos saxofón como el de Klosé (1950), donde distingue la familia del saxofón, boquilla y lengüeta, posición de la caña, emisión del sonido, posición del cuerpo y de la manos, de la digitación en general y de los tiempos fuertes y toda la metodología correspondiente a través del lenguaje musical.



Chiuminatto (2020), en un artículo de investigación con el propósito analizar las concepciones y aplicaciones prácticas que guían a los profesores de saxofón en el proceso de enseñanza y aprendizaje de la improvisación en sus clases, y utilizando el método investigación cualitativa a través de entrevistas semiestructuras individuales a seis profesores de saxofón de escuelas de música de Barcelona, tuvo como resultados que la incorporación de la improvisación musical en la clase de saxofón es esencial para la formación de sus estudiantes, tanto para el aprendizaje de elementos musicales, como para la aprehensión de valores transversales.

Uno de los autores con el que se ha fortalecido nuestra investigación es la de Aride (s. f.), donde define técnicas: se conocen las técnicas de interpretación utilizadas en música mediante las cuales no se ejecutan ni técnicas convencionales, ni tradicionales ni ortodoxas, ya sea cantando o tocando instrumentos musicales. Esto se realiza con el objetivo de obtener sonidos inusuales.

Segarra (2012), en su tesis doctoral titulada “El saxofón en España (1850 – 2000)”, finaliza con la conclusión:

El saxofón, instrumento inventado por el Belga Adolphe Sax aproximadamente sobre 1840, aún estaba en un estado embrionario cuando hace su presencia en España, solamente una década después de su nacimiento. Hemos podido documentar su primera aparición el 17 de febrero de 1850 en manos de un músico mayor del ejército español, D. José Piquer Cerveró. La fuente que nos informa, 881 cita así mismo una buena acogida y que son muchas las bandas militares que lo cuentan (p. 371).

Martínez (2014), en su monografía titulada “Las técnicas extendidas en tres obras colombianas para saxofón”, concluye: “Centrándonos en el estudio de la producción saxofonista de Luis de Pablo, es necesario recopilar todas sus partituras incluyendo este



instrumento, bibliografía dedicada, notas de programa, grabaciones, numerosos programas de conciertos, así como varias entrevistas con el compositor y con otros músicos que nos han ayudado a comprender la importancia de su figura” (p. 433). Estas opiniones pueden ser importantes para la consideración de múltiples aplicaciones técnicas del saxofón.

El artículo titulado “La enseñanza-aprendizaje del saxofón: relación interdisciplinar música, artes y emociones” de García, Vera, Muñoz, & Chorro (2018), refiere: “El tema que ha centrado esta investigación ha sido la necesidad de que el alumnado de saxofón amplíe sus conocimientos instrumentales y musicales por medio de una formación holística e interdisciplinar (cultural, auditiva e investigadora) sin olvidar la necesidad e importancia de una motivación continua por y para las artes” (p. 3).

2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. Repertorio musical

Zagalaz, Cañizares & Ortega (2015), definen sobre el repertorio contemporáneo de la siguiente forma: “El repertorio contemporáneo no permite una lectura musical a vista y añade como complejidad la identificación de NG, la decodificación, la diversidad de notaciones y su ejecución” (p. 31). El repertorio musical es la materia prima del interprete musical, es evidente que cada uno de los compositores quienes utilizan el sonido para construir obras para cada uno de los instrumentos musical, en consecuencia, lo que aconteció históricamente es que existieron compositores en diversas culturas musicales, desde las más actuales hasta las existentes en el mundo moderno. En consecuencia, el repertorio se traduce como la composición musical hecha para un artista intérprete, por lo expuesto, cada repertorio se puede generar como un parte de una manifestación musical y tradicional.



Respecto al repertorio para el saxofón los autores como Zagalaz, Cañizares & Ortega (2015), afirma: “los compositores españoles representa el 19%, 33 obras. La generación de saxofonistas formada en Francia revierte en España, con Pedro Iturralde, Manuel Miján, Francisco Martínez, Andrés Gomis, etc., que despiertan el interés de los compatriotas por su nivel artístico”. Esto es una muestra más a la música que existe en la región de Puno, el hecho de la existencia de las bandas músico de la región se han compuesto música popular fundamentalmente en morenada, diabladas, captaciones y muchas veces estas son proporcionadas en las festividades como la “Virgen de la candelaria” reconocida como patrimonio cultural de la nación y de la humanidad.

Para otros investigadores existen repertorio para los niños que de hecho se diferencias sustancialmente en el nivel técnico interpretativo, de modo tal que los compositores, arreglistas o adaptadores miden cuestiones académicas para elaborar un repertorio adecuado, es lógico pensar que en la festividad Virgen de la Candelaria se realiza un repertorio acorde a las exigencias técnicas, Álvarez (2017), refiere respecto al repertorio infantil: “El repertorio infantil para guitarra de Dušan Bogdanović consiste en estudiar la figura del mencionado compositor y guitarrista serbo-americano, dando a conocer los beneficios de la inclusión de su repertorio para jóvenes en las enseñanzas básicas (EEBB) de guitarra en los conservatorios” (p.24).

Trujillo (2015), corrobora sobre el repertorio en los conjuntos musicales, de modo tal que podemos diferir que el repertorio es un conjunto de obras dramáticas o musicales que una persona o una compañía tienen estudiadas y preparadas para representar o ejecutar, a esta conceptualización se sujetan las investigaciones musicales: “En lo referente a nuestro objeto de estudio, durante el siglo XIX las habaneras formaban parte del repertorio de las estudiantinas de carnaval, y antes que estas, chaconas, zarabandas y cumbés que los esclavos africanos traían a España cuando, con sus amos” (p. 14).



2.2.1.1. Género popular

Al respecto se puede identificar muchos conceptos que la mayoría inciden a determinar sus características en cuanto a su trascendencia, revaloración, entre otros.

Trotta (2018), conceptualiza al respecto:

Muchas de las expresiones de la música popular que circulan por los medios masivos de comunicación resultan de la mezcla y la fusión de diferentes géneros musicales. La asignación de un nombre de género a estos ejemplos generaría posibles controversias y ello, a su vez, daría cuenta de las dificultades de esta categorización. Esta situación, recurrente en la música popular, nos invita a llevar a cabo un estudio sistemático de esta categoría (p.165).

La opinión de Trotta (2018), tiene mucho asidero, en consecuencia, estos aspectos son tratados desde la filosofía de la música, quienes defienden la música como obra de arte, por tanto en este acápite nuestra intención es demostrar los fundamentos además de conceptualizar el término música popular.

Existe una conceptualización en algunas áreas culturales respecto a la música popular, así lo demuestra Martin & Púa (2010):

Según pudimos constatar como estudiantes, la mayoría de los alumnos de esta Licenciatura proviene de un mundo sonoro esencialmente popular. Son jóvenes de un perfil relativamente definido en este sentido, que han formado sus intereses sobre la base de una audición, una práctica y una creación de lenguajes musicales autodidactas, que se identifican con diversos estilos de música popular, los cuales son parte de su entorno inmediato; músicas que se convierten en la banda sonora del tiempo que transcurre, transformándose a la vez en unpreciado elemento de su paisaje sonoro interno (p.2).



Existen otras definiciones de la música popular, específicamente para catalogar la música tradicional, sin embargo, este tipo de afirmaciones en la región de Puno contravendrían a lo que se conoce como música tradicional. En el continente centro americano la música popular es definida como música autóctona así lo manifiesta Rodríguez,(2002):

“El instrumento de música – con sus diferentes características morfológicas, usos y funciones – constituye una muestra fehaciente de los procesos transculturales ocurridos en Cuba. En medio de la diversidad de instrumentos empleados en la cultura musical cubana, se acerca al lector a los tambores batá, uno de los conjuntos de mayor interés. Se brinda una visión general de las especificidades organológicas, significado social y características musicales de estos instrumentos y su relación con la práctica de la santería, forma de religiosidad popular cubana a la que se encuentran indisolublemente ligados” (p. 2).

Una de las afirmación más importantes acerca del género en música es la que se obtiene de sus conclusiones Guerrero (2012), quien hábilmente sintetiza a través de la siguiente cita respecto a la observación de conjuntos de las perspectivas brevemente señaladas, se advierte:

Se advierte que todas coinciden en incluir en la definición de género otros elementos que no provienen del análisis estrictamente musical, como por ejemplo la performance, la naturaleza cultural de la música y la inmersión en un mundo político, económico y social. En consecuencia, la adjudicación de un género a una música no estaría determinada únicamente por las cualidades intrínsecas del lenguaje musical sino también por los usos que se hace de ella (p. 20).

El mismo autor señala sobre las distintas posturas sobre el problema de la sinonimia entre el concepto de género y el de estilo. Si bien los autores citados coinciden



en que ambos términos cubren campos semánticos distintos, como pudo comprobarse no parece suficiente asignarle al género la pregunta por el ‘qué’ se ha hecho en la obra y al estilo la pregunta por el ‘cómo’ es en realidad. Por el contrario, el estilo consiste a los aspectos relativos a ‘cómo’ y ‘qué’ simboliza una obra, los que permiten asociarla a un autor, período o lugar determinados.

Fuego (2008), conceptualiza la manera más coherente quizá porque su investigación se ciñe estrictamente a la música adjetiva: “Los conceptos música popular actual, música popular urbana y música popular moderna son, entre otras, las adaptaciones que se han venido usando en España para referirse al término anglosajón popular música” (p.2). El mismo autor señala manifestando: este concepto engloba el conjunto de las músicas ligeras o comerciales, incluyendo aquí el pop y el rock en todas sus variantes, el jazz y otros géneros actuales. Por su parte, el concepto música popular – traducción literal del vocablo inglés a nuestro idioma es utilizado cada vez con mayor frecuencia para referirse a este tipo de música. Sin embargo, a veces se evita, especialmente ámbitos no musicales, por la carga semántica que implica “popular” y que puede llevar a cierta confusión. Por ejemplo, en la investigación etnomusicológica española también es frecuente utilizar el concepto de música popular para referirse al folklore y las músicas de tradición oral.

Queda claro, cuando afirmamos que la música relacionada con las bandas de la Ciudad de Puno está estrictamente vinculadas a la música que tiene fines comerciales y que de alguna manera es efímera en su vigencia.

2.2.1.2. Música académica

En la historia de la música americana, se manejan lo siguiente: música clásica o música académica va adquiriendo una importancia en los grupos de poder o de elite, como en la historia de la música peruana donde es muy habitual escuchar las vigencias



existentes en el legado musical, y que estos son preservados en bibliotecas. Esta misma adaptación ocurre en países sudamericanos, un ejemplo de esto se adhiere en el presente escrito por Gaona (2017):

Es importante Dentro de este contexto de redistribución de poderes y de reformas que trastocaron todos los ámbitos sociales –fomento industrial, modificación urbana, crecimiento demográfico, etc. la música clásica adquirió nuevos significados para los grupos de poder, ocupando un lugar predominante dentro de las políticas culturales. La reactivación de la Orquesta Sinfónica de Guadalajara, que venía enfrentándose a condiciones económicas adversas por lo menos desde el sexenio anterior, constituyó un punto de encuentro para la nueva élite (p.1).

Si bien es cierto que la música clásica es considerada como música de salón es además parte del cine este fenómeno sobrepasa las dimensiones que debe ser considerada como música estrictamente de las altas esferas, aun así, no deja de ser música industrializada, quizá este término de industrialización debe aplicarse indistintamente tanto para la música popular y académico, Bermúdez (2014), corrobora al respecto:

En este sentido, el cine se presenta no sólo como un medio para difundir un repertorio tanto conocido como desconocido en el caso de la música clásica, sino además el uso de esta música posibilita aportar información gracias a “una relación con las convenciones, con los códigos”. Así mismo, la musicología plantea un interés muy acusado en la música de películas por su posible difusión como música autónoma a modo de concierto fuera de la pantalla, además de ser otro modo claro de comercialización del parámetro musical (p. 30).

Prado & Rafael (2007), nos dicen citando a López (2006, p.20), que “el gran arte musical occidental”, fue acuñado por el Oxford English Dictionary en 1836 cuya definición hace referencia a las composiciones europeas más destacadas del siglo XVIII. No podemos



conocer el sentido que adquieren las palabras “más destacadas”, pero se conjetura que se refiere a la música más elaborada del período Clásico, a una música con mayor preparación académica donde no cabe la música folklórica que ya por la época, forma el grosso temático de algunas composiciones.

Que es habitualmente considerado como el período característico de producción de la música clásica. En un sentido historiográfico el mismo autor señala que la música clásica se divide en varios períodos: música antigua o medieval, que abarca el período comprendido por la Baja Edad Media en Europa (1000-1400); la música renacentista (1400- 1600); la música barroca, que coincide con desarrollo del arte barroco (1600- 1750); el clasicismo (1750-1800), que en la Historia de la música y la musicología, es a veces llamado “música clásica”; el Romanticismo (1800- 1910); y la música contemporánea, que comprende las distintas corrientes de música clásica del siglo XX, que adopta la composición atonal y disonante y otras tendencias opuestas a corrientes anteriores.

2.2.2. Técnica de interpretación

Historia del saxofón. Sobre la historia del saxofón ubicamos a Salvat (1986 a, pp. 26-27), quien después de hacer una recopilación de datos afirma que el instrumento fue inventado por el belga Adolf Sax alrededor de 1840, es el resultado de la asociación de una embocadura de lengüeta simple, como la del clarinete, con un tubo de sección cónica como la del oboe. El saxofón, si bien se construye en metal, pertenece al grupo de la madera por sus principios. A pesar de su aparición, el saxofón es quizás el instrumento de viento cuyas posibilidades artísticas son menos conocidas. Gracias al jazz, que lo ha utilizado intensamente, se ha hecho muy popular, pero al mismo tiempo ha adquirido una falsa reputación de superficialidad que no corresponde a las intenciones de su alrededor de su creador, que lo concibió como instrumento muy expresivo para orquestas y bandas.



El saxofón nació en Bruselas, pero fue dado a conocer en Paris, ciudad a la que Sax se había trasladado en 1842. En 1844, hizo su primera aparición en un concierto. La prensa parisiense dispuso grandes alabanzas al nuevo instrumento, que al año siguiente fue incorporado a varias bandas militares.

En 1846, Sax obtuvo un patente y organizo su instrumento en dos familias de ocho miembros cada una; la primera afinada en do y en fa, se destinó a la orquesta sinfónica; la segunda, afinada en si bemol y en mi bemol, se incorporó a la banda. Más tarde, estas dos series se redujeron a una de siete miembros, afinada en mi bemol y si bemol. En 1847 se empezó a impartir una clase de saxofón en el Gimnasio Militar de Paris. Sax siguió perfeccionando el instrumento y en 1880, obtuvo otra patente.

Tras una larga serie de pleitos, en 1857 el saxofón logro triunfar de todas estas controversias y fue declarado un instrumento original. Al año siguiente, al ser suprimido el Gimnasio Militar, seis de sus clases se trasladaron al conservatorio de Paris. Entre estas estaba la del saxofón, de la que Sax fue nombrado profesor. Esta clase funciono hasta 1870, en el que el Ministro de la Guerra la suprimió.

El saxofón es una creación realizada en 1840 por el belga Adolphe Sax. El instrumento consta de un tubo cónico de metal, en el que los agujeros son tapados por un sistema de llaves, con una boquilla de lengüeta simple similar a la del clarinete. No conocemos ningún caso contemporáneo, pero en la época en que Klosé publica su Método (1877), algunos instrumentistas colocaban la caña contra el labio superior:

La posición de la caña puede ser lo mismo hacia arriba que hacia abajo, según sea la costumbre del ejecutante -desde luego, el labio superior es más sensible- pero a criterio del autor de este método, con la posición de la caña hacia abajo resultan las tres ventajas 1º - Se obtiene un sonido mucho más dulce y agradable. 2º – Encontrándose la lengua naturalmente colocada sobre la caña, tiene mayor



facilidad para la ejecución. 3° – Esa manera de tocar es más elegante, ofrece más ventajas para la ejecución y fatiga mucho menos (p. 4).

De acuerdo con estas observaciones, la posición dentro de la boca influye en la facilidad para articular con la lengua, un problema común a todos los instrumentos de lengüeta. También es de destacar la preocupación por una "posición elegante". El instrumento más utilizado como solista en la "música clásica" es el saxo alto en mi bemol. Todas las grabaciones analizadas en esta investigación han sido realizadas con este instrumento.

La técnica del saxofón desde un enfoque extensivo, la amplificación de lo exiguo, la rugosidad armónica y la música lingüística serán los protagonistas del estudio ya mencionado y de todos ellos hablaré más profusamente adelante en el texto.

De acuerdo a la revisión bibliográfica se tiene los siguientes indicadores para analizar la técnica instrumental del saxofón.

2.2.2.1. Enfoques de la ejecución del saxofón

De acuerdo a Collantes (2018), citando a Adolphe Sax, Chanchay (2013) y Gardner (1982), respecto a los enfoques de ejecución afirma:

Los enfoques que respaldan las bases teóricas de la ejecución del saxofón lo tenemos en el mismo inventor del instrumento Adolphe Sax, en el Conservatorio de Música de París en 1857 donde formó a 130 saxofonistas. Para Adolphe Sax el objetivo de la didáctica del saxofón era formar un saxofonista capaz de tocar con buena afinación, exactitud rítmica, dominio del fraseo, del vibrado, etc. Otro enfoque que respalda la ejecución del saxofón lo ubicamos en la pedagogía musical. "El papel del docente en la enseñanza de música, consiste en establecer la mejor metodología, el uso de los adecuados recursos, para alcanzar el conocimiento de cualquier instrumento o manifestación musical, de una manera efectiva accesible y de acuerdo a los niveles de desarrollo en



relación a la edad de los estudiantes” Finalmente no se puede dejar de mencionar a quien afirma que “...en cada uno de estos ámbitos, el desempeño de las personas encuentra grados de dificultad diferentes, en el que la ejecución impondrá más demandas que el escuchar, y la composición haría demandas más profundas (o al menos diferentes) que la ejecución” (p.123).

David & Jaramillo (2020), se refiere a la embocadura de la siguiente manera: los elementos acústicos que descollan en el proyecto parten de la exploración de técnicas del saxofón de manera extensiva, quiero decir, busco que el uso de técnicas incluya los matices que le son propios a su ejecución improvisada, evadiendo determinantemente un uso efectista. De una sola aproximación técnica, como por ejemplo la modificación en la embocadura sobre una única posición del saxofón conducente a la acentuación en simultáneo de sus parciales, lograr una amplia variedad de gestos musicales, ello implica una filigrana más específica tanto en la notación como en la interpretación. Entiéndase no una hipercomplejización ni de la notación ni de la exigencia interpretativa sino una hermenéutica de los matices de la ejecución del saxofón y una representación gráfica de tipo instruccional lo más funcional posible. Y aquí el término funcional y su vinculación al conjunto de prácticas positivamente inmediatas o fáciles busco problematizarlo, desde la notación de la pieza, que expresa una posición frente a lo práctico y lo deseado, como también desde la reflexión que más adelante dejaré consignada en este documento.

Nieves-Matos (2018), habla del sistema moderno del saxofón que 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. Como se muestra en la siguiente de la familia actual de saxofones

Tabla 1. Familia de saxofones

SAXOFÓN	AFINACIÓN
Sopranino	Mi bemol
Soprano	Si bemol
Alto	Mi bemol
Tenor	Si bemol
Barítono	Mi bemol
Bass	Si bemol
Contra bass	Mi bemol

Fuente: Nieves-Matos (2018)

2.2.2.2. Postura

La postura y la posición del instrumento, que son a menudo aspectos ignorados del estudio de los instrumentos de viento, ocupan un lugar muy importante. El saxofón debe considerarse parte del intérprete, y la asociación física de comodidad e intimidad crea un sentido más unificado para la interpretación musical. Cuando el cuerpo asume una actitud tensa durante un largo ensayo o período de práctica, la incomodidad resultante retarda el aspecto mental y el aspecto físico del progreso musical. Una posición relajada y eficiente permite al intérprete concentrarse en los problemas artísticos y técnicos. El peso y el balance dictan la forma de sostener el instrumento y las medidas del intérprete. La calidad del sonido, técnica, entonación e interpretación se ven afectados si la posición al ejecutar es incómoda. Si bien ponerse cómodo no solucionará todos los problemas establecerá una condición que fomenta el estar despabilado, y un clima físico conducente a mejorar. El desarrollo de una buena técnica depende básicamente de: 1. Correcta posición de la mano. 2. Destreza con los dedos 3. Coordinación 4. Ritmo. La posición de la mano es de primordial importancia, sobre lo cual se deben insistir, especialmente los principiantes. 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. El golpe



debe ser seguro pero relajado. Tocar las teclas en ángulo no sólo es ineficiente, sino que además puede causar que las almohadillas no se asienten correctamente y desgastar más aun al mecanismo del instrumento. El golpe del dedo idealmente debe limitarse a la distancia que las teclas se mueven, o, en todo caso, el espacio libre no debe ser más de 1/8" entre la tecla y el dedo elevado. Todos los dedos se deben levantar 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 o 4-5-6. Un método excelente para controlar el movimiento de los dedos es observar la posición de la mano en un espejo mientras se ejecutan pasajes de escala lenta.

Nieves-Matos (2018), citando a Teal (1997), 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". 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.

2.2.2.3. Embocadura

Según Nieves-Matos (2018), citando a Teal (1997), 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, estos incluyen los músculos de los labios y del mentón, la lengua y la estructura ósea de la cara. 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. 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 de la boca evitando el movimiento de la boquilla ya que al aplicar una mala postura en la parte inferior de la boca será en la parte inferior de la boca se requerirá de mucha fuerza y el labio inferior se puede lacerar con los dientes. 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, el tipo de mordida, etc., sobre todo la comodidad que sienta el ejecutante; cuando un saxofonista logra tener un buen sonido y está cómodo físicamente se puede decir que su embocadura es correcta porque le permite ejecutar.



2.2.2.4. Calidad del Sonido

Para Nieves-Matos (2018), citando a Teal (1997), Londeix (1976), afirma: 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. 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. 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.

2.2.2.5. Efectos sonoros

En Nieves-Matos (2018), citando a Teal (1997), los efectos sonoros que se pueden realizar en el saxofón son muchos a comparación de otros instrumentos y, sobre todo, no requieren de algún accesorio especial, solo desarrollar una buena técnica para ejecutarlo de manera correcta y con facilidad. Se pueden utilizar varios efectos para lograr diferentes sonidos del saxofón ya sea para tocar rock, jazz, música académica contemporánea, entre otras. Los efectos más usuales en el saxofón en el vals criollo son los siguientes:

Bending. Se procura tocar una nota abriendo un poco la mandíbula disminuyendo el sonido hasta poder lograr una curva hacia abajo y cerrando la mandíbula si se quiere una curva hacia arriba según lo que se requiera, también es muy factible si se toca en una escala cromática que es bastante útil para los sonidos modernos.



Vibrato. El vibrato del saxofón se realiza con el movimiento de la mandíbula inferior, simulando la emisión de cuando se pronuncia ah-oh-ah. Es vital comenzar de manera lenta hasta adecuar los músculos faciales y luego ir dando velocidad progresivamente. “Puesto que el vibrato es universalmente aceptado como un embellecimiento natural para la voz, es lógico que el saxofón sea tratado de igual modo” (Teal 1997, p. 54).

2.2.2.6. Digitación

Según Nieves-Matos (2018), citando a Teal (1997), 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. 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 o 4-5-6.

- 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 C
- Meñique: llaves de Mib y la llave número 7

2.2.3. Las bandas de músicos

Ocariz (2018), en su tesis doctoral realiza un recuento histórico contextual de lo que ocurre con las bandas en el Perú, considerando que las Bandas tiene un contexto singular en la Región del Sur Andino citando a autores como, Solorzano (2014); Garcia, 2009; Chipana, (2014).

“Las bandas de bronces han tenido una importante presencia a lo largo de todo el continente americano desde finales del siglo XIX hasta la actualidad, Solórzano (2014). Sin embargo, para los objetivos que persigue esta investigación, han sido consideradas específicamente las bandas comprendidas entre el sudeste del Perú, el oeste de Bolivia y el norte de Chile. Entre los motivos de esta decisión surge en un primer nivel la existencia de elementos culturales comunes, entre dichas regiones, García (2009). En un segundo nivel, y en lo que respecta a lo estrictamente musical, numerosos autores hablan de la existencia de códigos sonoros compartidos entre los pueblos de los países que circundan



la cordillera de Los Andes, Chipana et al. (2011), Díaz (2009), (Katz- Rosene 2014, p. 64).

Lo que se observa en la actualidad es que las Bandas de la Festividad Virgen de la Candelaria tiene mucho en común con las bandas de Bolivia y de otras regiones de sur andino, otro de los indicadores es que estas bandas de músicos de la Región de Puno participan con las bandas de otras latitudes en la Festividad Virgen de la Candelaria de la Ciudad de Puno.

Ocariz (2018), tiene un resumen enfocado en la importancia de las bandas en el Perú para lo cual detalla de la siguiente manera:

Citando a D'Harcourt (1925), al igual que lo sucedido en Bolivia, en el Perú el origen de las bandas de bronces también tiene su génesis en el ámbito militar. De hecho, se dio de forma paralela a la de sus países vecinos. Según indican los relatos del matrimonio de antropólogos franceses D'Harcourt (1925), al visitar la provincia del Callao en 1913, observaron que había presencia de bandas de bronces tocando pasacalles. Lo que les llamó profundamente la atención, fue el hecho de que no tocaran con partituras. En el Valle del Rímac (Lima), en la Fiesta de San Mateo, volvieron a encontrar bandas de bronces, pero esta vez tocando música tradicional.

Citando a Díaz (2009), en la década de 1920 existían en la zona de la serranía peruana agrupaciones de exsoldados indígenas llamadas "Cachimbos", quienes participaban en las festividades y los eventos sociales de los diferentes poblados tocando huaynos. Al igual que lo sucedido en Bolivia, fueron también las manifestaciones de religiosidad popular las que potenciaron el desarrollo de las bandas de bronces. En la década de 1960, en la Fiesta de la Candelaria en Puno, se empezaron a ver con cada vez más frecuencia llameradas y en las décadas siguientes, con mayor presencia aún, a



morenadas y diabladas. Todas estas agrupaciones iban acompañadas de bandas de bronces, (Valverde, 2014).

Citando a Guzmán (2008), a partir de la década de los ochenta las bandas de bronces tienen una presencia tan importante como las sikuriadas, las cuales hasta entonces eran mayoría. En la actualidad participan de la fiesta aproximadamente 20 bandas. Como se explica en la página web de difusión de la fiesta de la Candelaria y como se puede apreciar in situ, las bandas en ocasiones llegan sin dificultad a tener a 100 o más músicos tocando en sus filas. Sin embargo, el número de bandas que participan de la fiesta de la Candelaria aumenta cada año. Y como ejemplo, ya para la fiesta del año 2017 según la prensa local de Puno, se contó con la presencia de 28 bandas, quienes participaron de la XIII versión del “Festival y Concurso de Bandas” que se realiza en el marco de la festividad de la Virgen de la Candelaria cada mes de febrero en la ciudad de Puno.

Ocariz (2018), además enfatiza, que la música que se interpretan durante este festival son siempre de carácter tradicional. Sin embargo, al parecer, este festival no tiene la misma importancia que la que se le otorga al Festival de Bandas de Oruro, a pesar de que cada año crece en participación. La Ciudad de Puno, fue declarada oficialmente según la ley peruana N° 24325 del año 1985 como la capital cultural de Folklore de Perú, esto debido a la gran presencia de danzas, músicas y fiestas populares, las cuales enriquecen mucho el patrimonio que poseen sus habitantes. Se presenta a continuación un mapa de localización del Departamento de Puno, lugar de realización de la Fiesta de la Candelaria, y centro neurálgico de las bandas de bronces en Perú. No obstante, se sabe de ella una presencia importante de estas agrupaciones en otros puntos del país.



2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Repertorio musical

Un repertorio de canciones, repertorio musical o set de canciones es una lista de canciones para una presentación que enumera el orden de canciones, chistes, historias u otros elementos de interpretación que un artista intenta reproducir, o tiene planeado, durante un concierto específico (RAE, 2021).

2.3.2. Género popular

Se denomina “música popular” al conjunto de géneros musicales que atrae al público de masas y que es distribuido por medio de la gran industria de la música. Suele ponerse en contraste con la música tradicional o música culta, la cual se difunde por vía académica y oral a audiencias más minoritarias. (RAE, 2021).

2.3.3. Música académica

La música clásica es la corriente musical que casa principalmente la música producida o basada en las tradiciones de la música litúrgica y secular de Occidente, principalmente Europa Occidental. (RAE, 2021).

2.3.4. Técnica de interpretación

Hablar de técnicas en interpretación se refiere a las diferentes actividades implicadas en el proceso, mientras que al mencionar el término modalidad nos ocupamos del contexto comunicativo y situación social de la interpretación. (RAE, 2021).

2.3.5. Enfoques

Enfoque es, según el epistemólogo Mario Bunge, una manera de ver las cosas o las ideas y en consecuencia también de tratar los problemas relativos a ellas. (RAE, 2021).



2.3.6. Postura

Postura, es el modo en que una persona, animal o cosa está "puesta", es decir, su posición, acción, figura o situación. Pose es la postura poco natural, especialmente la que los artistas solicitan que mantengan sus modelos. (RAE, 2021).

2.3.7. Embocadura

Entrada de un lugar, especialmente de un río, puerto o canal. “la cola llegaba hasta la embocadura del callejón”. Parte de un instrumento musical de viento donde se colocan los labios para soplar. (RAE, 2021).

2.3.8. Calidad de Sonido

La calidad del sonido digital depende de varios factores: la frecuencia de muestreo, es decir la cantidad de hercios por segundo con que se muestreó la señal. (RAL, 2021).

2.3.9. Bandas de Músicos

De los orígenes al clasicismo europeo; de la música palaciega a la música popular; Introducción de las bandas de músicos en el Perú. (RAE, 2021).

2.3.10. Forma

Se llama forma musical a la manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran.

Para crear una forma musical los compositores utilizan dos recursos básicos: la repetición y el contraste. (RAE, 2021).

2.3.11. Timbre

El timbre es la cualidad del sonido que permite diferenciar sonidos producidos por diferentes instrumentos. A través del timbre somos capaces de distinguir dos sonidos de la misma altura, duración e intensidad. (RAE, 2021).



2.3.12. Ritmo

Roswell conceptúa:

El mayor valor temporal es, sin duda, el sentido de actividad rítmica regular, esquemas reiterativos fuertemente acentuados que hacen que el oyente acompañe con sus pies, tamborilee con sus dedos, se balancee en el autobús o tenga alguna clase de respuesta muscular interna para seguir las pulsaciones musicales. Los compositores barrocos como Antonio Vivaldi corporizaban este impulso rítmico motor en sus conciertos para solo y orquesta y desarrollaron el concepto de tempo giusto (en italiano, “tiempo correcto”). El contraste es el que hace más fuerte el efecto de todos los valores musicales; el sentido de iniciar un pasaje de ritmo motor o de liberación de semejante pasaje hipnótico es más fuerte que su continuación”. (ROWELL: 1983, 164).

2.3.13. Transcripción

La definición que se indica respecto a la transcripción es “copiar en otra parte algo ya escrito”. Aunque al hablar de la transcripción de documentos hablamos de la representación sistemática de una forma oral mediante signos escritos. Dicho en un lenguaje más coloquial, la transcripción es poner un audio por escrito. Por ejemplo, poner una conversación o grabación por escrito La transcripción fonética transcribe los sonidos en símbolos que la persona pueda pronunciar en su idioma La transcripción musical se realiza escuchando una melodía, sea del tipo que sea, y se traspa la información sonora a un pentagrama. (RAE, 2021).

2.3.14. Instrumentación:

Preparar las partituras de una composición musical para cada uno de los instrumentos que la ejecutan. Tr. Crear, construir, organizar. (RAE, 2016).



2.3.15. Banda de música

f. Conjunto de músicos que tocan instrumentos de viento o de percusión. f. Conjunto de instrumentistas, con o sin cantantes, que interpreta alguna forma de música popular.

(RAE, 2016).

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO

Figura 1. Ubicación de Puno en el Mapa del Perú



Fuente: Expedición Travel: <http://www.expeditiontravelperu.com/esp/puno.html>

La región Puno está ubicado al extremo sur este del Perú, cuenta con una extensión territorial de 71 999 km² (6% del territorio nacional) siendo el quinto departamento más grande en el ámbito nacional. Limita por el norte con la región Madre de Dios, por el este con la República de Bolivia, por el sur con la región Tacna y la República de Bolivia y por el oeste con las regiones de Moquegua, Arequipa y Cusco. El territorio puneño comprende 43 886,36 Km² de sierra (61%) y 23 101,86 km² de zona de selva (32,1%), 14,5 km² de superficie Insular (0,02%) y 4 996,28 km² (6,9%) que corresponden a la parte peruana del lago Titicaca. Puno cuenta con una geografía variada y diversidad cultural; con muchos recursos naturales y capital humano, debido a la presencia de

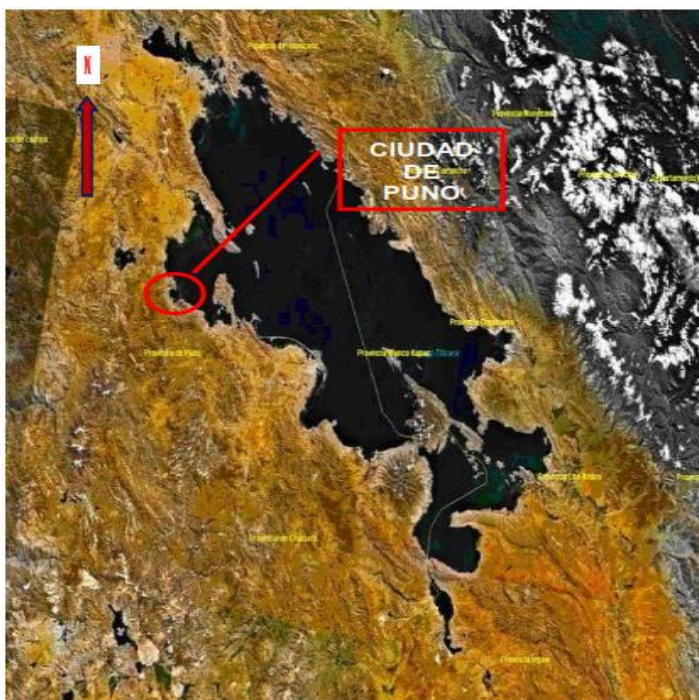
diferentes pisos ecológicos. La región esta subdividida en 13 provincias y 109 distritos, distribuidos de la siguiente manera: Puno 15 distritos, Azángaro 15, Carabaya 10, Chucuito 7, El Collao 5, Huancané 8, Lampa 10, Melgar 9, Moho 4, San Antonio de Putina 5, San Román 4, Sandía 10 y Yunguyo 7.

Según datos del Instituto Nacional de Estadísticas e Informática (INEI), a junio del 2016 la población en Puno asciende a 1 270 794 habitantes, de los cuales el 44% pertenece al área rural. Si comparamos este porcentaje con el dato del censo del 2007, se visibiliza la reducción de 4 puntos porcentajes en la población rural, esto debido al proceso de crecimiento económico y desarrollo de actividades productivas en la región que ha producido un acelerado proceso de urbanización.

A pesar del crecimiento económico que tuvo el país en los últimos años, según el INEI el Perú mantiene un 21,8% de pobreza y 4,1% de extrema pobreza. Mientras que en Puno mantiene un 34,6% de pobreza y 6,5% de extrema pobreza.

3.1.1. Ciudad de Puno

Figura 2. Ubicación n de la Ciudad de Puno – Península del lago Titicaca



Fuente: Rivas (2008)



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.

Arte rupestre en Salcedo. Se encuentra a 4 Km. de Puno. San Luis de Alva. Fuerte ubicado a 5.2 Km. de distancia en línea directa desde la Plaza de Armas. Isla Esteves. A 2 Km. de Puno, se encuentra un hotel para turistas. Colegio San Carlos. Edificio en el Parque Pino, construido en 1851. Kuntur Wasi. Mirador turístico de donde se puede apreciar la bahía de Puno. Puma Uta. Permite observar la bahía de Puno (parte norte).

Islas Flotantes de los Uros. Se encuentra a 6 Km. del Puerto Lacustre de Puno. Reserva Nacional del Titicaca. Localizado en la zona nor este del lago en dos sectores: Puno con 29 150 Ha., comprende los distritos de Puno, Huata y Paucarcolla, y el sector Ramis con 7030 Ha., considerando el río Ramis, así como las lagunas Sunuco y Yaricoa. Isla de Taquile. Ubicado a 35 Km. de la ciudad de Puno, dividido en 6 suyos. Isla de Amantani. Ubicado a 38 Km. del Puerto lacustre de Puno.



Centro arqueológico de Cutimbo. Ubicado en el distrito de Pichacani a 15 Km. de la Ciudad de Puno. Chimu y Ojerani. Ubicado a 7 y 10 Km. de Puno. Ichu. Sus pobladores descienden de los "Ch'irys" que fueron traídos de Ecuador en la época del Inca Huayna Capac. Chucuito. Ubicado a 18 Km. de la ciudad de Puno, llamado también la ciudad de las "Cajas Reales", cuenta entre sus atractivos lo siguiente:

- a. Centro Arqueológico de Inca Uyo.- Donde se realizaban rituales a la fertilidad, se encuentra falos de piedra de diversos tamaños.
 - b. Templo de Santo Domingo.- Ubicado en la parte baja de la ciudad.
 - c. Templo de la Asunción.- Ubicado en la parte alta de la plaza.
 - d. Mirador turístico de Chucuito.- Tiene una hermosa vista al Lago Titicaca.
 - e. Reloj de Piedra.- Marca las horas conforme avanza el Sol.
 - f. El Rollo.- Era la Picota donde se exponían a los culpables en la época del virreinato.
 - g. Piscicultura.- Criadero de truchas, nos muestra todo su proceso de crecimiento.
- Acora. Ubicada a 33 Km. de Puno, tiene los siguientes atractivos:
- a. Templo de San Pedro.- De estilo mudejar de tradición morisca.
 - b. Templo de San Juan.- Es de estilo renacentista
 - c. Playa de Charcas.- Con playas de arena blanca y fina.
 - d. Grupo arqueológico de Molloko.- Ubicada a 5 Km. de Acora, constituida por 4 chullpas de planta cuadrada y 3 circulares.
 - e. Aguas Termales y Kenko.- En Kenko se encuentra un escenario deportivo, donde el ejército inca practicaba la natación, además de las chullpas de Pachaka.



3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN

3.2.1. Tipo de Investigación

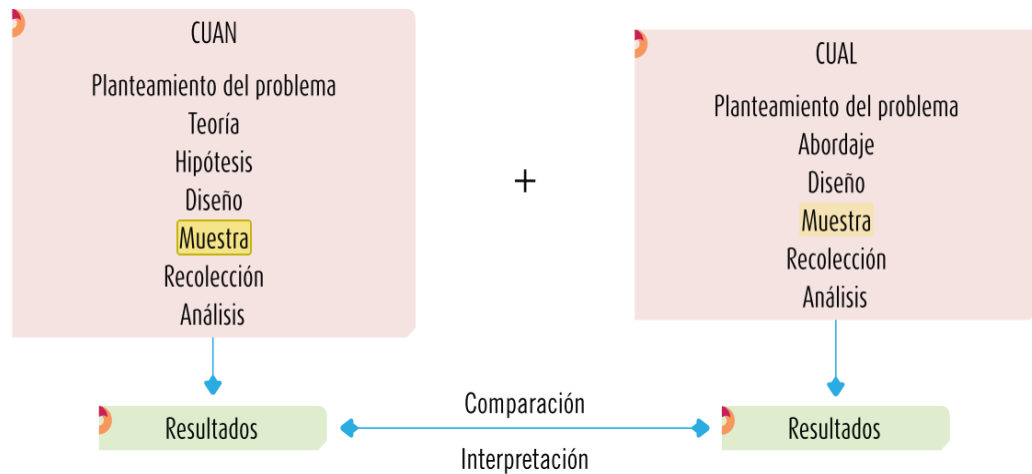
Nuestra investigación tuvo dos objetivos bien definidos la primera, Conocer la relación entre el repertorio musical y la interpretación del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019 y la segunda determinar los problemas técnicos más comunes de saxofonista. Entre ambos objetivos, el primero está orientado a realizar una investigación de tipo cuantitativo y el segundo a tipo de investigación cualitativa esta última intenta descifrar los problemas técnicos más comunes de las bandas de músicos.

A lo expuesto en el párrafo anterior, damos a conocer los fundamentos que precisa Sampieri (2014), para este tipo de investigaciones:

Es de tipo de investigaciones mixtas (basadas en datos cuantitativos —producto de la tecnología GPS, análisis geológicos y de expertos, además de encuestas— y datos cualitativos resultado de entrevistas en profundidad y comentarios de los pobladores) deben efectuarse en zonas con alto riesgo de posibles catástrofes naturales o accidentes humanos (por ejemplo, ciudades de Chile, México, Nicaragua, Ecuador, Perú y Colombia con alto riesgo de terremotos; y las costas y zonas cercanas al mar de Brasil, Guatemala, México, Cuba, República Dominicana y Puerto Rico con el caso de los huracanes.

Además de establecer el tipo de investigación realizamos el diseño de investigación denominado triangulación concurrente, en consecuencia, para este estudio nos fijamos en la propuesta de Sampieri (2014):

Figura 3. Diseño de triangulación concurrente (DITRIAC)



Fuente: (Sampieri, 2014, p. 558)

De acuerdo a los siguientes criterios y modalidades para esta tesis respecto al nivel de investigación es de tipo descriptivo.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO

3.3.1. Población

Tomaremos como referencia a las bandas asociadas en la (FERBAM), que es presidida por el Dr. Benjamín Velazco Reyes. Para esta determinación mostraremos la relación de bandas asociadas, para luego disgregar para nuestra muestra.

Tabla 2. Bandas afiliadas a la FERBAM

N°	BANDAS DE MUSICOS	n° de integrantes	n° de intérpretes de saxofón
1	Armonía tropical	50	4
2	Banda Intercontinental Liberal Puno	60	5
3	Banda Orquesta Súper Impacto	80	14
4	Institución Artística Musical Juventud Faraones	60	7
5	Intercontinental Banda Orquesta Liberal Puno	60	5
6	Institución musical Juventud Ritmos Puno	50	5
7	Institución Musical Instrumental Show Majazz	50	6



8	Institución Musical Perú Imperio	50	5
9	Gran Banda Instrumental Mi Perú	80	12
10	Institución Musical Señoriales Mayas Puno	50	7
11	Espectacular Única y Original Paganda Popular	50	4
12	Sonido Estar Puno Perú	50	5
13	Instirtucion Musical Reyes Wiracochas	50	5
14	Banda Super Compacto	50	6
15	Institución Musical Melodías de Llachon Puno	60	4
16	Institucion Musical Banda 2 de Febrero Puno	50	5
17	Band Music Latin Jazz Amarus	50	7
18	La Unica Band	50	4
19	Gran banda instrumental Show Sonora	60	7
20	Banda Orquesta “La Grande Internacional”	80	14
21	Institución Musical “La Grande”	80	10
22	Banda Gran Conquistador	60	6
	<i>Total de músicos</i>	<i>1280</i>	<i>147</i>

Fuente: FERBAM

3.3.2. Muestra

Para determinar la muestra se realizó desde un criterio no probabilístico sustentada en Caballero (2014), quien afirma:

“Elección de los elementos relacionados con las características de la investigación o de quien toma la muestra” (p. 421).

En consecuencia, hemos priorizado a la totalidad de músicos saxofonistas de las tres bandas más representativas de la Ciudad de Puno, que suman 40 músicos. Se consideran a estas tres instituciones, porque tienen la mayor cantidad de saxofonistas en



su conformación y a toda la familia de saxofones (soprano, alto, tenor y barítono), cabe mencionar que cuentan con gran cantidad repertorios variados y complejos. estas instituciones tienen algunas cualidades por el cual se distinguen de las demás bandas de música de la región de Puno.

Banda Orquesta Súper Impacto: Tiene una trayectoria reconocida por toda la región de Puno y de más regiones, debido a sus logros obtenidos a lo largo de más de 20 años de trayectoria en las diferentes festividades y concursos.

Gran Banda Instrumental “Mi Perú”: Nace por el liderazgo y entusiasmo del profesor Víctor Raúl Mamani Mamani connotado músico profesional, y un grupo de músicos, con el único fin de revalorar y mantener viva nuestro acervo musical, “Mi Perú”, con una trayectoria de 10 años es el más representativo en la actualidad en la región de Puno, debido a la complejidad, variedad y calidad de interpretación que efectúan en todas sus presentaciones, lo conforman en gran mayoría músicos profesionales que con constancia y buen ánimo se hace merecedor del reconocimiento.

Institución Musical La Grande Internacional: Creada recientemente por jóvenes entusiastas muchos de ellos profesionales y estudiantes de las diferentes escuelas superiores de música y universidades, esta institución no tiene más de 6 años de creación, se le atribuye como uno de los referentes de la región de Puno, por la complejidad de su repertorio y la gran picardía en sus presentaciones.

Tabla 3. Muestra

N°	BANDAS DE MUSICOS	Cantidad de intérpretes de saxofón
01	Banda Orquesta Súper Impacto	14
02	Gran Banda Instrumental Mi Perú	12
03	Institución Musical “La Grande Internacional”	14
Total		40

Fuente: producto de la investigación.

3.4. TECNICAS DE PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

3.4.1. Técnicas e instrumentos de colecta de información

- Guías de observación:
- Grabación de audios y videos
- Análisis de datos

3.5. OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

Tabla 4. Operacionalización de las Variables.

Variables	Dimensión	Indicadores	Escala
Repertorio musical	Genero Popular	<ul style="list-style-type: none"> - Morenada - Diablada - Caporales - Otros 	Nominal
	Música académica	<ul style="list-style-type: none"> - Periodo Barroco - Periodo Clásico - Periodo Romántico - Período Contemporáneo 	Nominal
Técnica de interpretación	<p>Postura</p> <p>Embocadura</p>	<p>Se establece un sentimiento de naturalidad entre el intérprete y el instrumento. Sujeta el instrumento con ambas manos generando estabilidad y dejándolo reposar en el dedo pulgar de la mano derecha.</p> <p>Equilibrio estable con mínimo gasto energético y correcto alineamiento de los elementos óseos.</p> <p>La boquilla se sitúa de manera natural sobre los labios del intérprete, acorde a sus peculiaridades físicas individuales.</p> <p>En la fluidez, flexibilidad, potencia el timbre del intérprete es de un buen sonido agradable.</p> <p>Desarrolla un buen control de emisión, afinación, flexibilidad, sonido más lleno, mejor vibración y resistencia.</p>	<p>Escala de intensidad 1,2,3,4</p>



	Flexibilidad y afinación	Tiene habilidad para moverse en intervalos de tercera, quinta y octava. A nivel global se escucha afinada. Los registros agudos y sobre agudos de cada intérprete suenan afinados.	
	Fraseo	-Abdominal firme para Pianos(ppp) Fuertes(fff) -La espiración del aire es de manera sostenida y controlada. -Demuestra respiración continua y elasticidad de la caja torácica.	
	Digitación	¿Los dedos se mueven de manera relajada, enérgica y rítmica? Demuestra buena posición de la mano, respetando la curva natural de los dedos para una digitación efectiva.	

Fuente: producto de la investigación.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. COMPROBACIÓN DE LAS HIPÓTESIS:

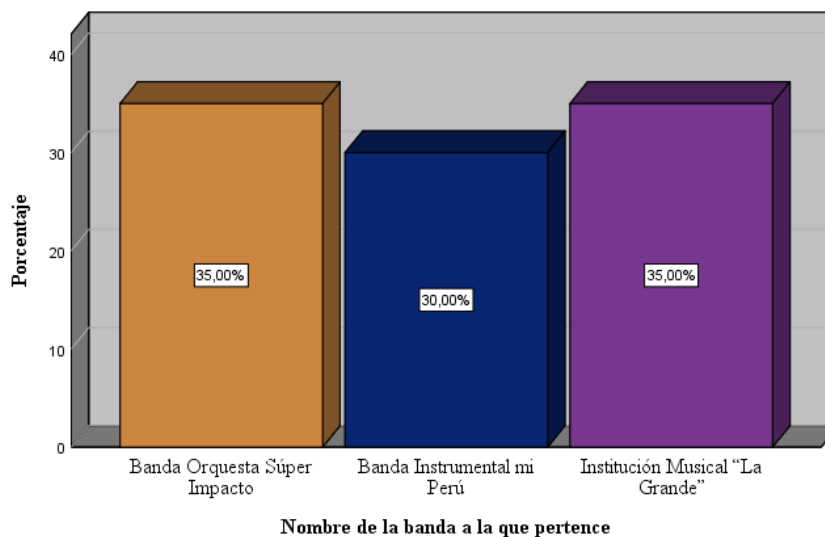
4.1.1. Relación entre el repertorio musical y la interpretación del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019.

Tabla 5. Cantidad de músicos evaluados y encuestados por banda

Nº	Bandas de Músicos	Nº de Integrantes
01	Banda Orquesta Súper Impacto	14
02	Gran Banda Instrumental mi Perú	12
03	Institución Musical La Grande Internacional	14

Fuente: producto de la investigación.

Figura 4. Cantidad de bandas encuestadas respecto a sus integrantes.



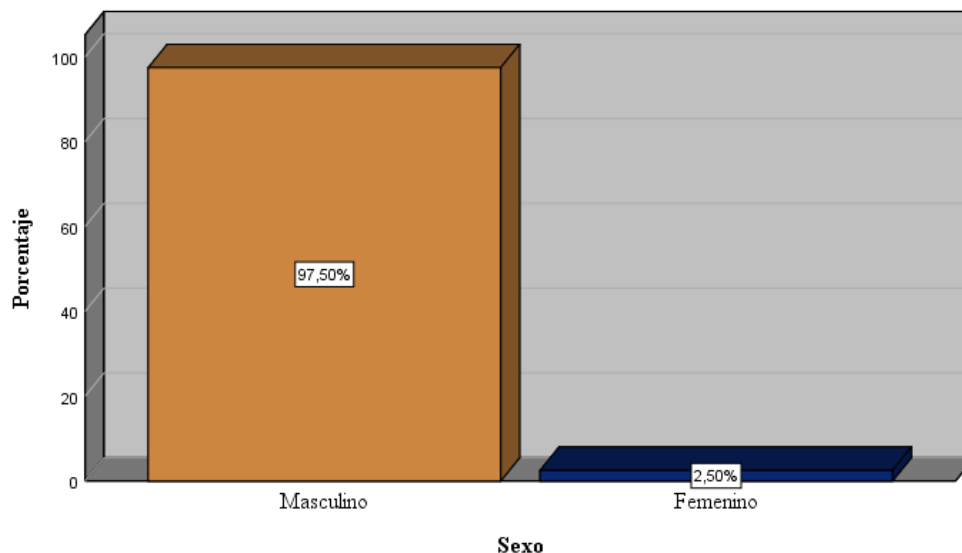
Se ha considera tres bandas calificadas como las más representativas de la región de Puno, de estas se ha tenido la cantidad de 40 músicos saxofonistas que corresponden al 35% a la Banda Orquesta Súper Impacto, 30% a la Gran Banda Instrumental Mi Perú y 35% de integrantes a la institución musical La Grande Internacional.

Tabla 6. Datos sobre la sexualidad de músicos saxofonistas

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Válido	Masculino	39	97,5	97,5
	Femenino	1	2,5	2,5
	Total	40	100,0	100,0

Fuente: producto de la investigación.

Figura 5. Encuestados en función a género masculino y femenino



De los 40 músicos se tiene un 97,50 % de sexo masculino y un 2,50 % de sexo femenino. El espacio que se da a las mujeres en las bandas de músicos de la ciudad de Puno es una proporción muy pequeña en comparación al sexo masculino, este fenómeno se ha notado mayoritariamente en el periodo del siglo XX, donde no se registran interpretes femeninas, sin embargo, en el periodo actual se encuentra el interés de las mujeres por realizar estudios en instituciones musicales superiores para su aprendizaje.

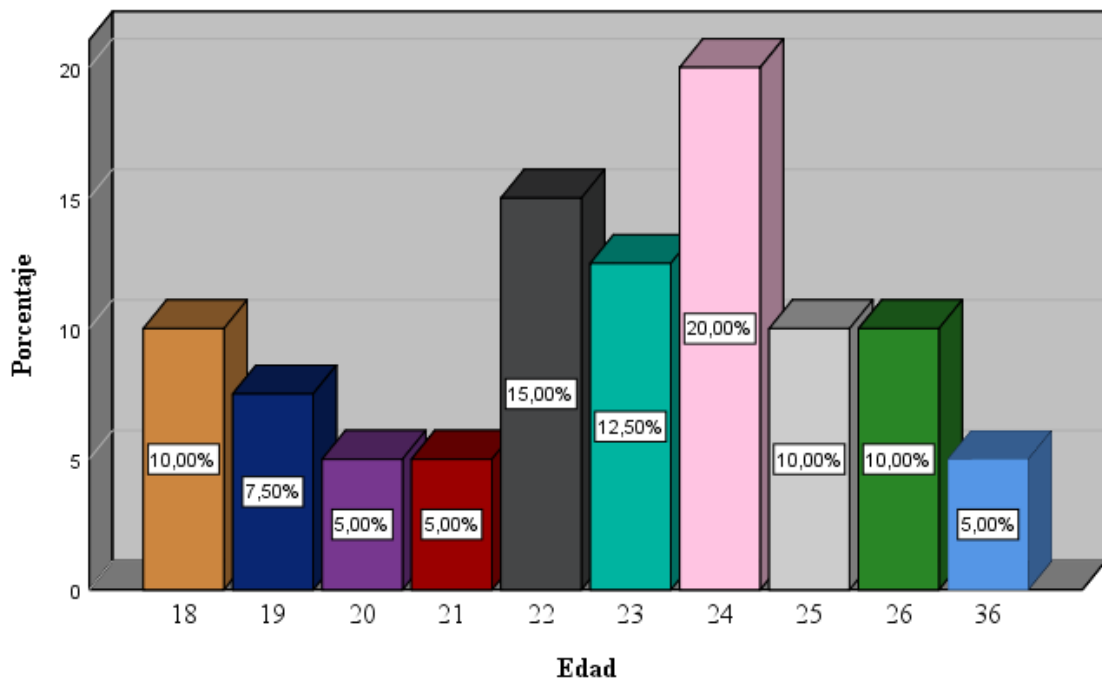
El género masculino por ser mayoritariamente de las bandas de la Ciudad de Puno comparte el mismo repertorio y son verificables ya que ambos géneros sexuales socializan los conocimientos aplicados en las bandas.

Tabla 7. Datos sobre la edad de los músicos saxofonistas

	Frecuencia	Porcentaje
Válido 18	4	10
19	3	7.5
20	2	5
21	2	5
22	6	15
23	5	12.5
24	8	20
25	4	10
26	4	10
36	2	5
Total	40	100,0

Fuente: producto de la investigación.

Figura 6. Intérpretes saxofonistas en función a la edad.



Fuente: producto de la investigación.



De la tabla 7 y figura 6, la edad de los encuestados oscila entre los 18 hasta los 36 años de edad, por tanto se tiene un promedio mayoritario de 24 años de edad que ejercen la interpretación musical, esto concuerda con la expansión de bandas en la región de Puno sobre todo desde la declaratoria de la festividad más importante denominada “Festividad Virgen de la Candelaria” reconocido como patrimonio cultural de la nación en el año del 2015, por otro lado, existe un interés del 10% de músicos de 18, 19 20, y 21 años de edad en perfeccionar sus cualidades técnicas en instituciones musicales como son: ESFA de las localidades de Puno, Juliaca, Pilcuyo, Moho y el de la Universidad Nacional del Altiplano – Escuelas Profesional de Arte programa de música. Los músicos de estas edades aun manifiestan ser estudiantes de pregrado y que las actividades musicales que realizan en los eventos ya sea en concurso de bandas y retretas en pasacalles y otros son parte de su formación musical como intérpretes. Las edades entre los 22 hasta los 36 años, podrían considerarse como egresados de las instituciones de formación musical, esta parte aclararemos, en la encuesta sobre formación musical.

Por otro lado, la edad de los músicos que no tiene formación musical académica, se verifica que el 1 % de intérpretes se encuentran entre las edades de 18 a 19, es decir que la tendencia de los músicos empíricos es mínima, que a manera de un “hobby” han estado relacionado con la practica musical y a la vez ejerciendo su profesión distinta a la de música.

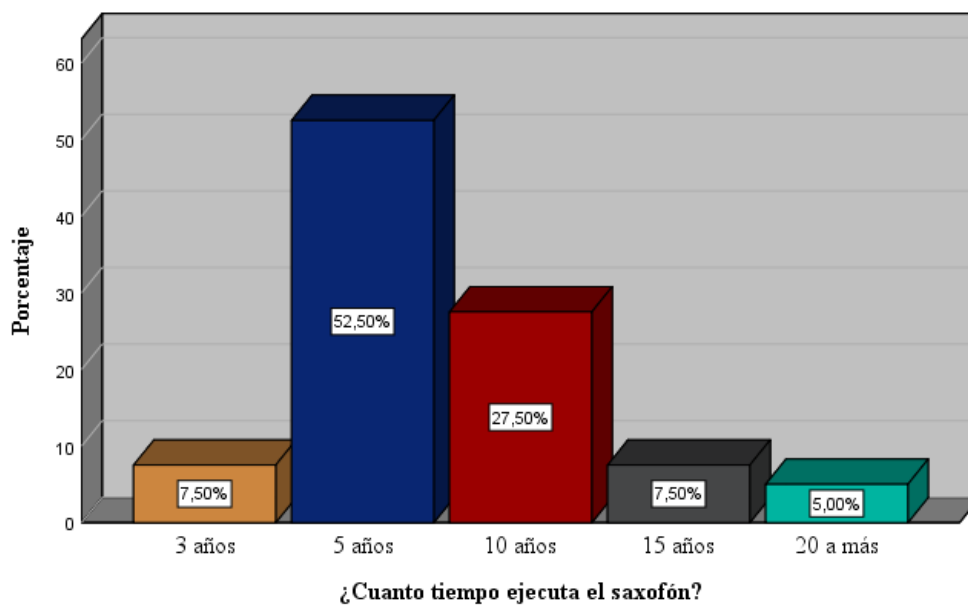
De manera concluyente, podemos definir que existe una tendencia en el interés de los intérpretes musicales saxofonistas para recibir formación académica, en vista de que las exigencias técnicas de las bandas a razón de las actividades académicas y populares, son requisitos para la mejora en la interpretación musical.

Tabla 8. Tiempo de actividad musical de los intérpretes de saxofón.

		Frecuencia	Porcentaje válido
Válido	1 año	3	7.5
	5 años	21	52.5
	10 años	11	27.5
	15 años	3	7.5
	20 a mas	2	5
	Total	40	100,0

Fuente: producto de la investigación.

Figura 7. Tiempo de actividad musical de los intérpretes de saxofón



Fuente: producto de la investigación.

De la tabla 8 y figura 7, se obtiene la mayor cantidad de intérpretes de saxofón corresponden a los que tiene experiencia de 5 años con un 52,50 %, lo que explica que los intérpretes se integraron a las bandas de músicos desde hace 5 años, es decir que concuerda con la declaratoria como patrimonio cultural de la humanidad de la festividad más importante de la región “Festividad Virgen de la Candelaria de la ciudad de Puno”, esta tendencia es muy importante para tener en consideración que estas actividades promueven la injerencia de músicos saxofonistas en las bandas y al mismo tiempo la

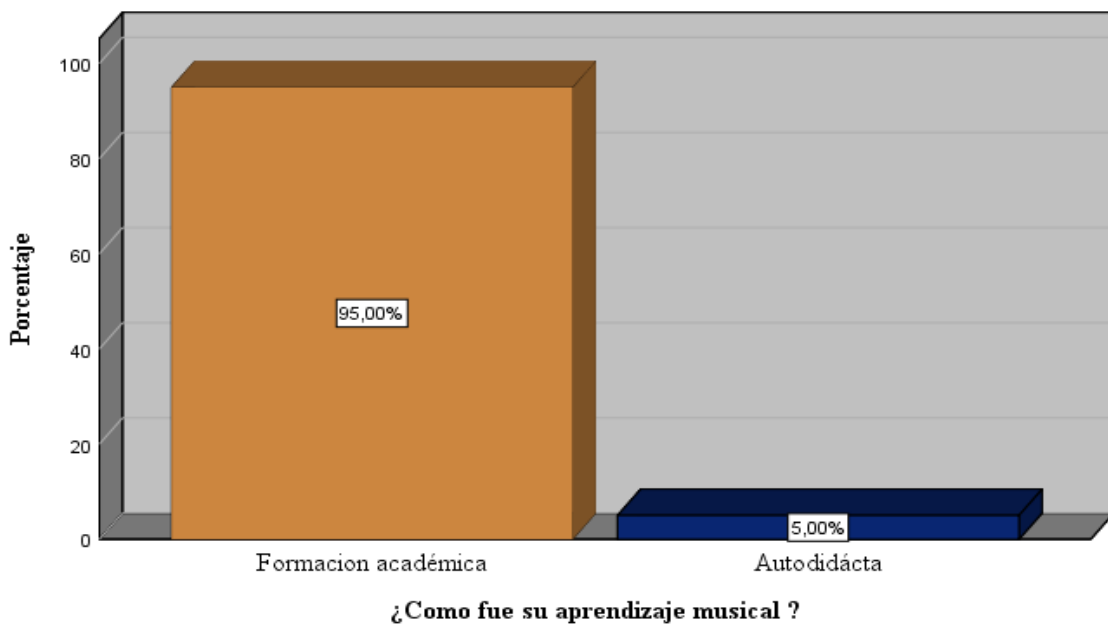
difusión de géneros musicales populares. En segundo orden están los músicos que tiene 10 años seguido de otros indicadores de menor proporción: 3, 15, y 20 años de experiencia.

Tabla 9. Formación musical del saxofonista

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Válido	Formación académica	38	95,0	95,0
	Autodidacta	2	5,0	5,0
	Total	40	100,0	100,0

Fuente: producto de la investigación.

Figura 8. Aprendizaje musical del saxofonista



De acuerdo a los datos recabados en la tabla 9 y figura 8, se tiene que el 95% concretizaron su aprendizaje en instituciones educativas como son: Escuela Profesional de Arte programa de música de la Universidad Nacional del Altiplano, Escuela Superior de Formación Artística de las sedes de Puno, Juliaca, Pilcuyo y Moho, dentro de este porcentaje, los intérpretes que se encuentran en formación académica refuerzan sus conocimientos en función al aprendizaje social y observacional que hábilmente Arriaga (2006), afirma.



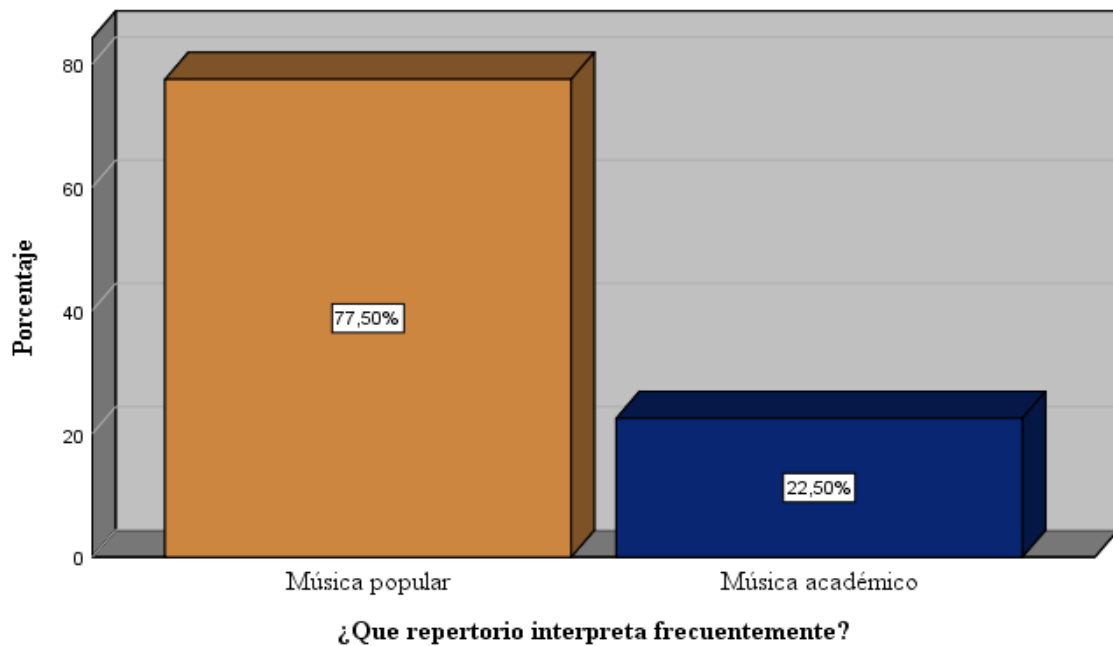
Por otro lado, solo se tiene el 5% de músicos autodidactas, quiere decir que este tipo de aprendizaje es empírico, según los datos y conceptos establecidos, aspectos como postura, embocadura, digitación y otros de la técnica instrumental se transmite a través de un proceso de la experiencia y auto guiada, a través de la transmisión oral, “aprendí por medio de mis familiares y amigos”. Para reforzar el modo de aprendizaje, Gamusinos (2002), afirma al respecto: Partiendo de la teoría sobre educación musical más antigua y mejor fundamentada que “es la que defiende que los alumnos son herederos de una serie de valores y de prácticas culturales que necesitan dominar, y, sobre ellas, acumular información para que formen parte en los temas musicales, la tarea del educador musical consiste primordialmente en iniciar a los alumnos en las tradiciones musicales reconocibles. Consideramos a esta teoría que gran parte de los músicos que empiezan con la transmisión oral para el aprendizaje del saxofón es recurriendo a la tradición de las bandas existentes a través de la historia, donde la lectura y escritura musical eran desconocidas en el sector rural y hasta urbano, por lo que el único medio de enseñanza aprendizaje era de forma oral.

Tabla 10. Repertorio interpreta frecuentemente

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido
Válido	Música popular	31	77,5	77,5
	Música académica	9	22,5	22,5
	Total	40	100,0	100,0

Fuente: producto de la investigación.

Figura 9. Relación en la interpretación y repertorio musical del saxofonista



Fuente: producto de la investigación.

De acuerdo a la tabla 10 y figura 9 el 77,50% consideran como repertorio la música popular, estos se relacionan con los géneros musicales que son parte de las festividades que se realizan en la región de Puno, estas son: huayños, morenadas, caporales, cullawadas, cumbias, marineras y otros géneros que son parte del repertorio musical de las bandas y ejecutantes del saxofón, por otro lado se tienen un 22,50% de intérpretes de saxofón que consideran como repertorio frecuente la música académica, esta se reafirma en los eventos de competición que anualmente se realizan en diversas localidades de la región de Puno con arreglos, composiciones y adaptaciones de música con elementos estructurales académicos utilizando componentes como la armonización, contrapunto, orquestación y otros elementos compositivos.

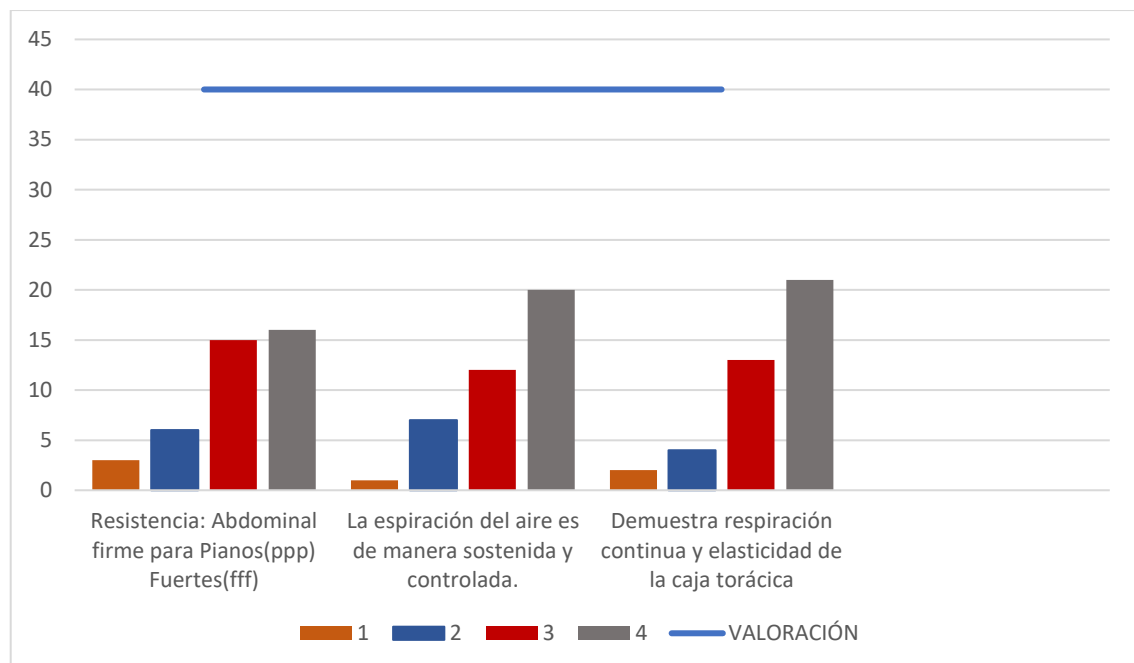
4.1.2. Problemas técnicos más comunes del saxofonista en las bandas de música de la Ciudad de Puno 2019

Tabla 11. Respiración del saxofonista

Respiración	01	02	03	04	Valoración
1 Resistencia: Abdominal firme para Pianos(ppp) Fuertes(fff)	3	6	15	16	40
2 La espiración del aire es de manera sostenida y controlada.	1	7	12	20	40
3 Demuestra respiración continua y elasticidad de la caja torácica	2	4	13	21	40
Frecuencia en %	5	14,1	33,3	47,5	100,00%

Fuente: producto de la investigación.

Figura 10. Respiración del saxofonista



Fuente: producto de la investigación.

De la tabla 11 y figura 10, se observa que el 47.5% tiene una respiración excelente, sin embargo, solo el 5% tiene un control de la respiración mala, esto debido a que está en sus inicios de estudios académicos y del instrumento, es decir, al observar este fenómeno se distingue claramente a los músicos que están o han tenido estudios superiores en la

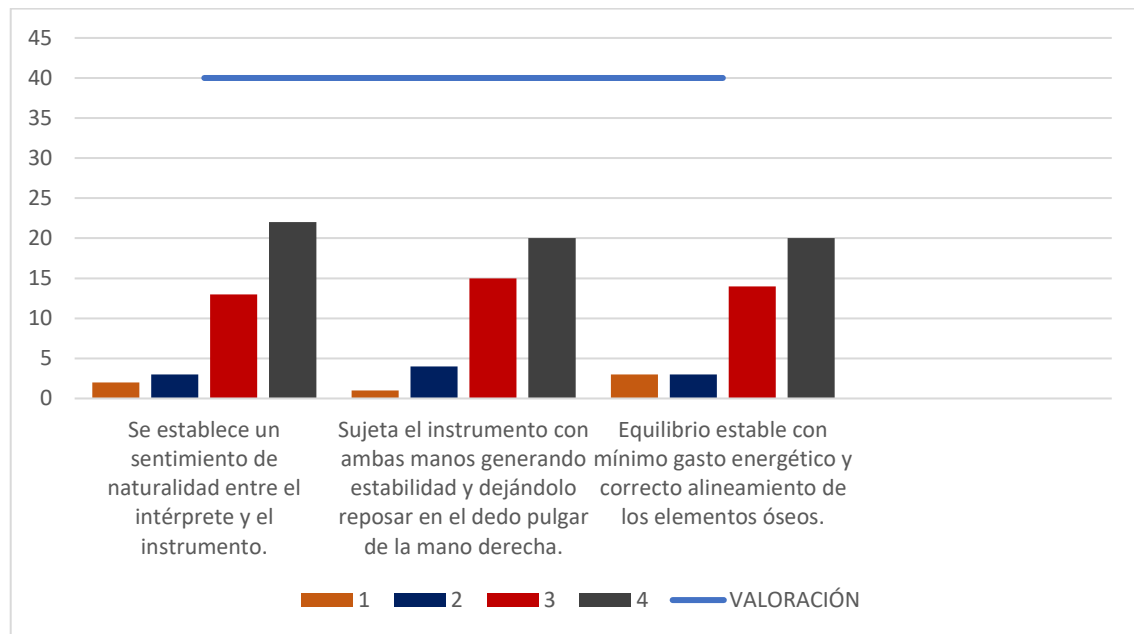
Escuela de Arte de las Universidades y Escuelas de Formación Artística que son los que destacan. Un 33.3 % de los evaluados se encuentra en el ámbito de respiración regular y un 14.1 % tiene una buena respiración, estos datos demuestran que la gran cantidad de músicos saxofonistas tienen estudios superiores que les permiten expresar mejor su nivel de respiración, además que las condiciones en la que se desenvuelven permite desarrollar su técnica de respiración, se les puede observar en las diferentes presentaciones, retretas y concursos donde los músicos ejecutan un repertorio selecto de dimensión intelectual y emocional.

Tabla 12. Postura del saxofonista.

Postura	01	02	03	04	Valoración
1 Se establece un sentimiento de naturalidad entre el intérprete y el instrumento.	2	3	13	22	40
2 Sujeta el instrumento con ambas manos generando estabilidad y dejándolo reposar en el dedo pulgar de la mano derecha.	1	4	15	20	40
3 Equilibrio estable con mínimo gasto energético y correcto alineamiento de los elementos óseos.	3	3	14	20	40
Frecuencia en %	5	8.3	35	51.6	100,00

Fuente: producto de la investigación.

Figura 11. Postura del saxofonista



Fuente: producto de la investigación.

De la tabla 12 y figura 11 se tiene una actividad interpretativa que comienza con la postura, en consecuencia, se pone en funcionamiento unos conjuntos de músculos activados al sistema nervioso, produciendo una estimulación neuro motriz. Para esta investigación se consideran tres indicadores la naturalidad de la postura, estabilidad de la postura y alineamiento de los elementos óseos. De estos indicadores ligados recíprocamente se obtiene el calificativo de excelente postura el 51.6 % y en una escala de menor intensidad de bueno se tiene un 35 % sin embargo los músicos donde no se encuentran con una mala postura es de 5 % y de postura regular es de 8.3 %, esto nos indica que, la gran mayoría de músicos que ejecutan el saxofón tienen una buena postura.

Por otro lado, es ya sabido que la postura influye de manera directa en la capacidad de mover grandes cantidades de aire, y en la respiración influyen diferentes partes del cuerpo, respecto a este punto, sarda (2003) citado en Fernández (2013), hace hincapié y sugiere tener en cuenta en buscar una posición de equilibrio que respete las curvas de la

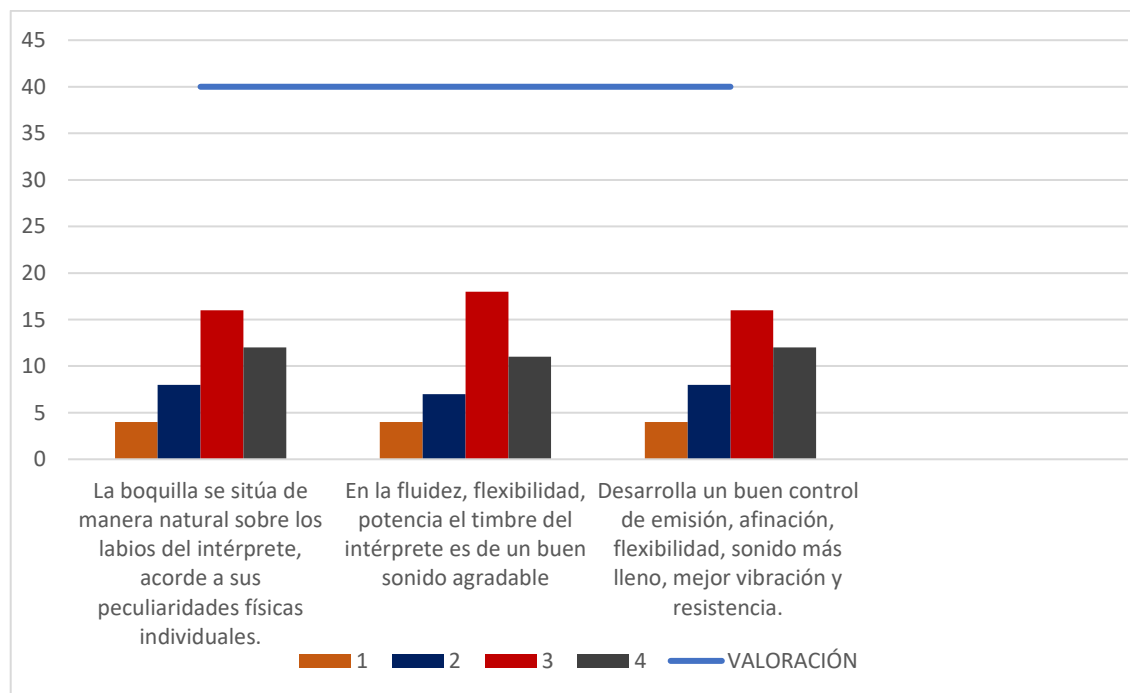
columna vertebral y haga trabajar tanto a la musculatura abdominal como a la paravertebral.

Tabla 13. Embocadura del saxofonista

Embocadura	01	02	03	04	Valoración
1 La boquilla se sitúa de manera natural sobre los labios del intérprete, acorde a sus peculiaridades físicas individuales.	4	8	16	12	40
2 En la fluidez, flexibilidad, potencia el timbre del intérprete es de un buen sonido agradable.	4	7	18	11	40
3 Desarrolla un buen control de emisión, afinación, flexibilidad, sonido más lleno, mejor vibración y resistencia.	4	8	16	12	40
Frecuencia en %	10	19.1	41.6	29.2	100,00

Fuente: producto de la investigación.

Figura 12. Embocadura del saxofonista



Fuente: producto de la investigación.

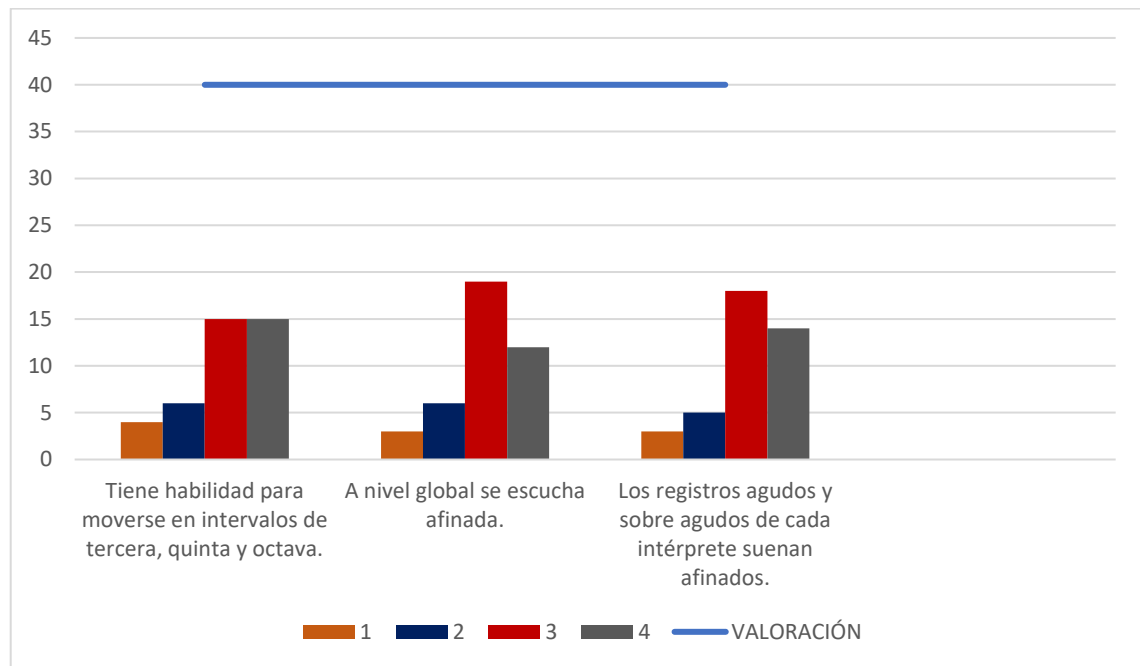
De la tabla 13 y figura 12, en los aspectos más importantes de la embocadura se traslucen a través del buen sonido, naturalidad, fluidez, flexibilidad, potencia, timbre y afinación, todos estos indicadores son evaluados utilizando una escala de intensidad, por lo tanto, se tiene los siguientes resultados, el 41.6 % cumplen los estándares de calidad que requiere una banda profesional con una calificación de bueno, sin embargo estos músicos están relacionados porque eminentemente tiene estudios superiores tal igual que los casos mencionados anteriormente, un 29.2 % de músicos saxofonistas es excelente su interpretación referente al manejo de la embocadura, sin embargo el 19.1 % de músicos están en un margen de regular manejo de la embocadura y en un porcentaje de 10 % están los que tienen mala embocadura.

Tabla 14. Flexibilidad y afinación del saxofonista

Flexibilidad y afinación	01	02	03	04	Valoració
1 Tiene habilidad para moverse en intervalos de tercera, quinta y octava.	4	6	15	15	40
2 A nivel global se escucha afinada.	3	6	19	12	40
3 Los registros agudos y sobre agudos de cada intérprete suenan afinados.	3	5	18	14	40
Frecuencia en %	8.3	14.2	43.3	34.2	

Fuente: producto de la investigación.

Figura 13. Flexibilidad y afinación del saxofonista



Fuente: producto de la investigación.

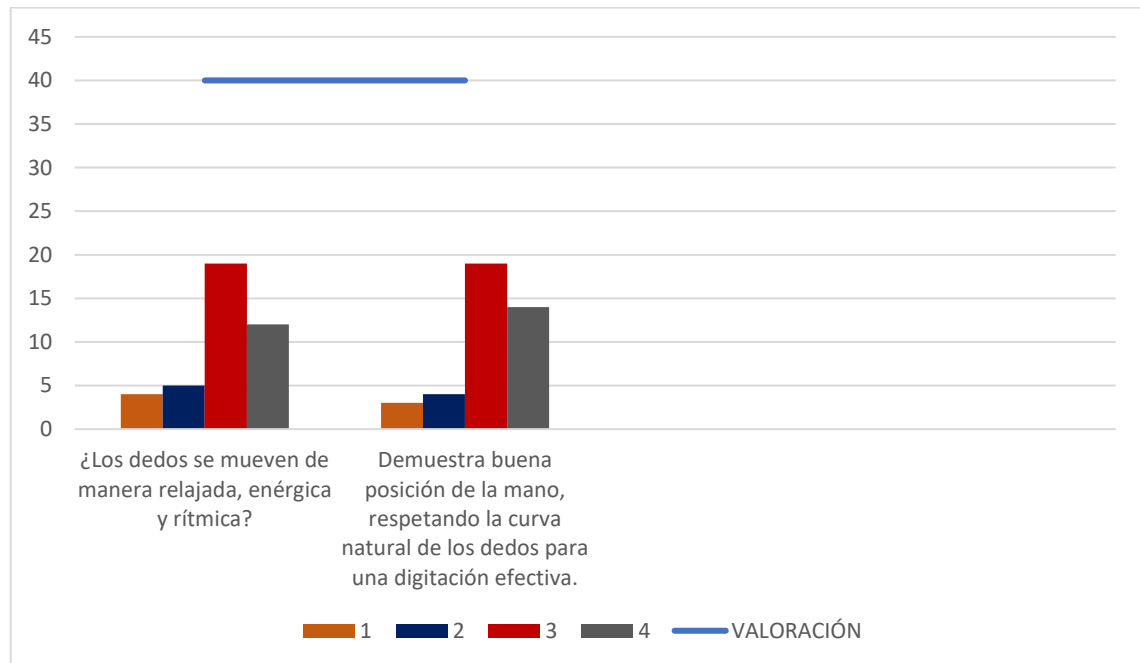
De acuerdo a la tabla 14 y figura 13 se tiene que el 34,2% tiene habilidad para moverse en intervalos de tercera, quinta y octava, afinar de forma conjunta y en los extremos de la tesitura respecto a la melodía expresan sin cometer desafinaciones, no obstante, que el 43,3 % se encuentra en el rango de bueno es decir falta para llegar a óptimas condiciones, sin embargo un porcentaje del 14,2 % se mantiene en la calidad técnico interpretativo de regular, finalmente un 8,3 % de músicos saxofonistas ejecutan de manera deficiente. Al entrevistar a los músicos manifiestan que existen otros factores que influyen en la desafinación como es el caso del cansancio físico, cansancio de la embocadura, las dinámicas, el desgaste de la caña (lengüeta) en estos casos la afinación se ve afectada. Este indicador de la afinación y flexibilidad tiene indicadores bajos hasta el momento es decir disminuye la frecuencia de los intérpretes en el estándar de excelente y aumenta la cantidad de los músicos en el rango de bueno.

Tabla 15. Digitación del saxofonista

Digitación	01	02	03	04	Valoració
1 ¿Los dedos se mueven de manera relajada, enérgica y rítmica?	4	5	19	12	40
2 Demuestra buena posición de la mano, respetando la curva natural de los dedos para una digitación efectiva.	3	4	19	14	40
Frecuencia en %	8.7	11.3	47.5	32.5	100,00

Fuente: producto de la investigación.

Figura 14. Digitación del saxofonista



Fuente: producto de la investigación.

De la tabla 15 y figura 14 se tiene que el 32.5 % de los evaluados utilizan los dedos de manera enérgica, relajada y rítmica, estas cualidades permiten verificar se encuentra en el rango de excelente. Por otro lado, el 47.5 % de los evaluados se encuentran en el rango de bueno, sin embargo, el 11.3 % se encuentran en un promedio de regular, finalmente el 8.7 % de los evaluados están como deficientes.



Por lo expuesto, y haber evaluado a 40 músicos de las tres diferentes bandas: Gran Banda Instrumental Mi Perú, Banda Orquesta Súper Impacto y Banda Orquesta “La Grande Internacional” participantes de la región de Puno se encuentran con un nivel técnico de interpretación regular, que recae en los diferentes indicadores como son: respiración, postura, embocadura, flexibilidad, afinación y digitación.



V. CONCLUSIONES

El 77,50% consideran como repertorio la música popular, estos se relacionan con los géneros musicales que son parte de las festividades que se realizan en la región de Puno, estas son: huayños, morenadas, caporales, cullawadas, cumbias, marineras y otros géneros que son parte del repertorio musical de las bandas y ejecutantes del saxofón, por otro lado se tienen un 22,50% de intérpretes de saxofón que consideran como repertorio frecuente la música académica, esta se reafirma en los eventos de competición que anualmente se realizan en diversas localidades de la región de Puno con arreglos, composiciones y adaptaciones de música con elementos estructurales académicos utilizando componentes como la armonización, contrapunto, orquestación y otros elementos compositivos.

Al haber determinado los problemas técnico más comunes del saxofonista de los 40 músicos de las tres bandas: Gran Banda Instrumental Mi Perú, Banda Orquesta Súper Impacto y Banda Orquesta “La Grande Internacional” participantes de la región de Puno se encuentran con un nivel técnico de interpretación regular, que recae en los diferentes indicadores como son: respiración, postura, embocadura, flexibilidad, afinación y digitación.



VI. RECOMENDACIONES

- Recomendamos realizar investigaciones en cuanto a las posibilidades técnicas del saxofón en los repertorios de las bandas de músicos en la Ciudad de Puno.
- Los géneros musicales que se interpretan en la región de Puno, son diversas y ricas por sus características musicales, así como por sus recursos técnicos, por ello se recomienda seguir ampliando el material metodológico para la correcta interpretación.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez, M. del C. G. (2017). *El repertorio infantil para guitarra de dušan bogdanović*.
- Aride, F. A. (s. f.). *Técnicas extendidas en el saxofón*. 151–158.
- Bermúdez Cubas, Y. (2014). *La música clásica preexistente en el cine ambientado en la segunda mitad del siglo XVIII. Usos estéticos, tópicos y anacronismos*. 577 p.
- Caballero Romero, A. (2014). *Metodología integral innovadora para planes y tesis*.
- Carrasco Díaz, S. (2006). *Metodología de la investigación científica*. 111.
- Chiuminatto Orrego, M. (2018). *La improvisación musical como eje vertebrador del aprendizaje instrumental. Diseño y validación de una programación didáctica para la iniciación del saxofón en música moderna*. 399.
- Chiuminatto Orrego, M. (2020). *La improvisación musical en la clase de saxofón: visión y práctica de seis profesores de escuelas de música de Barcelona. ReiDoCrea: Revista electrónica de investigación Docencia Creativa, (2014), 140–150.*
<https://doi.org/10.30827/digibug.54126>
- Collantes Rodríguez, A. J. (2018). *Taller de ejercicios de respiración en la ejecución del saxofón de los estudiantes de secundaria de una institución educativa, otuzco-2017*. 1–143.
- David, R., & Jaramillo, G. (2020). *Música para dos cuartetos de saxofones, percusión y electrónica*.
- Fuego, B. De. (2008). *La música popular I*. 43–71.



- Gamusinos, C. De. (2002). *Música Popular De Tradición Oral Y Aplicación En 2 . El Folklore Musical En La Educación*. 1–32.
- Gaona, D. M. (2017). *Significados, usos y funciones de la música clásica en Guadalajara, 1947-1960. Un análisis a partir de la historia social de la música. Intersticios sociales, (14), 279–311.*
- González Monfort, N. (2008). *Una investigación cualitativa y etnográfica sobre el valor educativo y el uso didáctico del patrimonio cultural. Enseñanza de las ciencias sociales: revista de investigación, (7), 23–36.*
- Guerrero, J. (2012). *El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música, (16), 3.*
- H. Klosé. (1950). *Metodo Completo Para Todos os Saxofones*. 168.
- Latinoamericana, R. (2006). *Análisis Conceptual Del Aprendizaje. Universidad Nacional Mexico, 1(1), 87–102.*
- López García, A., Moreno Vera, J. R., Vera Muñoz, M. I., & Mira Chorro, I. (2018). *La enseñanza-aprendizaje del saxofón: relación interdisciplinar música, artes y emociones. Estudios, (36), 495. <https://doi.org/10.15517/re.v0i36.33513>*
- Martin, P., & Púa, C. (2010). *La armonía en el tango: un estudio desde el análisis armónico*. 260.
- Martínez, F. (2014). *El saxofón en la obra de Luis de Pablo. Eufonía: Didáctica de la música.*



- Nieves-Matos, J. R. (2018). *El saxofón en el vals criollo: una propuesta para la enseñanza-aprendizaje del saxofón dirigida a los estudiantes de la ENSF José María Arguedas*. 84.
- Ocariz, X. V. (2018). *Música tradicional en el aula : las bandas de bronces de tarapacá y sus aportaciones a la educacionmuscal escolar. Tesis Universidad Autonoma de Barcelona*.
- Prado, L., & Rafael, L. (2007). “Influencia De La Música Clásica Para Mejorar La Atención En Los Niños De 2 Años Del C.E.E: “Rafael Narváez Cadenillas” Trujillo – 2017”. *Lexus*, 4(None), 155.
- Rivas, R. E. (2008). *Diagnostico ambiental de la microcuenca, ciudad y bahia de puno*. 1–12.
- Rodríguez, V. (2002). *Instrumentos de música y religiosidad popular en Cuba: los tambores batá. Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música*, (6), 6.
- Sampieri, R. H. (2014). *Metodologia de la Investigación*. Mexico.
- SEGARRA, M. A. (2012). *El saxofón en españa (1850 – 2000)*.
- Trotta, F. (2018). *Prejuicios, incomodidades y rechazos: música, territorialidades y conflictos en el Brasil contemporáneo. Anthropologica*, 36(40), 165–191.
<https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.008>
- TRUJILLO, J. C. B. (2015). *Evolución organológica y de repertorio en la estudiantina o tuna en españa desde el fin de la guerra civil española. la influencia de “ida y vuelta” entre españa y latinoamerica*.



Zagalaz Lijarcio, B., Cañizares Sevilla, A., & Ortega Ruiz, R. (2015). *Nuevas grafías en el repertorio de saxofón en los Conservatorios Superiores de Andalucía. Revista electrónica de LEEME*, 35(35), 28–49. <https://doi.org/10.7203/LEEME.35.9869>

Troya, G. (1918). *Estudio organológico y de la cosmovisión sonora de la orquesta Macolla. (Tesis de pre grado). Universidad de Cuenca, Ecuador.*

Velazco, B. (2008). *Relevancia del saxofón en la música instrumental puneña. UNAP.*



ANEXOS

Anexo 1

INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN Y EVALUACIÓN DE DATOS

ENCUESTA

Responder el siguiente cuestionario, con la finalidad de contribuir a nuestra investigación titulada “TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN DEL SAXOFÓN EN LAS BANDAS DE MÚSICOS DE LA CIUDAD DE PUNO 2019”

I. DATOS

1. Sexo:

-Masculino

-Femenino

2. ¿Cuál es el nombre de la banda de músicos a la que pertenece?

.....

3. Edad

.....

4. ¿Cuánto tiempo de actividad musical tiene?

.....

5. Su formación musical es:

-Formación académica

-Autodidacta

6. Su repertorio musical más frecuente es:

-Música popular

-Música académica



II. PROBLEMAS TÉCNICOS MÁS COMUNES DE LOS SAXOFONISTAS EN LAS BANDAS DE MÚSICA

Leyenda:

1= malo

2= regular

3= bueno

4= muy bueno

1. Respiración del saxofonista:

- Resistencia: Abdominal firme para Pianos (ppp) Fuertes(fff) 1, 2, 3, 4
- La espiración del aire es de manera sostenida y controlada. 1, 2, 3, 4
- Demuestra respiración continua y elasticidad de la caja torácica 1, 2, 3, 4

2. Postura del saxofonista

- Se establece un sentimiento de naturalidad entre el intérprete y el instrumento. 1, 2, 3, 4
- Sujeta el instrumento con ambas manos generando estabilidad y dejándolo reposar en el dedo pulgar de la mano derecha. 1, 2, 3, 4
- Equilibrio estable con mínimo gasto energético y correcto alineamiento de los elementos óseos. 1, 2, 3, 4

3. Embocadura del saxofonista

- La boquilla se sitúa de manera natural sobre los labios del intérprete, acorde a sus peculiaridades físicas individuales. 1, 2, 3, 4
- En la fluidez, flexibilidad, potencia el timbre del intérprete es de un buen sonido agradable. 1, 2, 3, 4
- Desarrolla un buen control de emisión, afinación, flexibilidad, sonido más lleno, mejor vibración y resistencia. 1, 2, 3, 4

4. Flexibilidad y afinación del saxofonista

- Tiene habilidad para moverse en intervalos de tercera, quinta y octava. 1, 2, 3, 4
- A nivel global se escucha afinada. 1, 2, 3, 4



-Los registros agudos y sobre agudos de cada intérprete suenan afinados.

1, 2, 3, 4

5. Digitación del saxofonista

-Los dedos se mueven de manera relajada, enérgica y rítmica. 1, 2, 3, 4

-Demuestra buena posición de la mano, respetando la curva natural de los dedos para una digitación efectiva.

1, 2, 3, 4

Anexo II

Repertorio de la Banda la Grande Internacional

"CONCIERTO DE ARANJUEZ"

Saxofón contralto

Arr: Luis Vargas

The musical score is written for Alto Saxophone in 3/4 time, with a tempo of quarter note = 60. The key signature has one flat (B-flat). The score consists of 12 staves of music. It begins with a tempo marking of quarter note = 60. The first staff contains measures 1-3, featuring eighth-note patterns with trills (tr) and slurs. The second staff (measures 4-6) continues with similar eighth-note patterns and trills. The third staff (measures 7-9) includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet. The fourth staff (measures 10-12) features a first ending bracket. The fifth staff (measures 13-15) features a second ending bracket. The sixth staff (measures 16-18) includes a triplet of eighth notes and a sixteenth-note triplet. The seventh staff (measures 19-21) features eighth-note patterns with trills. The eighth staff (measures 22-24) features eighth-note patterns with trills. The ninth staff (measures 25-27) features eighth-note patterns with trills. The tenth staff (measures 28-30) features eighth-note patterns with trills. The eleventh staff (measures 31-33) features eighth-note patterns with trills. The twelfth staff (measures 34-36) features eighth-note patterns with trills and first and second ending brackets.



LA SAETA

Saxofón contralto

JUAN MANUEL SERRAT

Largo ♩ = 53

f *tr* *tr* *tr*

3 *tr* *tr*

6 *mf* TACET 1RA VEZ *mp* PLAY *mp*

10 *mf* 3 3 3 3

14 *f* 3 3 3 3

18 *f* 1.

22 2. *f* *f*

26 *tr* *f*

30 *f* *tr* *tr* *tr* *tr*

33 *tr* *tr* *tr*

35

M@TT



JIMISISICHA DE OJOS AZULES

Saxofón contralto

D.A.S.M.

Marcial ♩ = 100

The musical score is written for Saxophone Alto in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo marking of ♩ = 100. The second staff includes a dynamic marking of *p* (piano) and a section marked with a double bar line and a repeat sign. The third staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes first and second endings. The fourth staff also includes a second ending. The fifth staff is marked with a circled phi symbol (ϕ). The sixth staff is marked with a circled phi symbol (ϕ). The seventh staff is marked with a circled phi symbol (ϕ). The eighth staff is marked with a circled phi symbol (ϕ) and includes the marking 'AL' and 'Y'. The ninth staff is marked with a circled phi symbol (ϕ). The tenth staff includes first and second endings. The score concludes with a double bar line.

M@TT



Repertorio de la Gran Banda Mi Perú

FANTASIA ANDINA

CHOLOCDAY

LUIS CHAVEZ MORE

Saxofón contralto

Allegro ♩ = 160

The musical score is written for Saxophone Alto in treble clef with a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *f* (forte). The tempo is marked **Allegro** with a quarter note equal to 160 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 10, 15, 20, 24, 28, 33, 37, and 41 indicated. There are four distinct sections labeled A, B, C, and D. Section A starts at measure 6. Section B starts at measure 15. Section C starts at measure 24. Section D starts at measure 33. Performance markings include *accel.* (accelerando) and *rit.* (ritardando). The score concludes with a double bar line at measure 41.

M@TT

2

46 **E**

51 SOLO SAX

55

59

63

67

71 **F** Adagio (Triste) ♩ = 100
p

76

79

82 Fox Moderato ♩ = 200

86 **G** 3

95 **H**

103 **I** 3

108 1. 2.

114 **J** Lento $\text{♩} = 55$
Huayno Moderato $\text{♩} = 100$

121 **K** **L** 3 3 3 3

129 **M** 3 3 3 3 **N** 6 **O**

143 3 1. 2. **P** *mf*

160 1. 2.

175 2 2 1. 2.

190 **Q** Moderato $\text{♩} = 60$ 8 **R**

202 Mambo $\text{♩} = 126$

207 **S**

211 1. 2.



4

216 **T**

221 **U**

226

231 **V**

235 **W** Festejo ♩ = 130

241 1.2. 3. **X** 4

252

260

267

273

279 **Y**

286 **Z** 2



294 

302 

308 

314 

321 

329 

336 



AMADEUS FAVORITES

Saxofón contralto

Maestoso ♩ = 60

Andante ♩ = 98



Allegro ♩ = 124



M@TT

2

72

76

82

87

94

104

112

121

129

138

146

p

f

p

f

ff

D.S. y S/R

Repertorio de la Banda Súper Impacto

18 DE OCTUBRE

Saxofón contralto

$\text{♩} = 60$

4

f

3 3 3 3

8

1 TROMPETA, 2 SAXOS Y CLARINETE

12

16

TUTTI

20

24

1. 2.

3 3

28

SAXO Y CLARINETE

3 3 3

32

1. 2.

3 3

36

M@TT



2

40

1. 2.

TRIO

45

tr

48

tr

52

TUTTI

ff

55

tr

59

62

1. 2.

D.C.



A LA VIRGEN DE POMPEYA

Saxofón contralto

LUIS E. VARGAS GUEVARA

The musical score is written for Saxophone Alto in G major (one sharp) and 2/4 time. It begins with a tempo of 120 beats per minute. The first system (measures 1-11) starts with a forte (*f*) dynamic and features several trills (*tr*) and triplet patterns. The second system (measures 12-20) continues with trills and triplets. At measure 21, the tempo changes to 60 beats per minute, and the dynamic is mezzo-forte (*mf*). Section A (measures 21-28) includes a trill and a piano (*p*) dynamic. Section B (measures 39-46) features a first and second ending, with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to fortissimo (*ff*) and forte (*f*). Section C (measures 51-53) consists of a series of triplet patterns with a fortissimo (*ff*) dynamic. The score concludes with a trill and a final melodic phrase.

M@TT



2

56

59

1. 2.

p *sfz*

62

12/8

Detailed description: The image shows a musical score for a piece in G major (one sharp) and common time. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 56 and ends with a double bar line. The second staff starts at measure 59 and includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The first ending is a quarter note followed by a quarter rest. The second ending is a half note followed by a quarter rest. The second ending is marked with a piano (*p*) dynamic and a sforzando (*sfz*) dynamic. The third staff starts at measure 62 and includes a 12/8 time signature change. The piece ends with a double bar line.



AL SEÑOR DE CACHUY

Saxofón contralto

♩ = 50

The musical score is written for Alto Saxophone in G major. It begins with a tempo marking of ♩ = 50. The first system (measures 1-5) starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The dynamics range from *ff* to *mf*. The second system (measures 6-9) includes a triplet of eighth notes and a change to a 2/4 time signature. The third system (measures 10-14) is marked '1RA TPA/2DA SAXOS' and features a repeat sign. The fourth system (measures 15-18) continues the melodic line. The fifth system (measures 19-22) includes first and second endings. The sixth system (measures 23-29) is marked 'POCO MAS' and includes a first ending. The seventh system (measures 30-35) features trills ('tr') and a 'SOLO' section. The eighth system (measures 36-39) continues the melodic development. The ninth system (measures 40-42) includes a first ending. The tenth system (measures 43-46) concludes the piece with a 'FINE' marking.

ff *mf*

6

10 1RA TPA/2DA SAXOS

15

19 1. 2.

23 POCO MAS 1.

30 2. tr tr SOLO

36

40

43

FINE

M@TT



CMDTE CONDOR ESCOBAR

Saxofón contralto

$\text{♩} = 105$

The musical score is written for Saxophone Alto in 6/8 time, with a tempo of 105 beats per minute. It consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with slurs, ties, and repeat signs with first and second endings. A 7-measure rest is indicated at the beginning of the final staff.

M@TT



2

77

88

97

102

1.

2.

Fine

Detailed description: This block contains a musical score for a single melodic line in treble clef. It consists of four staves of music. The first staff starts at measure 77 and ends at measure 87. The second staff starts at measure 88 and ends at measure 96. The third staff starts at measure 97 and ends at measure 101. The fourth staff starts at measure 102 and ends at measure 104. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.') in the final staff. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.