



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



CAMBIOS ESTRUCTURALES DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL HUAYÑO PANDILLERO CERRITO DE HUAJSAPATA - FUSION CON EL GENERO JAZZ PUNO – 2014

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. EDWIN JUAN QUISPE YANA

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO-PERÚ

2014



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

**CAMBIOS ESTRUCTURALES DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL
HUAYÑO PANDILLERO CERRITO DE HUAJSAPATA - FUSION CON
EL GENERO JAZZ PUNO - 2014**

TESIS PRESENTADA POR:
Bach. EDWIN JUAN QUISPE YANA
PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN
ARTE: MÚSICA



APROBADA POR EL JURADO REVISOR CONFORMADO POR:

PRESIDENTE

.....
Mg. LUCIO VIZCARRA ESTELA

PRIMER MIEMBRO

.....
Mg. HECTOR JAVIER AGUILAR NARVAEZ

SEGUNDO MIEMBRO

.....
Lic. RUTMINE MAURA ESCARZA MAYCA

ASESOR DE TESIS

.....
Dr. GEORGE VELAZCO AGRAMONTE

Área: Análisis e interpretación de la producción musical

Tema: Cambios estructurales del huayño pandillero cerrito de Huajsapata fusión con el género jazz

Fecha de sustentación: 13 de noviembre del 2014.



DEDICATORIA

- A Dios todo poderoso y creador, quien ha iluminado mi camino. Gracias por permitir mi venida a este mundo, y darme valor y fortaleza para alcanzar esta meta.

- En memoria de mi padre que desde el cielo me cuida y por inculcarme el amor al estudio y apoyarme espiritualmente desde el más allá.

- A mi madre por su apoyo y comprensión incondicional que me han brindado para realizar mi sueño.

A Evelyn por su comprensión y compañía durante estos años.



AGRADECIMIENTOS

- A la Universidad Nacional del Altiplano, por albergarnos durante estos años de estudio y permitir aprender y fórmanos cada día para ser mejores profesionales de excelente calidad y ética.
- A los docentes integrantes miembros del jurado; Mg. Lucio Vizcarra Estela, Mg. Hector Javier Aguilar Narvaez, Lic. Rutmine Maura Escarza Mayca, quienes contribuyeron con su comprensión y orientación en la culminación satisfactoria del presente trabajo.
- También hago extensivo mi agradecimiento a mi asesora Dr. George Velazco Agromonte, quien en todo momento me brindó su apoyo incondicional.
- A M.Sc. Omar Edwin Huahuachampi Huanca, por su apoyo y orientación incondicional.



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE GENERAL

INDICE DE FIGURAS

INDICE DE TABLAS

INDICE DE ANEXOS

RESUMEN..... 11

ABSTRACT..... 12

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. Planteamiento del problema 14

1.2. Formulación del problema..... 15

1.3. Hipótesis de la investigación. 15

1.3.1. Hipótesis general..... 15

1.3.2. Hipótesis específicas..... 15

1.4. Objetivos de la investigación..... 16

1.4.1. Objetivo General:..... 16

1.4.2. Objetivo Específico: 16



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. Antecedente de la investigación	17
2.2. Marco teórico.....	18
2.2.1. Origen del huayño pandillero	18
2.2.2. Historia del Jazz.....	20
2.2.3. Jazz en el siglo XXI.....	24
2.2.4. Elementos del jazz	25
2.2.5. La musica fucion	28
2.2.6. Historia del Cerrito de Huajsapata.....	29
2.2.7. Elementos estructurales de la música	31
2.2.8. Análisis de los Tres Elementos de la Música	36
2.2.9. Estructura Musical	36
2.2.10. Forma Musical.....	37
2.3. Marco conceptual	38

CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. Ubicación geográfica del estudio	39
3.2. Procedimiento del material utilizado.....	50
3.3. Población y muestra de estudio	50



3.3.1. Población.....	50
3.3.2. Muestra.....	50
3.4. Diseño estadístico.....	50
3.5. Variables.....	52
3.6. Análisis de los resultados.....	52

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Resultados.....	53
4.1.1. Cerrito de huajsapata en su estado o versión original.....	53
4.1.2. Cerrito de Huajsapata en la versión fusionada con el género Jazz.	54
4.2. Discusión.....	55
V. CONCLUSIONES.....	78
VI. RECOMENDACIONES.....	80
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	82
ANEXOS.....	85



INDICE DE FIGURAS

Figura 1: Inicios del Jazz.	22
Figura 2: Mapa politico del Peru	39
Figura 3: Peninsula de chuciuito.....	41
Figura 4: Islas flotantes de los uros en Puno.	41
Figura 5: Isla taquila	42
Figura 6: Isla los uros.....	48
Figura 7: Tema original Cerrito de Huajsapata.	54
Figura 8: Analisis del tema cerrito de huajsapata fusion con el jazz	67
Figura 9: Score cerrito de huajsapata fusion con el jazz.....	77



INDICE DE TABLAS

Tabla 1: Operacionalización de variables	52
Tabla 2: Estructura del huayño Cerrito de Huajsapata en su estado original.	53
Tabla 3: Estructura del Cerrito de Huajsapata fusión con el género Jazz.....	55
Tabla 4: Análisis comparativo	68



INDICE DE ANEXOS

Anexo 1 Resultados de la fusión.....	86
Anexo 2 Resultados	87
Anexo 3 Matriz de consistencia.....	88



RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo principal, describir los cambios estructurales realizados sobre los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” en la versión de fusión con el género jazz de la ciudad de Puno 2014. Para lo cual nos planteamos la siguiente interrogante; ¿Cómo es el proceso de cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz? El presente trabajo de investigación se enmarca dentro del método cualitativo, también corresponde al nivel descriptivo analítico, también se tomó como población y muestra a 1600 huayños pandilleros en las tres versiones y como muestra se tuvo el huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata”. Como instrumentos de investigación se aplicó la observación participante y a la entrevista en profundidad; estas técnicas fueron matizadas en tres modalidades de intervención. Finalmente se arribó a la siguiente conclusión: La aceptación del huayño pandillero en nuestra sociedad puneña está siendo olvidada, desvalorada en mínima parte ya que su difusión no es constante en los medios de comunicación masiva (radiales, tv) no es una actividad constante en el medio cultural es por ello que se hizo esta investigación para aportar con un nuevo género musical, revalorar dando otro punto de vista nuestra música puneña que incite o motive a nuestra sociedad puneña, por lo tanto con esta investigación se promueve la fusión del huayño pandillero cerrito de Huajsapata con el género Jazz teniendo como resultado un tema muy dinámico, con mayor riqueza armónica y preservando la esencia de la melodía original.

Palabras clave: cambios estructurales, elementos musicales, fusión con el género jazz, huayño pandillero.



ABSTRACT

The main objective of this research was to describe the structural changes made to the musical elements of the huayño gang “Cerrito de Huajsapata” in the fusion version with the jazz genre of the city of Puno 2014. For which we ask ourselves the following question; How is the process of structural changes of the musical elements of the huayño gang “Cerrito de Huajsapata” fusion with the jazz genre? This research work is part of the qualitative method, it also corresponds to the analytical descriptive level, it was also taken as a population and shows 1600 Huayño gang members in the three versions and as a sample was the Huayño gang member “Cerrito de Huajsapata”. As research instruments, participant observation and in-depth interviews were applied; These techniques were nuanced in three intervention modalities. Finally, the following conclusion was reached: The acceptance of the Huayño gang member in our society in Puno is being forgotten, minimally undervalued since its diffusion is not constant in the mass media (radio, TV) is not a constant activity in the For this reason, this research was done to contribute with a new musical genre, to revalue giving another point of view our Puno music that encourages or motivates our Puno society, therefore with this research the fusion of the huayño gangster cerrito is promoted of Huajsapata with the Jazz genre resulting in a very dynamic theme, with greater harmonic richness and preserving the essence of the original melody.

Keyword: structural changes, musical elements, fusion with the jazz genre, huayño gang member.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La principal motivación de este trabajo de investigación es contribuir con la sociedad puneña dando manifestación artística, culturales, ya que la región de Puno cuenta con una variedad de música folklórica. Es una propuesta ya que la música como un fenómeno social está presente en todos los ámbitos sociales del mundo y tiende a crecer y a desarrollarse de distintas maneras y en distintas direcciones. Uno de los fenómenos de la música, es su capacidad de fusionarse entre dos o más géneros musicales, este fenómeno se practica de forma constante a nivel nacional e internacional con bastante éxito y aceptación.

En el capítulo I. Se enfoca el problema objeto de investigación presentando información y datos generales en los cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz. Así también se enuncia el problema general y los problemas específicos. Se exponen estudios anteriores en relación a la presente investigación. Así mismo se plantea los objetivos generales y objetivos específicos para el presente trabajo de investigación.

En el capítulo II. Se presenta el marco teórico a través de la teoría científica que permite dar sustento y explicación de manera anticipada al problema de investigación, como trabajos de investigación, documentos de trabajo, y entre otros realizados en el ámbito internacional, nacional. Así también se conceptualiza los términos que se usan en el presente trabajo de investigación. Se exponen las hipótesis generales y las hipótesis específicas para los problemas planteados en el capítulo I.



En el capítulo III. Se presenta el análisis en donde se operacionaliza los ejes temáticos a tratar para cada objetivo, así mismo el tipo y diseño que permitirá enfatizar la razón del trabajo de investigación.

En el capítulo IV. Se caracteriza el área del ámbito de estudio en donde se presenta datos generales sobre la población, localización geográfica, actividad de trabajo, la población económica activa y entre otros datos según el Instituto Nacional de Estadística e Informática, el cual permite tener una referencia de la situación del ámbito de estudio.

En el capítulo V. Se exponen los resultados obtenidos por la acción del presente estudio de investigación, así como los cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero "Cerrito de Huajsapata" fusión con el género jazz.

Y por último se presenta las conclusiones del estudio de investigación, así también las respectivas recomendaciones que se plantean después de dicho análisis.

1.1. Planteamiento del problema

La investigación corresponde determinar y precisar el proceso de cambio musical de "Cerrito de Huajsapata" fusionada al género jazz.

Siendo el tema de "Cerrito de Huajsapata " un himno de género popular que ha calado hondo en el gusto de la sociedad puneña y también es un símbolo de identidad que por muchos años se mantiene en un ámbito tradicional, ejecutado por estudiantinas, bandas, etc. Se discute de su origen, pero se mantiene como género de pandilla " es un huayño de cadencia y elegante " y que se le presenta en reuniones sociales y festividades. Sin embargo, ha cumplido un rol generacional que de alguna manera solo está reservado para cierto público de edad mayor y eso hace que con el tiempo pueda no ser percibido por



futuras generaciones. Es por ello que nos preocupa de sobre manera poner a este tema emblemático en el gusto de todos los públicos y que rompa fronteras saliendo de su encasillamiento de identidad local a una universal. Para ello nos proponemos investigar acerca de los cambios que se da al innovar el paso de un tema tradicional a un nuevo género (Jazz) y tema académico contemporáneo del maestro Augusto Portugal, Edgar Valcarcel. El tema en mención tiene estas dos propuestas que de alguna manera diversifica en construir nuevas opciones y esquemas musicales de dicho tema, es por ello, que nos interesa saber cómo se ha dado este proceso de cambio en función a sus elementos musicales: como la armonía, melodía, ritmo, tempo, orquestación u otros.

1.2. Formulación del problema

¿Cómo es el proceso de cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz?

1.3. Hipótesis de la investigación.

1.3.1. Hipótesis general.

- La descripción de los cambios estructurales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” responde a un análisis musical sobre la estructura de sus elementos musicales.

1.3.2. Hipótesis específicas.

- El análisis armónico y orquestal del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapta” muestra el uso de acordes de 7º, 9º, 11º, 13, así como la utilización de un score de instrumentos de viento, percusión, bajo y piano similar a las utilizadas bandas de jazz.



- El análisis rítmico, forma y melódico del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” de la versión jazz fusión, muestra cambios en los diseños rítmicos, motivicos e intervalicos característicos del género jazz.

1.4. Objetivos de la investigación

En esta investigación se considera un objetivo general y dos específicos.

1.4.1. Objetivo General:

Describir los cambios estructurales realizados sobre los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” en la versión de fusión con el género jazz de la ciudad de Puno 2014.

1.4.2. Objetivo Específico:

- Analizar la estructura armónica y orquestal del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” en la versión fusión con el género jazz.
- Analizar la estructura rítmica, forma y melódica del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” en la versión fusión con el género jazz.



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. Antecedente de la investigación

Los avances a nivel nacional e internacional son innumerables solo basta encontrar los ejemplares de formatos de fusión musical en la web. Este tipo de prácticas ha generado un antecedente en cuanto a conocimiento musical se refiere, que sin lugar a dudas forma parte dentro de los temas actuales en música. Consideramos que falta describir e investigar los cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz con respaldo teórico y metodológico que contribuyan al desarrollo del repertorio musical no solo popular o folklórico sino también del repertorio académico.

Existen trabajos realizados por muchos compositores, así como Portugal (1951) en varias versiones ya sea para estudiantina, cuartetos de cuerdas, etc. Pero no existen trabajos de adaptación musical hacia otros fenómenos musicales los cuales implican cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz de nuestra ciudad de Puno.

Valcárcel (1968) es uno de los compositores puneños que también realizó varias versiones del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata.

Los estudios como antecedentes para esta investigación son totalmente escasos, por lo tanto, este trabajo de investigación es totalmente inédito y novedoso en nuestra región.

Cabe decir que es escaso el material bibliográfico sobre los cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz. Sin embargo, existen trabajos realizados en otros países vecinos como Colombia,



Brasil, los cuales nos sirvieron de muestra y referencia para la realización del proyecto de adaptación del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz bajo la asesoría y supervisión del maestro Lic. Edwin Omar Huahuachampi Huanca.

2.2. Marco teórico

2.2.1. Origen del huayño pandillero

Sobre el origen del Huayño Pandillero tomaremos en cuenta las teorías vertidas por Héctor Aguilar Narváez:

El huayño pandillero de música mestiza, es creado especialmente para la “pandilla puneña” danza única carnavalesca que tiene origen urbano de folklore puneño.

El huayño pandillero posee cualidades místicas para quien lo baila, la música y el ritmo se impregnan en su ser encontrándose presto a aflorar en cualquier momento o lugar (Aguilar, 2012).

El antropólogo Rodríguez (2007) respecto a la danza menciona la “magia de la danza como expresión espontánea estudiada de movimientos corporales, es dentro del arte total una de las expresiones humanas fundamentales porque está presente en todo proceso vital del hombre: desde su nacimiento hasta la muerte y como su complemento indesligable esta la música”. Refiriéndose al desarrollo de Puno asevera, “en nuestro altiplano, estas dos manifestaciones expresan sentimientos colectivos de raíz inclusive prehispánica dando testimonio de la indiscutible creatividad artística de los grupos étnicos que se posesionaron en su disímil geográfico” en cuanto a la pandilla puneña como danza y música ostenta, “es danza colectiva de carnaval alegre y amorosa, mestiza, popular, urbana, contemporánea; se ejecuta con el indispensable respaldo de una estudiantina o centro musical”



Si bien los orígenes más remotos del huayño pandillero podemos situarlos en el huayño indígena, se nota una marcada influencia europea transmitida por los españoles llegados al Perú y a Puno.

Vásquez (1947) asevera que esta danza autóctona “tiene sus puntos matrices en la danza indígena que supervive hasta el presente, el “huayño”. Y continúa: “así, siendo el huayño, una escena del sentido puramente indígena, la pandilla es una consecuencia del tiempo, el ritmo y el espíritu de la raza, en íntima conjugación con el sonido musical.

Los primeros huayños pandilleros tienen el mismo origen que los “pujllay” o juegos de amor que, en homenaje a la “pachamama” o madre tierra, solían bailar (y aun lo hacen) los habitantes campesinos del Altiplano del Collao, en los meses de Febrero o Marzo en que las cesterías se muestran hermosas y florecidas, prometedoras de buenas cosechas. A esas danzas, por los meses en que se manifiestan, coincidentes con los Carnavales Hispánicos, se les ha llamado también “carnavales” así como los campesinos en esos meses, los habitantes de los pueblos y ciudades, de origen campesino, es decir la “cholada” en la época de carnavales solían ir a visitar a sus sembradas acompañados de conjuntos musicales. Luego de rendir homenaje a la madre tierra, por medio de la “tinka” con aspersiones de algún licor, como chicha o vino, y desparramar flores o misturas sobre las chacras, solían quedarse a merendar y luego por la tarde retornaban a la ciudad bailando al compás de algún huayño en parejas formando “pandillas”.

Patrón (1999) al referirse al origen de este género dice, “la pandilla puneña surgió de la clase media de Puno llamada cholada, clase que existió y existe en la ciudad, integrada por artesanos y pequeños comerciantes, los que tomaron algunos elementos de las danzas europeas: la cuadrilla y el minué, bailadas en los salones de la clase alta, en los primeros años de la república, para amalgamar al huayño ancestrales y pre inca; con ánimo de



imitación o ironía , dando lugar a otra expresión coreográfica llamada pandilla puneña, la que después fue adoptada por la clase alta, paulatinamente y su coreografía se fue incrementado cada vez en sus pasos, figuras y mudanzas. Después la pandilla puneña tomo como escenario natural, para su desplazamiento, las calles y plazas Puneñas por lo que se le llama danza callejera o de recorrido, modalidad que continua.

La pandilla puneña es considerada como la más alta expresión coreográfica del folklore peruano adquiere mayor importancia el análisis de la música que la acompaña por ser de expresión artística de la capital folklórica del Perú.

Sin embargo, en Puno hay numerosa variedad de huayños, que además de las sutiles diferencias entre ellos son muy distinguibles por los que somos del lugar, deben ser ejecutados con determinados instrumentos musicales, cada uno de ellos y que sirven para sus respectivas danzas; el huayño pandillero, para la pandilla puneña, el Qqajjelo para la danza de su nombre, ejecutada por un personaje llamado Qqarabotas, el sicu para la danza llamada Sicumoreno. (Omacheda, 1957)

Manrique (1984) aporto un estudio desde una visión contextual de la pandilla puneña. En el que se enfatiza el entorno con predominio de aspectos sociales, recopilación de textos poéticos de los más representativos huayños pandilleros, con apreciaciones en el origen, analizando la coreografía de la danza, conjuntamente con su evolución histórica, en el aspecto estructural del huayño pandillero podríamos a especular que la riqueza del presente trabajo se centra en este último aspecto. Omacheda (1997) produjo un estudio más extenso bajo la misma perspectiva de la pandilla puneña.

2.2.2. Historia del Jazz

El jazz es un género musical nacido en la segunda mitad del siglo XIX en Estados Unidos, que se expandió de forma global a lo largo de todo el siglo XX.



Este género se desarrolló a partir de las tradiciones de África occidental, Europa y Norteamérica que hallaron su crisol entre la comunidad afroamericana asentada en el sur de Estados Unidos (Tirro, 2001).

Se dice que el jazz surge en el estado de Luisiana, concretamente en la zona de influencia de Nueva Orleans (cuna del estilo musical y principal centro jazzístico durante la primera época del jazz), a donde llegaban grandes remesas de esclavos de color, fundamentalmente de la zona occidental de África, al sur del Sáhara, la zona denominada Costa de Marfil, "Costa del Oro" o "Costa de los esclavos" (Tirro 2001).

La palabra jazz, en un sentido relacionado con la música, no fue usada en las primeras etapas de formación del jazz. De hecho, aparece escrita por primera vez el 6 de marzo de 1913, en el periódico San Francisco Bulletin, cuando, al reseñar el tipo de música ejecutada por una orquesta del ejército, señaló que sus integrantes entrenaban a ritmo de ragtime y jazz. Según Walter Kingsley, colaborador del New York, "el término es de origen africano, común en la Costa del Oro africana y en las tierras del interior". Mucho más tarde aún, en enero de 1917 en Nueva York, apareció la palabra *jazz* como definidora de la música contenida en un disco, grabado por la *Original Dixieland Band*; durante ese año, además, se popularizaría el término, que probablemente había sido ya de uso común en lenguaje oral entre 1913 y 1917.

En el año de 1913, aparece una serie de artículos de E.T. "Scoop" Gleesson, donde determina el jazz de forma más habitual, aplicada a la música. La referencia más antigua de su uso musical, corresponde al 3 de marzo de 1913 y en ella el término se utilizaba con un sentido negativo. Tres días más tarde, el 6 de marzo, Gleeson usó el término de forma más exhaustiva cuando al reseñar el tipo de música ejecutada por una orquesta del ejército, señaló que sus integrantes entrenaban a ritmo de *ragtime* y *jazz* (Tirro, 2001).

Sin embargo, no fue hasta 1915, en Chicago, que el término comenzó a usarse completamente para definir un tipo de música. Para finales de 1916 y principios de 1917 el uso del término estaba ya bastante extendido. La primera vez que se utilizó la palabra *jazz* en Nueva Orleans (también escrita *jas ojass* en los comienzos) fue en el *Times-Picayune* el 14 de noviembre de 1916.

Medio siglo después de la fundación de la ciudad de Nueva Orleans en 1764, Francia la cedió a España para después, en 1801, recuperarla hasta 1803, momento en que pasó a ser parte de Estados Unidos como consecuencia de la compra de la Luisiana. (Williams, 2009). Por ello, los franceses y españoles, junto a alemanes, italianos, ingleses, irlandeses y escoceses contribuyeron ampliamente a la escena cultural de la ciudad. Los habitantes de raza negra eran también diversos, siendo muchos de ellos fundamentalmente de la zona occidental de África o caribeños. Es en este heterogéneo contexto cultural donde tiene su origen la aparición de estilos musicales tan diversos como el jazz, la música cajun, el zydeco o el blues (Jove, 2012).



Figura 1: Inicios del Jazz.

The Old Plantation, cuadro de 1790 en que se muestra a esclavos afroamericanos bailando al son de un banjo y diferentes instrumentos de percusión.



A pesar de que, en muchas áreas del Sur de Estados Unidos, el batir de tambores estaba específicamente prohibido por la ley y, en zonas como Georgia, se prohibió el uso de cualquier instrumento musical por parte de los esclavos (Gioia, 1997). Los festivales con música de tambores y danzas africanas se organizaban con frecuencia a comienzos del siglo XIX tanto en Nueva Orleans, en la conocida como Plaza del Congo, como en Memphis, Kansas, Dallas o San Luis, usando instrumentos de percusión y de cuerda similares a los utilizados en la música africana indígena. Los esclavos solían tener el domingo libre y organizaban fiestas en la Plaza del Congo, que se prolongaron aproximadamente hasta 1885, coincidiendo con el surgimiento de las primeras bandas de jazz. Las canciones y danzas interpretadas eran en gran medida funcionales, ya fuese para el trabajo con canciones o gritos de campo, o utilizado para rituales. No obstante, la característica principal es su gran riqueza rítmica. La tradición africana hacía uso de melodías simples y de técnicas de música de llamada y respuesta, pero estos elementos no tardaron en combinarse con conceptos armónicos procedentes de la música Europea (Cooke, 1999). Los ritmos reflejaban patrones africanos y de las escalas pentatónicas surgieron las notas del blues, utilizadas posteriormente para sentar las bases del blues y el jazz.

Los estamentos Eclesiásticos también intentaron controlar la música de los esclavos, obligándose en numerosas ocasiones a las personas de raza negra a que cantasen salmos e himnos para "convertirlos" a estilos musicales más Europeos. En muchos casos, el efecto fue contrario. Alan Lomax, erudito de la música afroamericana, comentó: "Los negros habían africanizado los salmos a tal nivel que muchos observadores describieron los himnos de los negros como misteriosa música africana. En vez de actuar de forma individual, fusionaban las distintas voces. De aquí salían increíbles armonías, en las que cada cantante estaba haciendo variaciones de la misma melodía. El resultado



es una música tan potente y original como el jazz, pero profundamente melancólica, ya que la cantaba gente muy presionada" (Williams, 2009).

2.2.3. Jazz en el siglo XXI

A finales del siglo XX el legado del *free jazz* era muy visible entre la comunidad negra de músicos de jazz, particularmente en la escena de Nueva York, donde destacaban nombres como el saxofonista David Ware, el irreverente trombonista Craig Harris, o el pianista Matthew Shipp, quien coqueteaba con el hip hop.

Más allá de las fronteras de Nueva York, continuaban apareciendo en los últimos años del siglo pasado una serie de artistas, que desarrollarían el grueso de su trabajo en el que reelaboraban los conceptos establecidos por generaciones de jazzistas anteriores de múltiples y creativas maneras ya en el nuevo siglo. Por ejemplo, el bajista Michael Formanek había debutado en 1990, y el argentino Guillermo Gregorio o el canadiense Paul Plimley, ya habían editado discos a mediados de la misma década. El yugoslavo Stevan Tickmayer, por su parte intentó fusionar la música de cámara con la improvisada. Otros músicos destacados de esta primera generación del nuevo siglo, son Greg Kelley, y el violinista canadiense EyvindKang, uno de los más eclécticos músicos de su generación (Scaruffi, 2011). También a comienzos de los años 2000, aparecieron los discos de confirmación de músicos como el trombonista JoshRoseman, el contrabajista Ben Allison, el saxofonista David Binney, o el pianista JasonLindner, todos ellos norteamericanos. Destacan también los trabajos del francés Erik Truffaz y del trompetista israelí Avishai Cohen.



2.2.4. Elementos del jazz

a) sonido y fraseo

Una de las mayores diferencias entre el jazz y la música clásica europea tiene que ver con la formación del tono: mientras que los distintos integrantes de una sección de instrumentos en la orquesta clásica aspiran a obtener el mismo sonido de sus instrumentos, de forma tal que puedan ejecutar los pasajes del modo más homogéneo posible, los músicos de jazz aspiran a lograr un sonido propio que los distinga del resto. El criterio no es ya la "pureza" de sonido que buscan los músicos clásicos, sino lograr expresividad con el instrumento, y así se puede decir que en el jazz la expresión está por encima de la estética. Esta característica explica que muchos aficionados al jazz sean capaces de distinguir quién está tocando tras las primeras notas, un fenómeno que suele asombrar a los no iniciados (Fisher, 1999).

b) improvisación

Fisher (1999) la improvisación es una de las características definitorias del jazz. Se trata de un concepto muy antiguo, que se remonta a la obra de grandes compositores clásicos como Johann Sebastián Bach, quien improvisaba a menudo sobre las armonías de sus obras. Aunque los primeros ejecutantes de jazz no sabían nada acerca de los compositores clásicos, el jazz adoptó rápidamente la idea.

Convirtiéndose desde su nacimiento en una música esencialmente improvisada, donde los músicos parten de unos esquemas previos y de sus conocimientos y habilidades adquiridas a través de sus años de estudios para ejecutar solos improvisados sobre la estructura armónica de los temas. Un solo es, por definición, una pieza musical ejecutada por un instrumentista con o sin acompañamiento, y en algunas obras didácticas se dice que la habilidad para ejecutar un buen solo se asemeja a la habilidad para contar una



historia, donde no importa sólo "lo que se dice", sino también "cómo" se dice. Para crear un solo, los músicos necesitan conocer algunos elementos básicos, como la estructura de acordes del tema sobre el que están ejecutando el solo, la función que cada acorde juega dentro de la estructura armónica del tema o las escalas que se derivan de cada uno de los acordes que componen el tema, y luego deben integrar todos esos elementos con la melodía, que servirá en muchos casos como "guía" para el solista.

Además deben disponer de los conocimientos y la experiencia necesarios para poder interpretar toda esa información, lo que en la práctica significa conocer a fondo el lenguaje del jazz y de sus distintos dialectos: jazz tradicional, *swing*, *bebop*, *hardbop* y las innovaciones rítmicas y armónicas que tuvieron lugar después (Gendron, 1997).

c) estructura

La mayoría de los temas de jazz desde la era del *bebop* en adelante están basados estructuralmente en la forma de alegro de sonata de la teoría clásica: una introducción opcional, la exposición del tema (que a veces se repite), una sección de desarrollo y el final, seguido opcionalmente por una coda. En la terminología del jazz, tales secciones reciben comúnmente los siguientes nombres:

- Intro, que es donde se fija el carácter de la pieza. Tiene carácter opcional.
- Tema (*head* en inglés), que es donde se ejecuta la melodía.
- Vueltas, ruedas o sección de solos (*solo section* en inglés), que es donde los músicos ejecutan, por turno, sus solos.
- Vuelta a tema (*head out* en inglés), donde se vuelve a ejecutar la melodía.
- Coda, que da por concluida la interpretación de los músicos y, con ello, la pieza.

Como la *intro*, tiene también carácter opcional.



Aunque no todos los temas de jazz se ajustan a esta forma, la inmensa mayoría de ellos sí lo hacen. Durante la sección de solos, la sección rítmica (comúnmente formada por piano, contrabajo y batería) continúa tocando los acordes de la progresión armónica del tema para que los solistas improvisen por turnos sobre ella. Cada vez que se llega al último de los acordes se vuelve de nuevo al primero, para iniciar una nueva "rueda" de acordes (*chorus*, en inglés) que será aprovechada por el mismo solista para ampliar su solo, o por otro distinto para tomar su turno (Gendron, 1996).

d) Arreglo

Puede parecer que el arreglo y la improvisación son dos aspectos contradictorios, pero en realidad los arreglos se han estado utilizando en el jazz desde la época de Nueva Orleans, no como un obstáculo a la improvisación, sino como una ayuda a la creatividad. Cuando existen arreglos, el músico solista sabe a qué atenerse, y de hecho, algunos de los más grandes improvisadores de la historia, como Louis Armstrong, exigían tocar siempre con arreglos. Por otra parte, Fletcher Henderson, el primer gran arreglista de jazz de la historia, concedía gran importancia a la improvisación en su orquesta, así como Jelly Roll Morton o Duke Ellington, otro de los más grandes arreglistas del jazz. Los arreglos en el jazz estuvieron presentes ya desde su surgimiento, en la obra de artistas como King Oliver, Clarence Williams o los ya citados Louis Armstrong y Jelly Roll Morton, así como en otras agrupaciones de Nueva Orleans y de *dixieland* (Collins, 1999).

e) Teoría y armonía

Para poder tocar su música, el intérprete de jazz necesita disponer de una serie de conocimientos teóricos y armónicos que son fruto a menudo de un largo período de formación -sea autodidacta, sea en escuelas de jazz-, o de la experiencia práctica adquirida en *jamsessions*. La teoría básica en el jazz comienza con la teoría de intervalos y la



formación de tríadas y cuatríadas que se deriva de ella, así como sus inversiones. La escala mayor y sus siete modos -el jónico, el dórico, el frigio, el lidio, el mixolidio, el eólico y el locrio- forman parte también de la teoría básica que debe dominar por completo un músico de jazz, al igual que el círculo de quintas (Gambale, 2000).

Otro aspecto importante en la teoría del jazz es la relación acorde-escala, es decir, la correspondencia que se establece entre los acordes que componen la progresión armónica de un tema y las escalas que el músico emplea para improvisar sobre ellos. En este sentido, las cuatro escalas más importantes, de las que se derivan la mayoría de las armonías utilizadas por los compositores de jazz son la escala mayor, la escala melódica menor, la escala disminuida y la escala de tonos enteros, y el conocimiento de todas ellas, así como de sus modos es una parte importante del aprendizaje de todo músico de jazz (Burrel, 2012).

2.2.5. La musica fusción

La fusión musical luego de 2006, postconflicto interno, y el restablecimiento de los circuitos musicales, sirvió para marcar la identidad alternativa de estos jóvenes y diferenciarse, a través de un involucramiento musical distinto, de los jóvenes de clases altas que guardan su distancia de lo vernacular aduciendo un «consumo refinado, de buen gusto y exclusivo». La fusión a la que me refiero generalmente mezcla música tradicional andina, afroperuana o amazónica con estéticas urbanas más foráneas, y así representa la valoración de géneros musicales, estéticas y músicos previamente marginalizados por las clases altas por su procedencia y gusto, junto con sus respectivas cosmovisiones y lenguas (p.e., quechua) (Montero, 2018).



2.2.6. Historia del Cerrito de Huajsapata

El amor es un sentimiento intenso, propio del ser humano, que hace que busquemos naturalmente en otra persona lo que nos completa, alegra y da energía para vivir y convivir; generando un deseo de unión para entregarse, comunicarse y crear un mundo real o imaginario. Pero, ese sentimiento, así como genera felicidad, también nos puede hacer sufrir. Por ello a través del tiempo, se han escrito muchos poemas, compuesto innumerables canciones y perennizado diversos lugares en homenaje al amor. Uno de esos lugares es el Cerrito de Huajsapata, testigo de amores y desamores, según la famosa y siempre vigente canción que lleva el mismo nombre.

El Cerrito de Huajsapata además de ser un lugar turístico, forma parte de la historia y tradición de Puno. Durante la revolución encabezada por Túpac Amaru II, se produjeron enfrentamientos entre las fuerzas patriotas y realistas en Huajsapata, Azoguini y Queroni, específicamente en los meses de marzo y mayo de 1781. Asimismo, todos los años, durante la época de carnaval, un extremo del cerrito especialmente acondicionado, sirve como lugar de concentración y escenario de los concursos de danzas típicas, donde participan diversas agrupaciones como pandillas, tarcadas, chacalladas y pinquilladas. Además, cada 21 de junio es tradición que las autoridades y la población de Puno suban al cerrito de Huajsapata a brindar ofrendas y venerar a la tierra (Pachamama) (Rodríguez, 2007).

En cuanto al origen del huayno “Cerrito de Huajsapata”, este habría sido compuesto entre 1920 a 1930, por lo cual es antiguo y se le considera como una de las canciones más representativas del Altiplano. Ha sido grabado por diversos grupos musicales en lengua castellana, quechua y aimara, en versiones cantadas e instrumentales. No se conoce con exactitud quien es su creador, por lo cual se atribuye la autoría de manera indistinta a las



siguientes personas: Luis Narciso Chevarria, Alberto Rivarola Miranda y Carlos Eugenio Salazar Carpio. La letra y música con el paso del tiempo fueron objeto de algunos arreglos principalmente por Don Augusto Portugal Vidangos (1914-2005), un destacado músico, arreglista y prolífico compositor, natural de Puno, siendo uno de sus múltiples méritos el haber organizado y dirigido el grupo musical conocido como "La Estudiantina Cuerdas del Lago".

CERRITO DE HUAJSAPATA

Cerrito de Huajsapata

testigo de mis amores (bis)

tú no más estas sabiendo

la vida que voy pasando. (bis)

Un besito y un abrazo

a cualquiera se le da (bis)

al rico por su dinero

y al pobre por su cariño. (bis)

Te acuerdas cuando en las tardes

contemplaba tu hermosura (bis)

desparramada la dicha

nafragada la esperanza. (bis)

Baila no más vida mía

baila que te pagaré (bis)



una rosa en las manos

y un clavel en cada pie. (bis)

Con tus flores amarillas

cerrito de Huajsapata (bis)

olvidaré para siempre

el nombre de aquella ingrata. (bis). (Coa, 2013)

2.2.7. Elementos estructurales de la música

La música tiene cuatro elementos esenciales: el ritmo, la melodía, la armonía y el timbre.

Esos cuatro elementos constituyen los materiales del compositor.

a. Ritmo

Según Solis (2013) el ritmo es determinado por la duración de los sonidos y la combinación de estas duraciones. El ritmo da su nota característica a las piezas musicales.

Un ritmo puro tiene un efecto tan inmediato en nosotros que es lo que hace que podamos reconocer una marcha de un vals o de un minuet, un cha-cha-chá de una cumbia, etc.).

En la música de concierto el ritmo ha tenido gran evolución, comparemos simplemente un canto gregoriano en el que el ritmo de la música fue el ritmo natural del lenguaje hablado en prosa o en verso, con las Sinfonías de Beethoven, la Consagración de la Primavera de Stravinsky o algunas de las obras de John Cage para percusiones en las que el ritmo se estructura y evoluciona hasta alcanzar grados altos de complejidad, eso en el ámbito de la música occidental y qué decir de la música africana o hindú (entre otras) donde el ritmo es primordial y de un alto grado de dificultad.

El ritmo del huayño pandillero se teoriza de la siguiente forma en música, el ritmo probablemente consigue su más alta sistematización consciente, este pulso regular, o su



tiempo, aparece en grupos de dos o tres, y sus correspondientes combinaciones compuestas. El primer tiempo de cada grupo es el que lleva el acento. La unidad métrica entre un acento y el siguiente es el compás, los acentos indican los lugares donde el ritmo tiene mayor fuerza. Ritmo asimétrico aparece cuando el número de tiempos dentro del compás es de cinco o de siete. Tal ritmo se logra al combinar un tiempo binario con otro ternario, por ejemplo: $3+2=5$, ó $2+3=5$; $4+3=7$, ó $3+4=7$ ó $2+3+2=7$. En cada ejemplo, el acento interior cambiara según las combinaciones. Estas formas rítmicas aparecen de manera espontánea en la música folklórica del centro y de este de Europa, por ejemplo en Bulgaria, Hungría y Rusia, así como en Asia. En la música moderna, especialmente en las obras de Estravinsky y Bartok, se encuentran numerosos ejemplos.

Sincopa consiste en la deliberada alteración del acento normal de un compás, es decir se acentúa en un tiempo débil en lugar del fuerte, para conseguir un efecto de tensión y emoción. En el arte musical europeo la sincopa apareció por primera vez durante la época del “Ars nova” francesa, y desde entonces ha desempeñado un papel constante en las composiciones musicales “serias” y “ligeras”. Los medios más comunes de obtener un sincopa son:

- Acentuar los tiempos más débiles.
- Sustituir los tiempos fuertes por silencios.
- Ligar un tiempo débil con el siguiente tiempo fuerte.
- Introducir un cambio brusco en la medida del compás, variando por consiguiente su “ritmo” normal.

Según Carolvi (1982) el ritmo junto con el movimiento, proporciona la vitalidad y el temperamento de una obra musical, hasta puede decirse que constituye un sistema nervioso. Juntos determinan un carácter de una composición. Los movimientos se



emplean para significar el aumento o disminución de velocidad el compás, de muy lento a muy rápido.

b. Melodía

Es una sucesión de sonidos que expresa musicalmente una idea completa. Según Aarón Copland la melodía sigue en importancia al ritmo y va asociada a la emoción intelectual. “La melodía posee un armazón, y existe dentro de los límites de una escala. Una melodía bella ha de ser de proporciones satisfactorias. Deberá darnos la impresión de una cosa consumada e inevitable y es importante en ella un fluir rítmico” Existen melodías bellas en todas las épocas y sólo la falta de espacio nos impide extendernos en la exposición (Solis, 2013).

Pero a su vez implica la existencia de “ritmo”, no existe melodía sin ritmo puesto que, al producir cualquier ritmo musical, le estamos asignando duración.

La melodía suele ser la célula básica de toda creación musical, tanto de la popular como de la académica. En comparación con la armonía o el ritmo, posibles a ligar a la mente y al cuerpo como fuentes de su gestación, la melodía nace de la inspiración poética, impulso de principio inmaterial que liga al hombre actual con los ancestros que dieron nacimiento a la especie (Wikipedia, 2012).

La melodía, es un sentido físico, no es más que una sucesión de sonidos. Por tanto, si nos ciñéramos a esta definición literalmente, incluso una escala podría denominarse melodía. Una escala en si no constituye una melodía, sino un esqueleto. En la cualidad de tensión interior lo conforma una melodía. La variedad de la melodía es infinita, por lo que es posible llegar a una descripción exacta de sus propiedades. De todas formas, es posible hacer una distinción aproximada entre tres clases de melodía que son:

- Progresión gradual de sonidos.



- Progresión de saltos de mayores especialmente de terceras, cuartas y quintas.
- Combinación de las dos primeras.

Un examen más completo de estos tres tipos de melodía nos lleva a descubrir otra importante característica de la melodía, que es el equilibrio. Dicho con otras palabras, en una melodía la tensión y el relajamiento deben guardar proporciones justas y equilibradas. El análisis formal de gran número de melodías nos demostrara que una línea melódica ascendente se equilibra tarde o temprano por otra descendente, y viceversa. Este equilibrio es lo que hace que una melodía sea fluida y natural.

c. Armonía

Llamamos acorde a la combinación de dos o más sonidos que se escuchan al mismo tiempo. Los acordes se enlazan de acuerdo a ciertas reglas. La armonía era desconocida antes del siglo IX y brotó gradualmente de lo que fue en parte un concepto intelectual, sin duda uno de los conceptos más originales de la mente humana, hasta ése entonces la música consistía de una sola línea melódica. En la parte de historia se verá como fue evolucionando la introducción de dos o más sonidos. La forma en que se enlazaban los acordes fue evolucionando y cada innovación ya sea en época de Monteverdi o Gesualdo S. XVII escandalizaba de la misma manera que Wagner, Mussorgsky, Wagner en el S. XIX o Schönberg con la introducción de la atonalidad en el S. XX.

La armonía enseña en primer lugar la constitución de los acordes, esto es, que sonidos y cuántos de ellos pueden sonar (ser tocados) simultáneamente para producir consonancias y las tradicionales disonancias: triadas, acordes de séptima, de novena, etc., y sus inversiones.



d. Timbre

Después del ritmo, melodía y la armonía viene el timbre color del sonido. Así como es imposible oír hablar sin oír algún timbre determinando, así también es la música. El timbre es análogo al color en pintura. Es un elemento que fascina no sólo por sus vastos recursos ya explorados, sino también por sus ilimitadas posibilidades futuras. El timbre es la cualidad del sonido producido por un determinado agente sonoro. Es una cualidad casi innata poder distinguir entre un bajo y una soprano, así como distinguir la diferencia entre un violín y una tuba. Generalmente el compositor elige para su obra el timbre que más exprese el significado de su idea (Solis, 2013).

Auditivamente captado por la manera de sonar de un instrumento. Físicamente los timbres se diferencian por el tipo de onda que emiten los instrumentos (onda cuadrada. Sinusoidal, diente de sierra, etc.).

El sonido no es una vibración simple, sino casi siempre un complejo de vibraciones, de modo que además de una onda principal producida el sonido básico, se producen otras ondas llamadas “armónicas”. El sonido musical es pues, el resultado de muchas vibraciones u ondas; la nota musical se compone de un sonido fundamental (tono básico) y de la gama de sus armónicos que vibran a la par de él, pero según sus propias frecuencias. El timbre de una nota es precisamente, el resultado de sus armónicos; cuanto más armónicos tenga o intervenga en un sonido, tanto más rico y bello debe ser el timbre del mismo (Rincon del vago, 2005).



2.2.8. Análisis de los Tres Elementos de la Música

a. Análisis Melódico

Esta variante estudia los sucesos que ocurren en la línea melódica (frases, semi frases motivos, células rítmicas o interválicas, puntos de inflexión, polarizaciones alrededor de una o más notas.).

b. Análisis Armónico.

Laure (2013) menciona que este medio estudia los acontecimientos que se producen verticalmente en una obra. La armonía, vista como elemento analítico del estilo no solo comprende el fenómeno del acorde asociado con el termino, sino también todas las demás relaciones de combinaciones verticales sucesivas, incluyendo el contrapunto las formas menos organizadas de la polifonía, y los procedimientos disonantes que no hacen el uso de las estructuras o relaciones familiares de los acordes.

c. Análisis Rítmico

Es casi con seguridad uno de los elementos más descuidados en el estudio musical. Nos falta un intento serio de elaborar una teoría del ritmo, de sus valores constructivos y su valor estructural. Y sin embargo son concebibles músicas sin alturas, músicas casi independientes del timbre, pero no música sin ritmo. A pesar de ello el ritmo es el elemento capital en la construcción de la música. Hechos de una importancia tan enorme como la cadencia o la articulación, son absolutamente condicionados por el ritmo.

2.2.9. Estructura Musical

El autor Leonard B. Meyer, la estructura en música no difiere de la estructura en otra arte cualquiera: es sencillamente, la organización coherente del material utilizado por el artista. Pero en la música el material tiene un carácter fluido y un tanto abstracto; por



tanto, la tarea estructuradora es doblemente difícil para el compositor, a causa de la naturaleza misma de la música.

Por lo general, al explicar la forma de la música se ha tendido a simplificar demasiado. El método usual consiste en tomar ciertos moldes formales bien conocidos y demostrar cómo, en mayor o menor medida, los compositores escriben sus obras dentro de esos moldes. Sin embargo, un examen detenido de la mayoría de las obras maestras mostrará que esta rara vez se amoldan tan limpiamente como se supone a las formas expuestas en los libros de texto. Y la conclusión que inevitablemente sacamos es que no basta por dar por sentado que la estructura en la música es simplemente cuestión de escoger un molde formal y luego llenarlo de sonidos inspirados.

2.2.10. Forma Musical

La forma musical es 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.

- La repetición de una idea musical, puede ser literal o presentar alguna variación con respecto a la idea original. La repetición ayuda a dar unidad a la obra musical (algunos temas pueden escucharse varias veces al largo de una obra).
- El contraste: para evitar que la música sea monótona, se utiliza el contraste, que es la presentación de una idea nueva que contrasta con lo ya escuchado.



2.3. Marco conceptual

Música: Según la definición tradicional del término es el arte de organizar sensible y lógicamente una combinación coherente de sonidos y silencios utilizando los principios fundamentales de la melodía, la armonía y el ritmo. Mediante la intervención de complejos procesos psicoanimicos.

Melodía: La melodía como elemento abstracto debe ser entonces entendida como un conjunto de sonidos graves o agudos que están ordenados de un modo específico de acuerdo a la intención del compositor. La melodía es la más importante de cualquier tipo de música, ya que es lo que permite que los sonidos suenen parejos en su tono (sea cual fuere el estilo de música) y que el sonido final sea agradable para quien lo oiga.

Armonía: Es la parte de la música que trata de la formación y enlace de los acordes que acompañan a una melodía. Cuando hablamos de armonía en música, nos referimos a la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo, aunque el término también se utiliza para referirse a la sucesión de estos sonidos emitidos a la vez.

Ritmo: Es la distribución de diferentes sonidos o notas en el tiempo, formando una pieza musical.

Acéfalo: Que comienza inmediatamente después de su primer acento, que está ausente.

Anacrúsico: Que comienza con elementos débiles anteriores al primer acento.

Tético: Que comienza sobre el primer acento.

Huayño: Es la expresión de alegría, la expresión del espíritu, exteriorizado en forma musical y poética.

Síncopa: Sonido que se articula en la parte débil y se prolonga sobre la parte fuerte de un compás o de un tiempo.

CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. Ubicación geográfica del estudio

- CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

Este capítulo trata sobre la contextualización de la zona de estudio donde se llevó a cabo el levantamiento de datos empíricos en la fase inicial de la presente investigación. Aquí, se considera la descripción del lugar donde se intervino, la descripción sociodemográfica de la ciudad de Puno, así como aspectos de carácter socioeconómico, organizativo y cultural.

- UBICACIÓN DONDE SE DESARROLLÓ LA INVESTIGACIÓN



Figura 2: Mapa político del Perú



Puno es un departamento del Perú situado en el sureste del país. Ocupa 67 mil km² de territorio conformado por la mitad occidental de la Meseta del Collao, al oeste del lago Titicaca, y las yungas amazónicas al norte. Limita al este con territorio boliviano, al suroeste con los departamentos de Tacna, Moquegua y Arequipa, al oeste con el del Cuzco y al norte con Madre de Dios.

Se estima que en esta parte del Altiplano se ubica el centro de origen de la papa cultivada. El Collao fue territorio de la antigua cultura Tiahuanaco a mediados del I milenio. Posteriormente, se desarrollaron en la región diversos señoríos conquistados por el Imperio incaico hacia el siglo XV. Durante la Colonia, fue una importante zona comercial. A fines del siglo XVIII, fue importante teatro de operaciones de la Rebelión de Tupac Amaru II en sus dos fases. Fue creado como departamento el 26 de abril de 1822 en sustitución de la intendencia colonial con antelación a la expulsión de los realistas acantonados en la zona, efectuada recién en 1824 tras la Batalla de Ayacucho.

- HISTÓRIA DE NUESTRO DEPARTAMENTO DE PUNO.

En algunos valles del departamento de Puno hay algunos petroglifos de origen amazónico que prueban que los amazónicos se metieron a la sierra en tiempos arcaicos (petroglifos de Quiaca).



Figura 3: Peninsula de chucuiuto..



Figura 4: Islas flotantes de los uros en Puno.



Figura 5: Isla Taquila

En los siglos siguientes, se desarrollaron varias culturas andinas como la cultura Pucará, entre los años 100 a.C. y 300 d.C., que fue antecesora de los antiguos pueblos que formaron la cultura Tiahuanaco que se propagó cerca del lago Titicaca entre los 300 a.C. y 1000 d.C. quienes dominaron la arquitectura monumental en piedra labrada, como la famosa Puerta del Sol (ubicada en Bolivia), que tiene grabado al dios Viracocha.

Los Reinos aimaras, señoríos aimaras o reinos lacustres fueron un conjunto de pueblos amerindios que florecieron hacia el período intermedio tardío, posterior a la caída de la cultura Tiahuanaco cuyas sociedades se ubicaron geográficamente en el Altiplano andino o meseta del Collao, que -de norte a sur- ocuparon territorios desde Canchis y Canas hasta Potosí, usaron la lengua aimara y puquina. Entre la arquitectura aimara más importante encontramos las *chullpas* Lagarto y Karachi de Sillustani.



En el departamento hay también muchos sitios arqueológicos casi desconocidos pero muy importantes como por ejemplo la fortaleza de Trinchera, y las Tumbas de Colo Colo, cerca de Patambuco o el Portal de Aramu Muru cerca de Juli.

Con los años, las diferentes etnias se agruparon alrededor del lago Titicaca. Se atribuye Viracocha Inca haber impuesto el quechua entre los aymaras de Puno y a Pachacútec su conquista tras una fuerte resistencia.

En el virreinato, la región fue centro de codicias por sus riquezas minerales, especialmente los lavaderos de oro.

En 1870 se instala la línea férrea Arequipa-Puno y se inicia la navegación lacustre. (Wikipedia, 2012)

- Geografía y clima.

La región Puno se localiza en la sierra sudeste del país, en la meseta del Collao a: 13°00'66"00" y 17°17'30" de latitud sur y los 71°06'57" y 68°48'46" de longitud oeste del meridiano de Greenwich. Limita por el Sur, con la región Tacna. Por el Este, con la República de Bolivia y por el Oeste, con las regiones de Cusco, Arequipa y Moquegua. La región Puno se encuentra en el Altiplano entre los 3,812 y 5,500 msnm y entre la ceja de selva y la Selva alta entre los 4,200 y 500 msnm. Cabe mencionar que la capital del departamento es la ciudad de Puno y está ubicada a orillas del lago Titicaca.

- **Ríos más importantes:** Suche, Huancané, Ramis, Coata, Ilave, Desaguadero y San Gabán.
- **Lagos:** Titicaca (el lago navegable más alto del mundo) y Arapa.
- **Lagunas:** Lagunillas, Saca Cocha y Umayo.



- **Islas:** En el lago Titicaca: Amantaní, Taquile, Soto, el archipiélago de las Islas Chirita, Ustute, Quipata, Chilata, Suasi, Esteves.
- En el lago Huiñaimarca: Sicaya, Lote, Caana, Pataguata y Yuspique.
- **Nevados:** Viscachani (6.000 msnm) y Ananea Grande (5.830 msnm).
- **Abras:** Cruz Laca (a 4.850 msnm) y Sipitlaca (a 4.800 msnm) en Chucuito; Iscay Cruz (a 4.800 msnm) en San Antonio de Putina; Susuyo (a 4.375 msnm) en Carabaya.

En general el clima de Puno se halla frío y seco, al ubicarse a orillas del lago el clima es temperado por la influencia del lago. Las precipitaciones pluviales son anuales y duran generalmente entre los meses de diciembre a abril, aunque suelen variar en ciclos anuales, originando inundaciones y sequías, generalmente las precipitaciones son menores a 700 mm.

La temperatura es muy digna, con marcadas diferencias entre los meses de junio y noviembre y con oscilaciones entre una temperatura promedio máxima de 21 °C y una mínima de -25 °C.¹

- **Economía.**

a) Actividades primarias

La actividad productiva primaria en la ciudad de Puno es mínima, y se realiza en la zona rural-marginal, que está ubicada en las laderas de los cerros que circundan la ciudad, en las cercanías al lago Titicaca y en comunidades campesinas, parcialidades y fundos, principalmente ubicados en los centros poblados de Jayllihuaya y UrosChulluni que forman parte de la ciudad. En estas áreas se desarrolla una escasa actividad agrícola y

¹<http://www.historiacultural.com/2009/04/la-cultura-pukara-pucara-puno.html>.



ganadera en forma tradicional y de autoconsumo, y en menor medida la actividad pesquera y artesanal.

- Actividades secundarias.

Las actividades de transformación o secundarias, son incipientes en la ciudad, representando el 11,7% de la población económicamente activa (PEA), aún cuando el número de empresas en la ciudad de Puno ha aumentado considerablemente, al mes de julio del 2009 que alcanzaban un número de 967 empresas, en 1996 se tenía 390 empresas, es decir que se ha incrementado cerca al 150%. Hay que agregar, que, por información de la dirección de industria de Puno, que aproximadamente el 80% de estas empresas están operativas.

En el ámbito regional, la ciudad de Puno constituye el segundo centro con actividades de transformación, después de la ciudad de Juliaca, que muestra una mayor vocación por las actividades de este tipo, por contar con una serie de ventajas comparativas, básicamente de localización e infraestructura de transporte, donde están instaladas 1.601 empresas y artículos de punto.

Respecto al rubro de bienes intermedios, destacan dos actividades que son relacionadas con la impresión que interviene con el 37,9% y la fabricación de productos metálicos para uso estructural 22,3%. Las demás actividades participan con menos del 9% de este rubro.

En el grupo de empresas que se dedican a la fabricación de bienes de capital, dos son las que sobresalen, la fabricación de carrocerías para vehículos automotores y la fabricación de máquinas herramienta, entre ambas representan el 43,8% del rubro.

Otra característica fundamental de la actividad industrial en la ciudad de Puno, es que está constituida en su mayoría por microempresas, que ocupan, en promedio aproximadamente a 2 trabajadores, además se debe mencionar que el 88% de las empresas



de la ciudad de Puno tiene una personería jurídica de persona natural y el 12% de persona jurídica.

Otro rubro que en los últimos años ha cobrado importancia es la producción de tejidos en general, y de la fibra de alpaca en particular. En el departamento de Puno existen dos empresas industriales que procesan la fibra de alpaca. En la ciudad de Puno existen 12 asociaciones, de las cuales 5 expenden sus productos en el muelle de la bahía interior de Puno, que totalizan 283 artesanos.

- Actividades terciarias.

Estas actividades en la ciudad de Puno, son las más importantes, dentro de las cuales se encuentran: las actividades de turismo, comerciales y de servicio financieras, que representan el 84,4% de la PEA ocupada de la ciudad.

Las principales entidades financieras que se ubican en Puno son:

- Banco de Crédito del Perú.
- Banco Continental.
- Banco Interbank.
- Banco MiBanco.
- Banco Scotiabank.
- Banco Azteca.
- Banco Financiero.
- Caja Municipal de Arequipa.
- Caja Municipal de Cusco.
- Caja Municipal de Tacna.



- Caja Rural Los Andes.
- Financiera EDPYME Raíz.
- Financiera Edyficar.
- Financiera CrediScotia.
- Financiera EDPYME Nueva Visión.
- Financiera EDPYME Efectiva.
- Financiera TFC S.A.

- Turismo.

Dentro del desenvolvimiento turístico nacional, la ciudad de Puno constituye la cuarta ciudad que recibe el mayor flujo de turistas extranjeros después de Cusco, Lima y Arequipa, por estar inmerso dentro del círculo turístico receptivo más importante del país, que es Lima-Cusco-Bolivia, en ambos sentidos. En el año 2011 recibió un total de 298 788 turistas, de ellos 105 709 fueron nacionales y 193 079 turistas fueron extranjeros.³

Cabe destacar que en la mayor festividad del Perú (Fiesta de la Virgen Candelaria) que se desarrolla en febrero, se concentró 20 793 visitantes, de los que 11 716 fueron turistas nacionales y 9 077 eran extranjeros.

En este contexto y por el gran contenido de bienes naturales y recursos naturales, el departamento de Puno se ha convertido en destino turístico, porque cuenta con infraestructura, atractivos, servicios, y medios de soporte.



Figura 6: Isla los uros

- Transporte.

La región Puno debido a su muy accidentada geografía (se sitúa en la cordillera de los Andes), la cual se acentúa en el área comprendida por la meseta del Collao, presenta una pobre red de carreteras asfaltadas que comuniquen los poblados, la red de carreteras solo es densa en las provincias situadas a orillas del lago Titicaca, sin embargo pese a estas dificultades, la región Puno se encuentra bien comunicada con las Regiones colindantes con las cuales posee un muy fluido tráfico de personas y bienes.

La región posee las carreteras Panamericana Sur y Transoceánica Sur, el segmento más densamente transitado es la carretera Juliaca - puno que diariamente recibe centenares de carros de transporte público y privado.

La región posee un aeropuerto hallado en la ciudad de Juliaca, este ubicado especialmente por la geografía llana de la zona y por la infraestructura que ofrece.



- Educación.

- Colegios públicos y privados:
- Total: 2.708.
- Educación inicial: 423.
- Educación primaria: 1.897.
- Educación secundaria: 468.
- Universidades:
- Universidad Nacional del Altiplano.
- Universidad Andina Néstor Cáceres Velásquez.
- Universidad San Carlos.
- Universidad Nacional de Juliaca.
- Universidad Peruana Unión.
- Universidad Alas Peruanas.

- Folklore.

Cada año se celebra la más grande fiesta patronal de todo el Perú, en homenaje a la Virgen de la Candelaria, Patrona de Puno. Se trata de una manifestación de sincretismo religioso que vincula la fe católica y la religiosidad andina. El festejo a la virgen se asocia al festejo a la Pachamama o "madre tierra".

La fiesta se desarrolla día tras día durante las dos primeras semanas del mes de febrero, donde se inicia el 2 de febrero con el concurso de trajes autóctonos y el 8 de febrero con el concurso de trajes de luces, ambos concursos son realizados en el estadio Enrique



Torres Belon. En esa fiesta más de 40.000 danzarines y 9.000 músicos de todo el departamento, alegran y adornan las calles de Puno. Este espectáculo sin par se podría considerar como una singular muestra de la riqueza cultural de los Andes sudamericanos.

La magnitud y trascendencia de la fiesta, ha contribuido para que el Instituto Nacional de Cultura por R.D. N° 655/03 del 02 de setiembre del 2003, declare a la Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno, como Patrimonio Cultural de la Nación, por ser una expresión de las manifestaciones tradicionales de la cultura viva que caracteriza a las comunidades asentadas en la sierra sur del Perú, y que contribuye a la identidad regional y nacional.

3.2. Procedimiento del material utilizado.

Aquí se considerará como técnicas a la observación participante y a la entrevista en profundidad estas técnicas serán luego matizadas en tres modalidades de intervención.

3.3. Población y muestra de estudio

3.3.1. Población.

La población está constituida por 1600 huayños pandilleros en las tres versiones.

3.3.2. Muestra.

Nuestra muestra será el huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata”

3.4. Diseño estadístico

El presente trabajo de investigación corresponde al nivel descriptivo analítico. Puesto que analiza los cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” fusión con el género jazz.

- Método



Este proyecto de investigación, de acuerdo con las características a los objetivos y la pregunta de investigación, se enmarca dentro del enfoque cualitativo, es decir, una investigación que pretende analizar los cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “Cerrito de Huajsapata” al género jazz fusión que pretende analizar la relación entre los variables: cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero “cerrito de Huajsapata” y el género jazz fusión. El lugar donde se llevó a cabo la presente investigación fue en la ciudad de Puno.

- Método Cualitativo

El método cualitativo, según Rodríguez, Gil y García (1999) es de carácter multimetódico. Esto significa que los investigadores que emplean este método estudian la realidad en su contexto natural, tal y como sucede. Además, implica la utilización y recojo de una gran variedad de materiales, entrevistas, experiencias personales, historias de vida, observaciones, textos históricos, imágenes, sonidos que describen la rutina, las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas también tiene las siguientes características: la investigación cualitativa (que los autores llaman *naturalista*) se realiza en el mismo lugar de los hechos, indaga desde una visión holística, captura los datos desde dentro, verifica datos de los informantes, el investigador es el principal instrumento de medida, y los análisis se realizan con palabras para contrastar, comparar y analizar. En breve, es holística, empírica y empática con los investigados (busca el marco de referencia de los actores).

3.5. Variables.

Tabla 1

Operacionalización de variables

VARIABLE	DIMENSIÓN	INDICADORES	Escala
Tema musical Cerrito de Huajsapata	Elementos musicales	- Ritmo. - Melodía. - Armonía - Orquestación.	Nominal
	Huayño pandillero	Forma.	Nominal
Fusión al género jazz	Fusión musical.	- Acordes de: 6°. 7°, 8°, 9°, 11°, 13°. (extensiones)	Nominal
		Improvisación	

3.6. Análisis de los resultados

El presente trabajo de investigación corresponde al diseño experimental, ya que se dio la fusión entre dos géneros musicales; huayno pandillero y el Jazz.



CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. Resultados

4.1.1. Cerrito de huajsapata en su estado o versión original

COMPOSITOR: Se le atribuye la autoría del huayño pandillero a Rosendo Huirse, aunque en muchos escritos se considera como anónimo.

TONALIDAD: E m

MOVIMIENTO: Moderato.

NUMERO DE COMPAS: 12

COMPAS: 2/4

FORMA: Binario

PERIODO: primeras décadas del siglo xx

- Forma estructural del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata en su versión original.

Generalmente él un huayño pandillero adopta la siguiente estructura:

Tabla 2

Estructura del huayño Cerrito de Huajsapata en su estado original.

INTRODUCCION	HUAYÑO	FUGA
--------------	--------	------

Los elementos que ha tomado el arreglista para la adaptación al género jazz es la parte central de la estructura del huayño pandillero que tiene la forma binaria.

Cerrito de Huajsapata

PIANO ORACION Anonimo

E menor

FRASE (A)

Motivo a Motivo b Motivo c

FRASE (B)

Motivo d Motivo e Motivo c*

Figura 7: Tema original Cerrito de Huajsapata.

4.1.2. Cerrito de Huajsapata en la versión fusionada con el género Jazz.

ARREGLISTAS: Lic. Omar Edwin Huahuachampi Huanca

TONALIDAD: G m

MOVIMIENTO: Allegretto

NUMERO DE COMPAS: 125

COMPAS: Partido

FORMA: Libre

PERIODO: Contemporáneo.

- Forma estructural del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata en la versión fusionada con el género jazz.

Tabla 3

Estructura del Cerrito de Huajsapata fusión con el género Jazz.

Introducción	Puente	Exposición	Puente	Re exposición	Puente	Fuga
--------------	--------	------------	--------	------------------	--------	------

4.2. Discusión

- Análisis estructural del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata

INTRODUCCION: (1-31)
Oración A: (1-8)
Frase antecedente A (1-3)
En esta frase antecedente A comienza con un ictus masculino a cargo de los saxos, se aprecia poco movimiento (figuración de redonda), acorde con tensión (RE 9-11), seguido de una secuencia de figuras de negras a cargo de las trompetas , tomando como ejemplo la rítmica del llamado de los bombos del conjunto de sicuris, acorde (G sus 7).

Frase consecuente A' (4-8).

Se aprecia la repetición del ictus inicial masculino a cargo de los trombones, acorde (G 9), con una secuencia de figuras negras a cargo de las trompetas (G sus 7) , esta frase es similar a la frase antecedente A.

Oración B (9-31) Ampliada.

Frase antecedente A (9-12).

Hace su aparición el motivo principal A, a cargo de la trompeta 2 (solista), se observa la escala de (A m) armónica, seguido de una secuencia rítmica de negras a manera de tutti acorde (C 9-11).

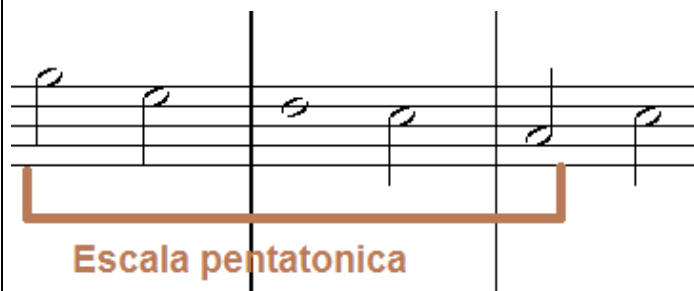
Frase consecuente A' (13-16).

Se aprecia el segundo motivo principal A' a manera de respuesta a cargo de la trompeta 2 (solista), acorde de (Am). Seguido de una secuencia rítmica de negras a manera de tutti acorde (C 9-11).



Frase consecuyente B (17-31).

Secuencia melódica descendente con una figuración de blancas, formando la escala pentatónica de (A m) a cargo del solista. Además se observa los compases (24-31) la base rítmica con la que se desarrollara toda la obra.



BASE RÍTMICA :



PUENTE (32-40)

Se desarrolla a manera de canon entre las trompetas y trombones con una base armónica (G sus 4) a cargo de los saxos, piano y bajo. En los compases (37-38) se presenta un cluster.

EXPOSICION:(41-75).

Oración A (41-54)

Frase antecedente A (41-44).

Hace la aparición del motivo principal, ejecutándose con el grupo de saxos y una trompeta empleándose un acorde de (G m 9), dentro de esta frase apreciamos un puente en el compas (43-44) con un acorde de (C m 9) y (C m 7).

Puente

The image shows a musical staff with a melodic line. A red bracket above the staff spans the entire length of the section, which is labeled 'Puente'. The melody consists of a sequence of eighth notes, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes with beams.

Frase consecuyente B (45-50).

En el compas 45 -46 observamos el segundo motivo principal con un acorde (F 7) y (C sus 4), seguido de una secuencia rítmica de negras con puntillo y corcheas a manera de tutti con un acorde de (D sus 4).

URACION A

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'URACION A' and contains a melodic line. A blue bracket above the first few notes is labeled 'Motivo b'. The bottom staff is labeled 'Frase consecuyente B' and contains a bass line. A green bracket above the bottom staff spans the entire length of the section.

Frase consecuyente C (51-54)

Comienza con otro motivo principal de la línea melódica con un acorde de (Cm7) y (Am), seguido de una secuencia de negra con puntillo, negras y corcheas a manera de tutti con un acorde de (G sus 4).

Musical score for 'Frase consecuyente C'. It consists of two staves. The top staff has a green bracket above it labeled 'Frase consecuyente C'. The bottom staff has a blue bracket below it labeled 'Motivo C'. The music is in a key with one flat and a 7/8 time signature.

Oración B (55-66)

Frase antecedente A (55-60).

Como podemos comprobar comienza con los motivos principales del tradicional huayño pandillero a cargo de la trompeta (solista) con un acorde, compas 55 (E b sus 4), 56 (D m 7), 57 (C m 7), 58 (B b m 7), 59 (G M 9), 60 (A m 7).

Musical score for 'Frase antecedente A' and 'Motivo C'. It consists of two staves. The top staff has a green bracket above it labeled 'Frase antecedente A'. The bottom staff has a blue bracket below it labeled 'Motivo C'. The music is in a key with one flat and a 7/8 time signature.

Frase consecuyente B (61-66).

Como podemos observar seguidamente tenemos una línea rítmica de corcheas a manera de tutti, con un acorde de: compas 61(G m 9), 62(G m 6), 63(G m 9), 64(G m 9), 65(G m 9), 66(G m 6).

Musical score for 'Frase consecuyente B'. It consists of two staves. The top staff has a green bracket above it labeled 'Frase consecuyente B'. The bottom staff has a blue bracket below it labeled 'Motivo C'. The music is in a key with one flat and a 7/8 time signature.

PUENTE (67-75).

Se aprecia un Cambio de la rítmica a wokin muy usado en las Big Band del género jazz.

Acordes: 67(G m 7), 68(C m 9), 69(D m 7), 70(G m 9), 71(G m 9), 72(C m 9), 73(D m 7), 74(B b 6), 75(G m).



REEXPOSICION (76-92).

Oración A (76-82).

Frase antecedente A (76-79).

Como podemos percibir comienza el tema principal de este tradicional huayño Cerrito de Huajsapata a cargo de los saxos haciendo de manera de contestación (contrapunto) con las trompetas y trombones. Acordes: compas 76(G m 9), 77(C m 9), 78(F 6), 79(B b 7).

Frase consecuente B (80-82).

A manera de canon podemos apreciar que los saxos, trompetas y trombones toman el papel de hacer preguntas y respuestas. Acordes: 80(C m 9), 81(D m 7; C m 9), y finalmente 82(G m 7).

The image displays a musical score for trumpets, divided into two systems. The first system contains two staves. The top staff is labeled 'Frase consecuyente B' and features a green bracket. The bottom staff is labeled 'Motivo B'' and features a blue bracket. Both staves show a sequence of notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a quarter note, followed by a half note and a whole note. The second system consists of four staves, each showing a similar sequence of notes. Below the musical score, there are three colored boxes: a green box containing 'Oración B (83-92).', a purple box containing 'Frase antecedente A (83-86).', and a white box containing the text 'A manera de pregunta apreciamos que las trompetas ejecutan los motivos principales del tema con un acorde de: compas 83(G m 7), 84(D m 7), 85(C m 9), 86(A m 7).'

Oración B (83-92).

Frase antecedente A (83-86).

A manera de pregunta apreciamos que las trompetas ejecutan los motivos principales del tema con un acorde de: compas 83(G m 7), 84(D m 7), 85(C m 9), 86(A m 7).

Frase antecedente A

Motivo C

Frase consecuyente B (87-92).

Se sigue apreciando el motivo B' a cargo de las trompetas. Teniendo como base armónica a los trombones y saxos. Acordes: 87(G sus 4), 88(C m 9 y G m 7), y 89, 90,91, con un acorde de (G m 6), 92(percusión).

Frase consecuyente B

PUENTE (94-101).

Oración (94-101).

Frase antecedente A (94-97)

Se nos presenta a manera de canon entre las trompetas, saxos y los trombones a contratiempo. Acordes: 94(D m 7), 95(C m 7), 96(C m 7), 97(C m 7 / D m 9).

Frase consecuente A' (98-101).

Es similar a la frase anterior, acordes: 98(G m 7), 99(A m 7), 100(B b 6), 101(C m 7 / D m 9).

FUGA: (102-125).

Oración A (102-105).

Frase antecedente A (102-105).

Hacen su aparición los tres motivos principales (A, B, B') a manera de canon.

Acordes: 102(G m 9), 103(C m 9), 104(F 6), 105(B b 7).

FUGA

Frase antecedente A

Frase consecuyente B (106-108).

Se vuelve a presentar el motivo B'. Acordes: 106(C m 9), 107(D m 7/ C m 9), 108(G m 7).

Frase consecuyente B

Oración B (109- 114).

Frase antecedente A (109-112).

Hace su aparición por última vez el motivo C .acordes 109(G m 7), 110(D m 7), 111(C m 7), 112(A m 7).

Frase antecedente A

Frase consecuente B (113-118).

A cargo de las trompetas con una secuencia melódica descendente, con una base armónica saxos, trompetas y trombones. Acordes: 113(G sus 4), 114(C m 9/G m 9), 115(G m 9), 116(G m 9), 117(G m 9), 118(percusión).

Frase consecuente B

Oración C final (119-125).

Está a cargo del solista (trompeta 1), a tiempo ad libbitum.

Figura 8: Analisis del tema cerrito de huajsapata fusion con el jazz

Tabla 4

Análisis comparativo

Estado original	
Rítmico	
Melódico	
Armónico	<p>La versión original del Cerrito de Huacsapata conforma con una armonía pentatónica, utilizada máximo con una séptima (7).</p>
Estado fusionada con el genero jazz	
Rítmico	
Melódico	



Armónico

En esta versión fusionada del Cerrito Huacsapata conforma con una armonía contemporánea ya sea séptimas (7), novenas (9), onceavas (11), treceavas (13), también tiene un efecto en algunos compases Clúster.

CERRITO DE HUAJSAPATA



FUSION FOR JAZZ DANCE

INTRODUCCION

Allegretto $\text{♩} = 190$

Saxofón contralto

Saxofón contralto

Saxofón tenor

Saxofón tenor

Saxofón barítono

Trompeta en Sib

Trompeta en Sib

Trompeta en Sib

Trompeta en Sib

Trombón tenor

Trombón tenor

Trombón tenor

Conjunto de batería

Bajo eléctrico

Piano

Oracion A

Oracion Ampliada

Frase antecedente A

Frase consecuente B

Frase antecedente A

Frase consecuente A'

Frase B

Motivo principal A

Motivo principal B

Escala pentatonica

D9#11

G sus 7

Am

C9#11

C9#11

Allegretto $\text{♩} = 190$



21

Puente

Sax. clt.1

Sax. clt.2

Sax. ten.1

Sax. ten.2

Sax. bar.

Tpt.1

Tpt.2

Tpt.3

Tpt.4

Tbn.1

Tbn.2

Tbn.3

Bat.

Bajo el.

Pho.

G sus 4 G sus 4 G sus 4 G sus 4 G sus 4

CLOUSTER



3

EXPOSICION Oracion A

Motivo a Motivo b

Frase antecedente A Frase consecuente B Frase consecuente C

Puente

Bat.

Bajo el.

G m 9 G sus 4 C m 9 Cm 7 F 7 C sus 4 D sus 4 D sus 4 D sus 4 D sus 4 C m 7 A m 7 G sus 4 G sus 4

Pno.



4

35

Oración B

Sax. clar.

Sax. clar.

Sax. ten.

Sax. ten.

Sax. bar.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tbn.

Bat.

Bajo el.

Pno.

Mb sus 4 D m 7 Cm 7 Bb m 7 G m 9 Am 7 G m 9 G m 6 G m 9 G m 9 G m 9 G m 6 G m 7 Cm 9

Frase antecedente A

Motivo C

Frase consecuente B

69 PUEBLO REEXPOSICION Oracion A

Sax. clar. Frase antecedente A Frase antecedente A Frase consecuente B

Sax. ten. Motivo A Motivo B Motivo B'

Tpt. Tbn. Bat. Bajo el. Pno.

Dm7 Gm9 Gm9 Cm9 Dm7 Bb6 Gm9 Cm9 F6 Bb7 Cm9 Dm7 Cm9 Gm7



6

33

Oracion B

PUENTE

Frase antecedente A

Frase antecedente A

Frase consecuente B

Motivo C

Bat. II

Bajo el.

Pho.

G m7 Dm7 Cm9 Am7 G sus 4 Cm9 Gm7 Gm 6 Gm 6 Gm 6

Dm7 Cm7 Cm7 Cm7 Dm9 Gm7



FUGA

The musical score is for a fugue, labeled 'FUGA' at the top. It features five saxophone parts (Sax. clarinet, Sax. alto, Sax. tenor, Sax. tenor, Sax. baritone), four trumpet parts (Tpt.), two trombone parts (Tbn.), a bassoon (Bajo el.), a double bass (Bajo el.), and a piano (Pno.). The score is divided into measures, with a double bar line indicating a section change. The piano part includes a series of chords: Am7, B6, Cm7 Dm9, Gm9, Cm9, F6, Bb7, Cm9, Dm7 Cm9, Gm7, and Gm7. The saxophone parts are annotated with color-coded boxes and labels: 'Frase antecedente A' (green), 'Frase consecuente B' (green), 'Motivo A' (blue), 'Motivo B' (blue), 'Motivo B'' (blue), and 'Motivo C' (blue). The saxophone parts are also marked with a red line at the beginning and a blue line at the end of the fugue section.

8

Oracion B

Oracion C final

Sax. chl.

Sax. chl.

Sax. ten.

Sax. ten.

Sax. bar.

Frase antecedente A

Frase consecutiva B

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Tbn.

Tbn.

Bat.

Bajo el.

D m7 Cm7 A m7 G sus 4 Cm9 Gm9 Gm9 Gm9 Gm9

Pno.

Figura 9: Score cerrito de huajsapata fusion con el jazz



V. CONCLUSIONES

PRIMERA: El fenómeno musical hoy en día se produce gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue, tanto en medios formales como: el internet, y medios de comunicación por donde se transmiten información, videos sobre jazz puro, jazz fusión, entre otros. La aceptación del huayño pandillero en nuestra sociedad puneña está siendo olvidada, desvalorada en mínima parte ya que su difusión no es constante en los medios de comunicación masiva (radiales, tv) no es una actividad constante en el medio cultural es por ello que se hizo esta investigación para aportar con un nuevo género musical, revalorar dando otro punto de vista nuestra música puneña que incite o motive a nuestra sociedad puneña, por lo tanto con esta investigación se promueve la fusión del huayño pandillero cerrito de Huajsapata con el género Jazz teniendo como resultado un tema muy dinámico, con mayor riqueza armónica y preservando la esencia de la melodía original.

SEGUNDA: Los elementos musicales como la melodía, armonía, y el ritmo son las características principales para este fenómeno musical: donde la melodía está formada principalmente con notas reales del tradicional huayño pandillero Cerrito de Huajsapata, donde se desarrolló con una armonía más enriquecida (tensiones) como: 4 suspendidas, sextas, séptimas, novenas, onceava, treceava, dando con un enriquecimiento y promoviendo el uso de la armonía moderna con acompañamiento de una melodía tradicional.

TERCERO: El ritmo es otro elemento importante para esta fusión entre el huayño pandillero cerrito de Huajsapata y el género jazz fusión, vale decir que este género es una variación a la estructura ya conocida en la versión original, la dinámica instrumental se produce entre la batería acústica y el bajo electrónico siendo la base de toda la estructura



musical. El ritmo en los grupos de Jazz fusión se da en la percusión, piano y el bajo electrónico que realizan un ensamble extraordinario.



VI. RECOMENDACIONES

PRIMERA. En el momento que se inició en este trabajo me di con la sorpresa de que un tema tan emblemático como el Cerrito de Huajsapata se esté olvidando por la población puneña y los conjuntos musicales. Se recomienda a los profesionales en el área de música a no olvidar nuestras raíces puesto que es parte vivencial de nuestra cultura, el trabajo de fusión aquí presentado requiere conocer muy bien las raíces de un pueblo para que no se desfigure su esencia original. Recomendamos tener conocimiento pleno de los distintos tipos de armonía que existen (armonía moderna, armonía modal, armonía funcional, etc.), para poder incursionar en este nuevo campo de investigación (fusión musical), y poder dar nuevas alternativas de adaptaciones musicales y así conseguir que nuestra música puneña alcance nuevas aceptaciones en otras regiones y países.

SEGUNDA. Se recomienda a las autoridades apoyar a los investigadores de esta área musical, ya que es una tendencia reciente de investigación que ya sido adoptada por los países vecinos.

Recomendaciones armónicas:

Se recomienda profundizar el estudio de armonía moderna para poder usar con mayor conocimiento y facilidad los recursos de armonización y re armonización y así poder variar y mejorar el producto armónico de dicha obra y de cualquier otra.

Recomendaciones orquestales:

Se recomienda analizar antes el tema original, ver su círculo armónico, sus patrones rítmicos y su secuencia melódica, para luego elegir una adecuada instrumentación y así poder plasmar todas las ideas.

- Además se recomienda la apreciación de trabajos orquestales, instrumentales de música autóctona arreglada y adaptada (Lalo Schiffrin- productor y arreglista fonda de película)



Recomendaciones rítmicas:

Conocer todo lo relacionado con rítmica percusiva de latino América ya que hay bastante por aprender y muchos recursos rítmicos para utilizar, ya que en el presente trabajo se obtuvo la inspiración a base de ritmos nativos colombianos, cubanos, centro americano.

Recomendaciones melódicas:

Se recomienda tener mucha atención al momento de elaborar la melodía y su posterior desarrollo para no llegar a perder la esencia de la melodía original cuyo fragmento es parte importante en todo el desarrollo Del tema

Se aconseja a los educadores hacer escuchar material musical con armonía mucha más compleja que la que usamos nosotros que se encuentra en nuestro medio, para que en un futuro dicha armonía no sea ajena.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, H. J. (2012). *Proceso histórico del huayño pandillero*. Puno, Perú: Universidad Nacional del Altiplano.
- Burrell, K. (2012). *Contemporary harmony*. Madrid: California University Press.
- Carolvi, O. (1982). *Introducción a la música*. España: Arrieta.
- Coa, R. C. (2013). *Fundamentos de la cultura puneña*. Puno, Perú: Testigo de mis amores, 8-15.
- Collins, J. (1999). *Theory and fundaments*. USA: Trotta.
- Cooke (1999). *Historia del Jazz: Jazz element*, 13.
- Fisher, J. (1999). *Teoría del Jazz*. USA: Link Harnsberger.
- Gambale, F. (2000). *Improvise fundamentals*. Buenos Aires: Academic Impress.
- Gendron, M. (1996). *Improvise Jazz Music*. USA: Classicae.
- Gendron, M. (1997). *Improve Jazz Miusic*. USA: Classicae.
- Gioia. (1997). *Historia del jazz. Tendencias y estilos del jazz*.
- Gioia. (1997). *Historia del jazz: Brasil*, p.p. 10.
- Jove, R. (2012). *Story of tha jazz*. Alemania: Robinbook.
- Laure, J. (2013). *Analisis del estilo musical*. Germany: Dover Publications.
- Manrique, J. P. (1984). *La pandilla puneña*. Puno: Samuel Frizancho Pineda.
- Montero, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. Recuperada de:
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/antropologica/article/view/16397/20099>



- Omacheda, E. C. (1997). *La pandilla puneña*. Lima: Investigación Brisas del Titicaca.
- Patrón, J. (1999). *Trajes típicos de Puno*. Lima, Perú: Asociación Cultural Brisas del Titicaca.
- Portugal, A. (1951) *Ramis*.
- Rincón del vago. (2005). Obtenido de: <http://www.histomusica.com/hitostml>. 04 de julio del 2005.
- Rodríguez, Gil y García (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. España. Paidós.
- Rodríguez, W. (2007). *Música Popular de Puno: Antología*. Puno, Perú: Gobierno Regional Puno.
- Scaruffi. (2011). *Historia del jazz: Contemporary of the jazz*, 234-235.
- Solis, S. T. (2013). *Teoría de la probabilidad en la composición musical contemporánea*. España: Benemerita Universidad Autónoma de Puebla Escuela de Arte.
- Tirro, F. (2001). *Historia del jazz clásico*. Barcelona: Robinbook.
- Valcárcel, E. (1968). *Zampoña sónica para flauta y cinta*.
- Vásquez, E. (1947). *La pandilla Puneña*.
- Wikipedia. (2012). Obtenido de www.temakel.com/musicamelodia.htm el misterio de la melodía
- Williams, R. (2009). *Historia del jazz*. New Orland: Faber&Faber.



WEBGRAFÍA:

- http://www.histomusica.com/hitos/390_musicologia.html.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Departamento_de_Puno.
- <http://www.historiacultural.com/2009/04/la-cultura-pukara-pucara-puno.html>.
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Puno#Festividades>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Tono%>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Armon%C3%ADa>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Melod%C3%ADa>
- <http://www.musicaperuana.com/espanol/>
- <http://html.rincondelvago.com/generosmusicales>.



ANEXOS

Anexo 1 Resultados de la fusión





Anexo 2 Resultados

Universidad Nacional del Altiplano - Puno
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE

PRESENTA GRAN CONCIERTO DE

BIG Blue Lake

BAND

JAZZ

INVITADOS ESPECIALES:
Edwin Omar Huahuañampi Huanca
Director Bamboe Latin Jazz
Miguel Quiroz Mendoza
Director "Four For Jazz"
Yimi Paniagua Quispe
1ra. Trompeta Bamboe Latin Jazz
Andrés Alexander Delgado Páez
Trombón - Arequipa

Fecha:
15 DE DICIEMBRE 2010

Hora:
7:00 P.M.

Lugar:
CINE PUNO

Entrada:
S/. 2.00

Auspiciados por:

- Super IMPACTU
- Villanos
- La Cevita de los Tosticos
- Restaurant KEOMA
- Pollería EL SABROSO MALL
- Industria Gráfica IMPRESS
- Spa de las Artes

Anexo 3 Matriz de consistencia

PROBLEMA	OBJETIVOS	HIPOTESIS	EJES DE UNIDADES DE ANALISIS	METODOLOGIA
<p>General</p> <p>¿En qué consiste el proceso de cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata al género jazz fusión puno 2014</p> <p>Específicos</p> <p>Como es el cambio armónico y orquestal del huayño</p>	<p>General</p> <p>Describir los cambios estructurales realizados sobre los elementos musicales del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata e la versión de género jazz fusión Puno 2014</p> <p>Específicos</p> <p>Analizar la estructura armónica y orquestal del</p>	<p>General</p> <p>La descripción de cambios estructurales de los elementos musicales del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata responde a un análisis musical sobre la estructura de sus elementos musicales</p> <p>Específicos</p> <p>el análisis armónico y orquestal del huayño pandillero Cerrito de</p>	<p>Análisis musical del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Análisis rítmico. • Análisis melódico. 	<p>El diseño de la investigación es descriptivo de tipo cualitativo porque se analizará y describirá los cambios estructurales del huayño pandillero Cerrito de</p>

<p>pandillero Cerrito de Huajsapata al género jazz fusión.</p> <p>Cuál es el cambio rítmico y melódico del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata al género jazz fusión.</p>	<p>huayño pandillero Cerrito de Huajsapata en la versión de género jazz fusión.</p> <p>Analizar la estructura rítmica formal y melódica del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata en la versión de género jazz fusión</p>	<p>Huajsapata muestra el uso de acordes de 4° sus, 6°, 7°, 9°, 11°, 13°, así como la utilización de un score de un instrumento de viento, percusión, bajo, y piano, similares a los utilizados en bandas de jazz.</p> <p>El análisis rítmico formal y melódico del huayño pandillero Cerrito de Huajsapata de la versión jazz fusión muestra cambios en los diseños rítmicos, motivos e intervalos característicos del género jazz fusión</p>	<ul style="list-style-type: none"> Análisis armónico. 	<p>Huajsapata al género jazz fusión</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------