



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE CINCO BANDAS

FOLKLORICAS DE LA REGION PUNO EN TIEMPOS DE

PANDEMIA - 2020

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. ANTONIO DOMINGO ALANOCA CHAMBILLA

Bach. RAFO WILLIAMS GOMEZ CONDORI

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2024



Reporte de similitud

NOMBRE DEL TRABAJO

**ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL
DE CINCO BANDAS FOLKLORICAS DE L
A REGION PUNO EN TIEMPOS DE PANDE
MIA-2020**

AUTOR

**ANTONIO DOMINGO ALANOCA CHAMBI
LLA RAFO WILLIAMS GOMEZ CONDORI**

RECuento DE PALABRAS

26568 Words

RECuento DE CARACTERES

141238 Characters

RECuento DE PÁGINAS

152 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

6.6MB

FECHA DE ENTREGA

Jan 5, 2024 1:17 PM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Jan 5, 2024 1:19 PM GMT-5

● 16% de similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base

- 15% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 7% Base de datos de trabajos entregados
- 4% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

● Excluir del Reporte de Similitud

- Material bibliográfico
- Material citado
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 8 palabras)



Hector Aguilar Narvaez
DOCENTE
UNA - PUNO



Dr. JAIME ORTIZ CALLEGOS
DOCENTE - E.P.A.
UNA - PUNO



DEDICATORIA

A dios por haberme permitido llegar hasta este punto y haberme dado salud para lograr mis objetivos. A mi compañera de vida Yanet Edica y mi hijo Milan Anthony quien ha sido mi mayor motivación para nunca rendirme en los estudios y ser un ejemplo para él. Del mismo modo A mis padres quienes con mucho ahínco me enseñaron a afrontar los altibajos.

ANTONIO DOMINGO ALANOCA CHAMBILLA



DEDICATORIA

Primeramente, a dios, por enseñarme el camino del bien y guiarme en cada uno de los actos de mi vida. Como también a mi familia que, con todo el amor del mundo, por los momentos perdidos, por estos años de estudio, trabajo y con esfuerzo, lo cual no me ha permitido estar al lado de ellos,

A mi padre cesar y a mi madre Feliza que confiaron tanto en mí y decirles que no les he defraudado.

RAFO WILLIAMS GOMEZ CONDORI



AGRADECIMIENTOS

A las autoridades, docentes, personal administrativo de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano, quienes contribuyeron a conducir esta investigación.

A las bandas de músicos de la ciudad de Puno, por su apoyo en la sistematización de temas populares y académicos.

A mi asesor y jurados, quienes sugirieron y corrigieron nuestro trabajo.

ANTONIO DOMINGO ALANOCA CHAMBILLA

A las autoridades universitarias, docentes y personal administrativo de la Escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano, que han logrado culminar nuestras expectativas como estudiantes universitarios.

A los músicos de formación empírica y académica que se encuentran en las bandas de músicos de la Región de Puno, que han permitido aceptar nuestro estudio en su ámbito social.

A mi asesor y jurados, quienes han contribuido con el presente trabajo.

RAFO WILLIAMS GOMEZ CONDORI



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

RESUMEN 11

ABSTRACT..... 12

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 14

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA 16

1.2.1. Enunciado General..... 16

1.2.2. Enunciado Específicos 16

1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO..... 16

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 18

1.5.1. Objetivo general..... 18

1.5.2. Objetivos específicos 18

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN..... 19

2.2. MARCO TEÓRICO 24

2.2.1. Producción musical..... 24

2.2.2. Análisis musical..... 49



2.3. MARCO CONCEPTUAL	56
------------------------------------	-----------

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO	59
-------------------------------------	-----------

3.1.1. Ubicación geográfica, superficie y límites	59
---	----

3.2. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN.....	62
--	-----------

3.2.1. Característica principal del diseño fenomenológico:.....	63
---	----

3.2.2. Diseños del proceso de investigación cualitativa	63
---	----

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO	66
---	-----------

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. EXPOSICIÓN DE LOS RESULTADOS	68
--	-----------

4.1.1. Preceptos de las bandas de músicos.....	68
--	----

4.1.2. Producción musical popular en las bandas de músicos en tiempos de COVID-19 de Puno.....	79
--	----

4.1.2. Producción musical académica en las bandas de músicos en tiempos de la COVID-19 de Puno.....	115
---	-----

V. CONCLUSIONES.....	117
-----------------------------	------------

VI. RECOMENDACIONES	119
----------------------------------	------------

VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	120
---	------------

ANEXOS.....	125
--------------------	------------

Área : Ciencias sociales

Tema : Análisis de la producción musical de bandas de músicos.

Fecha de sustentación: 09 de enero 2024



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Personal en la producción musical.....	29
Figura 2. Proceso en la abstracción del compositor	35
Figura 3. Ubicación geográfica de la región de Puno	59
Figura 4. Banda Orquesta Súper Impacto.	69
Figura 5. Banda Mi Perú	71
Figura 6. Banda Orquesta la Grande	73
Figura 7. Banda Juventud Llachon.....	74
Figura 8. Banda 2 de febrero de Puno	77
Figura 9. Esquema formal de morena	86
Figura 10. Análisis formal de la obra (morenada).....	90
Figura 11. Análisis formal de la morenada de súper impacto.	94
Figura 12. Análisis formal de la kullawada	99



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	Diseño.	63
Tabla 2.	Identificación de variables, dimensiones e indicadores.....	64
Tabla 3.	Proceso de la composición musical	65
Tabla 4.	Población de conjuntos musicales	66
Tabla 5.	Muestra	67
Tabla 6.	Bandas que participaron en la época de la pandemia COVID 19.....	68
Tabla 7.	Bandas de músicos que realizaron producciones durante la pandemia COVID 19.....	79
Tabla 8.	Género musical producida durante la pandemia COVID 19	81
Tabla 9.	Compositor de obras musicales de las bandas en pandemia COVID 19	82
Tabla 10.	Proceso de composición musical durante la pandemia Covid 19.....	83
Tabla 11.	Arreglos de la producción musical en la época COVID 19.....	84
Tabla 12.	Proceso de arreglo musical en la época de la pandemia COVID 19	85
Tabla 13.	Análisis armónico de la producción musical popular	107
Tabla 14.	Horas de práctica instrumental en épocas de COVID 19	109
Tabla 15.	Mejoras del aspecto técnico interpretativo de las bandas de músicos.	110
Tabla 16.	Proceso de coordinación con los músicos y directivos para la interpretación musical y ensayos	111
Tabla 17.	Recursos externos provenientes de instituciones estatales	112
Tabla 18.	Proceso de grabación de audio y video.....	114
Tabla 19.	Limitación para la producción de música académica durante la pandemia COVID 19.....	115



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

AM:	Análisis Musical
PA:	Producción Académica
PP:	Producción Popular
BTP:	Bandas en Tiempos de Pandemia
AF:	Análisis Formal
AA:	Análisis Armónico
IM:	Interpretación Musical
BM:	Bandas de Músicos
TT:	Técnica de la Trompeta
TPC:	Tiempos de pandemia Covid 19
IBM:	Instrumentación de las Bandas de Músicos.
FERBAM:	Federación Regional de Bandas de Músicos
UNICEP:	Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia
RM:	Ritmo Musical
RA:	Ritmo Anacrúsico
RT:	Ritmo Tético
RA:	Ritmo Acéfalo
MP:	Música Popular
MA:	Música Académica
FVC:	Festividad Virgen de la Candelaria
IP:	Instrumentos de percusión
VRI:	Vicerrectorado de Investigación



RESUMEN

Los cambios por el fenómeno COVID-19, alcanzó a la industria musical de la ciudad de Puno, de ahí el problema de nuestra investigación para centrarnos en las instituciones musicales que han optado por nuevas prácticas, de modo tal que, se propuso los objetivos como: analizar la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de la pandemia - 2020, considerando aspectos como forma, armonía de la música, así como, la identificación de su acciones en organización, economía y difusión. La investigación tiene un enfoque cualitativo, con un nivel de investigación que concuerda con el descriptivo. La población estuvo conformada por las cinco bandas folclóricas de la región, de ahí para la muestra se consideró las 5 bandas folclóricas de la ciudad de Puno. Se diseñó un instrumento de análisis musical, además de guías de observación que nos permitió abarcar las dimensiones. La producción musical de las bandas ha sido patrocinada por instituciones y algunos auto subvencionados, con repertorio de géneros musicales populares y tradicionales, difundida a través de las redes sociales. La producción musical popular, se ha realizado siguiendo procedimientos como la creación o composición, arreglos, análisis musical, ensayos y grabación. Las acciones realizadas obedecieron a un plan de amortiguamiento que ha permitido viabilizar y conseguir fuentes de financiamiento económico, las dediciones se tomaron de manera virtual. Se han utilizado recursos compositivos en el desarrollo formal como la innovación de frases ternarias en las morenadas, la utilización de repeticiones, contrastes, fragmentaciones y variantes por adición de notas de paso. Las cadencias de los temas populares son V-I (perfectas). La armonización se encuentra en estado fundamentos exceptuándose de inversiones y progresiones rigurosas.

Palabras Clave: Armonía, Bandas, Musical, Músicos, Producción.



ABSTRACT

The changes due to the COVID-19 phenomenon reached the music industry in the city of Puno, hence the problem of our research to focus on musical institutions that have opted for new practices, in such a way that objectives were proposed such as: to analyze the popular and academic musical production of bands in times of the COVID-2019 pandemic in the city of Puno, considering aspects such as form, harmony and music theme, as well as identifying their actions in organization, economy and dissemination. The research has a qualitative approach, with a level of research that agrees with the descriptive one. The population was made up of 22 bands associated with the Puno Regional Federation of Bands of Musicians, from there, for the sample, 5 most representative bands were chosen in the musical field of the city of Puno. A musical analysis instrument was designed, in addition to observation guides that allowed us to cover the dimensions. The musical production of the bands has been sponsored by institutions and some self-subsidized, with a repertoire of popular and traditional musical genres, disseminated through social networks. Popular musical production has been carried out following procedures such as creation or composition, arrangements, musical analysis, rehearsals and recording. The actions carried out were due to a buffer plan that has made it possible to make viable and obtain sources of economic financing, the decisions were made virtually. Compositional resources have been used in the formal development such as the innovation of ternary phrases in the morenadas, the use of repetitions, contrasts, fragmentations and variants by adding passing notes. The cadences of popular songs are V-I (perfect). The harmonization is in a fundamental state, excepting rigorous investments and progressions.

Keywords: Harmony, Bands, Production, Musical, Musicians.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La tesis contiene VII numerales, considerados como capítulos en concordancia con la el reglamento de grados y títulos del Vicerrectorado de Investigación (VRI) de la Universidad Nacional del Altiplano, cabe aclarar, que se ha adecuado al formato único de investigación de pre grado, por lo tanto, su realización obedece a lo que estrictamente señala la normatividad aprobada por las instancias pertinentes. La investigación parte del vacío existente de la actividad musical del fenómeno COVID-19, como es sabido que todo fenómeno genera cambios positivos o negativos, esta afirmación sostiene Caballero (2014), estos principios nos han permitido desarrollar la investigación identificando los problemas en cuanto a producción musical de géneros popular y académicos, intentando determinar las estrategias que los conjuntos musicales han optado para la supervivencia durante los años del 2020 al 2021, de modo tal que, justifica nuestra realización para fines de contribuir con la comunidad científica, demostrando resultados respecto al análisis de la producción musical de cinco bandas folklóricas de la región puno en tiempos de pandemia - 2020, además de analizar la forma, armonía de la producción musical.

La investigación contiene:

El primer capítulo, cuenta con la introducción que a su vez incluye el planteamiento del problema donde se describe el problema de investigación, formulación del problema que integran las preguntas de investigación y estas a su vez se relacionan con las hipótesis de la investigación, y la justificación en tiempo, espacio y factibilidad, del estudio finalmente incluye los objetivos de la investigación.



El segundo capítulo describe los antecedentes y avances relacionados con la investigación, seguidamente en el marco teórico se conceptualizan las dimensiones y variables que parten de la revisión de la literatura de tesis, libros, artículos de investigación y fuentes primarias recolectados de las instituciones musicales de la Región de Puno. Como otro acápite está el marco conceptual, esta refiere las definiciones utilizadas a lo largo de la investigación.

En el tercer capítulo se encuentra el ámbito de estudio de la ciudad de Puno, la metodológica de la investigación, el tipo y nivel de investigación, diseño de investigación, población, determinación de la muestra de estudios y finalmente las técnicas de procesamiento de análisis.

En el cuarto capítulo están los resultados y discusión de la tesis, en función a los objetivos propuestos donde se aplica el diseño de investigación y el análisis de la música priorizando los aspectos contextuales de la investigación.

En el capítulo V se encuentra las conclusiones debidamente articuladas con los objetivos y las hipótesis.

En el capítulo VI están las recomendaciones para el lector de la presente tesis.

En el capítulo VII se encuentran las referencias bibliográficas en el sistema APA.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Antes de la pandemia COVID-19 las bandas de músicos (BM) participaban en concurso y actividades de demostración organizados por las instituciones como la FERBAM, Municipalidades Distritales y Provinciales de la Región de Puno, para ello, las BM se capacitaban para asumir esa responsabilidad y desde luego tener una mayor



demanda en las festividades religiosas, eventos sociales de la Región de Puno y otras regiones del País. Debemos aclarar que a nivel regional existen más de 150 bandas de músicos, por otro lado, la ciudad de Puno, en su evento más importante que es la Festividad Virgen de la Candelaria declarada como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO, donde la industria musical en las bandas es admirable, donde hay un movimiento económico aproximado de S/. 123 millones según la Camara de Comercio y la Produccion de Puno (2020), este monto es en todos los rubros de la festividad, sin embargo en las bandas de músicos en épocas normales por 60 músicos cobraron un promedio de S/. 50.000 mil soles. El impacto económico que estos conjuntos generaban antes de la pandemia, permitía la subsistencia como industria musical dentro de la región de Puno, posterior a ello, las bandas de músicos de la región y la ciudad de Puno, afrontaron adversidades causadas por el fenómeno, por ello, la necesidad de conocer la realidad musical de las bandas de la época COVID-19.

En épocas de la pandemia por las restricciones que emanó el gobierno, todas las acciones culturales relacionadas con las bandas de músicos quedaron suspendidas, es ahí donde las producciones musicales cambiaron de costumbres y se polarizo la promoción a través de las redes sociales y otros medios audiovisuales, por ello, consideramos de importancia y relevante investigar la producción musical de cinco bandas folklóricas de la región puno en tiempos de pandemia- 2020, considerando el análisis de los aspectos de forma, armonía de la música, así como la identificación de sus acciones en organización, económica y de difusión, por ello, es importante tener en consideración el producto audiovisual que se encuentran en las redes sociales y conocer de cerca como han subsistido las bandas de músicos de Puno durante el fenómeno mencionado.

Los cambios en contextos diferentes generados por la pandemia han modificado acciones, de ahí la importancia de la investigación, como lo afirma Caballero (2014),



“todos los fenómenos dejan cambios en actividades normales” (p. 241). A partir de ello, las instituciones musicales han optado por nuevas prácticas que eran desconocidas, por lo tanto, a partir de estas premisas, intentamos demostrar en la presente tesis, desde un enfoque cualitativo, considerando el impacto social causado por el fenómeno COVID-19, a investigar las nuevas acciones en cuanto a la producción musical de género popular, además de la necesidad de conocer cualitativamente aspectos relacionados al análisis musical, con el fin de discernir las capacidades de los conjuntos musicales, por otro lado, intentamos demostrar las nuevas innovaciones en organización y detallar el movimiento económico de los conjuntos. Como consecuencia formulamos las siguientes interrogantes:

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Enunciado General

- ¿Cómo es la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de la pandemia 2020?

1.2.2. Enunciado Específicos

- ¿Cómo es la forma, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia 2020?
- ¿Cómo es la armonía, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia 2020?

1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

Existen muchos fundamentos y razones por el que realizamos este tema de investigación, uno de ellos es la utilidad para quienes estén abocados en el mundo de la comunidad científica, aportar con las variables producción musical del género académico



y popular en tiempos de COVID- 19, una forma de ver desde una visión futurista y afrontar este tipo de fenómenos.

Los beneficios y la importancia que tuvo la presente investigación es dar a conocer sobre las técnicas compositivas en el marco de la producción musical, es decir que se beneficiaran los músicos de nuestra región sobre los recursos utilizados en producción musical y la importancia de realizar producciones en un fenómeno social trastocado por la salud.

La justificación socioeconómica es uno de los objetivos propuestos, ya que el fenómeno COVID-19 ha vulnerado los ingresos económicos de los músicos de estos conjuntos, por lo tanto, los datos a recabar permitieron conocer los ingresos y egresos de cada uno de ellos, este diagnóstico permitió tomar acciones específicas de parte de las instituciones tutelares de nuestra nación, un claro ejemplo fue que el Ministerio de Cultura ha realizado apoyos económicos sin conocer la realidad de cada uno de los conjuntos generado de esta forma descontentos a nivel nacional. Creemos que al tomar en consideración este trabajo propondrán estrategias para reactivar nuestra cultura musical.

Los resultados servirán como base para seguir investigando respecto a los fenómenos sonoros de área de música, desarrollando teorías y generando conocimientos etnomusicológicos y musicológicas, por otro lado, la utilidad para quienes estén abocados en el mundo de la comunidad científica, aportar con las variables producción musical del género popular en tiempos de pandemia, una forma de ver desde una visión futurista y afrontar este tipo de fenómenos.

Tendrá impacto en la aplicación de instrumentos de evaluación en el ámbito de la investigación, además de aplicar recursos de parte de las instituciones como el ministerio



de cultura que en estos tiempos están otorgando apoyos económicos para los conjuntos musicales.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

- Analizar la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de la pandemia - 2020.

1.5.2. Objetivos específicos

- Analizar la forma, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia - 2020.
- Analizar la armonía, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia - 2020.



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Se ha considerado los siguientes antecedentes nacionales e internacionales:

En su artículo titulado, “Las bandas de música en Antioquia: oportunidad y compromiso” Lopez (2006), afirma que el grupo de investigación Valores Musicales Regionales, adscrito a la Facultad de Artes del Alma Mater, realizo entre los años 2004 y 2005 un estudio a profundidad. La investigación recoge aspectos de primera importancia relacionados con la existencia de estas agrupaciones, en las cuales se forman actualmente miles de niños y jóvenes del departamento.

Valencia (2010), en su artículo de investigación titulada “Bandas de música en Colombia: la creación musical en la perspectiva educativa” concluye: “El arraigo social es una característica común en la práctica de las bandas de música a nivel mundial. La existencia de las bandas se asocia al ámbito militar, pero, gracias a su vínculo con otros escenarios en la sociedad, actualmente nuestra memoria colectiva la identifica con las agrupaciones musicales de las plazas de pueblos, los desfiles, las iglesias y, en general, de los espacios públicos”. (p.1)

En el artículo de investigación titulado “Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación”, Peñalver (2013), pretende clarificar algunos conceptos erróneos que se han difundido en torno a la improvisación musical. Se ofrece como resultado una síntesis y clasificación de los distintos tipos de improvisación y se realiza una comparativa de la presencia de la



improvisación en cada metodología. Su finalidad es concretar aquellos aspectos musicales que aportan originalidad en la didáctica de la expresión musical.

Mateiro (2010), en su artículo titulado “Músicos, pedagogos y arte educadores con especialidad en educación musical: un análisis sobre la formación docente en países suramericanos”, con el fin de reflexionar sobre la formación del profesorado en educación musical y apoyar a los proyectos formativos de carreras superiores este artículo presenta el análisis de datos de planes de estudios de países suramericanos. Como fuentes de información se utilizaron documentos oficiales proporcionados por las instituciones, los documentos disponibles en las páginas web de varias instituciones de enseñanza superior y organismos de consulta como los Ministerios de Educación y la UNESCO.

En el artículo titulado “El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias anticipatorias” García-Peinazo (2019), El análisis musical constituye una herramienta metodológica de primer orden para el estudio de las músicas populares urbanas en su conexión con procesos históricos, culturales, sociales, y políticos . La trayectoria académica de la relación entre ambos campos de estudio puede examinarse en términos de sus tensiones y disputas, pero también ha de valorarse en base al destacado potencial educativo de su encuentro.

Rodríguez-López & Aguaded-Gómez (2014), en la publicación titulada “Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical”, propone y desarrolla una metodología para el análisis del vídeo musical, formato que carece en la actualidad de un método analítico riguroso y científico como del que disfrutaban otros medios audiovisuales como el cine o la publicidad. Así, mediante las afinidades existentes entre estos tres campos –cine, publicidad y vídeo musical–, se ha tratado de configurar una herramienta



de examen para este género audiovisual atendiendo a sus necesidades y singularidades como un formato altamente experimental y postmoderno.

En la investigación de Tripiana Muñoz & Vela González (2020), titulada “Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental” pretende estudiar la implementación de la estrategia de análisis, comprensión e interiorización armónico- formal como propuesta de práctica en 30 estudiantes del Conservatorio Superior de Música de Aragón de 16 especialidades instrumentales diferentes. Se llevó a cabo una metodología observacional y un diseño ideográfico, multidimensional y de seguimiento en el tiempo, con el formato de campo como instrumento de observación.

Skriagina & Pineda Bedoya (2019), en su libro titulado “Formas tonales de pequeñas dimensiones. Análisis musical”, trata un texto, cuya finalidad pedagógica y didáctica consiste en abordar las formas musicales de pequeñas dimensiones en el sentido de recorrer analíticamente la estructura desde el elemento más pequeño (motivo, frase) hasta la totalidad de los elementos constitutivos que configuran y representan las formas: periodo, bipartita, tripartita.

En libro titulado “Análisis Musical” de Margarita Lorenzo (2016), este libro trata el estudio de las grandes formas musicales, cuya comprensión, a nuestro juicio, necesita, previamente, de una valoración minuciosa de los elementos morfosintácticos y las funciones que éstos realizan. Por ello, la valoración de los elementos morfosintácticos, así como la determinación de sus funciones dentro del discurso musical, constituyen el núcleo de este libro.

Ocaña & Reyes (2010), en su investigación titulada “El imaginario sonoro de la población infantil andaluza: análisis musical de “La Banda””, presenta un estudio descriptivo de la banda sonora de la programación infantil y juvenil de la televisión



pública andaluza. Este trabajo se encuentra inmerso en un proyecto de investigación internacional de ámbito latinoamericano que atiende a la necesidad de comprender el contexto auditivo en el que vive la población infantil y estudiar el modo en el que se configura su imaginario sonoro. El uso de la música en la televisión puede responder a intereses comerciales por lo que es necesario comprender su alcance desde el punto de vista educativo.

Existen publicaciones en cuanto a la producción musical por ejemplo Molano (2021), utiliza algunas técnicas de producción para la publicación de cuatro temas teniendo en consideración las siguientes fases: preproducción, producción y postproducción, en donde sugiere a partir de técnicas adecuadas y nociones necesarios para la producción sobre la captura de edición de instrumentos musicales y voces, realizando de esa forma un trabajo de producción musical de gran calidad utilizando conceptos sobre sonidos y sus propiedades.

Existen investigaciones como las que realizó Carvalho (2014), titulada: la producción musical durante el surgimiento de la tropicalia, el cual surge en los años 60 del siglo pasado entre la fusión de música popular brasilera y la psicodelia logrando expandirse por todo Brasil, surgiendo de esa forma nuevas propuestas en los 70, caracterizándose en conservar su identidad cultural intacta y estar abierta a cualquier influencia externa, por otro lado afirma que: la música extranjera da un aporte valido a la cultura musical de la tropicalia compenetrándose con estilos musicales eruditos de la sociedad de masas, plasmando de esa manera de que toda música es de todos. Cabe resaltar que Brasil es convierte en el 3er país que más consume su propia música en el mundo. La producción musical se encuentra de acuerdo a las necesidades artísticas, por lo que los conocimientos tecnológicos y los medios de comunicación, se utilizan como herramientas para el objetivo común.



Castro & Montano (2013), realiza una producción musical en tres lugares de mayor importancia en la ciudad de Ibagué de Colombia, quienes capturaron sonidos ambientes generados a partir de la creación para posteriormente pasar a la producción con técnicas de grabación, así como la utilización de herramientas tecnológicas para el proceso de posproducción en esta producción destaca la mezcla de sonidos acústicos de los andes de Colombia, instrumentación sinfónica y sonidos programados.

Madoery (2005), en su artículo titulado procedimientos de producción musical en música popular, desarrolla una línea de investigación que abarca aspectos que aparecen en estado embrionario, además agrega que realizó aportes de referencia para un posible camino de la institucionalización de la música popular en el marco de la educación del músico profesional. Además, destaca que existen cuatro movimientos de producción: creación, arreglo, ensayo y grabación o presentación en público.

En el artículo, el transcurso de la pandemia desde una perspectiva musical a través de la obra “the last year” de Espín (2020) realizó una propuesta artística de música contemporánea para el instrumento de saxofón, producción basada en proceso histórico de la música académica, dentro del contexto de la pandemia COVID 19 aplicando algunas técnicas extendidas del instrumentista tras haber estudiado los estilos más influyentes como el serialismo integral, aleatorismo, clasicismo y minimalismo.

Considerando los antecedentes de nuestra investigación, respecto al análisis musical, existen múltiples instrumentos de investigación, de los se consideran las que más puede ser útil para nuestra investigación razón por el cual se ha elegido por el análisis armónico y análisis formal, los que además se desarrollaran en el marco teórico. En cuanto a producción musical se ha identificado dimensiones como creación musical, producción musical y posproducción musical, otros autores han utilizado una que podría



adoptarse mejor a nuestra investigación como son: creación, arreglo, ensayo y grabación, está la utilizaremos a razón que la producción musical de las bandas que participaron en la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, utilizaron los medios como redes sociales en el contexto de la pandemia. Resaltamos la religión por ser un antecedente local de la ciudad de Puno, a razón de que es la ciudad que alberga a gran cantidad de instituciones musicales, por tanto, opiniones como que la religión hizo alianza con las fiestas al haber sido un encuentro de adoctrinamiento entre lo autóctono y las influencias externas dadas en el virreinato, demostrando en la actualidad, cambios por las circunstancias vividas de la época COVID 19.

2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. Producción musical

Respecto a la definición de la producción musical György Lukács citado por Kowii (2015), señala que: “el fundamento elemental del ser social es el trabajo. Es la actividad que permite al hombre relacionarse y producir la sociedad o lo social..., es el proceso de producción y reproducción de la realidad social” (p. 13). Esta afirmación nos permite sustentar la importancia que tiene nuestra investigación en la sociedad de la región de Puno, principalmente en la ciudad del mismo nombre, sobre todo evaluar la producción musical en la realidad social. Describiendo la situación pre COVID-19 del año 2020 de la Festividad Virgen de la Candelaria, donde las bandas de músicos, acompañan a las comparsas de danzantes de trajes de luces, en danzas como morenadas, diabladas, kullawadas, tinkus, doctorcitos, entre otros, cada uno de ellos fueron acompañados entre 60 a 120 músicos, por lo que preparaban repertorio exclusivo para amenizar a las danzas en las diversas actividades en honor a Virgen, luego de dos a tres días de



acompañamiento por lo general en el transcurso de ellos se realizaban concurso o exhibiciones de bandas de músicos, para ello el repertorio era distintito con música mucho más elaborada académicamente, luego de ello los ganadores fueron reconocidos por la Federación de Arte y Folklore de la ciudad de Puno, con estipendios económicos. La producción musical entonces era a través de grabaciones de audio y video en CD, los cuales eran ofrecidos a la sociedad puneña o asistentes a los eventos, esto además servía como fuente de ingreso y marketing para las bandas de músicos.

Como todo fenómeno produce cambios, durante la pandemia las bandas de músico realizaron otro tipo de producción musical, por las estrictas medidas de las autoridades gubernamentales, a través de decretos, por lo que la producción musical de las bandas cambio de acciones referente a estas actividades en una realidad social distinta.

Kosik, citado en Kowii (2015), sostiene respecto a la realidad:

El campo en que se ejerce una actividad práctico sensible. Esta solo puede ser captada a través de idea, dice entonces que a través de esta actividad (trabajo) el humano “crea sus propias representaciones de las cosas y elabora todo un sistema de conceptos con el que capta el aspecto fenoménico de la realidad. (p.13)

Definitivamente la producción musical es considerada como un trabajo rentable, por consecuencia, los conjuntos musicales han adoptado estrategias dentro del contexto de la época COVID 19, fruto de ello se ha detectado actividades vía virtual lo que amerita una investigación a profundidad, como el autor citado señala que crearon su propia representación a través de sistemas de conceptos. Por lo tanto, en la tesis desarrollaremos las herramientas para



exteriorizar este conocimiento, como el lenguaje musical aplicado a una realidad distinta o las obras musicales, a través de los procesos de nuestro trabajo, que incluyen la representación del mundo para nosotros mismos y la producción de la realidad como por ejemplo (música popular y académica). El autor agrega que, a lo largo de su historia, cada cultura y civilización ha creado sus propias circunstancias únicas. Debido a esta condición, el mismo tipo de trabajo se llevará a cabo de una variedad de maneras a través de diferentes civilizaciones y el mismo tipo de trabajo se estructurará de una variedad de maneras dentro de la misma civilización en varios puntos en el tiempo. Con esta acepción consideramos que las bandas han utilizado el mecanismo de la producción de acuerdo a los avances tecnológicos que se tuvieron hasta el momento y en época de COVID.

El trabajo productivo permite al ser humano generar la vida material que necesita para mantenerse. El trabajo es el medio a través del cual el hombre logra su necesidad en dos niveles: el nivel individual y el nivel social. Los seres humanos de la cultura inca y de la sociedad egipcia fueron capaces de construir estructuras arquitectónicas que han resistido la prueba del tiempo porque tienen el atributo colectivo. Además, agrega, que el llamado modo de producción es una acumulación histórica de capacidades y costumbres que hacen posible la producción. Este término se refiere a lo que a menudo se conoce como sistema de producción. Las interacciones sociales que se establecen como resultado del proceso de producción están en gran parte determinadas por el modo de producción. El trabajo da lugar a un conjunto de relaciones sociales y se convierte en la actividad del hombre que le permite crear la realidad en la que se objetiva, la realidad social. El segundo factor que permite al hombre ser un ser social es su capacidad de crear la realidad. Según el hombre crea una nueva realidad, una



realidad social con los materiales que le proporciona la naturaleza, el hombre es capaz de crear una realidad social con los materiales que le proporciona la naturaleza.

La raza humana es responsable de la producción tanto de las cosas materiales como de las interacciones sociales que son esenciales para su supervivencia (conjunto de condiciones sociales). El proceso de fabricación nunca termina, sino que se lleva a cabo continuamente. La vida individual y social del hombre es producida y reproducida por el hombre, a esto podemos agregar que los músicos entraron a subsistir por el confinamiento y los cambios de costumbres realizados en la época COVID, para ello es importante identificar estas actividades ya que potenciará el conocimiento adquirido en esta época.

Ciurliza (2021), respecto a la producción musical en tiempos de la pandemia puede ser investigada cualitativamente, considerando algunos instrumentos como: recopilación de datos, testimonios, registros sonoros y memorias relacionadas a la huella emocional que dejó la pandemia en ese período de tiempo. Además, utilizo técnicas como grabación y procesamiento binaural (la capacidad del ser humano para percibir el sonido procedente de todas las direcciones. La característica principal es la adición de la dimensión de la altura el plano vertical al sonido estereofónico el plano horizontal). Lo que intentaremos en este trabajo es determinar además el proceso de grabación musical ya que eso permitirá identificar los aspectos comunes en la producción musical.

Por otro lado, respecto al rol del productor musical Ruiz (2020), sostienen que los autores, compositores y arreglistas son responsables de la música y que además los profesionales del negocio se encargan de calcular los beneficios y



diseñar estrategias para generarlos. El intérprete también actúa como director de la producción. Los técnicos de sonido participan en el proceso de grabación. La tarea de la producción musical abarca todas estas facetas y, sin embargo, se sigue planteando la pregunta que parece aludir a la naturaleza redundante o poco clara de ser productor. Aspectos como la que se menciona se debe aclarar en la discusión de los resultados por lo tanto se han considerado indicadores como interprete, director musical, productor musical, técnico de sonidos, cantantes, autores, compositores y arreglistas. El autor agrega, que el proceso de producción musical incorpora el ámbito integrador en pos de la dirección o visión del proyecto, buscando la cohesión y la coherencia para cumplir determinados objetivos musicales, estéticos o económicos.

Algunas universidades de ingeniería de sonidos para la producción musical en su plan de estudios consideran cursos que suelen encontrarse en otras áreas, como las matemáticas y la física. Además, vemos estudios de circuitos, electrónica y aplicaciones, lo que nos permite ver la naturaleza extremadamente técnica de esta profesión en términos de diseño y ejecución.

Es decir, que existen personajes en la producción musical que permiten viabilizar las grabaciones estas se pueden conjugar entre los siguientes:

Figura 1.
Personal en la producción musical



Fuente: (Ruiz, 2020, pg. 18)

Existen otras denominaciones como o terminológicas aplicadas al proceso de producción musical como: preproducción, producción y postproducción, la cual puede ser consideras como dimensiones, sin embargo, consideramos que estas etapas deben ser específicas por lo que sustituiremos con lo que propone Madoery (2005), la producción de la música requiere un largo proceso que precede a su presentación. Cuando escuchamos una interpretación en directo o grabada, asistimos a la finalización de un proceso que se remonta al momento en que se concibió la obra. Este proceso, que se extiende desde el momento presente hasta la propia interpretación, es lo que denominamos procedimiento de producción musical. Estos procesos constan de cuatro etapas: la etapa de creación, la etapa de arreglos, la etapa de ensayos y la etapa de grabación o la etapa de interpretación pública; estas a su vez se consideran como dimensiones los cuales se desarrollaran en las siguientes páginas de la producción musical, a estas agregaremos las que creemos convenientes indicadores que se justifican de acuerdo a las necesidades de muestra tesis, como: nivel individual, nivel social, capacidades de producción musical y costumbres de producción musical.



2.2.1.1. La creación o composición

Las definiciones de la composición musical, podrían conceptualizarse de acuerdo a los géneros, estilos, posturas filosóficas y demás aspectos contextuales, por ejemplo Barker (2012), categoriza en su investigación tres niveles de composición la primera que consiste en: cuando hay tensión en la música, ésta se debe a la interacción entre tres parámetros musicales clásicos: la melodía, la armonía y el ritmo. Esta interacción tiene lugar dentro de una gama estilísticamente discernible. Por ejemplo, un himno o una pieza de música de baile. Hace alusión a tres principales elementos de la música sobre los cuales las composiciones musicales podrían diversificarse de acuerdo a categorías, el mismo autor agrega respecto a una composición musical de nivel 2:

Una composición musical siempre incorporará al menos un ingrediente extra, y este elemento adicional puede repercutir en alguno o en todos los eventos que se encuentren en el nivel 1 y se enfatizará o contextualizará. Un ejemplo de uno de estos aspectos extra es un grado de flexibilidad rítmica que no está anotado, una dirección temporal para la improvisación, o una ocurrencia que de alguna manera desafía o empuja las limitaciones estéticamente claras de la tonalidad y el pulso a sus límites absolutos. (p.187)

Por otro lado, aclara que en un plano de nivel 3 la música tiene las mayores perspectivas en cuanto estructura, armonía y otros elementos musicales como que, en un momento dado, hacia la conclusión de este nivel, el oyente y la estructura musical pueden llegar a un punto en el que



es difícil, si no imposible, diferenciar entre el primer plano y el fondo. Como consecuencia directa de esto, la música podría resultar dura y severa.

De manera conclusiva podemos afirmar que existen elementos musicales además de elementos compositivos como, por ejemplo: instrumentación, estructura formal, y otros que muchos autores resaltan, estas en consecuencia podrían aplicarse de acuerdo a las capacidades de un determinado compositor, además en consideración al contexto en el que se desarrollan estrategias compositivas musicales.

Existen opiniones que definen, respecto a la composición, componer música no es un proceso esencial, pero al final, la única persona que compone música es el oyente. Este valor que se le da al oyente probablemente está dada a la condición en que la obra es percibida finalmente luego de un estreno, a ello se considera al oyente como un crítico para dar opiniones respecto a las composiciones musicales. Esto ocurre cuando el oyente estructura los diversos aspectos del paisaje sonoro ordenando, añadiendo, imponiendo, anulando y aplicando diversos marcos de referencia para interpretar los sonidos y crear diversas formas de significado. (Fabbri et al., 2003), el mismo autor agrega:

Los avances verdaderamente interesantes en la composición musical en la sociedad urbana actual no residen en la producción de obras de arte notables, ni en las formas bien establecidas, cultas y apropiadas de apreciarlas y experimentarlas. Más bien, estos desarrollos residen en las formas en que los compositores están encontrando nuevas maneras de



expresarse a través de la música. En campos como la legislación sobre derechos de autor o la producción de crítica cultural de alto nivel, así como para la elaboración de mitos de mercado, estas ideas siguen teniendo relevancia como categorías históricas; sin embargo, no son categorías históricas con verdadero valor explicativo, a excepción de la innegable fuerza que tienen como mitos y conceptos erróneos que siguen funcionando. (p. 115)

Uno de los mayores referentes respecto a la composición es la que desarrollo Schoenberg (1976), en su libro Fundamentos de la composición musical se abordan tanto el examen de obras maestras, con especial atención a las sonatas para piano de Beethoven, como la práctica compositiva de formas musicales, tanto pequeñas como vastas. Estos dos enfoques se combinan para proporcionar una experiencia de aprendizaje única. Como libro de análisis, se extiende sobre lo mencionado en los últimos capítulos de Funciones Estructurales de la Armonía, especialmente en el capítulo XI, que se titula Progresiones con variedad de funciones compositivas. Amplía la información incluida en el compendio Modelos para compositores principiantes y sirve como estrategia para realizar ejercicios preparatorios de composición.

Giráldez (2009) respecto a la composición musical afirma: La creación musical suele ser tratada como algo secundario en la mayoría de los programas educativos, poniendo más énfasis en la audición y la interpretación que en la improvisación, los arreglos o la composición, todas ellas consideradas tradicionalmente como actividades difíciles y sólo apropiadas para los músicos profesionales. A pesar de que estas creencias



ya han sido puestas en duda y de que un gran número de estudios, propuestas y experiencias didácticas han demostrado que son incorrectas, el desarrollo de las TIC y el uso de las nuevas tecnologías han propiciado el desarrollo de un nuevo enfoque de la educación musical. El avance de las tecnologías de la información y la comunicación, y más concretamente de la tecnología musical, ha contribuido a transformar decisivamente muchas de las creencias que se tienen sobre la creatividad, acortando la distancia entre los compositores profesionales y los aficionados que producen música. Componer música ya no se considera un empleo especializado que sólo pueden realizar los profesionales, sino una actividad que puede realizar cualquiera que tenga la pasión y la determinación esenciales para hacerlo.

Finalmente afirmamos, que el comienzo de la producción musical pasa por la composición o creación musical, posterior a ello, es lo que concierne a los elementos compositivos de acuerdo a las exigencias de la naturaleza musical, es decir, popular, tradicional o académico.

Alvaro, Miranda, & Barros (2010), el fenómeno de la música puede considerarse como un proceso de comunicación, en el que el mensaje musical pasa de un emisor, que es análogo al compositor, a un receptor, que es análogo al oyente, que es quien experimenta la música que se interpreta. Este en la actualidad ha ido transformándose de acuerdo a los cambios producidos por los fenómenos, principalmente influenciados por el efecto de los avances tecnológicos. Por otro lado, agregan, que la comunicación humana musical puede producirse de manera directa como en la improvisación, por otro lado, es sabido que las composiciones



musicales son producidas o ejecutadas por el intérprete, de manera indirecta. Por otro lado, define que composición deriva del latino “componere” que significa unir numerosas cosas para producir otra que se transmite. De modo tal que el hecho musical puede dividirse en tres procesos esenciales separados:

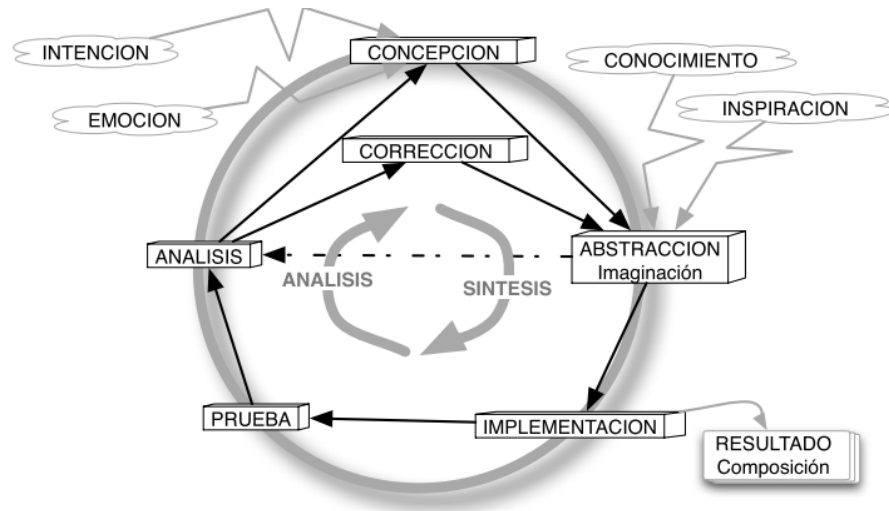
- Composición
- Interpretación
- Percepción

Como consecuencia, los autores señalan, que existen una serie de subprocesos y fases en la abstracción del compositor o creador musical, como son:

- La concepción
- La abstracción
- La implementación
- El análisis
- La corrección

Figura 2.

Proceso en la abstracción del compositor



Fuente: Alvaro et al.(2010)

En este gráfico, se muestra la composición musical como un proceso constante con sus elementos diferenciados comenzando por una intención voluntaria o una emoción, por otro lado, es importante los conocimientos previos y la inspiración para generar una concepción y abstracción, el análisis y la corrección podrían reforzar y mejorar las incongruencias de la composición, finalmente la implementación con todos los recursos instrumentales podría definir el tipo de una composición musical.

2.2.1.2. Arreglo

Casagrande (2014), en su tesis para la titulación realiza arreglos musicales con el objetivo de componer temas musicales, así como la producción de sus arreglos para ser interpretados en un formato establecido, una investigación desde una perspectiva de artística, sin



embargo, incluye en su trabajo un cronograma que abecé al tiempo en el que se desarrollaras determinadas actividades, estas son:

- Caracterización conceptual de la titulación bosquejos de composiciones a realizar elaboración de arreglos.
- Justificación, antecedentes, elaboración del presupuesto,
- Análisis técnico
- Elaboración de afiches
- Elaboración de arreglos
- Ensayos
- Concierto

Cada uno de estos aspectos podrían plasmarse a través de un proyecto de investigación, de modo tal que la elaboración podría recaer en los asuntos que se intentan verificar en la teorización del arreglo musical, quizá no definido en algunos trabajo de investigación, sin embargo del argot popular que se recolecta define como una acción de modificar o transformar una melodía u obra musical, en esto nos aclara (Bravo, 2016), Para ayudar a entender mejor cada uno de estos parámetros, los señalaremos y describiremos a continuación. Es importante señalar que la mayoría de las definiciones son las que están común y formalmente aceptadas en la actualidad, habiendo sido definidas por más de un autor a lo largo de la historia.

El mismo autor señala que los parámetros para el arreglo musical son elementos musicales indicando los siguientes:

- Ritmo



- Velocidad o tempo
- Melodía
- Tonalidad
- Armonía
- Dinámica
- Timbre
- Extensión
- Forma
- Textura
- Estilo

Pinto (2010), define al respecto: La escuela de música ofrece un curso práctico llamado arreglos musicales, cuyo objetivo es fomentar la destreza musical en términos de lenguaje creativo, así como la creatividad musical en términos de arreglos de piezas musicales. Toda pieza musical que se escribe tiene que tener un arreglo para poder ser vendida en el negocio de la música. La técnica de los arreglos musicales consiste en adaptar una pieza musical existente para que se ajuste a diversas circunstancias y propósitos. Es la fase de creación de una pieza musical que se encuentra en algún punto intermedio entre la composición y la producción.

Las instituciones musicales de educación superior del país y del extranjero incluyen muchas veces el curso de arreglos musicales, es así que en la Escuela Profesional de Arte este curso se desarrolla a partir del 2018, no obstante que las condiciones para desarrollar son la eficacia en las capacidades de los estudiantes. Con el siguiente temario:



- Tonalidad
- Estilo
- Instrumentación
- Tempo
- Movimiento dinámico
- Forma
- Uso de anticipaciones y retardos
- Sección Rítmica
- Explicación de sus rangos, partes y notación
- Números y letras de ensayo

Existen otras definiciones más específicas respecto al arreglo musical, Sena (2014) citado por Juarez (2019) sostiene:

Una invención musical puede denominarse arreglo, pero la frase “arreglo musical” también puede utilizarse para referirse al proceso de adaptación de una composición que se produjo a partir de una referencia sonora original para su uso en un medio diferente al que se compuso.

Indistintamente el arreglo musical podría abarcar a la composición musical, por cuanto los conocimientos musicales básicos son parte de la composición musical, por otro lado, cada uno de los elementos musicales se pueden constituir como elementos de la composición y arreglo musical, tal es así que estas capacidades obtenidas podrían llegar a tener niveles y ser evaluadas, existen Juarez (2019) agrega: arreglar un tema musical es adaptarlo a los instrumentos particulares con los que se va a interpretar una determinada obra o tema musical, así como adaptarlo para que pertenezca al grupo con el que se va a interpretar. Esto se hace para que el tema pueda



ser interpretado por el grupo que lo ejecuta. Po lo expuesto, en el marco de la ciudad de Puno, existen conjuntos musicales que se afilian a las federaciones de acuerdo a su categoría, por ejemplo: los conjuntos de bandas de músicos, pertenecen a la Federación Regional de Bandas de Músicos, las Estudiantinas y Centros Musicales pertenece a las Federación Regional de Centros Musicales y Estudiantinas, estas asociaciones en muchos casos están en la obligación de organizar concursos regionales para el desarrollo de las actividades patrocinadas por las Municipalidades provinciales, además de instituciones como el Gobierno Regional.

Sena (2014) citado en Juarez (2019) más adelante agrega:

En la hora de arreglar una pieza musical, es necesario conocer en profundidad el material sonoro sobre el que se trabaja. Esto incluye la organología, el género, el estilo musical, las características interpretativas, rítmicas, melódicas, armónicas, formales y estructurales. Además, es necesario dominar el lenguaje sonoro, las capacidades instrumentales de los intérpretes, la adaptación de las posibilidades técnicas, tímbricas, expresivas, estilísticas y sonoras de determinados grupos, y las posibilidades de mezcla entre timbres. (p. 16)

Las posibilidades y los conocimientos de los arreglista son amplias, por el que la calidad del producto será referenciado y evaluado de acuerdo a los conocimientos teóricos y prácticos del arreglista, aspectos importantes resaltan en el arreglo musical, como el de la interpretación, el arreglista debe conocer las cualidades técnicas del interprete, de modo tal que la producción musical no se aleje a los objetivos propuestos por el



interpretante, los conocimientos textuales de la obra de arte producida debe tener las condiciones analíticas, de modo que en la industria musical de la actualidad se están experimentando de acuerdo a los conocimientos básicos de producción.

Duarte (2019), en su tesis de grado sostiene que el proceso de adaptar una pieza musical para que sea interpretada por una determinada combinación vocal y/o instrumental se conoce como “arreglo”. Esta combinación puede variar desde un solo intérprete hasta una orquesta completa.

Autores como Fallas, C. & Román, G. (2021) conceptualizan al respecto como un cambio que se realiza en una pieza musical original para adaptarla o modificarla con el fin de que alcance un determinado objetivo. Esta definición se refiere a este tipo de obra musical además agrega que un elemento original con la intención de modificarlo o alterarlo de alguna manera para que pueda ser utilizado para lograr un determinado objetivo. En consecuencia, la producción seleccionada para esta tesis se hará haciendo un seguimientos de los conjuntos más representativos de haya sido parte de en apoyos económicos de la región y por otras organizaciones culturales.

2.2.1.3. Ensayo y practica instrumental

Para Magro (2015), ensayo es parte del desarrollo practico interpretativo instrumental, y que refiere que por las innumerables presentación del interprete musical, el entrenamiento de nuestras habilidades deben ser permanentes, las destrezas adquiridas se pueden



comprobar en capacidades técnicas e interpretativas, es lo que habitualmente en las bandas de músicos de la región de Puno, se observan integrantes que recurren muchas veces a apoyo de una tutor para mejorar las condiciones técnicas, dado que el músico tiene que mostrar continuamente sus habilidades ante el público, es el tema que más se plantea y se considera más típico. Necesita mostrar continuamente su destreza ante el público, por lo que es bastante crucial la forma en que un artista ejecuta, practica o interpreta su canto o instrumento principal. El artista debe ser un individuo bien preparado para tener una expresión aceptable. Esto incluye tener cientos de horas de práctica, cuidar su imagen y mantener sus sentimientos y sensaciones bajo control. Esto le da la capacidad de comunicar o afectar al oyente que le escucha.

Algunos aspectos que se podrían resaltar en un ensayo musical:

- Hábito de ensayos diarios
- Horario establecido
- Tiempo de ensayo
- Superación de dificultades técnicas
- Análisis de las obras a interpretar
- Coordinaciones previas de la interpretación musical

Es importante aclarar que para las obras de gran dificultad relativos, a las horas de ensayo o práctica instrumental, si bien las dificultades técnicas en la música académica son mucho más exigente que los temas populares, tal como afirma Alvarez, Guaita, Pérez & Ravotti (2012), dadas las múltiples opciones disponibles, la música folclórica puede ser practicada de diversas maneras. La música folclórica, ya sea por



la conformación de los instrumentos o por los instrumentos, así como por el número de miembros, es conveniente tratar con soluciones acústicas que pueden ser modificadas. Esto es por la conformación de los instrumentos o por los instrumentos, así como por el número de miembros. Las cortinas y las placas de yeso pueden ser muy eficaces para ajustar las características acústicas que proporcionan calidad al sonido con el fin de adaptar el entorno acústico. Cuando se trata de producir un campo sonoro difuso, los pasos que hay que dar suelen ser de carácter geométrico. Esto abre la puerta a una amplia gama de soluciones fáciles de aplicar al problema. Es evidente que las condiciones de infraestructura para un buen ensayo además de los equipos de sonido, acústicas de la reverberación del sonido del ensayo, y otros aspectos a considerar. Está claro que las condiciones para tener un éxito en las prácticas instrumentales, deben ser las óptimas para tener mejores resultados.

Muñoz & González (2020), citando a Araujo (2016), destacan tres comportamientos de autorregulación que se observan en la práctica instrumental avanzada. Estos comportamientos incluyen:

- La organización de dicha práctica,
- Los recursos personales
- Los recursos externos

La autorregulación mediante recursos personales se mostró más común entre los músicos experimentados cuando se trata de métodos para la práctica instrumental, mientras que el uso de la autorregulación a través de recursos externos se hizo menos común con la experiencia. La cantidad



de tiempo dedicado a la práctica demostró tener una correlación negativa con la edad y una correlación positiva con la organización de la práctica y la autorregulación lograda mediante el uso de recursos externos.

Los mismos autores agregan que aquellos pensamientos y comportamientos que guían consciente e intencionadamente al intérprete durante la práctica deliberada de su instrumento e intervienen en la forma en que selecciona, organiza, procesa, integra y ejecuta sus conocimientos y habilidades musicales; en su estado emocional; y/o en su motivación; con el propósito de adquirir, almacenar y posteriormente poder reproducir resultados instrumentales que sean, a su juicio, positivos y a corto plazo. Aquellos pensamientos y comportamientos que guían consciente e intencionadamente al intérprete durante la práctica deliberada de su instrumento. (p. 4)

2.2.1.4. Grabación

En cuanto a la grabación tenemos teorías aplicadas durante la época de la pandemia, sin embargo, sean generados muchos conceptos que van a fortalecer nuestra investigación, una de ellas es la que Lara & Piñeiro (2008) afirma sobre las herramientas que se debe tener antes de la grabación:

Desglose: se utiliza principalmente en la construcción de obras de ficción. Consiste en calcular con gran detalle los requisitos para llevar a cabo el guion desde el punto de vista estético, material y técnico, así como desde el punto de vista de los intérpretes, y hacerlo secuencia por secuencia. Esto permite definir el conjunto de elementos imprescindibles



para el rodaje y, en consecuencia, elaborar un plan de acción. En esta etapa consideramos que los conjuntos musicales en la época de COVID 19, han estado dentro una planificación o un guion porque las presentaciones han mostrado calidad en aspectos audiovisuales, tal es así, que las condiciones en la que se direccionaban la calidad de la transmisión contaba con un reporte historiográfico de las acciones que el conjunto había cumplido durante este periodo.

El plan de acción: Se trata de un documento redactado por el productor que planifica y organiza la parte del rodaje de la producción. Su objetivo es presentar un resumen conciso de los días, junto con las características particulares de cada uno, y organizar el rodaje de manera que las secuencias que comparten componentes similares puedan juntarse para ahorrar dinero en viajes y otros gastos. El plan de trabajo detalla las personas que formarán parte del equipo de rodaje, el número de días que se dedicarán a la producción, el número de planos, escenas o secuencias que habrá que rodar en cada jornada, la aparición de actores y extras y las necesidades de todo tipo que habrá que tener para cada día de trabajo. El plan de acción o el plan de trabajo, se ha constituido como un pilar en el direccionamiento de la producción musical, definitivamente los conjuntos musicales han tenido que optar por las exigencias de las instituciones que apoyaron con fines de reactivar la economía en las agrupaciones musicales, los planes de trabajo han incluido el presupuesto para todas las acciones realizadas como gastos y honorarios de quienes fueron parte de estas actividades.



El presupuesto: El coste global de la producción audiovisual que pensamos realizar es lo que se pretende determinar con este análisis. Esta actividad fue uno de los más importantes durante los apoyos económicos que realizó el ministerio de cultura del Perú, solo entonces muchos conjuntos han podido desarrollar actividades con fines de reactivación económica. Los planes y el presupuesto han sido evaluados por personal del Ministerio de Cultura del Perú, de acuerdo a al prestigio y la calidad de la planificación sea distribuyeron recursos económicos, a ello debemos aclarar, que el presupuesto fue únicamente por el confinamiento decretado por el estado, quizá muchos de los conjuntos han visto que este apoyo económico ha generado estabilidad en una época de crisis de la ciudadanía. La fiscalización económica era realizada seguramente por los directivos de las instituciones culturales. Quienes al final informan de los actuando a instancias superiores.

Según la RAE, la composición en pintura es “el arte de disponer las figuras y accesorios para producir el mayor efecto, según lo que se quiere representar”. En el contexto de una producción audiovisual, podemos decir que es el arte de elegir, organizar y disponer los componentes necesarios para transmitir al espectador el mensaje que queremos transmitirle. Cuando miramos por el visor de nuestra cámara, se nos presentan muchas opciones de composición y encuadre de la imagen. Todo lo que vemos cuando miramos por el visor de nuestra cámara está incluido en el encuadre. La composición que creamos dentro de los límites de ese encuadre depende de:

- Punto de vista desde donde pongamos la cámara:



Es el lugar en el que colocamos nuestra cámara para hacer la fotografía. Puede ser ligeramente más alta o ligeramente más baja, ligeramente a la izquierda o ligeramente a la derecha, delante o detrás de nuestro personaje. Todas estas posiciones son posibles. La impresión que obtengamos vendrá determinada por la posición de la cámara en relación con la escena. Hay tres tipos distintos de fotografías que se pueden tomar, cada uno de los cuales está determinado por la orientación de la cámara en relación con el sujeto de la fotografía.

La toma estándar Los ojos del sujeto están al mismo nivel que la cámara cuando se capta en la película. Esta es la altura típica desde la que vemos a los individuos, y la gran mayoría de las fotografías que capturemos estarán tomadas desde este punto de vista. El hecho de que estemos acostumbrados a ver desde este punto de vista hace que prestemos la menor atención a esta fotografía en particular.

Fotografía de inmersión. La cámara se coloca de forma que mire a los ojos del sujeto mientras se le filma. Ayuda a construir una relación de superioridad con respecto al personaje que estamos grabando, porque lo percibimos como inferior a nosotros. Esto nos da la posibilidad de sentirnos superiores al personaje que estamos grabando. Además de esto, es útil hacer fotos muy amplias de una ciudad, campo o paisaje.

- Toma en la otra dirección. La cámara se coloca de forma que apunte hacia abajo, hacia los ojos del sujeto. Esto crea una atmósfera de sumisión hacia el personaje que vamos a grabar, que aparece como más poderoso e importante que nosotros.



- Tipo de plano que tomemos
- Tipo de objetivo

Estos aspectos se han podido verificar en la posproducción de los conjuntos musicales, creemos que cada uno de los conjuntos en coordinación con las salas de producción audiovisual, han planificado estos aspectos ya que las transmisiones contaban con todo un equipo logístico de reporteros, animadores, músicos, cantantes, de distintos géneros musicales, tecnología de juego de luces entre otros aspectos, creemos la necesidad de investigar sobre la producción que se realizó durante este periodo. Agregamos que existen tipos de objetivos estas son:

Una lente normal tiene un ángulo de visión de unos 45 grados, comparable al del ojo humano. Parece que la imagen grabada tiene una apariencia similar a la que vemos cuando miramos a través de nuestros ojos.

Los objetivos que tienen un campo de visión amplio, a menudo entre 60 y 180 grados, se denominan objetivos gran angular. Se utilizan para hacer excelentes fotos de conjunto y pueden utilizarse en espacios reducidos. Hacen que el tema destaque sobre el fondo de forma notable.

Debido a sus campos de visión muy limitados, que van de 20 a 1 grado, los teleobjetivos nos permiten acercarnos mucho más al sujeto de nuestra fotografía. Son útiles para obtener primeros planos y tomas de detalle. Separan el tema de la conversación circundante y enfocan el fondo.

En todo el proceso de grabación existen una iluminación variada, lo que genera una diversidad de emociones entre los espectadores de las



redes sociales, quizá esta podríamos considerar, Lara & Piñeiro (2008) sostienen:

Los decorados: Hay que distinguir claramente entre decorados naturales y artificiales. En el primer caso, es frecuente encontrarlos en películas o programas de televisión en los que los especialistas se encargan de producir la escenografía adecuada para la película. En muchos casos, se hacen desde cero para una producción concreta y pueden incluso emplear versiones en miniatura de los modelos originales. Por otro lado, los escenarios naturales desempeñan un papel mucho más importante en los documentales. Es necesario que nos aseguremos de que los escenarios, o entornos, en los que realizamos nuestras grabaciones sean tan creíbles y atractivos como sea humanamente posible. Antes de empezar a filmar, siempre debemos ir a identificar los lugares de rodaje, comprobar cómo será la luz cuando filmemos, a qué sonidos podríamos enfrentarnos y si hay o no mucho movimiento de personas, automóviles y otras cosas.

El vestuario, atrezzo: Tan importante es saber cómo irán vestidos nuestros personajes (los colores que llevarán, si usarán o no algún accesorio, etc.) como tener el resto del atrezzo que pueda aparecer en el guión, como una mesa, una pistola, un vaso, etc. El lugar de rodaje es uno de los factores más importantes.

La luz: siempre se considera uno de los aspectos más importantes de cualquier composición. Mediante la manipulación de la luz podemos crear el entorno más beneficioso para nuestro trabajo. Es un arte difícil, pero debemos tenerlo en cuenta en la medida de lo posible si queremos



preparar el escenario más seductor posible. Como la iluminación es un arte, los directores de fotografía con talento están muy solicitados. Esta es una de las razones. A pesar de ello, la calidad de nuestro trabajo aumentará enormemente si, mientras grabamos, tenemos en cuenta la dirección de la que procede la luz, las sombras que proyecta, el grado en que es dura o suave, si es una luz cálida o fría, etc.

Referente a la edición de audio se tendrá en consideración lo siguiente:

Al editar una serie de sonidos, es vital gestionar su volumen para poder controlar cómo se mezclan los sonidos. Por ejemplo, al pasar del sonido A al sonido B, se suele bajar el volumen del sonido A y aumentar el del sonido B. En la edición de sonido, los planos de sonido entran en juego cuando se mezclan muchos archivos de audio y se desea que algunos de ellos destaquen más que otros. Considere el siguiente escenario: está escuchando una emisión de radio en la que dos personas mantienen una discusión (el sonido del diálogo está en primer plano), y a lo lejos se oye el sonido de una estación de tren (sonido de fondo). Para conseguir el efecto deseado, el volumen de la charla deberá elevarse a un nivel superior al de la estación de tren.

2.2.2. Análisis musical

Nagore (2005), dice al respecto: los múltiples temas que pueden ser diseccionados a través del análisis musical, desde el “texto” hasta el “contexto”. Si consideramos el trabajo analítico desde una perspectiva amplia (el examen, la comprensión, la explicación y/o la interpretación de una realidad



determinada, en este caso la música), el reto más importante al que nos enfrentamos es la indeterminación del objeto al que se aplica, que es la “música” o la “obra musical”, un concepto problemático, ambiguo y actualmente discutido. Dado que hay tantas perspectivas diferentes sobre esta idea, también hay muchas formas diferentes de abordarla analíticamente.

El análisis musical en las bandas de la ciudad de Puno es una decisión desde que hemos optado por la determinación que se realizó en épocas normales o pre COVID 19. En esta época normal los conjuntos musicales realizaban permanentemente concurso de bandas en categorías académicos y populares, obviamente eran más valorados las obras musicales que expresaban en escenarios a veces improvisados, a razón de ello creemos que es permitiente analizar estas producciones musicales, por otro lado, los temas populares cuyas características simples permitían oír de manera fluida sin ningún inconveniente, quizá estos temas se tienen que analizar pero de una manera superficial ya que las dificultades textuales de la composición no amerita mayores complicaciones.

Nagore (2005), agrega: Una pieza musical puede considerarse como algo independiente, como un “artefacto” o un “texto”, término este último que suele referirse a la partitura (del compositor o de un transcriptor, en el caso de la música de tradición oral). Esta es la noción que tienen en mente varios métodos formalistas y estructuralistas. La determinación y explicación de los componentes formales y estructurales que conforman esa obra, así como sus combinaciones y funciones, es el trabajo analítico que se deriva de esta noción. La determinación y explicación de los componentes formales y estructurales que conforman esa obra, así como sus combinaciones y funciones, es el trabajo analítico que se deriva de esta noción. Los procedimientos que se suelen utilizar son de carácter empírico y



sistemático. Estos procedimientos incluyen la segmentación, el recuento de componentes y variaciones recurrentes, la reducción y la combinación. El análisis Schenkeriano, la teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático y otras formas de análisis semiológico, así como el análisis del estilo musical, entrarían en esta categoría. El significado de la obra se derivaría de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo “significativo” del análisis consistiría en revelar esa coherencia. Este punto de vista estuvo muy extendido durante el siglo XX, y sigue teniendo un peso importante en la actualidad.

Robles (2020), conceptualiza de una manera más comprensible respecto al análisis musical cuyos objetivos básicos son

- Reconocer con precisión milimétrica los numerosos componentes que conforman la composición, como su forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre y dinámica, etc.
- Investigar los tipos de conexiones que se establecen dentro de cada uno de los componentes, así como las que existen entre ellos.
- Extraer por que la razón y la lógica que hay detrás de esas relaciones, por qué el compositor estructuró las cosas de esa manera concreta y qué pretendía conseguir.

Estas tres acepciones permiten orientar en el análisis musical, sin embargo, la lógica y sugerencia del autor es realizar los análisis de acuerdo a los siguientes indicadores: análisis forma, análisis temático y análisis armónico.

De lo importante que es el análisis musical en un contexto social, García-Peinazo (2019) afirma: cuando se trata de estudiar la música popular urbana y las formas en que está conectada con los procesos históricos, culturales, sociales y



políticos, el análisis musical es un instrumento metodológico de primer orden que debe utilizarse. Es así que teniendo en consideración el análisis musical que permite determinar estilos, características, géneros, innovaciones y otros aspectos, hemos decidido la incorporación de esta dimensión en sus variables:

- Análisis formal
- Análisis armónico

2.2.2.1. Análisis formal

Szerly (2013), la forma puede considerarse como el plano general de la obra para su construcción. Hasta el siglo XX, la música europea concibe formas cerradas que se definen por su discurso narrativo. Estas formas tienen un principio, un desarrollo y un final, definidos por la presentación de la(s) idea(s) de partida, la relación y el desarrollo de sus elementos y la progresión hacia un clímax, que culmina las tensiones y las resuelve. La gran mayoría de la música occidental hasta el siglo XX se creó utilizando formas preestablecidas que se ajustaban al tema. Por esta razón, el examen de la forma musical va de lo global a lo específico, pasando de la visión general a los puntos más finos. La forma se resume de manera formal en el análisis, que lo hace destilando la obra hasta sus fundamentos mediante el uso de letras, números y/o frases formales. La coherencia, o la armonía que existe entre los elementos de similitud y diferencia, es una de las características que definen la forma artística.

La aplicación de estos tres principios fundamentales de la formación artística se investiga durante el análisis de la forma de las composiciones musicales:



El oyente podrá identificar un elemento musical que se repite y, al hacerlo, podrá determinar la conexión entre las distintas secciones de la composición. La estructura de la creación musical puede considerarse como la conexión que existe entre las partes que la componen. Existen muchos tipos de repetición, como la repetición directa (de frase u ostinato), la imitación, la secuencia (progresión), la inversión, la variedad, el crecimiento motivico y la reexposición. La composición de una pieza musical implica una serie de estrategias, una de las cuales es el desarrollo de la textura musical mediante el uso de uno o varios tipos de repetición, partiendo de un concepto original.

Las repeticiones normalmente se representan a través de nomenclaturas estas son: A, B, C y D, con la finalidad de sistematizar y abreviar la extensión de la estructura formal, para ello existen algunos elementos que permiten diferenciar como, por ejemplo:

- Repetición
- Variante
- Contraste
- Carencia de relación

Cada uno de ellos es reemplazo con el abecedario que en alguna medida facilita la comparación estructural de las melodías y diseños rítmicos y otros elementos que se utilizan.

Por otro lado, el término forma se utiliza con varios sentidos distintos. Cuando se usa en conexión con binaria, ternaria o rondó estas se refieren a las formas ya establecidas como por ejemplo concierto desde la



perspectiva académica, desde la posturas filosóficas la palabra forma quiere decir que es una obra organizada y que está constituido por elementos como las de un organismo vivo, sin esta organización la música sería una materia amorfa, tan inteligible como una escritura sin signos de puntuación, por lo tanto, existen una serie de elementos como los mencionados anteriormente sobre la lógica y coherencia que el compositor propone con la finalidad de dar mayor realce en la expresión musical. La coherencia y el equilibrio se han convertido en aspectos principales para identificar la importancia de la obra, además de que cada uno de estos términos contribuyen al compositor como guía para desarrollar las cualidades estéticas de la propuesta. Robles (2020) señala los objetivos del análisis formal:

- Detectar cuáles son las principales partes de una pieza
- Estudiar cómo se agrupan dichas partes
- Presentar la estructura formal encontrada
- Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal.

2.2.2.3. Análisis armónico

(Segui, n.d.), respecto a la armonía musical, conceptualiza, los griegos de la Antigüedad clásica se referían a la progresión ordenada de los sonidos como la armonía, que utilizaban como sustantivo para describir el concepto. La secuencia ordenada de sonidos, con un significado del término comparable al que hoy damos a los términos escala o modo, cuando hablamos del sistema musical griego primitivo. Este significado



del término se da cuando hablamos de la chora. La palabra llegó a utilizarse como sinónimo de acorde a partir de la Edad Media y en adelante, pero se utilizaba en un sentido más restringido que el actual y se refería únicamente al acorde consonante de tres sonidos. En la actualidad, y en un sentido más genérico, la palabra “Armonía” se utiliza para describir al componente de la técnica musical que analiza la producción y conexión de los acordes. Este uso del término “Armonía” es más común.

Para la realización del análisis armónico Muñoz & González (2020) , sugiere: un análisis armónico. Reconozca y clasifique lo siguiente en función de su significado interpretativo: tonalidades, tipos de modulación y enarmonías. Los acordes, intervalos y estructuras armónicas pertinentes a las notas. Los procesos que utilizan cadencias, así como las múltiples formas de cadencias deben ser distinguidos. (p. 6)

Robles (2020), el tema es el componente más importante de una composición musical es la armonía es el segundo más importante. Por esta razón, al realizar un análisis, el análisis armónico debe ser tan exhaustivo como sea posible en la práctica.

Lo más práctico es indicar las funciones armónicas en la propia partitura, incluyendo los acordes y modulaciones si la armonía es tonal, y hacer todo esto con el máximo detalle, es decir, acorde por acorde. Si la armonía es tonal, los acordes deben indicarse en la partitura. De esta manera, por un lado, mostraremos nuestro dominio de la armonía, mientras que por otro lado, tendremos acceso a sutilezas armónicas que de otro modo se nos escaparían. Ambos resultados son beneficiosos.



El análisis armónico, acorde por acorde, es obviamente imposible de hacer en una ópera de que a veces suele sobrepasar las 500 páginas, por lo que se utilizan abreviaciones cuando se trata de obras realmente extensas, o cuando tenemos un tiempo muy limitado, nos vemos obligados a hablar exclusivamente de cualidades amplias, como regiones armónicas, modulaciones, tonalidades, etc. Esto se debe a que no tenemos otra alternativa. Sin embargo, incluso en estas situaciones, es deseable centrarse en los puntos más importantes de la obra, armónicamente hablando, por su complejidad o su interés (por ejemplo, las partes de desarrollo) y detallar la armonía en esas secciones. Esto se debe a que la complejidad o el interés de estas secciones es lo que las hace importantes. Adquiriremos un conocimiento específico de este fascinante campo y demostraremos que somos capaces de hacer un análisis en profundidad.

Para concluir, no debemos pasar por alto la importancia de especificar la calidad tonal de las cadencias armónicas que se producen a lo largo de la composición (perfecta, imperfecta, rota, semicadencia, plagal).

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Producción

La actividad económica conocida como producción es el proceso de transformación de insumos en productos. (RAE, 2020).



2.3.2. Música académica

Las tradiciones musicales litúrgica y profana de Occidente, especialmente de Europa Occidental, sirvieron de inspiración principal para la creación de la música clásica, que puede definirse como la corriente musical que combina en gran medida obras generadas o basadas en ambas tradiciones. (RAE, 2020).

2.3.3. Interpretación

Al hablar de las distintas actividades que forman parte del proceso y mencionar el término “modalidad”, trataremos el contexto comunicativo y la situación social de la interpretación. (RAE, 2020).

2.3.4. Grabación

El acto de grabar, así como el producto de la grabación, ya sean sonidos o imágenes, se denomina grabación. El término también puede utilizarse para referirse a la cinta de casete, el disco compacto o el soporte. (RAE, 2020).

2.3.5. Posproducción

La última etapa de la producción de cualquier proyecto audiovisual se conoce como postproducción audiovisual, a veces denominada simplemente postproducción. Durante esta etapa se llevan a cabo todos los procedimientos. (RAE, 2021).

2.3.6. Calidad de Sonido

La frecuencia de muestreo, o el número de hercios por segundo a los que se muestrea la señal, es uno de los numerosos elementos que afectan a la calidad del sonido digital (RAE, 2021)



2.3.7. Composición

Del latín *compositio*, *composición* es la acción y efecto de componer (juntar varias cosas y colocarlas en orden para formar una; constituir algo) (RAE, 2021).

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO

3.1.1. Ubicación geográfica, superficie y límites

El departamento de Puno está ubicado en el extremo sureste del Perú, entre los 13°00'00" y 17°17'30" de latitud sur y los 71°06'57" y 68°48'46" de longitud oeste del meridiano de Greenwich; tiene una extensión territorial de 71 999,0 km² (6,0% del territorio nacional), y es el quinto departamento más grande del país. Puno recibe su nombre del río Puno, que atraviesa la región. Limita al norte con la zona de Madre de Dios, al este con la nación de Bolivia, al sur con la región de Tacna y Bolivia, al oeste con las regiones de Moquegua, Arequipa y Cusco, y al este y oeste con Bolivia.

Figura 3.
Ubicación geográfica de la región de Puno



Fuente: (BCRP, 2020)

El territorio de Puno está formado por 43.886,36 km² de sierra, 23.101,86 km² de selva, 14,5 km² de isla y 4.996,28 km² de la parte peruana del lago



Titicaca. La sierra constituye el 61,0% del territorio, la selva el 32,1% y la zona insular el 0,02%. La zona abarca 1.108 kilómetros de frontera de Perú, lo que equivale al 11,0% de los límites totales del país.

A continuación, se desglosan las 13 provincias y 110 distritos que conforman la estructura administrativa de Puno: 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 5, Sandia 10 y Yunguyo 7.

Según el Censo de Población y Vivienda finalizado en 2017, Puno tiene una población algo más concentrada en el área urbana, constituyendo el 53,8% del total, frente al 46,2% de la población total que vive en el área rural. La tasa de crecimiento de la población urbana ha sido mayor que la de la población rural, registrando una tasa de crecimiento anual promedio de 2,9% entre 1940 y 2017, mientras que la tasa de crecimiento de la población rural fue solo de 0,2%, e incluso disminuyó 1,6% entre 2007 y 2017. Este crecimiento podría atribuirse a la aceleración del ritmo de urbanización, que se observa especialmente en los principales centros metropolitanos de la región, como Juliaca, Puno, San Miguel y Azángaro.

Se han identificado importantes recursos turísticos en la región, incluyendo, entre los histórico-culturales, los restos arqueológicos de Sillustani, Pucará, Cutimbo, Tanka-Tanka; templos virreinales en las ciudades de Juli, Puno, Asillo y Tintiri; y vivenciales en Capachica y en las islas de Los Uros, Amantan y Taquile; También hay recursos de ecoturismo y biodiversidad, como el Parque Nacional Tambopata-Candamo, los nevados de la zona Hay muchos recursos folclóricos y culturales repartidos por la zona. Algunos ejemplos son las celebraciones en honor a la Virgen de la Candelaria, los carnavales y las fiestas



en honor a los santos patronos. En estos eventos, el folclore de cada localidad se muestra en toda su grandeza.

La existencia de grandes cadenas hoteleras en la ciudad de Puno, como GHL Hotel Lago Titicaca, Casa Andina, José Antonio, Eco Inn, Posada del Inca y Taypikala, además de las inversiones de capital local en hoteles, contribuye a la vitalidad del sector. Esto es visible en la industria turística de la ciudad.

Puno tiene mucho potencial por explotar debido a que alberga el puerto lacustre más importante de Perú y por su ventajosa posición a medio camino entre las ciudades de Cusco y La Paz, lo que la convierte en una parada imprescindible para los viajeros entre ambas ciudades.

En 2019, la actividad turística, que se define por la llegada de visitantes nacionales e internacionales a los lugares de alojamiento colectivo, creció en 5,4 por ciento, en comparación con 2018. Este crecimiento puede atribuirse a la mayor llegada tanto de turistas locales (6,7 por ciento) como internacionales (2,2 por ciento) 14.

Es importante señalar que Puno, Perú, es la cuarta ciudad más visitada del país por los visitantes internacionales (4,1 por ciento de las llegadas), después de Lima (42,1 por ciento), Cusco (27,4 por ciento) y Arequipa (2,1 por ciento), respectivamente (5,2 por ciento). Durante el año 2019, la mayoría de los turistas que vinieron del exterior fueron de los siguientes países: Francia (12,4 por ciento), Estados Unidos (11,9 por ciento), Alemania (8,2 por ciento), Inglaterra (6,6 por ciento), España (5,9 por ciento), Italia (5,2 por ciento), Bolivia (5,0 por ciento), Canadá (3,8 por ciento), Brasil (3,8 por ciento) y Argentina (3,8 por ciento). (3,0%).



3.2. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

La metodología que se utilizó en esta investigación es de enfoque cualitativo con un diseño fenomenológico. Cook & Reichardt (1981) definen el paradigma cualitativo como: “aquel que postula una concepción global fenomenológica, inductiva estructuralista, subjetiva, orientada al proceso y propia de la antropología social” (p.28). El paradigma cualitativo posee un fundamento decididamente humanista para entender la realidad social de la posición idealista que resalta una concepción evolutiva y negociada del orden social. Para la recolección de datos en la investigación se utilizaron como herramientas las entrevistas semiestructuradas la cual se pueden definir como “una reunión para conversar e intercambiar información entre una persona (el entrevistador) y otra (el entrevistado) u otras (entrevistados).

Al ser semiestructurado significa que el entrevistador tendrá una pauta de preguntas o preguntas claves a abordar, pero al mismo tiempo, es libre de profundizar en el tema o cambiar la pregunta a medida que avanza la entrevista. para obtener la mayor cantidad posible y reflexionar sobre la información relevante. Este instrumento fue crucial para el estudio ya que se realizó con los participantes de las bandas antes mencionados.

Por otro lado la tesis está orientada a utilizar las referencias metodológicas de Sampieri(2014), considerando:

- Preguntas de investigación cualitativas (preguntas sobre la esencia de las experiencias: lo que varias personas experimentan en común respecto a un fenómeno o proceso).
- Diseños, marco o abordaje (Fenomenológico)
- Información que proporciona (Experiencias comunes y distintas. Categorías que se presentan frecuentemente en las experiencias)



3.2.1. Característica principal del diseño fenomenológico:

- Estudia las experiencias vividas respecto a una situación, enfermedad o múltiples perspectivas de éste por el propio protagonista de la experiencia.

3.2.2. Diseños del proceso de investigación cualitativa

Tabla 1.

Diseño.

CARACTERÍSTICAS	FENOMENOLÓGICO
Objeto de estudio	Individuos que hayan compartido la experiencia o el fenómeno.
Instrumentos de recolección de los datos más comunes	Entrevistas
Estrategias de análisis de los datos	Unidades de significado, categorías, descripciones del fenómeno y experiencias compartidas.
Producto (en el reporte)	La descripción de un fenómeno y la experiencia común de varios participantes con respecto a éste.

Sampieri(2014)

Tabla 2.

Identificación de variables, dimensiones e indicadores

Variables	Dimensión	Indicadores
Análisis musical	Armonía	Acorde Escala de grado Categoría Intervalos Cadencias Timbre Estilo Sentimiento
	Forma	Estructura Idea musical Frase Semifrase motivo Inciso Tema Periodo Movimiento
Producción musical	Arreglos	Arreglistas Técnicos Creación Mezcla Edición Instrumentistas
	Registro de audio Grabación	Instrumentación Ensayos Registro de audio Ingeniero Sonidista Grabación Sesiones

Fuente: el Autor

Indicadores:

Se ha identificado algunos indicadores que serán parte de la investigación estas se han extraído del marco teórico:



- Nivel individual
- Nivel social
- Capacidades de producción musical
- Costumbres de producción musical
- El productor musical Interpreta al igual que el director.
- Las grabaciones se realizan con técnicos de sonidos
- Las canciones provienen de cantautores, compositores y arreglistas.
- Ingeniero de mezcla
- Sonidista
- Operador
- Ingeniero de grabación

Tabla 3.

Proceso de la composición musical

Composición musical		
1- Intención y emoción	Conocimiento musical (forma, armonía, contrapunto, instrumentación, etc.)	Inspiración
2- Concepción	Abstracción	Análisis
3- Corrección	Implementación	Prueba

Resultados (Análisis y síntesis)

Fuente: El autor



3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO

3.3.1. Población

Se tiene la cantidad de 22 bandas asociadas a la Federación Regional de

Bandas de Músicos

Tabla 4.

Población de conjuntos musicales

N°	BANDAS DE MUSICOS	n° de integrantes
1	Armonía tropical	50
2	Banda Intercontinental Liberal Puno	60
3	Banda Orquesta Súper Impacto	80
4	Institución Artística Musical Juventud Faraones	60
5	Intercontinental Banda Orquesta Liberal Puno	60
6	Institución musical Juventud Ritmos Puno	50
7	Institución Musical Instrumental Show Majazz	50
8	Institución Musical Perú Imperio	50
9	Gran Banda Instrumental Mi Perú	80
10	Institución Musical Señoriales Mayas Puno	50
11	Espectacular Única y Original Paganda Popular	50
12	Sonido Estar Puno Perú	50
13	Institución Musical Reyes Wiracochas	50
14	Banda Super Compacto	50
15	Institución Musical Melodías de Llachon Puno	60
16	Institución Musical Banda 2 de Febrero Puno	50
17	Band Music Latin Jazz Amarus	50
18	La Única Band	50
19	Gran banda instrumental Show Sonora	60
20	Banda Orquesta “La Grande Internacional”	80
21	Institución Musical “La Grande”	80
22	Banda Gran Conquistador	60
<i>Total, de músicos</i>		<i>1280</i>

Fuente: FERBAM



3.3.2. Muestra

Se ha optado por un criterio de selección la muestra de estudio, considerando los siguientes indicadores: Conjuntos afiliados más representativos y del mismo modo las de mayores años de creación activos. Que produjeron material audiovisual en la época COVID 19.

Tabla 5.

Muestra

	Nombre de las bandas de músicos	N° Integrantes
Bandas de Músicos	- Banda Orquesta Súper Impacto	80
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	80
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	80
	- Banda Juventud Llachon	50
	- Banda 2 de Febrero Puno	50

Fuente: el autor

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. EXPOSICIÓN DE LOS RESULTADOS

4.1.1. Preceptos de las bandas de músicos

En primera instancia hemos incluido a las bandas de músicos que realizaron producciones durante la pandemia COVID 19, en ello hemos incluido al total de conjuntos que participaron en el periodo de abril del 2020 a abril del 2021.

Tabla 6.

Bandas que participaron en la época de la pandemia COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	N° Integrantes
Bandas que realizaron eventos en la época de la pandemia COVID 19	- Banda Orquesta Súper Impacto	80
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	80
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	80
	- Banda Juventud Llachon	50
	- Banda 2 de febrero Puno	50

Fuente: el autor

A cada uno de estos conjuntos, mediante entrevistas, generadas a partir de la revisión bibliográfica y luego de haber establecido las dimensiones sobre el cual se construyeron preguntas de investigación respecto a las variables producción musical: Creación o composición, arreglos, ensayos, grabación y publicación; que además es el proceso de la producción musical se ha establecido hacer preguntas para de esa manera satisfacer nuestro objetivos específicos en el marcos

de la polución musical. Aclaramos que los conjuntos tienen como centro de operaciones la ciudad de Puno, principalmente en la época de la pandemia, de modo tal que empezaremos con el historial de cada banda.

4.1.1.1. Historial de la banda Orquesta Súper Impacto

Figura 4.

Banda Orquesta Súper Impacto.



Fuente: Banda Orquesta Súper Impacto

Con su sonido único, la banda peruana Super Impacto del Perú trae recuerdos del pasado y libera sentimientos de añoranza, angustia y amor en la morenada conocida como “Clavelito”. Desde que el 27 de octubre de 1997 comenzó a compartir su repertorio con integrantes que, en su mayoría, eran alumnos y profesores de la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Pilcuyo-El Collao, la institución ha cumplido veintidós años de existencia. Esta fecha marca el inicio de la vida de la institución. El profesor de música de destacada trayectoria, Pascual Bailón Condori Maquera, fue también el creador de esta institución musical. Él fue el artífice de todo ello. Además, a lo largo de esos



años, trabajó como profesor contratado en ese centro de enseñanza superior además de supervisar ese proyecto musical hasta su fusión. Esto lo hizo hasta que el proyecto se consolidó.

Debido a su singularidad y talento, así como a su entusiasmo sin límites y a sus años de experiencia, comenzaron su carrera tocando únicamente para la escuela de música. Sin embargo, con el paso del tiempo, comenzaron a actuar en los aniversarios y fiestas patronales de la villa de Collavina, como Collata, Chasqui, entre otras. Una de sus actuaciones más destacadas fue en la celebración de San Miguel Arcángel de Ilave. Su acogida floreció cuando ganaron adeptos entre la población local, pasando de un mercado local a mercados a nivel regional y nacional, llegando finalmente a Arequipa, Cusco, Moquegua y Tacna. Las presentaciones que tuvieron lugar fuera del Perú, como en Bolivia y Chile, mostraron una imagen excepcional de la banda peruana, tanto por su calidad como por la instrumentalización académica que hicieron, con música clásica contemporánea. Esta música fue el punto culminante de desfiles, concursos y otros tipos de celebraciones, y provocó efervescencia.

Como parte del “Lanzamiento de la Festividad Virgen de la Candelaria”, el grupo musical ofreció su presentación el 26 de octubre de 2015, en el Gran Teatro Nacional de la Capital. Este evento tuvo lugar en la Ciudad de México. Condori Maquera expresó su contento y agradecimiento al pueblo puneño a su regreso a la Ciudad del Lago. También dijo, con bastante idealismo, que había tenido invitaciones para ir a otros países. Tenía bastante cariño por la cultura y el folklore, se dio cuenta que a pesar de ser migrante estaba agradecido con la diablada Azoguini, la morenada Bellavista y la morenada Laykakota, que acogieron a Súper Impacto. Estaba cerca de la víspera del aniversario de la ciudad

altiplánica. Su pasión por crear un conservatorio de música se vio truncada el día 23 del mes jubilar debido a su viaje a Moquegua, que posteriormente resultó insatisfactorio, con la desagradable noticia de su accidente junto a los miembros de la banda. Sus planes para el conservatorio de música se detuvieron.

Era el 27 de noviembre de 2015. Tras oponer resistencia en la sala de operaciones, acabó saliendo del edificio. Gracias a sus escritos, entre los que se incluían poemas convertidos en himnos para un gran número de artistas y bailarines, se le concedió la distinción de tener el cielo cubierto por el manto de la Virgen de la Candelaria. A la edad de 45 años, nos transmitió el mensaje de que, aunque "los hombres pasan" en esta vida, los nombres de todos los puneñistas perdurarían en la memoria colectiva de todos los puneñistas. En cuanto a la producción musical, hasta el momento han conseguido grabar veintidós CD y tres DVD.

4.1.1.2. Historial de la banda instrumental “Mi Perú”

Figura 5.

Banda Mi Perú



Fuente: Banda mi Perú



En el ámbito de la música que se encuentra en Puno, el 15 de octubre de 2011, a orillas del Lago Sagrado de los Incas, Titicaca, surgió la Gran Banda Instrumental “Mi Perú”. Este acontecimiento tuvo lugar gracias a la iniciativa del profesor Víctor Raúl Mamani Mamani, reconocido y consumado músico profesional.

Desde entonces, en un lapso relativamente corto, ha demostrado una trayectoria ascendente a nivel regional, nacional e internacional; nos hemos visto coronados con inusitados éxitos, convirtiéndonos en líder y vanguardia de la inagotable expresión del sentir artístico puneño, como una de las mejores potencias musicales. Desde entonces, en relativamente poco tiempo, ha demostrado una trayectoria ascendente a nivel regional, nacional e internacional. De igual manera, la calidad musical de diferentes regiones, como la costa, la sierra y la selva, tanto en el Perú como en otros países, puede ser evaluada tomando en cuenta el conocimiento ancestral de nuestra cultura. Este conocimiento está almacenado en el primer lugar de nuestra memoria y está escrito en nuestros corazones. Porque el músico puneño es idealista, trabajador, comunitario y soñador, y porque sus creencias están muy bien definidas.

Ha sido posible obtener los laureles calificados gracias al aporte musical de la calidad interpretativa y organizativa de nuestra Gran Banda Instrumental “Mi Perú” en los diversos eventos culturales festivos. Es aquí donde los presidentes, alferados, devotos y danzarines de las diversas agrupaciones folklóricas demuestran su aprecio y avalan nuestro aporte musical de calidad interpretativa.

Contamos hasta la fecha con la producción musical de cinco volúmenes, con los cuales contribuimos en la difusión y deleite de nuestro rico patrimonio musical; producciones donde se interpreta una selección de música en los

diferentes géneros, y que reflejan diáfananamente la profundidad del alma y la nobleza sentimental del músico puneño.

4.1.1.3. Banda Orquesta la Grande

Figura 6.

Banda Orquesta la Grande



Fuente: El autor.

El Lic. Blander Rufo Condori Maquera, es el fundador de la institución musical banda orquesta la grande de Puno S.C.R.L., que es un Grupo Puneño dedicado a la música folklórica de Puno. Se especializan en Morenadas y otros ritmos.

Esta institución se dedica al cultivo del folklore, procediendo a participar en una variedad de eventos religiosos, eventos sociales, matrimonios, y otros eventos, en esta ciudad de Puno, y en otras ciudades del Perú, incluso habiendo trascendido a otros países, y en esta más reciente Festividad de la Virgen de la Candelaria de Puno 2019, acompañó a la Morenada Santa Rosa de Puno, habiendo

participado con sus más de 130 integrantes en las diversas etapas de esta festividad.

4.1.1.4. La banda juventud Llachón

Figura 7.

Banda Juventud Llachon



Fuente: Banda Juvenil Llachon

Hacia mediados del siglo XX, las llamadas bandas de música comenzaron a cobrar mayor protagonismo en las celebraciones que tenían lugar en el Altiplano. La “animación” de las manifestaciones relacionadas con la religiosidad de las comunidades tenía en estos grupos de trompetas, trombones, helicones, tambores y platillos el engranaje adecuado entre la alegría y la fe de la gente. Esta “animación” estaba ligada a las actividades religiosas de las comunidades. Es en



este período de tiempo que hay, por decir lo menos, un primer desplazamiento de la música indígena; sin embargo, la discusión de este tema es más adecuada para otros múltiples capítulos.

El municipio de Capachica destaca por la belleza de sus paisajes, que lo convierten en uno de los lugares turísticos más visitados de los alrededores. El paisaje ha imbuido al Capachiqueo de una actitud resuelta, y su proximidad al lago Titicaca le llevó a convertirse en un hábil pescador. Además, los capachiqueos son conocidos por su calidez y hospitalidad. Y en el suelo pródigo de sus tierras, se hizo agricultor y ganadero; logró dominar el rugido de los cursos de agua, el susurro del viento y el piar de los pájaros, y se convirtió en músico y empezó a componer música; construyó un cosmos de bronce.

El pueblo rural de Llachón se encuentra en la península de Capachica, un lugar bendecido por la naturaleza. En esta tierra se fundó en los años sesenta la Banda Juvenil de Llachón de Puno. Este conjunto musical llegaría a grabar un long play en la Capital de la República bajo el nombre de Fiesta Puneña y el sello Virrey varios años después de haberse presentado por primera vez juntos. En este material no se indica la fecha exacta en que se realizó la grabación; sin embargo, todo apunta a que fue en algún momento de principios de los años ochenta.

El título de la grabación es apropiado, dado que el álbum consta de dieciséis canciones, cada una de las cuales está asociada a un tipo particular de celebración. Aunque en la actualidad no existe ningún registro audible del mismo en ningún soporte digital, en el momento de su publicación tuvo un impacto significativo en otros grupos. Por tanto, queda una misión pendiente en este campo, pero no necesariamente ligada a dar a conocer o nombrar a estos grupos,



sino al potencial de construir una fonoteca de ésta y otras representaciones musicales.

La Banda Juvenil Llachón de Puno ha servido y sirve de referente. Las bandas de música se han consolidado, a lo largo de los años, como un componente esencial de cada celebración que tiene lugar en cualquiera de los distritos o provincias del país. Posteriormente, la creación de las Escuelas de Formación Artística (ESFA) surgió como un componente esencial en el proceso de profesionalización de cada uno de sus integrantes. Dado que la música requiere no sólo habilidad, sino también compromiso y práctica continúa.

Es una pena que no exista un repositorio musical del Altiplano en estos tiempos de tecnología avanzada. El siguiente paso, que daré en cuanto termine de escribir estas letras, será poner este disco de la Banda Juventud Llachón en el tocadiscos, grabarlo en un ordenador y subirlo a algún canal de internet para que todos podamos disfrutar de estas maravillosas canciones.

4.1.1.5. Banda de Músicos 2 de febrero de Puno

Figura 8.

Banda 2 de febrero de Puno



Fuente: Banda 2 de febrero de Puno

Desde 1966, la banda que representa a la Institución Musical conocida como "2 de FEBRERO". Puno-Perú, que menciona a algunos de sus fundadores como el Sr. Juan Mamani, Andrés Gonzales Zapata, Julián Pérez, Víctor Ochoa Villanueva, Andrés Avelino Paredes Quispe, Feliciano Ramos, Segundino Melo y Flavio Centeno Ccuro, entre otros, fue creada el 2 de febrero de 1966 en la ciudad de Puno. Desde entonces, ha sido la primera Banda.

En sus primeros años, los integrantes de la Banda de Músicos 2 de febrero de Puno fueron alumnos aficionados de música de la Escuela Técnica Industrial N.º 42 de la ciudad de Puno; en la actualidad, este establecimiento educativo es un componente de la Gran Unidad Escolar "San Carlos" de las regiones técnicas.



A lo largo de los años y en diversas celebraciones, Trajinar estuvo presente. La Institución Musical Banda "2 de Febrero" Puno - Perú actualmente cuenta con más de 41 años de vida institucional cultivando lo mejor del folklore puneño y peruano en la cual ha tenido todo tipo de buenas y malas experiencias durante su larga trayectoria participó acompañando a las mejores agrupaciones en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, cosechando importantes logros, trofeos, diplomas, y muchos premios públicos, asimismo fue y sigue siendo la ganadora de muchos concursos de bandas musicales. Esta institución se encuentra Presente en un programa de televisión que se transmitió a todo el mundo en conjunto con la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, posteriormente tuvo una gira por el sur del Perú junto a los grupos ganadores del festival. En el año 2004, fue catalogada y reconocida por la Federación Regional de Cultura y Folklore de Puno con un distintivo como la mejor banda de Puno y presentada en un programa de televisión que se transmitió a nivel mundial conjuntamente con el Festival de la Virgen de la Candelaria.

Desde su fundación, la Banda de la Institución Musical "2 de febrero" de Puno ha tenido sus participaciones como agrupación en el interior de la ciudad, amenizando modestos compromisos como matrimonios, aniversarios, cumpleaños y otras ocasiones similares. La Banda de Músicos "2de Febrero" de Puno, Perú, siempre ha acompañado a grupos famosos en el festival más grande del Perú, "Virgen de Candelaria". En los últimos años, han acompañado a la Asociación Cultural Caporales Centralista y finalmente a los Caporales Huáscar, quienes fueron campeones en este festival La Institución Musical.

En el año 2004, luego del festival de la candelaria, como ganadores tuvimos una gira por los diversos lugares del sur del Perú, estando en Cusco,

Arequipa, Tacna, y Moquegua y muchas provincias de cada uno de estos departamentos, acompañando a los grupos ganadores en las diferentes series del festival de la virgen de la candelaria, así como participando en la inauguración del festival de la virgen de la candelaria en múltiples ocasiones en los últimos años. Además, en el año 2004 también tuvimos la oportunidad de participar en la inauguración del festival De la misma manera, durante los años 2005 y 2006, se estuvo realizando las diversas presentaciones junto a los campeones de la fiesta de la Virgen de la Candelaria de Puno, por lo tanto se llenaron los diversos coliseos.

4.1.2. Producción musical popular en las bandas de músicos en tiempos de COVID-19 de Puno

Tabla 7.

Bandas de músicos que realizaron producciones durante la pandemia COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	N° Int.	Resp.
¿Su banda de músicos, realizo producciones durante la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto	80	Si
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	80	Si
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	80	Si
	- Banda Juventud Llachon	50	Si
	- Banda 2 de febrero Puno	50	Si

Fuente: el autor.

De la tabla 6 se deduce que los 5 conjuntos manifestaron que realizaron actividades de producción durante la pandemia COVID 19, entre los meses de Abril del 2020 a Abril del 2021, esta pregunta fue realizada los directores de los



conjuntos musicales, quienes además afirman que cuentan entre 50 a 80 integrantes por banda.

Por otro lado, el estado peruano, a través del Decreto Supremo N° 184-2020-PCM declara la inmovilización social de las personas afectadas por COVID-19 que, por recomendación de las autoridades sanitarias, puedan permanecer en sus domicilios será obligatoria durante veinticuatro (24) horas al día y hasta que las autoridades sanitarias determinen su alta médica hospitalaria. Esta inmovilización se mantendrá hasta que las autoridades sanitarias determinen que la persona ya no es contagiosa. Además de la declaratoria como estado de emergencias lo que ha permitido que las bandas musicales entre en confinamiento, en ello las restricciones por motivos de contagio eran rígidas lo que ha hecho que los integrantes de las bandas, los directores de músicos, la junta directiva, tomen acciones de obediencia y de esa forma entrar a una etapa de paralización de actividades sociales y culturales como festejo de festividades.

De acuerdo a la entrevista realizada a los directores musicales, sostienen que la gran mayoría de integrantes tiene estudios de música y que están en permanente actividad con el lenguaje musical y técnica de interpretación.

Además aclaran que algunos de los integrantes de los conjuntos musicales tenían como único ingreso económico su trabajo producto de ser intérpretes de las bandas y que estas se realizaban durante todo el año a nivel nacional y en algunos casos a nivel internacional, sin embargo existe insatisfacción y frustración por los efectos de la pandemia que ha ingresado a modificar los planes que en muchos casos estaban relacionados con actividades culturales de calendario festivo de la Región de Puno.

Tabla 8.

Género musical producida durante la pandemia COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	Pop.	Acad.	Pop. Acad.
¿Qué género musical ha producido su banda durante la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto	X		
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú			
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X		X
	- Banda Juventud Llachon	X		
	- Banda 2 de Febrero Puno	X		

Fuente: el autor

A la pregunta planteada en la tabla 7 se observa que 4 de las 5 han producido género de musical popular, entre ellas citan las danzas como son: morenadas, diabladas, kullawadas y caporales, por otro lado está el género musical académico, donde una banda realizado adaptaciones considerando los estándares básicos de composición con fines estéticos, los directores musicales afirman que gran parte de la decisión por la música popular se debe a que las dificultades técnicas de interpretación es mucho más accesible en la música popular, por el contrario en la música académica se exigen virtuosismo en la interpretación por lo que la producción musical en estos géneros se hace mucho más inaccesible.

Aseguran los directores que otros factores como la de asistir a una sala de grabación, el espacio por las restricciones y el costo de movilización del músico han hecho que la sección sea interpretar temas populares que puedan tener un efecto entre los espectadores virtuales, por otro lado, también se debió a que los



músicos intérpretes de las bandas podrían movilizarse con la finalidad de mantener en vigencia el nombre de la banda.

4.1.2.1. Creación o composición de las bandas de músicos en pandemia

covid 19

Tabla 9.

Compositor de obras musicales de las bandas en pandemia COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	Director musical.	Instrumentista	Comprado
¿Quién compuso las obras musicales de su conjunto durante la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto	X		
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	X		
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”		X	
	- Banda Juventud Llachon	X		X
	- Banda 2 de Febrero Puno			

Fuente: el autor

De la tabla 8, a la pregunta sobre los temas compuestos de las bandas en estudio durante la pandemia, se tiene que tres ellos fueron compuestos por los directores del conjunto uno de ellos recae en los instrumentistas y solo uno de los conjuntos lo adquirió de quienes realizan composiciones para los conjuntos musicales. Los directores musicales aclaran que la composición generalmente se realiza a pedido de los conjuntos musicales, por lo general requieren morenadas alusivos a resaltar el prestigio de la comparsa, por ejemplo: durante la Festividad Virgen de la Candelaria, los presidentes de los conjuntos realizan contrataciones con las bandas de músicos además de encargarle la composición de un nuevo tema para promocionar y difundir su cualidades de los conjuntos, para ellos los

compositores utilizan una serie de estrategias a establecer criterios personales que se instauró a través de la experiencia.

Tabla 10.

Proceso de composición musical durante la pandemia Covid 19

	Nombre de las bandas de músicos	Concepción	Abstracción	Implementación	Análisis	Corrección
¿Cómo fue el proceso de composición musical durante la pandemia COVID 19 en su banda de músicos?	- Banda Orquesta Súper Impacto	X	X	X	X	X
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	X	X			X
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X	X	X	X	X
	- Banda Juventud Llachon	X	X	X		X
	- Banda 2 de Febrero Puno					

Fuente: el autor.

De la tabla 9 se tiene elementos con las cuales los directores musicales han sido entrevistados, con el cual se tiene un proceso identificado a través de la revisión de literatura, teniendo como resultados, la concepción de las cualidades del conjunto como triunfos, prestigio logrado, ascendencia y otros; abstracción plasmada en las letras de la canción, análisis de las innovaciones de los conjunto musicales y finalmente la creación del material sonoro, es concordante con dos de los conjuntos, existen otros quienes obviaron este proceso como es implementación y análisis, pero llama la atención que los conjuntos avían el proceso de análisis, consideramos que esta acepción es por la composición del género popular, ya que en la música clásica es una cuestión imprescindible.

4.1.2.2. Arreglos de la producción musical en época de covid 19

Tabla 11.

Arreglos de la producción musical en la época COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	Director	Interprete	Externo
¿Quién realizó los arreglos de la producción musical en la época de la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper			X
	Impacto			
	- Gran Banda			X
	Instrumental Mi Perú			
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X		
	- Banda Juventud	X		
	Llachon			X
	- Banda 2 de febrero			
	Puno			

Fuente: el autor

Los arreglos de la producción musical popular lo realizaron arreglistas externos a la institución, para lo cual fueron contratados y pagados con honorarios por su trabajo, está en primera opción, seguidamente, a través del apoyo económico recibido por el Ministerio de Cultura y en algunos casos solventados por los directivos de la banda de músicos, se contratar para realizar los arreglos correspondientes a la temática de la música popular.

En segunda opción están los directores de las bandas quienes asumen la responsabilidad de realizar arreglos de acuerdo a las propuestas compositivas de los conjuntos, principalmente del mismo director. Podemos destacar que ya

existen personalidades especializadas que realizan arreglos, esta opción es una de las más preferidas debido a que un buen arreglo podría definir la interpretación de ese modo marketear a los conjuntos para tener mayor demanda en el mercado.

Tabla 12.

Proceso de arreglo musical en la época de la pandemia COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	Análisis Formal	Análisis Armónico
¿Cómo fue el proceso del arreglo musical en la época de la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto		X
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú		X
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X	
	- Banda Juventud Llachon	X	X
	- Banda 2 de Febrero Puno		

Fuente: el autor

Para identificar el proceso de arreglo que realizaron las bandas de músicos, se ha recurrido a interrogar a los directores musicales, quienes afirman haber enviado las melodías a arreglistas esto en primera opción y en segunda opción algunos directores pusieron su experiencias y sus capacidades para realizar los arreglos musicales, afirman haber puesto en partitas capacidades como armonización, contrapunto, estructura formal de los géneros musicales populares y sobre todo la instrumentación u orquestación.

Una vez haber identificado desde una postura teórica global, tres dimensiones como son análisis armónico, análisis temático y análisis formal, los cuales nos permitirán identificar las cualidades de los arreglos musicales, sea transcrito las producciones musicales con la finalidad de proceder con el análisis

correspondiente, en esta parte se desarrollará empezando con los principios del análisis formal que se ha sustentado en el marco teórico, para ello para algunos teóricos esto constituye una 70 % del total de análisis, posterior a ellos se verificara a través del análisis temático y finalmente con el análisis armónico, este procedimientos es sugerido por Robles (2020) .

4.1.2.3. Análisis formal de las producciones musicales populares

Figura 9.

Esquema formal de morena

MORENADA BANDA INSTRUMENTAL MI PERU 1

Trans. Ntony Alanoca BY: Prof. Victor Raul Mamani

The musical score is for a band instrument (Trompeta en Sib) and Baritone (Baritono). It is in 2/4 time and B-flat major. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-5) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 6-12) features a first ending (1.) and a second ending (2.) for the trumpet part. The third system (measures 13-18) continues the first ending and second ending. The fourth system (measures 19-24) shows the final part of the first ending and the beginning of the second ending. Red arrows point to specific notes and rests, while blue brackets group measures and phrases. A red line is drawn under the baritone part in the first system.



ANALISIS ARMONICA:

Comienza de la siguiente manera.

COMPAS	1	2	3	4	5	6	7	8
GRADO	I	I	I	I	VII	VII	I	I
COMPAS	9	10	11	12	13	14	15	16
GRADO	III	III	III	VII	VII	I	I	I
COMPAS	17	18	19	20	21	22	23	24
GRADO	I	I	I	VII	VII	♯	I	I

CONCLUSIÓN: el análisis armónico, se determina que el compositor mayormente utiliza los grados I y VII para sus composiciones para la banda mi peru.

Fuente: Banda Instrumental mi Perú

 Frase

 Motivos

ANALISIS FORMAL:

FRASE A:

Motivo A compas 1-3: comienza con dos semicorcheas en forma ascendente a manera de adorno dirigiéndose a la tónica con figuración de negra con puntillo generando un reposo como también el climas de la obra, para luego hacer una resolución descendente con figuras de corcheas resolviendo en la quinta del acorde y en el acompañamiento presenta dos secuencias rítmicas con figuras de corchea y semicorchea.

Motivo B compas 4-6: De igual forma comienza con dos semicorcheas ascendente a manera de adorno dirigiéndose a la cuarta de la escala de Cm a un F, con figuración de negra con puntillo generando un reposo, para luego hacer una resolución descendente con figuras de corcheas resolviendo en la tónica, y en el acompañamiento empieza en el cuarto compas, con la figura de corchea y semicorchea ascendente resolviendo a la cuarta de la escala de Cm a un F generando un reposo, en seguida



comienza por la tónica ascendente utilizando las figuras corchea con puntillo, semicorcheas y corchea.

FRASE B

Motivo A compas 8 – 11: Se continua la obra musical con figura corchea ascendente llegando a una figura negra, de tal forma desciende con la figura corchea para luego hacer una resolución en la tercera de la escala de Cm, con la figura negra con puntillo, y en el acompañamiento empieza en el 8 compas, descendente con la figura de corchea con puntillo y corchea resolviendo en la 7 de la escala de Cm, generando un reposo, posteriormente empieza en la 7 de la escala de Cm, con la figura corchea desciende resolviendo a una 5 de la escala de Cm, con la figura la negra.

Motivo B compas 11-13: De igual forma comienza con dos semicorcheas ascendente a manera de adorno dirigiéndose a la cuarta de la escala de Cm a un F, con figuración de negra con puntillo generando un reposo, para luego hacer una resolución descendente con figuras de corcheas resolviendo en la tónica, y en el acompañamiento empieza en el compás 11, con la figura de corchea con puntillo, semicorchea y corchea descendente resolviendo a la 7 de la escala de Cm generando un reposo, en seguida comienza por la tónica ascendente utilizando las figuras corchea con puntillo, semicorcheas y corchea, resolviendo en la tónica.

FRASE C:

Motivo A compas 15-18: Se retoma la obra musical comenzando de la tónica, presenta dos secuencias rítmicas con figuras de corchea y semicorchea, ascendente, para resolver en la 5 de la escala de Cm, generando un reposo temporal, luego hacer resolución descendente, empezando de la tónica con figuras corchea con puntillo semicorcheas y corcheas a si resolver en la 5 de la escala de Cm, con figura de negra con puntillo.



Motivo B compas 19-22: Empieza en una 7 de escala Cm, presentando dos secuencias rítmicas con figuras corchea y semicorchea, ascendente para resolver en la 4 de la escala Cm, con figura negra con puntillo, para luego hacer una resolución descendente, comienza con figura corchea con puntillo, semicorcheas y corchea, luego llega a resolver en la tónica, con figura negra con puntillo.

De acuerdo a la figura 9, tenemos aspectos que son refrenados por el marco por teórico, del cual, esta morenada está dividida en tres partes: la primera frase del compás 1 al compás 8 el cual es binario por que se han identificado dos semifrases que están resaltados con el color celeste, cada semifrase está compuesta por dos motivos que generalmente se relaciona con el valor de un compás, esta primera frase es a la vez la introducción de la obra, prosigue el tema principal, desde el compás 9 al 15. La segunda frase que se relación entre los compases 9 al 15, tiene la misma estructura que la introducción, es decir semifrases binarios cuya representación simbólica podría identificarse con la nomenclatura (A, A) por que existen motivos semejantes rítmicamente, de igual forma el motivo se relación con el valor de un compás. Finalmente, la tercera frase se desarrolla bajo la misma lógica de la primera y segunda frase. En consecuencia, de manera general podemos afirmar que la nomenclatura de la obra es la siguientes respecto a las frases (A-A-B), la última frase considerada distinta a las dos primeras contrasta con las dos frases iniciales (A-A) por lo que consideramos que la lógica formal equilibra perfectamente.

Respecto a las semifrases, resalta aspectos comunes de diseños rítmicos idénticos, por ejemplo, de la primera frase, podríamos adjudicar la siguiente nomenclatura (a-a) esto refiere que el primer recuadro resaltado con color azul es idéntico rítmicamente con pequeñas variantes de adición de notas de paso, la misma estructura se repite en las dos siguientes frases. Respecto a los motivos, estas tienen un aspecto (a-b) (a-b) en el total de

la frase, lo que habitualmente se resalta en cada compa, sin embargo, la nomenclatura (a-b) (a-b) se repite en las tres frases, lo importante es esto es destacar que al utilizar el contraste (b) ratifica con contundencia la estabilidad melódica de la obra.

Figura 10.

Análisis formal de la obra (morenada)

MORENADA BANDA ORQUESTA LA GRANDE 2

Transc. Ntony Alanoca BY: Rufo Condori

ANALISIS ARMONICO:

COMPAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
GRADO	I	III	I	VI	VII	I	VII	I	VI	I	V	V	I
COMPAS	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26

GRADO	I	V	I	I	I	II	VII	V	I	VII	V	I	I
--------------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------	------------	----------	----------	------------	----------	----------	----------

CONCLUSION: finalizando el análisis armónico se determina que el autor con frecuencias utiliza el I y VII grado de l escala, para sus composiciones de morenada.

Fuente: Banda La grande.

 Frase

 Motivos

ANÁLISIS FORMAL:

FRASE A:

Motivo A compas 1-4. empieza de la nota SI, una tercera de la escala con figura de corchea en tiempo fuerte haciendo un saldo de tercera hasta RE con figura de semicorcheas descendiendo a la nota DO y retornando a RE con figuras de corchea, con la misma figura retornando a DO, y regresando a RE con figura de negra con puntillo y llegando hasta un FA una tercera con figura de corchea y haciendo un salto de cuarta descendiendo hasta DO con figuras concha con puntillo desciende hasta SI, en semicorchea desciende hasta L, en corchea da un salto de LA hasta RE y desciende hasta SOL con figura de negra haciendo un reposo.

Motivo B compas 5-8: Posterior empezamos con las mismas combinaciones de diseños de figura que el motivo A, empieza de MÍ a SOL semicorchea, regresando de MI con corchea ascendiendo hasta FA ya llegando a SOL con figura de negra con puntillo y asciende hasta SI que sería el clímax de esta obra musical y retornando hasta LA con figura cochera con puntillo descendiendo hasta FA figura corchea, y retorna sol y haciendo un salto de cuarta descendente hasta RE con figura de negra haciendo un reposo.



FRASE B:

Motivo A compas 9-12: continuamos con la misma combinación de figuras que el motivo B del anterior frase, se empieza en MI con figura corchea dando un salto de tercera hasta SOL con figuras de semicorchea de SOL a FA llegamos a MÍ, con figura de corchea hasta FA, en corchea llegando hasta SOL con figura negra con puntillo, y mantiene la siguiente nota que solo es con figura de corchea regresamos a FA con figura de corchea con negra hacemos un salto de tercera descendente hasta RE en semicorchea y descendemos hasta DO con corcheas hacemos un salto de cuarta hasta FA y regresamos esta RE con una figura de negra.

Motivo B compas 13-16: inicia con la nota SÍ con una figura de corchea y descendiendo, se manteniendo la nota SÍ con figura de semicorcheas retornando encendiendo hasta LA y ascendemos a SÍ hacemos un salto de quinta asta FA con figuras de corchea, un salto de tercera descendente a RE con figura de negra con puntillo mantiene la siguiente nota con figura de corchea descendemos a DO con figura de coche con puntillo, desciende hasta SI con figurar semicorchea, y descendemos hasta LA con figura de corchea, hacemos un salto ascendente de cuarta hasta RE y regresamos hasta SOL con una figura de negra y se realiza un reposo largo.

FRASE C:

Motivo A compas 18-21: se reinicia en la tónica el primer grado SOL combinamos con nota LA con figura de semicorchea con corchea hasta SI ascendente, y desciende a una tercera a SOL figura corchea y el siguiente compás empezamos de la figura de corchea tiempo fuerte, nota de paso ascendente figuras semicorcheas de LA hasta SÍ, llegamos al siguiente tiempo una negra con la nota DO, y mantenemos la misma nota del compás que sería DO la figura corchea con puntillo, descendemos hasta LA



semicorchea y realizamos salto de tercera ascendente DO con corchea, posterior se realiza un salto de cuarta hasta FA y regresamos a RE con figura de negra.

Motivo B compas 22-25: las figuras y el diseño es el mismo que el de primer compás de motivo A empezamos de SOL en tiempo fuerte empezamos con semicorchea y en el siguiente tiempo empezamos de SÍ con corchea hacemos un salto descendente a SOL con figura corcheas, ascendemos una cuarta hasta DO con figura de corchea mantenemos el siguiente tiempo débil y hacemos nota de paso de DO hasta SÍ con semicorcheas y llegamos a la nota LA una negra, se hace una salto ascendente de cuarta hasta RE y hacemos un filtro de cuarta en figuras de semicorcheas haciendo repetición de RE hasta DO y descendemos a la nota SI con figura de corchea hasta LA, llegamos al compás final se realiza un reposo que sería nota SOL con figura la negra.

De la figura 10 al igual que la figura 9, tiene similitud estructural en cuanto a sus frases (A-A-B) semifrases (a-a) (a-a) b-b) y motivos (a-b) (a-b) en cada frase, cada motivo se relación con cada compa, mantiene la frase ternaria con introducción tema principal y la última a manera de contraste radica perfectamente la estructura formal. Cada uno de los elementos formales no demanda mayores dificultades en la determinación ya que existen repeticiones y contrastes.

Figura 11.

Análisis formal de la morenada de súper impacto.

MORENADA SUPER IMPACTO 1

Trans. Ntony Alanoca BY: Prof. Bailon Condori

The musical score is presented in five systems, each with a Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat) and Barítono (Baritone) part. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The score is annotated with blue brackets indicating phrasing and red arrows indicating formal analysis. The systems are numbered 1-6, 7-12, 13-18, 19-25, and 26-31. The first system (measures 1-6) shows the initial entry of both instruments. The second system (measures 7-12) features a first ending (1.) and a second ending (2.). The third system (measures 13-18) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 19-25) shows a more active role for the Trompeta en Sib. The fifth system (measures 26-31) concludes the piece with a final cadence.

ANÁLISIS ARMÓNICO:

COMPAS	1	2	3	4	5	6	7	8
GRADO	III	III	VI	I	VII	VII	III	I
COMPAS	9	10	11	12	13	14	15	16
GRADO	III	III	III	V	VII	VII	III	I
COMPAS	17	18	19	20	21	22	23	24
GRADO	III	I	III	III	III	VII	I	III
COMPAS	25	26	27	28	29	30	31	32
GRADO	III	III	VII	III	III	I	III	I

CONCLUSIÓN: se finaliza el análisis con resultados de que el autor usa muy frecuentemente el III y VII grado de la escala en todas las composiciones de morenadas para la banda súper impacto.

Fuente: Banda Súper Impacto

 Frase

 Motivos

ANÁLISIS FORMAL:

FRASE A:

Motivo A compas 1-2: Te fragmento tiene motivos cada motivo consiste en dos incisos en esta parte empieza de la de la tónica esta obra musical morenada empieza de la nota SI subiendo una escala hasta RE todo el compás en corcheas y posteriormente desciende de la misma nota de RE hasta SI, terminando en esa nota, con figura de negra en el acompañamiento empezamos también de una RE con figura de corchea y en el segundo compás hace ligeramente una escala ascendente hasta RE y hay un reposo figura negra.



Motivo B compas 3-5: luego reinicia de la nota MI asciende a una FA y llega al clímax de esta obra musical, con figura negra en la nota Sol y desciende de FA hasta RE haciendo un salto de tercera, y posterior también empieza de FA desciende a una cuarta a DO y termina en SI con figura una negra. En acompañamiento de este motivo es una figura secuencial dos semicorcheas y una corchea en los tres compases secuenciales terminando en la nota FA con figura negra.

Motivo C compas 6-8: este motivo inicia en la nota LA subiendo una ligera escala hasta DO con figura negra, y manteniendo la nota, en el siguiente compás se usa la figura semicorchea y corchea y desciende hasta la nota SOL con figura negra con puntillo y se crea un reposo. En el acompañamiento empieza con una escala descendente de DO a SOL en semicorcheas y hacen un reposo con la figura negra en FA y en el siguiente compás empieza en una RE sube una tercera hasta FA saltando ascendente hasta SI, y en el tercer compás hace una un intervalo de semicorcheas de SOL a SOL ascendente, y desciende en corcheas de RE a SI con figura de corcheas.

FRASE B:

Motivo A compas 9-11: La segunda frase se empieza de una nota RE y desciende a la nota SI en figura de negra, posterior empieza de una nota RE repite otra nota RE asciende a FA y desciende una cuarta DO, y termina en SI con figura de negra con puntillo haciendo un reposo. Comienza el acompañamiento de nota RE y terminando en SI con combinación de figuras corchea, semicorcheas y negra con puntillo haciendo un reposo, y en el último termina con semicorcheas ascendiendo y terminando en RE con figura negra.

Motivo B compas 12-13: Se reinicia de una nota DO asciende a la nota RE con figura secuencial de corcheas, y desciende de una nota FA desciende una cuarta hasta



DO, llegando a SI una figura negra. Acompañamiento tiene una nota secuencial de dos semicorcheas y una corchea descendiendo y terminando en la nota SI, con figura negra haciendo un reposo.

Motivo C compas 14-16: Reiniciamos de la nota LA ascendiendo con corcheas terminando en una DO con figura negra, haciendo un escala ascendente en semicorcheas de DO a RE y descendiendo de DO hasta SI en corcheas, causando un reposo largo en la nota SOL con una negra con puntillo. En cuánto del acompañamiento empieza en semicorcheas descendiendo de DO hasta SOL y terminando en una FA con una figura negra, y ascendiendo de RE con corchea hasta FA ascendiendo hasta SÍ y posterior creando un intervalo ascendente de SOL a SOL posterior descendiendo de RE a SI con figura de corchea.

FRASE C:

Motivo A compas 19-21: Empezamos de una nota SI con una corchea y combinando con dos semicorcheas ascendiendo hasta RE y ascendiendo hasta FA luego retornando a la nota DO y realizando un reposo en el SI con una figura negra.

Motivo B compas 22-24: Reinicia de nota SOL, descendemos hasta FA con corcheas secuenciales, nuevamente se asciende a SOL y descendemos a la nota RE con corchea hasta DO luego regresamos a RE con negra con puntillo haciendo un reposo temporal.

Motivo C compas 25-27: Nuevamente inicia de nota SI con una corchea en combinación de dos semicorcheas ascendiendo a la nota RE descendemos a DO luego se regresa a la nota RE posteriormente asciende hasta FA haciendo pequeño reposo con figura negra y posterior regresa a DO con figura corchea, terminando en la nota sí con figura musical negra.



Motivo D compas 28-30: Empieza en la nota DO desciende a la nota SI en cuatro corcheas secuenciales, luego reinicia de la notas SI figura negra, asciende una escala con saltos con combinación de figuras de corchea con semicorchea hasta llegar a la nota SOL causando el reposo final con figura de negra con puntillo.

De la figura 11, se tiene una estructura distinta a las anteriores, en esta se puede observar tres partes o frases, la primera ternaria con dos preguntas y una respuesta, estas a la vez se considera binarias denominado también como semifrase de acuerdo a nuestra nomenclatura, lo extraño aquí, es que tiene una determinación fraseológica de (A-B-C), quizá la complejidad de su estructura de mayor variedad hacer que tenga un atractivo y evita la monotonía y genera mayor interés en la audición.

En la segunda frase al igual que la primera es de conformación ternaria con semifrases (A-B-C), cada uno de ellos esta son incluye una semifrase ternaria es decir dos preguntas y una respuesta afirmativa con diseños rítmicos (a-b)(a-b)(a-b), se puede apreciar al respecto que la combinación rítmica da una sensación de mayor variedad en la composición musical.

La última frase es algo sui géneris, por que incluye cuatro semifrases, dos preguntas y dos respuestas en otras nomenclaturas seria denominado como frases cuaternaria, es importante resaltar que cada semifrase incluye a dos motivos, por consiguiente cada motivo se relaciona con cada frase, lo importante aquí es que el compositor ha utilizado variedad de diseños o formulas rítmicas con la, finalidad de generar mayor interés, quizá sea una de las innovaciones que se dio a través de la historia de las morenadas, de hecho aquí se observa las capacidades compositivas de los músico populares, nuestra intención no es hacer comparaciones con la producción musical académica, porque está claro que ambos difieren sustancialmente en las capacidades sin menospreciar lo que se realizar en la industria musical.

Figura 12.

Análisis formal de la kullawada

kullawada

Transc. Ntony Alanoca

The musical score consists of four systems, each with a Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat) and Barítono (Baritone) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is annotated with red arrows pointing to specific notes or rests, and blue brackets indicating phrase boundaries. The first system covers measures 1-6. The second system covers measures 7-13. The third system covers measures 14-19, including first and second endings for measures 19-20. The fourth system covers measures 20-26, also including first and second endings for measures 23-24.

ANÁLISIS ARMÓNICO:

COMPAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
GRADO	III	I	I	IV	II	VII	II	I	I	IV	II	III	I
COMPAS	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
GRADO	VII	II	I	I	I	I	III	IV	VI	II	II	I	I



CONCLUSION: el autor para componer kullawada en la banda Juventud LLachon, realiza más constante el I grado de la escala armónica para toda composición de la banda.

Fuente: Banda Juventud LLachon

— Frase

— Motivo

ANÁLISIS FORMAL:

FRASE A:

Motivo A compas 1-4: Empieza esta obra musical de la nota MI dos corcheas, y desciende con una combinación de figuras de semicorcheas y corchea llegando a la nota LA con la figura negra, y luego asciende en semicorcheas un acorde de intervalos llegando hasta la nota LA donde es la nota clímax de la obra, posterior descendiendo de la misma nota LA realizando una combinación de figuras semicorcheas, corchea y semicorcheas llegando a la nota RE con una figura negra haciendo un reposo temporal.

Motivo B compas 5-8: Se reinicia de la nota SI ascendiendo hasta la nota RE y descendiendo con una combinación de figuras semicorchea corchea semicorchea, llegando al siguiente compás a la nota SOL con la figura negra, y posterior se realiza como nota de adorno para pasar al a siguiente compás con figuras de semicorcheas empezando de MI ascendiendo hasta SOL, y de MI descendiendo a RE con una figura combinación de figuras corchea con puntillo semicorchea, y finalmente descendiendo hasta la nota LA con figura negra y haciendo un reposo momentáneo.

FRASE B:

Motivo A compas 9-11: Reiniciamos con la nota LA con figuras de semicorcheas ascendiendo, posteriormente en el siguiente tiempo inicia con la nota DO a MI con figuras



de corchea y descendiendo hasta nota RE con una figura negra realizando un reposo, en el siguiente compás empieza con la nota SI con figuras de semicorcheas ascendiendo, posteriormente en el siguiente tiempo inicia con la nota RE a FA con figuras de corcheas, posterior se desciende a la nota MI con una figura negra y realiza un reposo.

Motivo B compas 13-16: Se empieza con figuras de semicorchea de LA a DO y LA, asciende con figuras de corchea de DO a RE y regresa a la nota SI con figura de corchea con puntillo, desciende hasta la SOL con corchea, y hace un salto de sexto hasta MI y asciende hasta SOL con figuras de semicorcheas, y desciende a MI figura de negra con puntillo desciende a RE semicorchea desciende hasta SI semicorchea asciende a DO con corchea y desciende a SI con semicorchea y llega al final descendiendo a la nota LA con figura musical negra.

FRASE C:

Motivo A compas 18-21: continuamos la obra iniciando de la nota LA con una figura negra y desciende con figuras de semicorcheas hasta la nota SI, y el siguiente compás se inicia en nota LA en figura de negra y continua con figuras de semicorchea llegando al otro compás a la nota DO en figura de corchea con puntillo, y resuelve a LA con semicorcheas, luego hace un salto de quinta llegando a MI, con figuras de semicorchea llega a FA regresa a mí y desciende a RE con figura de negra.

Motivo B compas 22-25: Se reinicia de la nota FA con una figura negra ligado a una nota FA de figuras semicorchea y haciendo un salto de tercera de RE a FA y regresando a RE y descendiendo a SI con una figura de negra, luego pasa al siguiente compás con dos notas como en forma de adorno de MI a SOL y desciende a MI con figura de corchea con puntillo continua descendiendo a RE en semicorchea, posterior baja hasta



SI con figura semicorchea, asciende a DO con corchea retorna a SI con la figura semicorchea, y finalmente llegando a una LA con figura negra.

De la figura 12, cuyo género musical es la Kullawada, cuya estructura formal es de tres frases binarias (A-B-C) cada uno de ellas, está compuesto por dos semifrases (a-b) en la primera y segunda semifrase, (b-c) en la tercera y cuarta semifrase, (d-e) en la quinta y sexta semifrase, todo esto obedece a la búsqueda de variedad rítmica y melódica y de generar mayor interés en la composición. Cada motivo es independiente y se relaciona con cada compa.

Tabla 12. Análisis formal de la saya caporal

sayas caporales 2 de febrero

The image displays a musical score for two instruments: Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat) and Bombardino (Bombardino). The score is divided into five systems, each with two staves. The music is in 2/4 time and B-flat major. Red arrows and blue lines indicate formal analysis, such as phrase boundaries and first/second endings. The score includes repeat signs and first/second endings in measures 6, 7, 10, and 13.

ANÁLISIS ARMÓNICO:

COMPAS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
GRADO	V	III	VII	II	III	VII	VII	I	I	V	V	VII	VII	VII
COMPAS	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28
GRADO	VII	I	I	V	V	I	VII	IV	V	I	VII	I	I	I



CONCLUSION: en las sayas o caporales de la banda 2 de febrero el autor utiliza con más frecuente el I y el VII grado de la escala armónica en todas las creaciones de saya caporal.

Fuente: Banda 2 de febrero

— Frase

— Motivo

ANÁLISIS FORMAL:

FRASE A:

Motivo A compas 1-4: Inicia del quinto grado de LA, haciendo un salto de cuarta hasta RE, luego repite los saltos de LA a RE en figuras de corchea en el primer compás, el siguiente compás empieza de FA ascendente y con semicorcheas asciende a la nota SOL y realiza un salto descendente hasta DO, con figura de negra, posterior compás empieza de SOL, con figuras de combinación de semicorcheas y corcheas llegando hasta LA, haciendo el clímax de esta hora musical, y en el cuarto compás empieza de SOL con corchea y desciende con las figuras semicorchea hasta FA, y posterior llegando hasta RE con una figura negra. En el acompañamiento empieza del primer grado tónica RE con figura de corchea con puntillo, siguiendo la misma nota RE con semicorcheas, posterior desciende una cuarta hasta LA con corcheas y regresa hasta RE, luego en el siguiente compas se empieza de FA asciende hasta SOL con figuras de semicorchea y retorna en figura de corchea de SOL a FA, posterior sigue en forma repetitivo de corcheas de DO a SOL y de LA a FA asciende, y luego regresa a MI con una figura de negra y sigue descendiendo de RE a LA hasta FA haciendo un reposo en FA con una figura negra.

Motivo B compas 5-8: Reiniciamos de la nota FA con figura de corchea con puntillo y posterior empieza con corchea de FA a SOL, y el siguiente compas inicia de



SOL con corchea y descendiendo de SOL a FA con figuras de semicorchea llegando hasta DO con figura negra, y sigue con las figuras de combinación de corchea semicorchea en DO, y el siguiente tiempo empieza en la nota SOL ascendiendo con corchea posterior regresa a MI y asciende a FA, y último compás del motivo B termina en RE con figura de negra con puntillo. En el acompañamiento comienza con una negra en la nota FA, siguiendo con un silencio de negra, posterior una negra en la nota SOL, luego ascendiendo un salto de SOL hasta DO, posterior se realiza un salto descendente de tercera de DO a LA, luego con figura corchea empieza de LA, en semicorcheas de SOL a LA con el mismo repetitivo de figuras se realiza salto ascendente de DO hasta FA y retorna descendente hasta RE que sería corchea con puntillo corchea con puntillo y una corchea realizando un reposo temporal.

FRASE B:

Motivo A compas 10-12: Iniciamos la frase B con dos semicorcheas en forma de adorno de FA y SOL llegando al siguiente compás en nota LA que es una negra con puntillo y posterior seguido también para pasar al siguiente compás pasamos con nota LA repetitivo en forma de adorno en semicorcheas, llegando a la nota LA que sería el clímax de esta obra musical y descendiendo a SOL a FA y regresando a SOL posterior descendiendo hasta DO, haciendo reposo largo con figura negra con puntillo. Y en su acompañamiento empieza de la tónica en tiempo fuerte corchea con puntillo continuando con semicorcheas haciendo salto de tercera de FA a SOL con figuras de corchea posterior llegando siguientes compases en tiempo débil empezando en la figura corchea de nota LA pasando a SOL en semicorchea haciendo un salto a RE descendiendo con figuras de corchea, posterior llegando para hacer un reposo en la nota DO con figura de corchea en la negra.



Motivo B compas 13-16: Empieza de la nota LA quinto grado haciendo una combinación de semicorchea corchea semicorchea y empezando el siguiente tiempo en DO, realiza un salto hasta una quinta SOL en figuras de corchea, continuando con la misma nota SOL con figura de negra con puntillo y para pasar al siguiente compás se utiliza figuras en corcheas haciendo como un adorno manteniendo la nota SOL en figura corchea con puntillo y descendiendo a FA en figura corchea, haciendo saldo de tercera hasta RE en figuras de corchea repitiendo a DO y regresando a RE ascendente con figura de negra con puntillo, haciendo un reposo. En su acompañamiento empezamos en la nota LA de igual forma combinando con semicorchea corcheas semicorchea corchea haciendo un salto de quinta hasta SOL al posterior repitiendo la misma combinación de semicorcheas con corcheas ascendiendo hasta SOL y luego para pasar al compás siguiente hacemos un tipo adorno de MI a FA y bajando una tercera llegamos a LA causando un reposo largo con figura repetitivo de corchea con puntillo corchea compatible final con corchea.

FRASE C:

Motivo A compas 19-22: Se inicia la frase C, en el quinto grado con figuras de corcheas repetidas en notas de LA, LA y SOL, SOL descendiendo hasta FA, en figura de corchea luego realizando un salto de tercera de RE a FA, en semicorcheas, retorna a RE descendiendo con figura negra. El siguiente compás empieza de quinto grado de LA en figuras de corchea realiza un salto ascendente a DO, sigue con un salto en corcheas hasta SOL, en el siguiente compás empezamos de SOL con corchea hacemos una combinación de semicorcheas de MI a FA, y una tercera descendente hasta RE con figura de negra.

Motivo B compas 23-26: Empezamos con figuras de corcheas en el quinto grado repetimos LA y LA, también corchea en la nota SOL, posterior en el siguiente compás iniciamos en una FA con figura corchea, y haciendo un salto de RE a FA en semicorcheas, descendiendo a una tercera RE con figura negra haciendo un pequeño reposo, y luego empezamos en DO realizando una combinación de semicorchea corcheas semicorchea, haciendo un salto de quinta de DO a SOL en una combinación de semicorcheas llegando al final del motivo, a la nota RE con figura musical negra con puntillo.

4.1.2.5. Análisis armónico de la producción musical popular

Tabla 13.

Análisis armónico de la producción musical popular

	Nombre de las bandas de músicos	Tonalidad	Cadencia	modulaciones	Progresión armónica	Inversión
	- Banda Orquesta Súper Impacto	Mib	V-I	-	I-IV-V-I	-
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	Sib	V-I	-	I-IV-V-I	-
Análisis armónico	- Banda Orquesta "La Grande Internacional"	Sib	V-I	-	I-IV-V-I	-
	- Banda Juventud Llachon	Sib	V-I	-	I-IV-V-I II, III y VI.	-
	- Banda 2 de Febrero Puno	Sib	V-I	-		-

Fuente: el autor

De la tabla 13, la tonalidad implica que está escrita en Sib mayor con su relativo Sol menor, que mantiene el centro tonal a lo largo de todos los temas y que no hay modulación o armonización que se ajuste a procesos académicos. Cuando decimos esto, nos referimos al hecho de que el bajo actúa típicamente en el estado fundamental dentro de la respectiva tríada, cumpliendo así la tarea de proporcionar el basamento armónico.



Cada uno de los conjuntos musicales de las bandas con repertorio popular cadencia tiene una cadencia V-I en el final, pero por otro lado, la composición se define con la tónica en el estado fundamental tanto al principio como al final. Este es el caso en el estado fundamental de la totalidad de las composiciones, una de las razones de mantener el estado fundamentar es la que generar mayores condiciones para la transmisión de energía porque se trata de temas eminentemente motrices o que sirve de apañamiento de las morenadas, kullawadas y otros géneros grabados en tiempos de la pandemia COVID 19.

En una de las composiciones de morenada se ha identificado la tonalidad Mib, obviamente su relativo se hace presente a manera de modulación regional, a lo largo de la composición se mantiene el centro tonal, es importante que la instrumentación está diseñada hasta cuatro voces, la melodía principal es acompañada por una segunda a intervalos de tercera mayor y menor, por otro lado el bajo realiza la voz principal en este caso en ocasiones es acompañada por intervalos de tercera mayor y menor, el helicón o tuba, lleva frecuentemente el basamento armónico en estado fundamental.

La progresión armónica del instrumento viene determinada por la función que cumple. Esta sonoridad lógica apoya los acordes de segunda importancia, que son II, III y VI. El bajo respecto a las trompetas, como es distintivo en estos géneros musicales, no tiene un tratamiento armónico, sino que se expanden en estado básico con los acordes de primera importancia I-IV-V-I.

4.1.2.6. Ensayos para la producción musical popular en época de COVID 19

Tabla 14.

Horas de práctica instrumental en épocas de COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	1 Hora	2 Horas	3 Horas	4 Horas	5 Horas
¿Cuántas horas de práctica instrumental por día realizaron durante la pandemia COVID 19 para la producción musical?	- Banda Orquesta Súper Impacto		X			
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú		X			
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”		X			
	- Banda Juventud Llachon	X				
	- Banda 2 de febrero Puno	X				

Fuente: el autor.

De acuerdo a la entrevista, los directores musicales de las bandas que han producido durante la época de la pandemia, manifiestan que practicaron un promedio de dos horas diarias, otros conjuntos optan por practicar 1 hora diaria, cabe destacar que las prácticas colectivas se han dejado de lado por las inhibiciones o decretos del estado, por ello, el director musical manifiesta que los ensayos se realizaron en sus hogares de los músicos, destacando que la gran mayoría de intérpretes musicales no tenían las condiciones para desarrollar prácticas por el confinamiento y por no contar un espacio adecuado para la realización de prácticas instrumentales de modo tal que buscaban no entorpecer a la familia que muchos de ellos tenían clases virtuales. El horario de práctica de la mayoría de los músicos era en horas de la tarde entre las 5pm a 7 pm.

Tabla 15.

Mejoras del aspecto técnico interpretativo de las bandas de músicos.

	Nombre de las bandas de músicos	Si	No
¿Consideras que en la época COVID 19 los músicos de su banda mejoraron el aspecto técnico interpretativo?	- Banda Orquesta Súper Impacto		X
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú		X
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”		X
	- Banda Juventud Llachon		X
	- Banda 2 de febrero Puno	X	

Fuente: el autor

A la pregunta formulada en la tabla 15, se obtiene que los directores musicales aseguran que el nivel técnico ha disminuido por las condiciones del confinamiento, debido a que, en primera instancia, los músicos no cuentan con espacio o un taller de música para desarrollar sus habilidades técnicas, por otro lado, consideran que en épocas normales las actividades o contratos para eventos como festividades, compromisos sociales como por ejemplo matrimonios, permiten el mejor desarrollo técnico. Quizá esta acepción es un poco sesgada ya que estudios demuestran que las capacidades técnicas se dan de acuerdo a las exigencias de las obras, en ese sentido existen muy pocas probabilidades de que los músicos populares puedan desarrollar sus capacidades por las condiciones que la música popular tiene como por ejemplo: el espacio en el que se desarrolla, la disciplina a obtener para las prácticas interpretativas y otros aspectos, de modo tal que inversamente los músicos populares optan por realizar.

Tabla 16.

Proceso de coordinación con los músicos y directivos para la interpretación musical y ensayos

	Nombre de las bandas de músicos	Ensayo individual	Ensayo colectivo	Ensayo individual y colectivo
¿Menciones como fue el proceso de coordinación con los músicos y directivos para la interpretación musical o ensayos durante la época de la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto	X		
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	X		
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X		
	- Banda Juventud Llachon	X		
	- Banda 2 de Febrero Puno	X		

Fuente: el autor

De acuerdo a la tabla 16, luego del confinamiento los directores musicales por acuerdo de los directivos de la organización, han optado por realizar al menos dos reuniones ampliadas a través de la plataforma virtual Google Meet, en la primera para coordinar aspectos de afrontar las vicisitudes de la pandemia, por ello acordaron pedir apoyo a las instituciones como el Ministerio de Cultura, FERBAM, Federación Regional de Arte y Cultura de Puno, Municipalidades y Gobierno Regional, en segunda instancia la mayoría de los conjuntos aprobaron realizar actividades virtuales sobre todo por homenaje a la Festividad Virgen de la Candelaria, en cuanto a los ensayo acordaron

mayoritariamente realizarlo de manera individual, ya que colectivamente estaba imposibilitados y privados de acuerdo a las normas de confinamiento.

Tabla 17.

Recursos externos provenientes de instituciones estatales

	Nombre de las bandas de músicos	Ministerio de cultura	Gobiernos locales	Gobiernos regionales	
¿Cuáles son los recursos externos que utilizaron en los ensayos durante la producción musical en la época de la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto	X			
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	X			
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X			
	- Banda Juventud Llachon	X			
	- Banda 2 de febrero Puno	-			

Fuente: el autor

De acuerdo a la tabla 17, Instituciones públicas como el Ministerio de Cultura Mediante decreto de urgencia N° 058-2020 aprueban los lineamientos para el amortiguamiento para contrarrestar los efectos del sector cultural por efectos del contexto de la emergencia sanitaria COVID 19, los objetivos claros de este programa es la de apoyar a los conjuntos musicales y demás áreas o sectores a través de montos de superan los S/. 150,000.00 soles, del cual muchos de los artistas de manera individual y colectiva respaldados con personerías jurídicas o sin ella han recibido apoyos económicos. Por lo que lo que los conjuntos musicales tenían que concursar para logra este apoyo económico,



el cual se derivaba con la presentación de un plan de amortiguamiento bajo las fechas establecidas y cronograma programada por el ministerio de cultura, los mecanismos extraordinarios partía del ministerio de cultura, el gobierno en el marco de la emergencia sanitaria adopto medidas como el decreto supremo N° 008-2020-SA, con el objetivo de fomentar el acceso de la industria cultural con el que también la bandas de músicos se identifican ya que permanentemente participan de eventos y suscriben contratos para ser parte de las tradiciones de la región Puno.

Por los tanto:

Los conjuntos afirman que presentaron un plan de amortiguamiento denominado “Concierto Virtual” se llevó a cabo virtualmente por las circunstancias del fenómeno COVID 19 y duró entre el 05/10/2020 HASTA EL 30/04/2021, en este proceso se consideró actividades como:

- Grabación de audio y video de géneros musicales transmitidos de manera virtual
- La edición y masterización audiovisual de géneros musicales
- Edición y transcripción en partituras del material audiovisual de los conjuntos participantes
- Contratación de medios de comunicación para avisos publicitarios y transmisión del evento: redes sociales, página web, radio y televisoras regionales.
- Evaluación de la grabación de audio y video de géneros musicales
- Presentación virtual de la producción musical

Todas estas actividades han sido presentadas de acuerdo al plan de amortiguamiento el cual era eminentemente presupuestado.

Algunas bandas optaron por comprar instrumentos musicales, computadoras, accesorios de sonido y grabación de audio, con la finalidad de producir material audiovisual acorde a los planes aprobados por las instancias del Ministerio de Cultura,

todos los gatos eran sustentados con boletas, facturas y declaraciones juradas. En algunos conjuntos los presupuestos han sido distribuidos equitativamente, de acuerdo al establecido en las reuniones virtuales de los intérpretes y la junta directiva. Respecto a los recursos personales se utilizó los ambientes del consejo directivo.

4.1.2.7. Grabación de la producción musical en época de la pandemia COVID 19

Tabla 18.

Proceso de grabación de audio y video

	Nombre de las bandas de músicos	Guion	Plan de acción
¿Cómo fue el proceso de grabación de audio y video de su producción musical en la época de la pandemia COVIDI 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto	X	
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	X	
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X	
	- Banda Juventud Llachon	X	
	- Banda 2 de Febrero Puno	-	

Fuente: el autor

De acuerdo a la tabla en principio, los conjuntos musicales optaron por realizar un plan de amortiguamiento, con las siguientes características:

- Grabación de audio y video de géneros musicales como morenada, kullawada y diabladas. Esta grabación se realizó de manera privada previa contratación de equipo logístico y sala de grabación.
- Edición y masterización audiovisual de géneros musicales, el producto final del audio y la grabación de video a manera de montaje o video clib.
- Transmisión en vivo, que ha permitido la difusión de la producción musical a través de las redes sociales, página web, Tv y otros medios, siguiendo un

programa con la intervención del consejo directivo y los músicos así como artistas invitados para la interpretación del canto.

4.1.2. Producción musical académica en las bandas de músicos en tiempos de la COVID-19 de Puno

De la encuesta realizada entre los músicos que produjeron en audio y video durante la época de la pandemia, se ha verificado que no existieron producción de nivel académico, por razone a que existieron limitaciones que se identifican en la siguiente tabla:

Tabla 19.

Limitación para la producción de música académica durante la pandemia COVID 19

	Nombre de las bandas de músicos	Ensayos	Presupuesto	
¿Cuáles fueron las limitaciones para producir música académica durante la época de la pandemia COVID 19?	- Banda Orquesta Súper Impacto	X		
	- Gran Banda Instrumental Mi Perú	X		
	- Banda Orquesta “La Grande Internacional”	X		
	- Banda Juventud Llachon	X		
	- Banda 2 de Febrero Puno	X		

Fuente: el autor

De acuerdo a la tabla 19, sobre la producción de música académica, se ha obtenido que todos los conjuntos no han tenido ensayos para concretar la producción, por las restricciones, por el espacio para el desarrollo técnico instrumental, por la falta de motivación que en épocas normales se incentivaba económicamente o con reconocimientos por el triunfo en los concursos realizados por las instituciones tutelares,



de modo tal que fueron los factores que han intervenido decisivamente en la producción de música académica.



V. CONCLUSIONES

PRIMERA: La producción musical popular de las bandas en época del COVID 19, se ha realizado siguiendo procedimientos como la creación o composición, arreglos, análisis musical, ensayos y grabación. Las acciones realizadas obedecieron a un plan de amortiguamiento que ha permitido viabilizar y conseguir fuentes de financiamiento, las dediciones se tomaron de manera virtual en presencia del consejo directivo. El análisis musical ha sido determinante en las composiciones y arreglos musicales que realizaron en su mayoría los directores musicales, en algunos casos, con la intervención de personal especializado (arreglista).

SEGUNDA: Se han utilizado recursos compositivos en el desarrollo formal como la innovación de frases ternarias en las morenadas, la utilización de repeticiones, contrastes, fragmentaciones y variantes por adición de notas de paso. Así mismos, se han identificado la utilización de la armonía tonal con armadura de Sib y su relativo menor, las cadencias de los temas populares son V-I (perfectas). La armonización se encuentra en estado fundamentos exceptuándose de inversiones y progresiones rigurosas. La producción musical popular ha sido solventada con presupuesto de fondos concursables otorgado por instituciones como el ministerio de cultura y en algunos casos autofinanciados.

TERCERA: No hubo producción de nivel académico, por razone a que existieron limitaciones en cuanto a ensayos grupales e individuales para concretar la producción académica, las restricciones emitidas por el estado peruano no han permitido tener espacios para el desarrollo técnico instrumental,



finalmente la falta de motivación que en épocas normales se incentivaba económicamente o con reconocimientos por el triunfo fueron los factores decisivos en la producción de musical académica.



VI. RECOMENDACIONES

PRIMERA: Se recomienda hacer investigaciones de análisis musical diferenciando los cambios que pueden existir en la estructura formal, arreglos y composiciones en la época de la pandemia, ya que en la esta investigación se ha obtenido ciertas diferencias estructurales de la música.

SEGUNDA: Se sugiere hacer investigaciones de análisis formal y armónico de las diferentes producciones musicales realizadas durante los tiempos de pandemia que atravesaron las diferentes agrupaciones musicales de la región.

TERCERA: Se recomienda hacer un estudio sobre el impacto económico de los conjuntos musicales de distintos géneros ya que se ha observado los cambios en la percepción económica de los músicos.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTO, C., CASTRO, J., ALBERTO, L., & MONTANO, R. (2013). *producción musical a partir de sonidos ambiente de tres sitios emblemáticos de la ciudad de ibagué*. 516–520.
- ALVAREZ, J. M., GUAITA, P., PÉREZ, A. S., & RAVOTTI, N. (2012). *Criterios Generales Para El Diseño De Salas De Ensayo De Música Folklórica Argentina*. 1–10.
<http://www.profesores.frc.utn.edu.ar/electronica/fundamentosdeacusticayelectroacustica/pub/file/FAyE0112E1-Alvarez-Perez-Ravotti.pdf>
- Alvaro, J. L., Miranda, E. R., & Barros, B. (2010). *Representación del Conocimiento para la Composición Musical*.
- Barker, P. (2012). *Composición Vocal*.
https://www.mediafire.com/file/xa5gvnuq86cw2ko/BARKER_-_Composici%25C3%25B3n_vocal.pdf/file
- BCRP. (2020). Caracterización del Departamento de Puno. *Análisis Económico Regional*, 2, 1–12.
- BRAVO, A. E. (2016). *consideraciones para la elaboración y aplicación de arreglos musicales como estrategia didáctica*. 196.
http://repositorio.udec.cl/bitstream/11594/275/1/Tesis_Percepciones_docentes_en_torno_a_la_inclusion.Image.Marked.pdf
- Caballero Romero, A. (2014). *Metodología integral innovadora para planes y tesis*.
- Camara de comercio y la produccion de puno. (2020). *Estudio Economico Candelaria 2020*.
- Carvalho, R. (2014). *La producción musical durante el surgimiento de la tropicalia*.
- Casagrande Campoverde, E. J. (2014). *Universidad católica de santiago de guayaquil*.



1–125.

Ciurliza, D. A. D. (2021). *EP Perspectivas, producción musical inmersiva binaural basada en el impacto emocional de la pandemia del Covid-19 en Guayaquil desde marzo a mayo de 2020.*

Cook Reichardt. (1981). Metodos cualitativos y cuantitativos en la investigacion evaluativa. *Educational Researcher*, 10(7), 29. <https://doi.org/10.2307/1174260>

Crist, A., & Virginia, B. (2014). *Métodos en la investigación educativa.*

Duarte, A. (2019). *Creación de dos arreglos musicales de standards de jazz aplicando los recursos orquestales del compositor Oliver Nelson Duarte Ibañez , Angel Gabriel LICENCIADO EN MÚSICA TUTOR : Bravo Ollague , Carlos Iván Guayaquil , Ecuador.*

Espín, S. J. C. (2020). EL TRANSCURSO DE LA PANDEMIA DESDE UNA PERSPECTIVA MUSICAL A TRAVÉS DE LA OBRA “THE LAST YEAR.” *Universidad Zaragoza*, 1–45.

Fabbri, F., Sterne, J., Stockfelt, J., Kassabian, A., García Quiñones, M., & Stockfelt, O. (2003). *La música que no se escucha. Aproximaciones a la escucha ambiental.*

Fallas Calderón, D. A., & Román González, E. J. (2021). *Elaboración de una antología de obras de compositores heredianos, presentes en el archivo de la Banda de Conciertos de Heredia, con arreglos musicales dirigidos al profesorado de Educación Musical que tiene a cargo agrupaciones como ensambles de flauta.* 1–90. <http://hdl.handle.net/11056/21172>

García-Peinazo, D. (2019). El análisis musical y los estudios sobre música popular urbana: de la doble negación a la educación en las discrepancias participatorias. *Revista Internacional de Educacin Musical*, 7(1), 45–55. <https://doi.org/10.1177/2307484119878636>



- Giráldez, A. (2009). La composición musical como construcción: herramientas para la creación y la difusión musical en Internet. *Revista Iberoamericana de Educación*, 52(2010), 109–125. <http://www.rieoei.org/rie52a06.htm>
- Juarez, W. E. C. (2019). *Arreglos musicales de banda popular y la mejora en el aprendizaje musical de los alumnos del taller de banda de la I.E. N°81028 “Juan Alvarado” de Otuzco - 2019.*
- Kowii, I. (2015). “*Construcción De La Identidad En Jóvenes Kichwa-Otavalo a Traves De La Producción Musical: Los Nin.*”
<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/8605>
- Lara, T., & Piñeiro, A. (2008). *Producción audiovisual: A puntas para la Formación.* 1–19.
http://www.airecomunicacion.org/sites/all/files/imce/PUBLICACIONES/ProduccionAudiovisual_AndresTiscar.pdf
- Lopez, G. A. (2006). *Las bandas de musica de Antioquia: oportunidad y compromiso.*
- Madoery, D. R. (2005). Los procedimientos de producción musical en música popular. *Revista Del ISM*, 7, 76–93. <https://doi.org/10.14409/ism.v1i7.529>
- MAGRO, M. F. (2015). *EL PROGRAMA DE APTITUD MUSICAL Y DESARROLLO DE LAS COMPETENCIAS EDUCATIVAS EN LOS ALUMNOS DEL PRIMER GRADO DE SECUNDARIA DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA TUPAC AMARU II – PANA O 2013.*
- Margarita Lorenzo, A. lorenzo. (2016). Análisis Musical: CLAVES PARA ENTENDER E INTERPRETAR LA MÚSICA. In *La danza de Tijeras y el violín de Lucanas*. <https://doi.org/10.4000/books.ifea.7113>
- Mateiro, T. (2010). Musicians, instructors and art-educators with music education training: An Analysis about music teacher education in South America.



Profesorado, 14.

- Molano, G. R. (2021). Producción musical de cuatro canciones del género balada pop del grupo genuinos de la ciudad de Bogotá. *Universidad Nacional Abierta y a Distancia Escuela, 26*(2), 173–180. <http://www.ufrgs.br/actavet/31-1/artigo552.pdf>
- Nagore, M. (2005). EL ANÁLISIS MUSICAL, entre el formalismo y la hermenéutica. *Musicas Al Sur, 1*, 1–12. <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Ocaña, A., & Reyes, M. L. (2010). El imaginario sonoro de la población infantil Andaluza: Análisis musical de «La Banda». *Comunicar, 17*(35), 193–200. <https://doi.org/10.3916/C35-2010-03-13>
- Peñalver Vilar, J. (2013). Análisis de la práctica de la improvisación musical en las distintas metodologías: características y criterios de clasificación. *Artseduca, 4*, 74–85.
- Pinto, L. (2010). *Arreglos Musicales I. 23–24.*
- Robles, L. (n.d.). *TEMA 1 - ANALIZAR ... ¿ ESO QUÉ ES ?*
http://haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.htm
- Rodríguez-López, J., & Aguaded-Gómez, J. I. (2014). Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical. *Quaderns Del CAC, XVI*(39), 63–70.
- Ruiz, M. C. & L. (2020). Producción Musical. In *Suparyanto dan Rosad (2015 (Vol. 5, Issue 3).*
- Sampieri, R. H. (2014). *Metodología de la Investigación.*
- Schoenberg, A. (1976). Fundamentos de la composición musical. *Music and Letters, 4*, 456. <https://doi.org/10.1093/ml/LVII.4.456-c>
- Segui, S. (n.d.). *Teoría musical.*
- Skriagina, S., & Pineda Bedoya, A. (2019). Formas tonales de pequeñas dimensiones.



Análisis musical. *Formas Tonales de Pequeñas Dimensiones. Análisis Musical.*

<https://doi.org/10.17227/ae.2019.3489>

Szerly, K. (2013). Analisis 1°: pequenas formas barrocas y clásicas. *Journal of Chemical Information and Modeling*, 53(9), 1689–1699.

<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>

Tripiana Muñoz, S., & Vela González, M. (2020). Análisis musical aplicado a la interpretación como estrategia de práctica instrumental. *Journals.Sagepub.Com*, 3–14. <https://doi.org/10.1177/2307484120956511>

Valencia, V. (2010). *Bandas de música en Colombia la creación musical en la perspectiva educativa.* 21.



ANEXOS



ANEXO 1

INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN Y EVALUACIÓN DE DATOS

ENTREVISTA

Guion de preguntas formuladas, con la finalidad de contribuir a nuestra investigación titulada “ANÁLISIS DE LA PRODUCCION MUSICAL DE CINCO BANDAS FOLKLORICAS DE LA REGION DE PUNO EN TIEMPOS DE LA PANDEMIA COVID- 19 DE PUNO 2020”

Nombre del conjunto:.....

Lugar de origen:.....

1. ¿Su banda de músicos, realizo producciones durante la pandemia COVID 19?

- a. Si
- b. No

2. ¿Qué género musical ha producido su banda durante la pandemia COVID 19?

- a. Música Popular
- b. Música Académica
- c. Música Académica y popular

CREACIÓN O COMPOSICIÓN

3. ¿Quien compuso las obras musicales de su conjunto durante la pandemia COVID 19?

.....
.....

4. ¿Cómo fue el proceso de composición musical durante la pandemia COVID 19 en su banda de músicos?

.....
.....
.....

ARREGLOS

5. ¿Quién realizó los arreglos de la producción musical en la época de la pandemia COVID 19?

.....
.....
.....

6. ¿Cómo fue el proceso del arreglo musical en la época de la pandemia COVID 19?



.....
.....
.....

ENSAYOS

7. ¿Cuántas de horas de practica instrumental por día realizaron durante la pandemia COVID 19 para la producción musical?

.....
.....

8. ¿Su banda tenían horarios establecidos para la producción musical durante la época de COVID 19?

.....
.....
.....

9. ¿Consideras que en la época COVID 19 los músicos de su banda mejoraron el aspecto técnico interpretativo?

- a. Si
- b. No

Diga por qué razón:

.....
.....
.....

10. ¿Mencione como fue el proceso de coordinación con los músicos y directivos para la interpretación musical o ensayos durante la época de la pandemia COVID 19?

.....
.....
.....
.....

11. ¿Mencione cómo fue la organización para afrontar los ensayos en la producción musical programadas durante la época de COVID 19?

.....
.....
.....
.....

12. ¿Cuáles son los recursos externos que utilizaron en los ensayos durante la producción musical en la época de la pandemia COVID 19?



.....
.....
.....
.....
.....

13. ¿Qué recursos personales utilizó para los ensayos de la producción musical de su conjunto en la época de la pandemia COVID 19?

.....
.....
.....
.....

GRABACIÓN

14. ¿cómo fue el proceso de grabación de audio y video de su producción musical en la época de la pandemia COVIDI 19?

.....
.....
.....
.....

15. ¿Utilizaron un guion en la grabación audio visual de su conjunto en la época de pandemia COVID 19?

- a. Si
- b. No

16. ¿Cómo fue su plan de acción en para grabación de audio y video de su conjunto en la época de la pandemia COVID 19?

.....
.....
.....
.....

17. ¿Cómo fue su presupuesto en el proceso de grabación de audio y video de su conjunto en la época de la pandemia COVID 19?

.....
.....
.....
.....

18. ¿Marque con que personajes contaba en la grabación de audio y video en la producción musical de su conjunto en la época de la pandemia COVID 19?



- a. Ingeniero de mezcla ()
- b. Sonidista ()
- c. Operador ()
- d. Ingeniero de grabación ()

18. ¿Las canciones de su producción musical provienen de cantautores, compositores y arreglistas?

Especifique:

.....
.....
.....
.....

Muchas gracias

Anexo 2. Matriz de consistencia

PROBLEMA	OBJETIVO	VARIABLES	INDICADORES/ DIMENSIONES	METODOS/ INSTRUMENTOS
<p>Problema general ¿Cómo es la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de la pandemia 2020?</p> <p>Problema Específicos ¿Cómo es la forma, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia 2020?</p> <p>¿Cómo es la armonía, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia 2020?</p>	<p>Objetivo general Analizar la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de la pandemia - 2020.</p> <p>Objetivos específicos Analizar la forma, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia - 2020.</p> <p>Analizar la armonía, de la producción musical de cinco bandas folclóricas de la región puno en tiempos de pandemia - 2020.</p>	<p>Análisis musical</p> <p>Producción musical</p>	<p>Armonía</p> <p>Acorde</p> <p>Escala de grado</p> <p>Categoría</p> <p>Intervalos</p> <p>Cadencias</p> <p>timbre</p> <p>Forma</p> <p>Estructura</p> <p>Frase semifrase</p> <p>Motivo inciso</p> <p>Tema</p> <p>Periodo</p> <p>Movimiento</p> <p>Arreglos instrumentación</p> <p>Ensayo sesiones</p> <p>Registro de audio</p> <p>Ingenieros</p> <p>Grabación</p>	<p>Enfoque cualitativo</p> <p>Entrevistas semiestructuradas</p>

Anexo 3. Transcripción de música popular

MORENADA BANDA INSTRUMENTAL MI PERU 1

Trans. Ntony Alanoca

BY: Prof. Victor Raul Mamani

The image displays a musical score for a band instrument ensemble, specifically for Trompeta en Sib (Trumpet in B-flat) and Barítono (Baritone). The score is written in 2/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is organized into four systems, each containing two staves. The first system covers measures 1 through 5. The second system, starting at measure 6, includes first and second endings. The third system, starting at measure 13, also includes first and second endings. The fourth system, starting at measure 19, concludes with first and second endings. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.



MORENADA BANDA ORQUESTA LA GRANDE 2

Transc. Ntony Alanoca

BY: Rufo Condori

Trompeta en Sib

Baritono

8

Tpt.

Bar.

16

1. 2.

Tpt.

Bar.

22

1. 2.

Tpt.

Bar.



MORENADA DE LA BANDA ORQUESTA LA GRANDE 1

Trans. Ntony Alanoca

BY: Rufo Condori

Trompeta en Sib

Baritono

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.



MORENADA BANDA INSTRUMENTAL MI PERU 2

Trans. Ntony Alanoca

BY:Prof. Victor Raul Mamani

The musical score is arranged in four systems, each with two staves: Trompeta en Sib (top) and Barítono (bottom). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The score includes first and second endings for both instruments.

System 1: Trompeta en Sib and Barítono. Measures 1-6. Trompeta en Sib starts with a melodic line, while Barítono provides a rhythmic accompaniment.

System 2: Trompeta en Sib and Barítono. Measures 7-12. Trompeta en Sib has a first ending (1.) at the end of the system.

System 3: Trompeta en Sib and Barítono. Measures 13-18. Trompeta en Sib has a first ending (1.) at the start of the system.

System 4: Trompeta en Sib and Barítono. Measures 19-24. Trompeta en Sib has first (1.) and second (2.) endings at the end of the system.



MORENADA SUPER IMPACTO 1

Trans. Ntony Alanoca

BY: Prof. Bailon Condori

Trompeta en Sib

Baritono

7

Tpt.

Bar.

13

Tpt.

Bar.

1.

2.

19

Tpt.

Bar.

26

Tpt.

Bar.

1.

2.



MORENADA SUPER IMPACTO

Trans. Ntony Alanoca

BY: Prof. Bailon Condori

Trompeta en Sib

Barítono

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Diabladas

A

Trompeta en Sib

Bombardino

6

Tpt.

Bomb.

12

Tpt.

Bomb.

B

18

Tpt.

Bomb.

24

Tpt.

Bomb.

30

Tpt.

Bomb.



2

36

Tpt.

Bomb.

42

Tpt.

Bomb.

48

Tpt.

Bomb.

54

Tpt.

Bomb.

59

Tpt.

Bomb.

65

Tpt.

Bomb.

70

Tpt.

Bomb.

C

1.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

3

BLOQUE DE DIABLADAS 2021

GRAN BANDA INSTRUMENTAL "MI PERU"

Transc. Ntony Alanoca

1 $\text{♩} = 125$

TENOR SAXOPHONE
B Bb
TROMPETA EN Sib 1
TROMPETA EN Sib 2
BATO III
BATO SOLO
BARITONO
CONTRABATO

2

5

TEN. SAX.
BASS
TPT. EN Sib
TPT. EN Sib
COMPAS
COMPAS
COMPAS
SAX. BATO

10

Musical score for measures 10-14. The score is for a jazz ensemble and includes parts for Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Bass (BASS), two Trumpets in B-flat (TPT. EN SIb), three Drums (COMPAS), and Baritone Saxophone (SAX. BATO). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The Tenor Saxophone and Trumpets play a melodic line, while the Bass and Drums provide a steady accompaniment.

4

15

Musical score for measures 15-19. The score is for a jazz ensemble and includes parts for Tenor Saxophone (TEN. SAX.), Bass (BASS), two Trumpets in B-flat (TPT. EN SIb), three Drums (COMPAS), and Baritone Saxophone (SAX. BATO). The music is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. The Tenor Saxophone and Trumpets play a melodic line, while the Bass and Drums provide a steady accompaniment. There are first and second endings indicated by brackets and numbers 1 and 2.



20

Musical score for measures 20-23. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features seven staves: TEN. SAX., BASS, TPT. EN SIB, TPT. EN SIB, COMPAS, COMPAS, and SAX. BATO. The Tenor Saxophone part is silent. The Bass and Saxophone parts play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The three Compas parts play a similar rhythmic pattern.

6

24

Musical score for measures 24-27. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features seven staves: TEN. SAX., BASS, TPT. EN SIB, TPT. EN SIB, COMPAS, COMPAS, and SAX. BATO. The Tenor Saxophone part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Bass and Saxophone parts play a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes. The three Compas parts play a similar rhythmic pattern.



kullawada

Transc. Ntony Alanoca

Trompeta en Sib

Barítono

7

Tpt.

Bar.

14

1.

2.

Tpt.

Bar.

20

1.

2.

Tpt.

Bar.

kullawada 2

Transc. Ntony Alanoca

The musical score is written for Trompeta en Sib and Barítono in 2/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the Trompeta en Sib playing a melodic line while the Barítono is silent. The second system, starting at measure 8, features both instruments with a repeat sign and first/second endings. The third system, starting at measure 15, also includes first and second endings. The fourth system, starting at measure 21, concludes the piece with first and second endings. The notation includes various rhythmic values, rests, and articulation marks.

kullawada 3

Transc. Ntony Alanoca

Trompeta en Sib

Baritono

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Tpt.

Bar.

Anexo 2. Recopilación de música académica

"CONCIERTO DE ARANJUEZ"

Arr: Luis Vargas

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The tempo is marked as quarter note = 60. The score consists of 12 staves of music. It features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Trills (tr) are used throughout, often with a '2' indicating the number of notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece includes first and second endings, with the first ending leading back to an earlier section and the second ending concluding the piece. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings.

LA SAETA

JUAN MANUEL SERRAT

Largo ♩ = 53

f *tr*

3 *mf* *tr*

6 TACET IRAVEZ *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

COMO NO CREER EN DIOS

Andante ♩ = 65

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It begins with a tempo marking of 'Andante' and a metronome marking of ♩ = 65. The score consists of ten staves of music. The first staff starts with a whole rest followed by a half note G4, marked *sfz*. The second staff features a half note G4 followed by a series of eighth notes, marked *f*. The third staff continues with eighth notes, marked *mf*. The fourth staff is marked *mf* and includes the instruction 'S.C.' (Segno Coda). The fifth staff has a first ending marked '1.' and a second ending marked '2.', with the instruction 'tutti' above it. The sixth staff is marked *f sfz* and *p*. The seventh staff is marked *mf*. The eighth staff has first and second endings, marked *f sfz*. The ninth staff is marked *f*. The score concludes with a final cadence.



The musical score consists of six staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff includes first and second endings. The third staff is marked 'TRIO' and features a dynamic of *f*. The fourth staff has a dynamic of *mf* and a measure rest of 12. The fifth staff continues the melodic line. The sixth staff has a dynamic of *mf*, a measure rest of 3, and first and second endings, concluding with a 'FINE' box.



DECLARACIÓN JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Por el presente documento, Yo Rajo Williams Gomez Condos
identificado con DNI 70691703 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado

De ARTE

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

"Análisis De La Producción Musical De Cinco Bandas
Folkloricas De La Region Puno En Tiempos De
Pandemia 2020"

Es un tema original.

Declaro que el presente trabajo de tesis es elaborado por mi persona y **no existe plagio/copia** de ninguna naturaleza, en especial de otro documento de investigación (tesis, revista, texto, congreso, o similar) presentado por persona natural o jurídica alguna ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares, en el país o en el extranjero.

Dejo constancia que las citas de otros autores han sido debidamente identificadas en el trabajo de investigación, por lo que no asumiré como tuyas las opiniones vertidas por terceros, ya sea de fuentes encontradas en medios escritos, digitales o Internet.

Asimismo, ratifico que soy plenamente consciente de todo el contenido de la tesis y asumo la responsabilidad de cualquier error u omisión en el documento, así como de las connotaciones éticas y legales involucradas.

En caso de incumplimiento de esta declaración, me someto a las disposiciones legales vigentes y a las sanciones correspondientes de igual forma me someto a las sanciones establecidas en las Directivas y otras normas internas, así como las que me alcancen del Código Civil y Normas Legales conexas por el incumplimiento del presente compromiso

Puno 26 de diciembre del 2023


FIRMA (obligatoria)



Huella



AUTORIZACIÓN PARA EL DEPÓSITO DE TESIS O TRABAJO DE INVESTIGACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL

Por el presente documento, Yo Rafael Williams Gomez Condori identificado con DNI 70691705 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado

DE ARTE

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

Análisis de la Producción Musical de Cinco Bandas Folklóricas de la Región Puno en Tiempos de Pandemia 2020'

para la obtención de Grado, Título Profesional o Segunda Especialidad.

Por medio del presente documento, afirmo y garantizo ser el legítimo, único y exclusivo titular de todos los derechos de propiedad intelectual sobre los documentos arriba mencionados, las obras, los contenidos, los productos y/o las creaciones en general (en adelante, los "Contenidos") que serán incluidos en el repositorio institucional de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.

También, doy seguridad de que los contenidos entregados se encuentran libres de toda contraseña, restricción o medida tecnológica de protección, con la finalidad de permitir que se puedan leer, descargar, reproducir, distribuir, imprimir, buscar y enlazar los textos completos, sin limitación alguna.

Autorizo a la Universidad Nacional del Altiplano de Puno a publicar los Contenidos en el Repositorio Institucional y, en consecuencia, en el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto, sobre la base de lo establecido en la Ley N° 30035, sus normas reglamentarias, modificatorias, sustitutorias y conexas, y de acuerdo con las políticas de acceso abierto que la Universidad aplique en relación con sus Repositorios Institucionales. Autorizo expresamente toda consulta y uso de los Contenidos, por parte de cualquier persona, por el tiempo de duración de los derechos patrimoniales de autor y derechos conexos, a título gratuito y a nivel mundial.

En consecuencia, la Universidad tendrá la posibilidad de divulgar y difundir los Contenidos, de manera total o parcial, sin limitación alguna y sin derecho a pago de contraprestación, remuneración ni regalía alguna a favor mío; en los medios, canales y plataformas que la Universidad y/o el Estado de la República del Perú determinen, a nivel mundial, sin restricción geográfica alguna y de manera indefinida, pudiendo crear y/o extraer los metadatos sobre los Contenidos, e incluir los Contenidos en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

Autorizo que los Contenidos sean puestos a disposición del público a través de la siguiente licencia:

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visita: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

En señal de conformidad, suscribo el presente documento.

Puno 26 de Diciembre del 2023


FIRMA (obligatoria)



Huella



DECLARACIÓN JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Por el presente documento, Yo ANDRÉS DOMINGO ALVARADO CHAMISTAR
identificado con DNI 43555650 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado

ARTE

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

" ANÁLISIS DE LA PERCEPCIÓN MUSICAL DE CINCO BANDAS
FOLCLÓRICAS DE LA REGIÓN PUNO EN TIEMPO DE PANDEMIA
2020 "

Es un tema original.

Declaro que el presente trabajo de tesis es elaborado por mi persona y no existe plagia/copia de ninguna naturaleza, en especial de otro documento de investigación (tesis, revista, texto, congreso, o similar) presentado por persona natural o jurídica alguna ante instituciones académicas, profesionales, de investigación o similares, en el país o en el extranjero.

Dejo constancia que las citas de otros autores han sido debidamente identificadas en el trabajo de investigación, por lo que no asumiré como propias las opiniones vertidas por terceros, ya sea de fuentes encontradas en medios escritos, digitales o Internet.

Asimismo, ratifico que soy plenamente consciente de todo el contenido de la tesis y asumo la responsabilidad de cualquier error u omisión en el documento, así como de las connotaciones éticas y legales involucradas.

En caso de incumplimiento de esta declaración, me someto a las disposiciones legales vigentes y a las sanciones correspondientes de igual forma me someto a las sanciones establecidas en las Directivas y otras normas internas, así como las que me alcancen del Código Civil y Normas Legales conexas por el incumplimiento del presente compromiso

Puno 26 de DICIEMBRE del 2021

FIRMA (obligatoria)



Huella



AUTORIZACIÓN PARA EL DEPÓSITO DE TESIS O TRABAJO DE INVESTIGACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL

Por el presente documento, Yo ANTONIO DOMINGO ALVARADO CHUMALLA identificado con DNI 41235650 en mi condición de egresado de:

Escuela Profesional, Programa de Segunda Especialidad, Programa de Maestría o Doctorado

ARTE

informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

"ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE CUELLO BANDAS FOLCLÓRICAS DE LA REGIÓN PUNO EN TIEMPOS DE DANZONIA 2020"

para la obtención de Grado, Título Profesional o Segunda Especialidad.

Por medio del presente documento, afirmo y garantizo ser el legítimo, único y exclusivo titular de todos los derechos de propiedad intelectual sobre los documentos arriba mencionados, las obras, los contenidos, los productos y/o las creaciones en general (en adelante, los "Contenidos") que serán incluidos en el repositorio institucional de la Universidad Nacional del Altiplano de Puno.

También, doy seguridad de que los contenidos entregados se encuentran libres de toda contraseña, restricción o medida tecnológica de protección, con la finalidad de permitir que se puedan leer, descargar, reproducir, distribuir, imprimir, buscar y enlazar los textos completos, sin limitación alguna.

Autorizo a la Universidad Nacional del Altiplano de Puno a publicar los Contenidos en el Repositorio Institucional y, en consecuencia, en el Repositorio Nacional Digital de Ciencia, Tecnología e Innovación de Acceso Abierto, sobre la base de lo establecido en la Ley N° 30035, sus normas reglamentarias, modificatorias, sustitutorias y conexas, y de acuerdo con las políticas de acceso abierto que la Universidad aplique en relación con sus Repositorios Institucionales. Autorizo expresamente toda consulta y uso de los Contenidos, por parte de cualquier persona, por el tiempo de duración de los derechos patrimoniales de autor y derechos conexos, a título gratuito y a nivel mundial.

En consecuencia, la Universidad tendrá la posibilidad de divulgar y difundir los Contenidos, de manera total o parcial, sin limitación alguna y sin derecho a pago de contraprestación, remuneración ni regalía alguna a favor mío; en los medios, canales y plataformas que la Universidad y/o el Estado de la República del Perú determinen, a nivel mundial, sin restricción geográfica alguna y de manera indefinida, pudiendo crear y/o extraer los metadatos sobre los Contenidos, e incluir los Contenidos en los índices y buscadores que estimen necesarios para promover su difusión.

Autorizo que los Contenidos sean puestos a disposición del público a través de la siguiente licencia:

Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional. Para ver una copia de esta licencia, visita: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

En señal de conformidad, suscribo el presente documento.

Puno 26 de DICIEMBRE del 2021

FIRMA (obligatoria)



Huella