



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



ESTILOS Y DIFERENCIAS DE HUAYÑOS
TRADICIONAL DE ESTUDIANTINAS Y CENTROS
MUSICALES DE LA ZONA NORTE DE LA REGIÓN DE
PUNO

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. EDWIN ABEL PACCO ZEA

Bach. SUSANA APAZA AGUILAR

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE - MÚSICA

PUNO – PERÚ

2021



DEDICATORIA

A Dios, mediante el
llegue a esta etapa.

A mis Padres Tiodoro Pacco
Choque y Juana Zea Ynca, por ser
el pilar más importante de mi
vida.

A mi hermano
Nelson Ernesto Pacco Zea
por siempre estar dispuesto a
escucharme y ayudarme en cualquier momento.

A mi novia Susana Apaza
Aguilar, el destino hizo posible
conocerla y compartir muchas
aventuras, conocimientos, ideas,
pasión por la música.

Edwin Abel Pacco Zea



DEDICATORIA

A nuestro Padre Celestial, por darme la
oportunidad de vivir y encontrar mi
camino en difícil trecho.

Con mucho cariño y eterna gratitud a mis
queridos padres Celestino Apaza
Mendoza y Isidora Narcisa Aguilar de la
Cruz, quienes con sus sabios consejos
supieron guiar mis pasos, y por el apoyo
incondicional que me brindan.

A mi hermana Pilar Apaza Aguilar
por estar siempre en las buenas y en las malas conmigo.

Al amor de mi vida Edwin Abel
Pacco Zea que me brindo todo su
apoyo Moral e Incondicional
durante mis estudios superiores.

Susana Apaza Aguilar



AGRADECIMIENTO

- A Dios, por ser el principio de mayor importancia.
- A la Universidad Nacional del Altiplano-Puno, por su posicionamiento y ser al mismo nuestro segundo hogar.
- A la Escuela Profesional de Arte y a su plana docente, personal administrativo y estudiantes, por el esfuerzo desplegado en nuestra formación profesional.
- A mi Director/Asesor y jurados de tesis, por sus aportes, dedicación, revisión y aprobación de esta investigación.
- A las instituciones musicales de la Región de Puno, quienes permitieron acceder a las fuentes documentales.

Susana Apaza Aguilar

Edwin Abel Pacco Zea



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTO	
ÍNDICE GENERAL	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
ÍNDICE DE ACRÓNIMOS	
RESUMEN	12
ABSTRACT.....	13

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	15
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	17
1.2.1. Enunciado General	17
1.2.2. Enunciado Específicos	17
1.3 ANTECEDENTES.....	17
1.4. JUSTIFICACIÓN	19
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	20
1.5.1. Objetivo General	20
1.5.2. Objetivos Específicos.....	20
1.6. HIPÓTESIS Y VARIABLE, DIMENSION E INDICADORES	20
1.6.1. Hipótesis.....	20
1.6.2. Variables, Dimensión e Indicadores	21

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. MARCO TEÓRICO.....	23
2.1.1. Huayños Tradicionales de la Pandilla.....	23



2.1.2. Estilo Musical	29
2.2. MARCO CONCEPTUAL.....	36
2.2.1. Análisis Musical.....	36
2.2.2. Forma	36
2.2.3. Timbre.....	37
2.2.4. Ritmo.....	37
2.2.5. Estilo	37

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO.....	38
3.1.1. Provincia de Melgar	39
3.1.2. Provincia de Lampa	39
3.1.3 Provincia de Huancané.....	39
3.1. 4. Provincia de Azángaro	41
3.1.5. Provincia de Carabaya.	41
3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	43
3.2.1. Tipo de Investigación.....	43
3.2.2. Nivel de Investigación	43
3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA	44
3.3.1. Población.....	44
3.3.2. Muestra.....	44
3.4. TECNICAS	44
3.4.1. Técnicas de colecta de Información.....	44

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. DIFERENCIAS EN FORMA, TEMATICA y ARMONIA DE LOS HUAYÑOS TRADICIONALES ENTRE LAS PROVINCIAS DE MELGAR, LAMPA, HUANCANÉ, AZÁNGARO Y CARABAYA.....	45
--	----



4.1.1. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Melgar.....	45
4.1.2. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Lampa	59
4.1.3. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Huancané	71
4.1.4. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Azángaro.....	82
4.1.5. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Carabaya	92
4.2. TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN.....	101
4.2.1. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Melgar	102
4.2.2. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Lampa	103
4.2.3. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Huancané	105
4.2.4. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Azángaro	106
4.2.5. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Carabaya	108
V. CONCLUSIONES	110
VI. RECOMENDACIONES	112
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113
VIII. ANEXOS	115

Área : Análisis e Interpretación de la Producción Musical

Tema : Estilos y diferencias de huayños.

FECHA DE SUSTENTACION: 19 de Marzo del 2021



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Ubicación de las Provincias	38
Figura 2. Centro Musical Ayaviri 1968	46
Figura 3. Huayño Tradicional de la Provincia de Melgar.....	47
Figura 4. Huayño Tradicional de la Provincia de Melgar.....	49
Figura 5. Huayño Tradicional de la Provincia de Melgar.....	51
Figura 6. Análisis Temático	54
Figura 7. Análisis temático	55
Figura 8. Análisis Temático.....	57
Figura 9. Centro Musical Lampa 1960	60
Figura 10. Huayño Tradicional de la Provincia de Lampa	60
Figura 11. Huayño Tradicional de la Provincia de Lampa	62
Figura 12. Huayño Tradicional de la Provincia de Lampa	64
Figura 13. Análisis temático.	67
Figura 14. Análisis temático	68
Figura 15. Análisis Temático.....	69
Figura 16. Centro Musical Chiriwanos de Huancane 1976	72
Figura 17. Huayño Tradicional de la Provincia de Huancané	72
Figura 18. Huayño Tradicional de la Provincia de Huancané	73
Figura 19. Huayño Tradicional de la Provincia de Huancané.	75
Figura 20. Análisis temático	78
Figura 21. Análisis temático	79
Figura 22. Análisis temático	80
Figura 23. Centro Musical Azángaro 1973.....	82
Figura 24. Huayño pandillero de la Provincia de Azángaro.....	83
Figura 25. Huayño tradicional de la provincia de Azángaro.	85



Figura 26. Huayño de la Provincia de Azángaro.	86
Figura 27. Análisis temático	88
Figura 28. Análisis Temático.....	89
Figura 29. Análisis temático	90
Figura 30. Centro Musical Macusani 1960.....	92
Figura 31. Huayño Macusaneñita	93
Figura 32. Huayño Pañuelito	94
Figura 33. Huayño recuerdos de Macusani.	95
Figura 34. Análisis temático	97
Figura 35. Análisis temático	98
Figura 36. Análisis temático	99



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Variables, Dimensión e Indicadores.	21
Tabla 2. Teorías sobre el origen del huayño pandillero.....	23
Tabla 3. Tempo y su definición.	35
Tabla 4. Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Melgar.....	53
Tabla 5. Progresión armónica	58
Tabla 6. Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Lampa	66
Tabla 7. Análisis armónico del huayño de la provincia de Lampa.....	70
Tabla 8. Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Huancané.	77
Tabla 9. Análisis armónico del huayño de la provincia de Huancané.....	81
Tabla 10. Huayño de la Provincia de Azángaro	91
Tabla 11. Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Carabaya	96
Tabla 12. Huayños de la Provincia de Carabaya	100
Tabla 13. Cuadro general comparativo de cualidades de interpretación.	101
Tabla 14. Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Melgar.....	102
Tabla 15. Referencias teóricas de los huayños de Lampa	103
Tabla 16. Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Huancané	105
Tabla 17. Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Azángaro.....	106
Tabla 18. Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Carabaya	108



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

- EDHT = Estilos y diferencias de Huayños Tradicionales
- ECM= Estudiantinas y Centros Musicales
- ZNRPCCH= Zona Norte de la Región de Puno
- AM= Análisis Musical
- EM = Estilo Musical.
- HP= Huayño Pandillero



RESUMEN

La investigación se realizó con el objetivo de analizar y determinar la diferencia de los huayños tradicionales de las Estudiantinas o llamadas también Centros Musicales de la Zona Norte de la Región de Puno. Las diferencias de los Huayños Tradicionales de Estudiantinas de la Zona Norte radican principalmente en su estructura rítmica, seguido del desarrollo temático y las cualidades técnico- interpretativas destacando en este último las diferencias contrapuntísticas de la guitarra en el marco de un contexto social dedicado a la producción musical de los carnavales. Esta investigación tiene un rigor metodológico cualitativa donde observamos y describimos a través de tablas de frecuencia y representaciones graficas de los elementos musicales que permitieron caracterizar la producción musical inherente a un contexto similar en cada una de las provincias propuestas como son: Melgar, Lampa, Huancané Azángaro y Carabaya. La recolección de datos se realizó mediante la revisión bibliográfica, técnica de entrevista, guía de observación de las producciones musicales más ejecutadas de las provincias elegidas, para luego llevar a un plano de transcripción musical y análisis correspondiente.

Los resultados están en función a los huayños más representativos que a través del tiempo se ha constituido en una tradición infaltable en los eventos culturales dedicados a las fiestas conmemorativas.

Palabras Claves: estilo musical, huayño pandillero, estudiantina, centro musical, análisis musical.



ABSTRACT

The research was carried out with the aim of analyzing and determining the differences of the traditional huayños of the Estudiantinas or also called Centros Musicales of the Northern Zone of the Puno Region. The differences of the Traditional Huayños of the Estudiantinas of the North Zone lie mainly in their rhythmic structure, followed by the thematic development and the technical-interpretive qualities, highlighting in the latter the contrapuntal differences of the guitar in the framework of a social context dedicated to the production musical of the carnivals. This research has a qualitative methodological rigor where we observe and describe through frequency tables and graphic representations of the musical elements that allowed characterizing the musical production inherent in a similar context in each of the proposed provinces such as: Melgar, Lampa Huancané Azángaro and Carabaya. Data collection was carried out through bibliographic review, interview technique, observation guide of the most performed musical productions in the chosen provinces, and then lead to a corresponding musical transcription and analysis plan.

The results are in function more representative huayños that through time has become an inevitable tradition in cultural events dedicated to commemorative festivals.

Keywords: musical style, huayño pandillero, estudiantina, centro musical, music analysis.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Las Estudiantinas y Centros Musicales de Puno (ECM), tiene una trascendencia singular dentro de la región de Puno, constituyéndose como uno de los elementos más importantes en el ámbito académico y tradicional.

Aguilar (2012), las Estudiantinas y Centros Musicales, se originan en los carnavales, emana de la confluencia de diversos estratos sociales de la ciudad de Puno, la característica principal que actualmente mantiene es desde finales del siglo XIX. La Estudiantina puneña y/o Centro musical es un conjunto de músicos que interpretan huayños pandilleros, marineras puneñas, captaciones, adaptaciones y otros géneros musicales que se ejecutan de acuerdo al contexto social en la que se desenvuelven, dando lugar a una manifestación singular en cuanto al repertorio y en espacios coreográficos.

Las estudiantinas y/o Centros Musicales que actualmente es institucionaliza por la FEDECME, se constituye como el marco musical de la pandilla puneña, además de su injerencia en el campo educativo ya a principios del siglo XX, por lo que permite tener una trascendencia académica se origina en la ciudad de Puno, su inminente expansión en todas sus latitudes tal es así que provincias como Carabaya, Melgar, Lampa, Yunguyo, Collao, etc. y demás regiones como Arequipa, Cusco y Lima, revaloran y preservan los residentes puneños manteniendo esa expresión singular basada en la interpretación del huayño pandillero, marinera puneña y captaciones. Bajo esta perspectiva de la música puneña o música de pandilla la presente tesis tiene las siguientes partes:

Capítulo I se considera: la Introducción, planteamiento del problema, formulación del problema, justificación y objetivos, este capítulo sirve como guía de todo el desarrollo de la investigación.



Capítulo II: Revisión de la literatura para la fundamentación del marco teórico, marco conceptual y antecedentes del estudio, además de constituirse como la base la conceptualización y generar teorías en los resultados.

Capítulo III: Materiales y métodos de investigación que permitieron la ejecución a través de una estructura metodológica.

Capítulo IV: Resultados y discusión en función a las hipótesis propuestas y dar como resultados inherentes a sus exigencias.

Capítulo V: Conclusiones, responden a las interrogantes, objetivos e hipótesis generadas.

Capítulo VI: Recomendaciones, de acuerdo a las condiciones faltantes para su próxima investigación.

Capítulo VII: referencias y anexos.

La importancia que tiene en el ámbito regional las ECM, es su incursión en el ámbito educativo en los diferentes niveles, ha sido permanente desde su origen hasta la actualidad de modo que este tipo de prácticas se expandió por toda la región de Puno, cada provincia en su historia musical a incluido las ECM como un símbolo de identidad. Ahondaremos estas conceptualizaciones en el marco teórico o revisión de la literatura citando a las producciones intelectuales que hasta el momento se publicaron.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El problema siempre visualizado pero no abordado en la Región de Puno es que intelectuales sostenían que existen diferentes estilos de interpretación de la música de la pandilla puneña: antropólogos, músicos profesionales, folkloristas señalaban que existen características que sobresalen al sentido auditivo, diferencias de los elementos musicales del huayño entre una y otra provincia eran plausibles, esto para nosotros ha sido un indicador para tener que enfocar nuestra investigación a análisis musical, luego de haber



transcrito las muestras utilizando criterios de inclusión y exclusión, propios de la musicología que nos permite utilizar el análisis para comparar e identificar las diferencias existentes en este género musical.

Las concepciones de la etnomusicología como sostienen, (Rodolfo Holzmann, 1987), (Reynoso, 2006) y (Cámara de Landa & Díaz Collao, 2019), la música debe estudiarse en su contexto cultural, esto amerita que debamos incluir en nuestro estudio la parte contextual, sin embargo utilizando los fundamentos de la musicología quienes valoran el desarrollo de la música intelectual más que la contextual, puestos en una balanza, ambos enfoques hemos decidido enfocarnos en la parte del análisis musical para solucionar el problema de los estilos de huayño de pandilla de las provincias de Azángaro, Carabaya, Huancané, Melgar y Lampa, con el único propósito de poner a prueba las diferentes aseveración no aun investigadas.

Godenzzi (1996), hace referencia a Merriam(1960) quien asevera: “...el sonido musical sólo puede ser producido por humanos, y aunque podemos separar los dos aspecto..., conceptualmente uno no está completo sin el otro. La conducta humana produce música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí se forma para poder producir la música, ...” (Pág. 73).

Lo que en esta investigación no abordaremos la parte contextual porque consideramos que existen investigaciones y libros que abordan ampliamente la parte contextual, desde luego, estas producciones reforzaran nuestro marco contextual para posicionarnos en lo que corresponde al análisis de la música para establecer diferencias.

En la región de Puno a través de la historia tenemos manifestaciones como danza y música autóctona que aún perviven, luego de la invasión de la cultura occidental surgen expresiones híbridas es el caso de nuestro tema en estudio que no se investigó desde nuestro enfoque, que requiere ser investigado para luego poner en práctica en las



instituciones superiores y difusoras de la región y del país ya que las ECM tiene una injerencia en el campo educativo, el hecho que describamos las características de la música va permitir mantener y preservar las cualidades estético musicales del huayño en cuestión de cada provincia.

Hacer un análisis musical a partir de sus elementos básicos, nos permitirá conocer de cerca las cualidades de las diferentes dimensiones, describiendo cada índice prescrito en los resultados de la investigación.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Enunciado General

- ¿Cuáles son las diferencias de los huayños Tradicionales de las Estudiantinas de la Zona Norte de la Región de Puno?

1.2.2. Enunciado Específicos

- ¿Cómo es la estructura formal, temática y armónica de los huayños tradicionales entre las Provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya de la región de Puno?
- ¿Cuáles son las técnicas de interpretación de los huayños tradicionales entre las Provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya de la región de Puno?

1.3 ANTECEDENTES

Aguilar (2012), en su libro proceso histórico del huayño pandillero respecto a su origen concluye:

“La “Estudiantina” ha sido un factor principal contribuyente a determinar el origen del Huayño Pandillero, teniendo inicialmente que establecerse para luego dar lugar a esta forma musical, la llegada de la Estudiantina Fígaro a América y su influencia expansiva



conjuntamente con la cuadrilla ha dado lugar a su incursión dentro del escenario y carnavales respectivamente”. (p. 192)

El mismo autor del libro tiene veinte conclusiones, abordando el origen y evolución realizando un análisis musical respecto al ritmo, melodía, frase, armonía y organología, investigación hecha de las estudiantinas de la ciudad de Puno:

“La organología instrumental en el año de 1907 aun con la estudiantina Montesinos, no alcanza su verdadera forma, aquí se observa instrumentos que hoy difieren ostensiblemente, por ejemplo el bandoneón, castañuela y pandereta que hoy en día no se usa, destacamos que la estudiantina en mención tiene similitud morfológica con el Fígaro en cuatro instrumentos de los seis usados, aun no se nota la incursión de instrumentos nativos ni mestizos, en el año de 1912 se suprime los instrumentos de percusión y se agregan el “charango” y la “quena”. (p.192)

Aguilar, H. (2007), en su libro “Contexto y Elementos estructurales del Huayño Pandillero”, realizo un extenso trabajo respecto a su origen, evolución y análisis estructural del huayño pandillero de la ciudad de Puno, sin incluir huayños de otras provincias. Concluyendo que el huayño pandillero se origina en la ciudad de Puno con la conjunción de clases sociales, etc. Además, valora el aspecto rítmico, melódico, armónico, en su contexto social, antropológico y psicológico.

Bustinza (2014) en su tesis “la trompeta en las estudiantinas”, realiza un estudio de la función y aplicación en la interpretación de la trompeta en los Centros Musicales y Estudiantinas.

Cuentas (1997), produjo un estudio más extenso bajo la misma perspectiva acerca de la Pandilla Puneña, es decir describe la danza y su coreografía utilizando concepciones estéticas.



Patrón (1984), realizó un estudio desde una visión contextual de la Pandilla Puneña.

Siancas (1995) en su libro. Música-Músicos- Melgar y Fuentes del Arte Tawantinsuyano, realizó un estudio histórico de las expresiones características de la Provincia de Melgar-Puno, incluyendo registros históricos de los conjuntos o estudiantinas, así como conceptos del Huayño, Huayño Pandillero, etc.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Para la justificación de nuestra investigación daremos respuesta a las interrogantes como son: ¿paraqué?, ¿Cuándo? y ¿de qué manera? abordar nuestra investigación.

Los resultados van a contribuir a la composición preservando las características de la música de las provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya, además de recuperar los estilos y técnicas de interpretación, considerando que la tendencia actual es la de pérdida de lo mencionado.

El espacio y tiempo de la realización de esta investigación está sujeta a la producción musical discográfica en los formatos: discos de carbón, discos de vinilo, caset, y CD cuyo registro se encuentra en laboratorios, medios de comunicación y en manos de investigadores de nuestra Región de Puno. Es importante dar a conocer que desde 1928 se han tenido producciones musicales en nuestra región por lo que a partir de ahí realizaremos nuestra investigación.

El procedimiento para la ejecución del proyecto se realizó de la siguiente manera: catalogación de audios que caracterizan a las provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya; recolección de datos en función al compositor, nombre de estudiantina, datos históricos, en su contexto social; análisis de laboratorio que permitirá detectar las diferencias de las producciones musicales.



Informe final en función a la hipótesis planteada. El tiempo propuesto para la culminación ha sido dentro del primer semestre del 2020.

Consideramos que es muy pertinente haber realizado este trabajo porque nuestra formación como músicos intérpretes, permitió abordar ostensiblemente considerando la diversidad de manifestaciones ancestrales desde diversos enfoques, sin embargo, la elección que propusimos sobre la metodología es lo más plausible por las características de nuestra investigación.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo General

- Determinar las diferencias de los huayños Tradicionales de las Estudiantinas de la Zona Norte de la Región de Puno.

1.5.2. Objetivos Específicos

- Analizar la estructura formal, temática y armónica de los huayños tradicionales entre las Provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya de la región de Puno.
- Identificar las técnicas de interpretación de los huayños tradicionales entre las Provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya de la región de Puno.

1.6. HIPÓTESIS Y VARIABLE, DIMENSION E INDICADORES

1.6.1. Hipótesis

1.6.1.1. Hipótesis General

H.G. Las diferencias de Huayños Tradicionales de Estudiantinas de la Zona Norte de la Región de Puno radica en su estructura formal, temática y armonía además de la técnica interpretativa.

1.6.1.2. Hipótesis Específicas

- H.E. La estructura formal, temática y armónica se diferencian en los huayños tradicionales entre las provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya.
- H.E. La técnica de interpretación se diferencian en los huayños tradicionales entre las provincias de Melgar, Lampa, Huancané, Azángaro y Carabaya.

1.6.2. Variables, Dimensión e Indicadores

Tabla 1

Variables, Dimensión e Indicadores

Variables	Dimensión	Indicadores	Escala
Huayños tradicionales	Aproximación inicial:	Datos históricos de las estudiantinas o centro musicales.	Nominal
		Repetición	Nominal: A, B, C, D
		Contraste	
		Carencia de relación	
	Análisis Formal:	Tema principal	Nominal
		Carácter temático	
		Elaboración temática	
	Análisis Temático:	Progresión armónica	Nominal
		Modulaciones	
		Cadencias	
Análisis armónico:			



	Estudiantinas o Centros musicales de la Prov. de Melgar.	Huayños tradicionales de carnaval.	Nominal
	Estudiantinas o Centros musicales de la Prov. de Azángaro.	Huayños tradicionales de carnaval.	Nominal
	Estudiantinas o Centros musicales de la Prov. de Lampa.	Huayños tradicionales de carnaval.	Nominal
Estilos y diferencias	Estudiantinas o Centros musicales de la Prov. de Huancané	Huayños tradicionales de carnaval.	Nominal
	Estudiantinas o Centros musicales de la Prov. de Carabaya.	Huayños tradicionales de carnaval.	Nominal

Fuente: los autores.



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. MARCO TEÓRICO

2.1.1. Huayños Tradicionales de la Pandilla

Respecto al origen de este género musical (Aguilar, 2012) sostiene que: “los autores predilectos de este emblema coinciden que la influencia proviene de España, principalmente por estos géneros (cuadrilla española y el minué francés), que fueron importados por los invasores. Estas han influido directamente en el huayño indígena (coincidencia de tres autores), pero no se descarta a la Kashwa, al baile mestizo denominado cholada y el Sicuri. Además, dos de los autores señalan que el origen se proveyó en el siglo XIX, y tres de ellos a principios del siglo XX”. (p.36)

El autor realiza un análisis en función a las concepciones de historiadores, folkloristas y antropólogos basándose en el siguiente cuadro:

Tabla 2

Teorías sobre el origen del huayño pandillero.

Autores	Influencia Incaica	Influencia extranjera	Desarrollo
CUENTAS ORMACHEA, Enrique	Huayño indígena	Europea importada por España (minué, contradanza y la cuadrilla)	1907



VAZQUES, Emilio	Kashwa, Huayño indígena	España (jota valenciana o aragonesa, minué francés, cuadrilla versallesca de las habaneras centro ameritas, la Zamba argentina entre otras)	—
FRISANCHO PINEDA, Ignacio	Huayño- Pujllay	Carnavales Hispanos	Antes de 1905
PATRON MANRIQUE, José	Cholada (mestizaje)	Europeas (cuadrilla y el minué)	Primeros años de la república
ZAGA BUSTINZA, Percy	Huayño nativo	España (minué Español)	Primeras décadas del siglo XX
		España (cuadrilla y minuet)	—



PANIAGUA	Servidumbre		
NUÑEZ, José	(empleados y empleadas)	Cuadrilla española y el minué Francés.	Último decenio del siglo XIX.
CALSIN ANCO, René	Kashwa y los sicuris.		

Fuente: Aguilar (2012)

Siguiendo el proceso histórico de los huayños tradicionales, las ECM han tenido un proceso de expansión, considerando que estos conjuntos musicales con su particularidad en la ejecución de huayños, marineras, captaciones y otros géneros musicales una vez establecido en la ciudad de Puno se han expandido a lo largo y ancho del territorio de la Nacional, principalmente en las capitales de las provincias (Carabaya, Melgar, Azángaro, Huancané y Lampa) durante la primera mitad del siglo XX.

Aguilar (2015), en su artículo de investigación titulado Proceso histórico de las estudiantinas de Puno: etapa de formación refiere: “El centro musical, estudiantinas o agrupación musical, tiene como repertorio preferencial, la “marinera” y “huayño”, repertorio auténtico de la pandilla puneña. Nuestro propósito es además abarcar la confluencia existente entre la “tuna” española y los conjuntos originarios de música del siglo XIX de la ciudad de Puno. Sin perder de vista a los compositores de este género musical y a organizadores de eventos sociales. Así como determinar las etapas de acuerdo a sus características musicales, organológicas y contexto social”. (p.98).

Para el autor la música puneña de estudiantina tiene tres etapas: etapa de formación, etapa de consolidación y etapa de expansión de las estudiantinas o centros



musicales, además advierte que las estudiantinas han dado origen a la pandilla puneña sin ello este género coreográfico musical sería inexistente.

Respecto a la expansión del huayño puneño, este género musical va adquiriendo cualidades singulares en un determinado contexto, influenciado por elementos culturales propios de la zona, en esto refuerza nuestra teoría, Rue (1989):

“La música es esencialmente movimiento: nunca se encuentra en un estado de absoluto reposo. Las vibraciones de un simple sonido mantenido, el impacto de las ondas sonoras en un staccato seco induce al movimiento, incluso aunque aparezcan aisladas. Cualquier sonido que venga a continuación servirá para confirmar, reducir o intensificar la embrionaria sensación de movimiento. Tal como sucede en el desplazamiento de un patinador, que deja un trazado de arabescos visibles en el hielo cuando hace ya mucho que ha transcurrido las evoluciones una pieza musical, a medida que discurre su discurso, crea una configuración en nuestra memoria, un principio de forma musical con la que inevitablemente, se irá relacionando su movimiento posterior. El primer objetivo del análisis del estilo reside pues, en explicar hasta el punto en que esto es posible, el carácter del movimiento y de esa forma perdurable de la música. Entre las diferentes artes la música tiene un poder especial, debido en parte a que sus materiales y símbolos no tienen unas connotaciones absolutamente fijadas, y dejan a veces amplios márgenes de interpretación. Una sucesión de notas puede tener infinidad de significados distintos para el compositor, el intérprete o el auditor. Una frase musical, a semántica por naturaleza, puede carecer de significados específicos referidos a la inmediatez de las palabras, pero también puede liberarse de sus limitaciones. Esta sugestiva flexibilidad de las connotaciones musicales implica, sin embargo, ciertas ambigüedades que hacen difícil la tarea de aquellos que intentan explicar qué cosa son el movimiento y las formas musicales. Al hacer frente a los efectos ambivalentes producto de las relaciones



cambiantes entre elementos musicales el análisis debe crear a veces situaciones artificiales en las que la cambiante forma artística quede por un instante “congelada” para que sea posible estudiar cada momento por separado. Desde luego algunos significados se pierden en esa inmovilización (las frutas congeladas nunca podrán igualar el sabor de las frescas) y otros procedimientos analíticos parecen también violar los principios básicos del arte al reducir sentimientos subjetivos a cantidades objetivas. Aunque el análisis no pueda nunca reemplazar al sentimiento ni llegar a competir con él puede en cambio aumentar el grado de nuestra percepción de la riqueza imaginativa de un compositor su grado de complejidad su experiencia (conocimiento práctico) en la organización y en la presentación del material que pone en juego. Tanto el intérprete como el investigador deben incorporar estas ideas al amplio contexto de sus respuestas personales”. (p.1)

Dentro de esta investigación vislumbra ampliamente la importancia del análisis de los estilos musicales, en un contexto particular que podría tener una connotación diferente es por ello que el huayño tradicional puneño en el proceso de expiación va adquiriendo características importantes obviamente influenciadas por elementos externos a la composición musical.

En el proceso de establecerse las estudiantinas o centros musicales relacionadas a la pandilla puneña se muestra un escrito en la revista del Instituto Americano de Arte del año 1907 con la iniciación al tradicionalismo relacionado a las fiestas de carnaval, este aparatado informa de la organización de las pandillas en la ciudad de Puno:

“Cerca del carnaval de 1907 a Don Manongo (Manuel Montesinos) organizar una pandilla. Se comprometió a las niñas para que se disfrazaran de elegantes cholitas, y a los jóvenes que se uniformaran con pantalón blanco, saco oscuro y un mantón de manila que les sirva de bufanda. La estudiantina lo formaban sus amigos: D. Manongo tocaba su



Bandoneón; Adolfo Enríquez el Guitarrón; las bandurrias estaban a cargo de Agustín Iriarte ortega, Víctor Valderrama, Uberto Sirvas, Marcelino y Ricardo Cuentas y otros. Las guitarras los señores N. Ortiz, J. Antonio Valderrama, Toribio Salinas, Julio Salinas, Julián Palacios R., Gerardo Contavitarte, Benjamín Arguedas, N. Zegarra, ocasionalmente: Juan Manuel Sirvas y Víctor Villagra, las castañuelas y la pandereta lo hacía sonar Benjamín Bueno”

Esta misma organización se ha ido acrecentando de la ciudad de Puno, en la dos primeras décadas del siglo XX, no obstante integraban el marco musical connotados músicos de la ciudad, y estos como el Caso de Rosendo Huirse, Castor Vera, y entre otros por motivos de trabajo van asentándose en ciudades como el de Ayaviri y otras provincias, se va expandiendo en las fiestas de los carnavales, en muchos casos con la misma organización de don Manongo Montesinos, Aguilar(2012) refuerza esta teoría, mostrando datos de las organizaciones de diferentes contextos:

“La creación de los conjuntos pandilleros había sido promovida por clase media y Alta pero la conformación de estos ha dado lugar a todas las clases sociales. En la década de los 50 se realiza el concurso de centros musicales y estudiantinas concurso departamental con la presencia de los representativos de Huancané, Juli, Juliaca, Lampa y Puno, en homenaje a los aniversarios tanto de Juliaca y Puno. En la década del 50 aparecen reglas establecidas para el concurso de pandillas, entre las cuales se señalan un número mínimo de parejas, la música con instrumentos de cuerda y la aversión a los instrumentos de viento-metal, uno de los factores para la intromisión de instrumentos de metal en el huayño pandillero de carnavales, ha sido la influencia de las bandas en las fiestas de Candelaria, retretas ofrecidas por la Policía Nacional que en su repertorio de 1915 ya presenta distintos tipos de huayños”. (p. 145).



En todo este proceso histórico se sustenta que la música puneña especialmente el huayño pandillero tradicional (HPT) se ha ido asentando en cada ciudad de la Región de Puno adquiriendo cualidades singulares en su interpretación, es por ello que analizaremos en lo que corresponda a las cinco provincias que parcialmente tiene una diferencia al percibir auditivamente.

En otro apartado el autor del libro proceso histórico del huayño pandillero corrobora esta teoría respecto a la expansión de HPT, es decir que van surgiendo composiciones de cada provincia motivadas por dinero establecidas en bases de concurso entrando así a una etapa de consolidación de HPT:

“En la década de los treinta aumenta el número de pandillas de las fiestas carnestolendas, el comienzo de la expansión de las estudiantinas Puneñas al exterior y algunas ciudades del Perú, la presentación en escenario de la Marinera y Huayño Pandillero, la inclusión en escenario de la voz femenina que fue transmitida por radio Illimani de Bolivia por la “Estudiantina Masías” en el año de 1936. La marginación a la clase baja dentro de las actividades del pueblo de Puno continuaba, solo tenían acceso a los bailes los que eran invitados y disponían de buena posición económica. Marcada distinción hasta los años 40, con la convocatoria a concursos de estudiantinas durante la década de los treinta, hace surgir y afianzar a instituciones musicales como una identidad de la región Puno y cuyas interpretaciones difieren en su autenticidad, adquiriendo contextos diferentes los huayños pandilleros de carnavales y de salón”. (p. 145)

2.1.2. Estilo Musical

Desde la propuesta planteada en el título de esta investigación y la considerando la siguiente teoría (Rue, 1989), quien teoriza:

“Debemos tratar de comprender a continuación las funciones interrelaciones de estos elementos, de modo que podamos obtener interpretaciones significativas al



identificar los aspectos importantes de cada pieza en relación con el compositor de la misma, y del estilo del compositor en relación con su medio. A partir de estas significativas determinaciones podemos aventurarnos a evaluar la música y el talento del compositor. Para mantener todas estas consideraciones en una perspectiva correcta deberíamos empezar por un esquema general que proporcionara un amplio panorama del concepto y de todos los procesos referidos al análisis del estilo. En el esquema que sigue a continuación (y que clarifica sinópticamente cuanto hemos dicho), aparecen algunos términos que nos resultan insólitos, por ejemplo, la sustitución por la palabra crecimiento y sus subdivisiones (movimiento y forma) de los conceptos agrupados normalmente bajo el tópico de la forma. Estos puntos menos familiares se irán comprendiendo y clarificando poco a poco, a medida que avance su desarrollo en este libro. Observando más de cerca los tres estadios principales del esquema que ofrecemos (antecedentes, observación y evaluación), podemos encontrar una salida a través de la compleja trama de preguntas y respuestas del plan total que proponemos". (p.3).

Es decir que para analizar un estilo musical se requiere del análisis musical, considerado como un componente curricular en diferentes instituciones educativas de música.

Para abordar el análisis musical optaremos por proponer diversas teorías de diferentes autores.

2.1.2.1. Análisis musical

Rue (1989), para el análisis de las obras musicales lo divide en tres dimensiones, grandes, medias y pequeñas relacionándolo a la sintaxis del lenguaje musical del siguiente modo:

Dimensiones pequeñas: motivo, semifrase y frase;

Dimensiones medias: periodo, párrafo, sesión, parte;



Dimensiones grandes: movimiento, obra, grupo de obras.

Consideramos que estos términos quedan como nomenclaturas que varían de acuerdo al autor elegido, no obstante, nosotros emplearemos la propuesta de Ítalo Besa Tonusi por considerarla de mayor practicidad y entendimiento:

Sin embargo es importante conocer más propuestas analíticas para eso Rue (1989), tiene similitud con la propuesta de Robles(n.d.)

“1º - Reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etc...

2º - Estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos.

3º - Extraer conclusiones sobre el porqué y la lógica de esas relaciones, porqué lo dispuso así todo el compositor, qué pretendía.” (p.4)

Consideramos que este autor es el más adaptable a nuestra investigación ya que permite visualizar nuestro análisis con conceptos claves relacionados al desarrollo temático de una determinada obra:

“Analizar las relaciones que aparecen en una obra musical es una tarea difícil debido a su evolución temporal, bastante más difícil que observar las simetrías de un edificio, que se está "quietecito". Disponemos de la partitura como herramienta de análisis, aunque también el cúmulo de notas llegará frecuentemente a marearnos la vista. Otra dificultad se encuentra en definir o categorizar esas relaciones, que suelen ser muy variadas. Para simplificar esta categorización, el autor de un conocido libro de Formas Musicales, Clemens Kuhn, propuso una "escala" de 5 categorías que vamos a dejar en sólo 4, de mayor a menor grado de relación: repetición, variante, contraste y carencia de relación”.



Coincidentemente estos indicadores funcionan perfectamente en el análisis musical, en esto es citado Clemens Kuhn.

Cuestiones a considera en la presente investigación:

Dinámica: Una de las cualidades de la interpretación musical es la fuerza empleada en el discurso de las diferentes formas musicales, la dinámica se conceptualiza de la siguiente manera: “la intensidad del sonido, la indicada específicamente por los matices a través de sus símbolos convencionales como la que se desprende de la disposición de fuerzas empleadas en la pieza”. (Rue, 1989, p.16).

Tenemos que incluir en este vocabulario de los efectos dinámicos tanto la dinámica señalada (es decir. escrita) como la implícita desde la más fuerte hasta la más suave, indicando al mismo tiempo los niveles dinámicos más frecuentes y característicos, así como detalles individuales tales como la adición al sforzando o excentricidades del tipo pf. (p.17) no sin antes referir que en teoría musical la dinámica está estrictamente relacionado a la intensidad con la que se ejecuta una obra.

Aproximación inicial Robles (n.d.):

A continuación, se presenta un planteamiento básico para la realización de un análisis musical. Y queremos incidir en que este planteamiento posee el carácter de "básico", como antes se ha indicado, con una orientación eminentemente práctica, y concebido para estudios musicales profesionales de Grado Medio. Es decir, existen numerosas técnicas de análisis avanzadas: schenkeriano, fenomenológico, psicológico, semiótico, de sets, etc. que, en principio, no serán contempladas, más que tangencialmente en algunos casos, para centrar el análisis en lo más básico. Ello no quiere decir que no sean deseables, pues cuantas más perspectivas poseamos de una obra musical, más completo será nuestro análisis. Por otro lado, el planteamiento que se presentará a continuación para un análisis



musical no es el único posible. Simplemente lo consideramos práctico, como fruto de nuestra experiencia, y claro para un estudiante que se inicia a esta materia. Será este planteamiento el "hilo conductor" que se utilice en todo el desarrollo posterior del análisis.

Casi para el estudio de cualquier cosa es deseable seguir estos 3 pasos:

1º - Adquirir una visión previa, global y un tanto general, de lo que vamos a estudiar.

2º - Tomando como guía esa visión general, estudiar con detalle cada una de sus partes.

3º - Con el conocimiento previo, el general y el de detalle, volver a extraer conclusiones de carácter global.

2.1.2.2. Forma

Para Belinche & Larrégle (2006): Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural. Páter afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo. Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (p. 97)

Estos mismos autores relacionan la música con el lenguaje: Belinche & Larrégle(2006):

La simplicidad aparente del término forma en su uso cotidiano no hace más que descubrir una alta complejidad cuando se lo intenta definir. Tal vez sea ésta una de las razones por las que fue objeto de estudio desde la Antigüedad. En el lenguaje habitual, "forma" se asocia a figura, contorno, disposición de elementos, estructura, continente, molde. Aunque también es manera, modo (la forma de hacer una cosa) y convención (cuidar las formas). (p.98)



Más adelante enfatiza Belinche & Larrégle(2006), haciendo referencia a Ligeti, G. para luego conceptualizar: “el concepto de forma musical se trata entonces no solamente de proporciones en el interior de un conjunto, sino también de la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo”. (p. 99)

A todo esto, es importante aclarar que la presente investigación se ceñirá en la forma y formula que se establece en función a los diseños rítmicos, elementos de correlación (repetición, variante y contrates) para generar las cuatro primeras letras del abecedario.

(Belinche & Larrégle, 2006) refuerza esta teoría:

“La aseveración más difundida según la cual la forma es un conjunto de componentes y la relación entre ellos” es válida, pero dice poco respecto de la naturaleza de la forma musical. A ella remiten las descripciones de los modelos clásicos del tipo A – B – A donde prevalece un plan a priori que marca, desde el comienzo de su tratamiento, las acciones posteriores. A partir de un molde conocido, es factible seguir la continuidad musical y anticiparla. Igual que con el resto de los contenidos sintácticos estudiados, cuando las obras no se ajustan a la lógica dominante-tónica las convenciones analíticas pierden eficacia. El esquema no es culpable de su utilización. El empleo de letras (A A = identidad; A A' = semejanza; AB = diferencia), útil como punto de partida, es una herramienta funcional al análisis que no agrega demasiado por sí misma. Schloezer agrega: “Guardémonos igualmente de confundir `forma` con `fórmula`”. (p.99).

2.1.2.3. Tempo

Tempo o tiempo, indica básicamente la velocidad a la que se interpreta la pieza musical, para identificar se usa indicadores que verifican la pulsación de una determinada obra, en esta investigación se utilizara el metrónomo.

Tabla 3.

Tempo y su definición.

Tempo	Definición
Andante	Moderado
Andantino	Menos lento que andante
Allegretto	Menos rápido que allegro

Fuente: (Musical, n.d.)

En rango en que se utilizara son los cuatro indicadores propuestos para el género musical en estudio.

2.1.3.4. Ritmo

El ritmo musical es el más importantes ente los elementos y que además nos permitirá construir las diferencias existentes en el HPT de las provincias propuestas en esto Belinche & Larrégle (2006), afirma:

“Según el caso, alude a movimiento, velocidad, periodicidad, diversidad de duraciones, discontinuidad, acentuación, medida, métrica, compás. No obstante, en el plano teórico se acuerda en que el ritmo musical es uno de los elementos, estratos gramaticales que componen la música, a través del cual se comprende la organización temporal de una serie de cambios. Rubio lo sintetizaba de la siguiente manera: El ritmo musical es la razón del fluir del movimiento sonoro, su devenir temporal intrínseco. La música, entonces, es dinámica temporal. La categoría intuitiva que permite concebir el ritmo es la sucesión. El orden temporal está en el ritmo. Es un transcurrir que penetra el interior de sonidos y silencios. No hay ritmo anterior o posterior al evento sonoro, sino que cada evento despliega su ritmo en el curso de su propia producción. Por eso el ritmo es inseparable del sentido. En el ritmo musical estas características aparecen con



intencionalidad estética y no de manera ocasional: continuidad/ discontinuidad: modo en que los sonidos se juntan o se separan; con la presencia o ausencia de pausas más o menos extensas entre regularidad/ irregularidad: duración igual o diferente de los lapsos con que aparecen los eventos sonoros. Velocidad: rápida/ media/ lenta; constante o variable (gradual o súbita). Densidad de los agrupamientos de sonidos, alta/ media/ baja: cantidad de eventos que suceden en un lapso. Simultaneidad/ sucesión/ alternancia: organización secuencial entre los ellos. Eventos sonoros. Macro / micro ritmo: relaciones de inclusión, continente /contenido, aun cuando simultáneamente se manifiesten comportamientos antagónicos (por ejemplo, pasajes breves de aceleración en un movimiento lento) así, sonidos y silencios se acercan o separan de manera más nítida o menos nítida. (p.75)

2.2. MARCO CONCEPTUAL

2.2.1. Análisis Musical

Podríamos definir el análisis musical como la resolución de una estructura musical en elementos constructivos relativamente más simples y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura (obra o fragmento).

2.2.2. Forma

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

Para crear una forma musical los compositores utilizan dos recursos básicos: la repetición y el contraste.



2.2.3. Timbre

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

2.2.4. Ritmo

Roswell conceptúa:

El mayor valor temporal es, sin duda, el sentido de actividad rítmica regular, esquemas reiterativos fuertemente acentuados que hacen que el oyente acompañe con sus pies, tamborilee con sus dedos, se balancee en el autobús o tenga alguna clase de respuesta muscular interna para seguir las pulsaciones musicales. Los compositores barrocos como Antonio Vivaldi corporizaban este impulso rítmico motor en sus conciertos para solo y orquesta y desarrollaron el concepto de tempo giusto (en italiano, “tiempo correcto”). El contraste es el que hace más fuerte el efecto de todos los valores musicales; el sentido de iniciar un pasaje de ritmo motor o de liberación de semejante pasaje hipnótico es más fuerte que su continuación”. (Tizón Díaz, 2017)

2.2.5. Estilo

Estilo tiene su origen en el término latino stilus. La palabra puede ser utilizada en diversos ámbitos, aunque su uso más habitual está asociado a la apariencia, la estética o la delineación de algo.

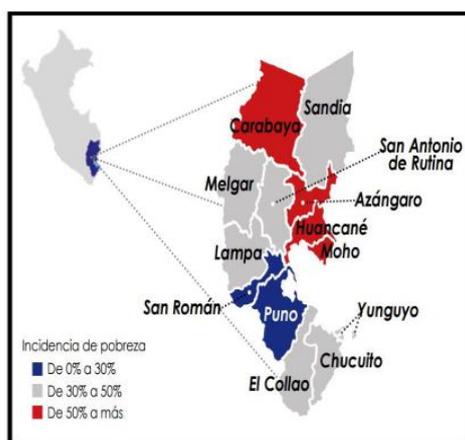
CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO

La región Puno está ubicado al extremo sur este del Perú, cuenta con una extensión territorial de 71 999 km² (6% del territorio nacional) siendo el quinto departamento más grande en el ámbito nacional. Limita por el norte con la región Madre de Dios, por el este con la República de Bolivia, por el sur con la región Tacna y la República de Bolivia y por el oeste con las regiones de Moquegua, Arequipa y Cusco. El territorio puneño comprende 43 886,36 Km² de sierra (61%) y 23 101,86 km² de zona de selva (32,1%), 14,5 km² de superficie Insular (0,02%) y 4 996,28 km² (6,9%) que corresponden a la parte peruana del lago Titicaca. Puno cuenta con una geografía variada y diversidad cultural; con muchos recursos naturales y capital humano, debido a la presencia de diferentes pisos ecológicos. La región esta subdividida en 13 provincias y 109 distritos, distribuidos de la siguiente manera: Puno 15 distritos, Azángaro 15, Carabaya 10, Chucuito 7, El Collao 5, Huancané 8, Lampa 10, Melgar 9, Moho 4, San Antonio de Putina 5, San Román 4, Sandia 10 y Yunguyo 7.

Figura 1: Ubicación de las Provincias



Fuente: <http://www.bcrp.gob.pe/docs/Sucursales/Puno/Puno-Atractivos.pdf>



3.1.1. Provincia de Melgar

Ubicado en la Ruta Puno - Cusco cuenta entre sus atractivos: 1. Aguas termales de Pojpoquilla. Ubicado en las faldas del cerro Kolkeparque. 2. Iglesia de San Francisco de Asís. - Se construyó en el siglo XVII, en base a piedra de granito. 3. Cañón de Tinajani. - Es una ciudadela pétreo, producto de la erosión y formación geológica. 4. Maucallacta.- Ciudadela Preinca a 2,5 Km.- de Nuñoa. 5. Iglesia de Umachiri.- Ubicado en la capital del distrito de Umachiri. 6. Maucallacta de Cuchopujio.- Ciudadela Pre-inca a 15 km de Nuñoa. 7. Nevado de Kunurana.- Propio para alpinismo. 8. Laguna de Orurillo.- Para el turismo de aventura y el esoterismo.

3.1.2. Provincia de Lampa

Ubicado al Nor-Oeste del departamento, entre sus atractivos se cuenta lo siguiente: 1. Puente colonial de Cal y Canto. - Realizado en 1845, es de piedra con revestimiento de sillares. 2. Bosque de Queñuales.- Ubicado en los distritos de Lampa, Palca y Vilavila. 3. Iglesia Santiago Apóstol. - De ocho torres, sus techos son de tejas vidriadas y multicolores. 4. La Piedad. - Replica de "la Piedad" de Miguel Ángel. 5. Anda de la Virgen Inmaculada. - Es de armazón de fierro, pero revestida totalmente de plata. 6. Criadero de chinchillas. - Ubicado en el distrito de Palca, este roedor es muy apreciado por su finísima piel.

3.1.3 Provincia de Huancané.

Ubicado al Nor-este del lago Titicaca, entre sus atractivos se tiene:

- Iglesia de Santiago Apóstol. - Construida en adobe y piedra en 1700.



- Casas coloniales. - Mantienen características arquitectónicas de la época.
- Quellahuyo. - Resalta su microclima y su hermoso paisaje.

Distrito de Vilquechico. Ubicado a 9 km. de Huancané, cuenta entre sus atractivos:

- Keñalata. - Lugar donde existen tumbas en forma cónica y cuadrada, hechas en piedra y barro.
- 2. Tambolaccaya. - A 3 km. del pueblo, se encuentran piedras esculpidas.
- 3. Intihuatana. - En la plaza de armas del distrito de Pusi.
- 4. Chullpas de Queñani. - En el distrito de Rosaspata.

Distrito de Taraco. - Ubicado al Sur-oeste de Huancané, entre sus atractivos se tiene:

- Esculturas líticas. - En la plaza de Taraco se encuentran 7 monolitos.
- Putucos. - Habitaciones de barro, construidas con "Champas".

Provincia de Moho. - A 38,30 Km. de Huancané, llamado el "Jardín del Altiplano", entre sus atractivos se tiene:

- Iglesia de San Pedro. - Templo Colonial de piedra labrada.
- Agüita de Supuyuyo. - A 1 km. de Moho se encuentra un manantial de agua mineral.
- Cerro Merkemarka. - Se encuentran vestigios de una de una antigua ciudad de piedra.
- Playas de Keyahuasi. - Cuenta con 5 penínsulas, presenta una belleza natural y paisajística.
- Necrópolis de Ulunko. - Grupo arqueológico que abarca las faldas y cumbres del cerro
- Ulunko.
- Necrópolis de Huancarani. - Cuenta con 2 grupos arqueológicos.



- Fortaleza de Quequerani. - Presenta 2 secciones: Siluya, con 2 gigantescas murallas y Pariani
- que presenta torres funerarias.
- Queñalati I y Capellada II.- Complejo arqueológico que presenta murallas, chullpas y
- habitaciones cuadradas en un área de 9000 m²

Distrito de Conima. - Ubicado a 19 km. de Moho, presenta los siguientes atractivos:

- Ruinas de Siani. - Se aprecian muros y pequeñas viviendas de piedra.
- Monolitos de Huata (Conima). - Se encuentran monolitos de estilo tiahuanacuense.

3.1. 4. Provincia de Azángaro

Cuenta entre sus atractivos, lo siguiente: 1. Templo de Asunción. Construido en 1624 de estilo Barroco colonial. 2. Santuario de Tintiri. Construido en barro en 1860 tiene subterráneos. 3. Cancha Cancha. Centro ceremonial de la cultura Pucará. 4. Playas de Cruz Kunka e Iscayapi. Ubicado a 5-6 km de Arapa. 5. Iglesia de Santiago de Pupuja. Construida en 1767, sigue corrientes arquitectónicas del Cusco y ornamentos mestizos puneños. 6. Iglesia de San Jerónimo. Edificado en 1678 - 1696.

3.1.5. Provincia de Carabaya.

Ubicado en el extremo nor-oeste del departamento, entre sus atractivos turísticos se tiene: 1. Reserva de Tambopata. Candamo. - Posee recursos naturales de flora y fauna. 2. Pinturas rupestres de Qquilli Qquilli. Incluye andenes y chullpas. 3. Q'encasaya. Peñasco de sillar a 12 km de Macusani, en su interior presenta pinturas rupestres. 4. Machucollo. Tiene peñolerías cristalizadas, existen fósiles de peces y mariscos. 5. Allin Ccapac, Huayna Ccapac, Chichi Ccapac. Nevados propicios para realizar el andinismo y



el turismo de aventura. 6. Aguas termales de Aguas Calientes. A 500 mts. de la población de Ollachea.

PRINCIPALES FECHAS FESTIVAS DE LA REGION DE PUNO

DIA FIESTA TRADICIONAL LUGAR PROVINCIA

JULIO

16 Festividad de Nuestra Señora del Carmen PUCARA LAMPA

25 Festividad del Apóstol San Santiago HUANCANE HUANCANE

25 Festividad del Apóstol San Santiago LAMPA LAMPA

AGOSTO

15 Fiesta Patronal de la Santísima Virgen de la Asunción AZANGARO AZANGARO

15 Fiesta Patronal de la Santísima Virgen de la Asunción OLLACHEA CARABAYA

SETIEMBRE

14 Festividad de Nuestra Señora de Alta Gracia AYAVIRI MELGAR

OCTUBRE

7 Festividad de Nuestra Señora del Rosario ORURILLO MELGAR

DICIEMBRE

8 Fiesta Patronal de la Virgen de la Inmaculada LAMPA LAMPA

8 Fiesta Patronal de la Virgen de la Inmaculada NUÑO MELGAR

8 Fiesta Patronal de la Virgen de la Inmaculada MACUSANI CARABAYA



3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN

3.2.1. Tipo de Investigación

Tiene una metodología Cualitativa y tipo Etnográfica para (Roman, 2009) este tipo de investigación se usa la observación:

Permite indagar sobre la vida tal como va ocurriendo, captar lo que sucede en el contexto y de la forma que sucede, sin otra interferencia que la que implica nuestra propia presencia, formación teórica e intereses, subjetividad y capacidad. (p. 243)

Concuerda con este tipo de investigación porque asumiremos las características cualitativas del HTP.

3.2.2. Nivel de Investigación

De acuerdo a los siguientes criterios y modalidades para esta tesis respecto al nivel de investigación tenemos:

- Finalidad: básica
- Alcance temporal: Transversal
- Profundidad u objetivo: explicativa
- Carácter: Cualitativa
- Marco donde se desarrolló: Ciudad de Ayaviri(Melgar), ciudad de Lampa (Lampa), ciudad de Macusani (Carabaya), ciudad de Azángaro (Azángaro), Ciudad de Huancané (Huancané).
- Concepción del fenómeno educativo: Ideográfica por qué parte del campo de investigación científica, se trata de estudios dedicados a la comprensión de las



particularidades individuales y únicas de los objetos de estudio (M.T. Sirvent 1991).

- Dimensión temporal: Descriptiva
- Amplitud: Macro sociológica
- Los estudios a que dan lugar: informes sociales y encuestas.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA

3.3.1. Población

Según la investigación Aguilar (2012) existen alrededor de 1745 huayños entre pandilleros y no pandillero.

3.3.2. Muestra

Criterios de inclusión:

- Huayños pandilleros
- Huayños tradicionales que tengan una antigüedad no menor a 20 años como mínimo.
- Huayños que son grabados en más de tres conjuntos diferentes.

Criterios de Exclusión:

- Huayños que no son pandilleros
- Huayños de Salón
- Huayños que no son tradicionales

3.4. TECNICAS

3.4.1. Técnicas de colecta de Información

- Guías de observación: consistió en la audición de los temas propuestos:
- Directivos de los centros musicales y estudiantinas.
- Análisis formal, análisis temático y análisis armónico.
- Personas connotadas en la materia.



CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. DIFERENCIAS EN FORMA, TEMÁTICA y ARMONIA DE LOS HUAYÑOS TRADICIONALES ENTRE LAS PROVINCIAS DE MELGAR, LAMPA, HUANCANÉ, AZÁNGARO Y CARABAYA.

4.1.1. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Melgar

- ENTREVISTA AL PRESIDENTE DEL CENTRO MUSICAL AYAVIRI

La provincia de Melgar tiene el privilegio de haber engendrado hijos músicos de fama nacional y Ayaviri en particular ha tenido en su seno al maestro y compositor puneño Cástor Vera Solano 1934 – 1939, sin que le cueste una sola gestión ni menos un solo céntimo; su estadía constituyó la base granítica del progreso musical no sólo en Ayaviri, sino que se proyectó a toda la región, merecedor pues, de considerarlo entre los grandes Melgarinos.

El 14 de abril de 1934, día jueves, se fundó el Centro Musical Ayaviri, cuando procedente de Puno, llegó a Ayaviri el normalista Cástor Vera Solano (nombrado auxiliar del entonces Centro escolar 861).

En la estación del ferrocarril lo esperaron César Yépez, Roberto Palomino, y otros músicos que conocían de su llegada y de su prestigio artístico. Lo llevaron al hotel “Salas”, donde los integrantes de las estudiantinas que dirigía Cesar Yépez, le ofrecieron un almuerzo. Esa misma tarde hicieron música bajo la dirección del homenajeado acordándose, en medio de gran entusiasmo, fundar la institución musical que, después de

varias ideas, resultó bautizándosele, con el nombre de CENTRO MUSICAL AYAVIRI a opinión de Roberto Palomino, entusiasta y motor institucional.

Aunque no se conoce el acta que pudo haberse levantado ese 14 de abril, el primer presidente nombrado por sus cualidades personales y amor a la cultura fue el abogado Dr. Fernando Tapia Cruz y como Director naturalmente Cástor Vera Solano.

En 1934 se hizo la primera presentación en público se hizo el día del indio 24 de junio, en el teatro municipal. Los ensayos se hacían, en la mayoría de veces en la casa del Músico Guillermo Tapia. No se necesitaba de mucha práctica porque todos los ejecutantes conocían y dominaban notas y términos musicales.

Figura 2. Centro Musical Ayaviri 1968



Centro Musical Ayaviri: con J. L. Palomino, F. Rodríguez, D. Salas, A. Macedo, F. Villar, E. Medina, A. Frisancho, W. Rodríguez, E. Sánchez, E. Bravo, y otros (Tricentenario de Puno - 1968).

Fuente: Música Popular de Puno, Rodríguez (2007)

4.1.1.1. Análisis Formal del Huayño Pandillero de la Provincia de Melgar

Figura 3. Huayño Tradicional de la Provincia de Melgar.

Mandolin I

KULQUITO
(Huayno)

VICTOR ECHAVE CABRERA
Transcripción: Susana Apaza Aguilar

A

a

a

7

a'

B

15

a

b

1. 2.

22

a

b

a'

29

2. 1.

A

D.S. al Fine Fine

36

43

Hemos elegido la parte de la mandolina ya que normalmente marca la estructura formal de la composición a partir de la interpretación de la melodía, al analizar se tiene los siguientes resultados:

Forma Ternaria : A (Introducción del huayño compases 1-12)

B (Huayño compases 13-29)



A (Fuga¹ compases 32- 44)

En la introducción (A) se tiene una frase ternaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 4; a= compas 5 al 8; a´= compas 9 al 12). La propuesta inicial tiene cuatro compases que se van repitiendo en las dos siguientes con la diferentes que en la última (a´) existe una variación para definir la cadencia y dar paso al huayño.

En el huayño (B), compases 13-29 se observa dos frases musicales, la primera pregunta o antecedente del 13 al compás 20 y la segunda frase del compás 22 al 29, ambas frases repiten para dar mayor estabilidad y coherencia a la composición; las semifrases evocan una lógica de contraste como respuesta a una pregunta inicial que abarca del compás 13 al 18 (a) con diseños rítmicos similares de dos compases, que estas a su vez definen el motivo o temática principal del huayño, los compases 19 y 20 son la respuesta o consecuente (b). En la segunda frase del huayño (a) compases 22 y 25 pregunta 26 y 29 respuesta (a´) esta misma estructura se repite en los subsiguientes compases.

En la Fuga(A), es la misma re exposición de la introducción con la diferencia de que se añade un compás para reafirmar la cadencia y concluir con mayor intensidad.

¹ La fuga: término utilizado entre los músicos tradicionales para expresar la finalización del huayño.

Figura 4. Huayño Tradicional de la Provincia de Melgar

Mandolin I

HUALLATITA DE LA MOYA (HUAYNO)

D.R.

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

A

a

a

a'

B

a

a

a

b

a

b

A Reexposición

D.S. al Fine

Fine

Cadencia V7 I

De la figura 4, la composición musical tiene las mismas características que el huayño “Kulquito”, es decir la misma estructura formal ternaria:

A (Introducción del huayño compases 1-12)

B (Huayño compases 13-29)

A (Fuga compases 32- 44)

La introducción (A) se tiene una frase ternaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 4; a= compas 5 al 8; a´= compas 9 al 12). La propuesta inicial tiene cuatro



compases que se van repitiendo en las dos siguientes con la diferentes que en la última (a´) existe una variación por adición de notas para definir la cadencia y dar paso al huayño.

El huayño (B), compases 13-29 se observa dos frases musicales, la primera pregunta o antecedente del 13 al compás 20 que repite esta frase reafirmando la intención de compositor para luego pasar a la segunda frase del compás 21 al 24 y 25 al 28 ambos fraccionados por barras de repeticiones, teóricamente se sabe que la repetición genera mayor estabilidad y coherencia en la composición, las semifrases compases 13 al 16 (a) y 17 al 20 (a) tienen la misma dirección de reafirmar la pregunta en consecuencia las subsiguientes semifrases compases 21 al 24(a) y 25 al 28 (b) respuesta contrastante con repeticiones de cada semifrase.

En la Fuga, es la misma re exposición de la introducción con la diferencia de que se añade un compás para reafirmar la cadencia.

Figura 5. Huayño Tradicional de la Provincia de Melgar

Mandolin 1

ROJA COLINA (Huayño)

D. R.

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

The musical score is presented in six systems of staves. The first system (measures 1-5) is highlighted in light green and contains a blue box labeled 'A' at the beginning. Above the staff, a red line labeled 'a' spans measures 1-4, and a blue line labeled 'a' spans measures 1-5. The second system (measures 6-11) is also highlighted in light green. Above the staff, a red line labeled 'a'' spans measures 6-10, and a blue line labeled 'a' spans measures 11-15. The third system (measures 12-16) is highlighted in light green. Above the staff, a red line labeled 'a'' spans measures 12-15, and a blue line labeled 'a' spans measures 16-19. A purple box labeled 'B' is placed at the start of measure 17. The fourth system (measures 17-23) is highlighted in light blue. Above the staff, a red line labeled 'a' spans measures 17-20, a blue line labeled 'b' spans measures 21-23, and another red line labeled 'a' spans measures 24-27. Below the staff, the text '...tion' is under measure 17, 'Answer' is under measures 21-23, and 'Ques...' is under measure 27. The fifth system (measures 24-30) is highlighted in light blue. Above the staff, a red line labeled 'b' spans measures 24-27, and a blue line labeled 'a'' spans measures 28-30. Below the staff, the text '1.' is under measure 28 and '2.' is under measure 29. The sixth system (measures 31-32) is highlighted in light blue and shows the final notes of the piece.

De la figura 5, la composición musical difiere de los demás huayños teniendo una estructura formal binaria:

A (Introducción del huayño compases 1-16)

B (Huayño compases 17-29)



La introducción (A) se tiene una frase binaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 4; a= compas 5 al 8; b= compas 9 al 12); b=compas 13 al 16. La semifrase principal está marcada por cuatro compases del comienzo, sobre la que se genera con una repetición de los compases posteriores esta característica introductoria es similar al común de los huayños tradicionales pandilleros y no pandilleros.

El huayño (B), compases 17-29 se observa dos frases musicales, la primera pregunta o antecedente (a) del 17 al compás 21 que repite reafirmando la intención de compositor para luego pasar a la segunda frase (b) del compás 22 al 29 como parte del consecuente. Una forma más efectiva de distinguir los motivos o llamados también encisos es la que se relaciona directamente con lo escrito en cada compa, por lo que en este huayño tres compase (17-19) son pregunta y la repuesta son los compases 20 y 21 en consecuencia se distinguen melódica y rítmicamente.

En conclusión; los huayños de la Provincia de Melgar tienen una estructura formal ternaria integrada generalmente por: A (Introducción del huayño), B (Huayño) y A (Fuga) relacionada a través de repeticiones, variaciones y contrastes.

4.1.1.2. Análisis Temático del Huayño Pandillero de la Provincia de Melgar

Tabla 4.

Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Melgar

Huayños	Repeticiones	Variante	Contraste	Contrapunto
tradicionales				
-Kulquito	X	X	X	X
-Huallatita de la Moya	X	X	X	X
- Roja colina	X	-	X	X

Fuente: los autores.

El objetivo del análisis temático es múltiple de acuerdo a las teorías establecidas por Robles (2018), se tiene:

- Identificar el tema principal (a veces, puede haber más de uno).
- Identificar el carácter temático de las distintas partes.
- Descubrir cuáles son los principales procedimientos de elaboración temática que pueden aparecer dentro de cada parte y entre las distintas partes.
- Entender cuál es la lógica de todo ello, por qué el compositor lo dispuso así todo.

Respondiendo a los objetivos y relacionando con las transcripciones se obtiene:

Análisis Temático del Huayño Kulquito

El primer tema principal del huayño “Kulquito” se distingue en la introducción compases 1, 2,3 y 4, el mismo que se desarrolla con dos variaciones en primera instancia compases 5,6,7 y 8, finalizando con la segunda variación compases 9,10,11 y 12.

Figura 6. Análisis Temático

CULQUITO
(Huayño)

VICTOR ECHAVE CABRERA
Transcripción: Susana Apaza Aguilar

Fuente : Los autores

El segundo tema principal del huayño “Kulquito” se observa con posterioridad a la introducción es decir en el huayño propiamente dicho, compases 13 y 14 con diseños rítmicos relacionados a la introducción (corchea y semicorchea), posterior a estos compases se genera repeticiones basados en el mismo tema principal (compases 15, 16, y 17, 18) resolviendo con un contraste compas 19, 20. La segunda frase del huayño (21-29) se relaciona directamente con las dos corcheas del último tiempo del compás 19 y la negra del compás 20, desde ahí se recoge para dar impulso a una nueva correlación

rítmica- melódica (compas 22 y 23), articulándose con los otros diseños rítmicos-melódicos hasta la finalización del huayño.

La parte contrapuntística se expresa solo en la interpretación de la guitarra por ejemplo el compás 1 y 2 de la introducción comienza a un intervalo de 5ta con notas de acorde y notas de paso, prosigue en el compás 2 a un intervalo de tercera para luego aplicar notas de acorde en estado fundamental, esta combinación es frecuente en todo el huayño es decir el intercambio permanente contrapuntístico con los principios de la armonización en estado fundamental.

Análisis temático del huayño “Huallatita de la Moya”

El primer tema principal del huayño “huallatita de la moya” se distingue en la introducción compases 1, 2,3 y 4, el mismo que se desarrolla con dos variaciones en primera instancia compases 5, 6,7 y 8, finalizando con la segunda variación compases 9, 10,11 y 12.

Figura 7. Análisis temático

HUALLATITA DE LA MOYA
(HUAYÑO)

D.R.
Transcripción: Susana Apaza Aguilar

The musical score for "Huallatita de la Moya" (Huayño) is presented in guitar notation. It begins with a "Tema" section (measures 1-4) featuring intervals of 5th and 3rd. This is followed by "Variación 1" (measures 5-8) and "Variación 2" (measures 9-12). A "Repetición" section (measures 13-21) includes a "Climax 5va" at the end. The "Contraste" section (measures 22-23) shows a change in rhythm and melody. The score concludes with a final measure at measure 28.



El segundo tema principal del huayño “huallatita de la moya” se observa con posterioridad a la introducción es decir en el huayño propiamente dicho, compases 13, 14, 15 y 16. Los diseños rítmicos relacionados a la introducción dista mucho de esta propuesta sin embargo en el huayño se genera repeticiones rítmicas hasta en dos ocasiones (compases 17,18 y 19, 20) estas repeticiones se articulan con el contraste de los compases 21-28, relacionado estrictamente con el clímax (nota la) y la contracción en corcheas (compas 21 y 22) a partir de ahí re expone el diseño del tema principal (corcheas y semicorcheas) hasta la finalización del huayño.

La parte contrapuntística se expresa solo en la interpretación de la guitarra por ejemplo el compás 1 y 2 de la introducción comienza a un intervalo de 5ta con notas de acorde y notas de paso, prosigue en el compás 2 a un intervalo de tercera para luego aplicar notas de acorde en estado fundamental, esta combinación es frecuente en todo el huayño es decir el intercambio permanente contrapuntístico con los principios de la armonización en estado fundamental.

Análisis temático del huayño “Roja Colina”

El primer tema principal del huayño “Roja Colina” se distingue en la introducción compases 1, 2,3 y 4, el mismo que se desarrolla con repeticiones y variaciones esta frase musical dista mucho del huayño propiamente dicho, compases 17 para adelante, es decir no hay una relación coherente de diseños rítmicos y melódicos.

Figura 8. Análisis Temático

ROJA COLINA
(Huayño)

D. R.
Transcripción: Susana Apaza Aguilar

The musical score for 'ROJA COLINA (Huayño)' is presented in a single system for guitar. It consists of five systems of notation. The first system (measures 1-6) is labeled 'Tema' and 'Repetición'. The second system (measures 7-13) is labeled 'Variación 1' and includes an 'Arpeggio' annotation. The third system (measures 14-16) is labeled 'Variación 2' and includes 'inversion 1' and 'Inversion 2' annotations. The fourth system (measures 17-21) is labeled 'Contraste' and 'Tema'. The fifth system (measures 22-28) is labeled 'Variación 1', 'Contraste', and 'Repetición'. Various musical notations such as '5ta', '3ra', and 'mp' are present throughout the score.

El segundo tema principal del huayño “Rojá Colina” se observa con posterioridad a la introducción es decir en el huayño propiamente dicho, compases 17 al 21, a partir de ahí resalta el diseño rítmico-melódico del compás 22, que frecuentemente aparece dándole realce en toda la expresión del huayño con repeticiones y contrastes.

El contrapunto se expresa en la interpretación de la guitarra, mostramos como ejemplo el compás 1 y 2 de la introducción comienza a un intervalo de 5ta con notas de acorde y notas de paso, prosigue en el compás 2 a un intervalo de tercera para luego aplicar notas de acorde en estado fundamental, esta combinación es frecuente en todo el huayño es

decir el intercambio permanente contrapuntístico con los principios de la armonización en estado fundamental.

En conclusión, el desarrollo temático se realiza con repeticiones, variantes y contrastes, el tema principal se encuentra en los primeros compases de la introducción y el huayño, en ambos casos se articulan con los diseños rítmicos- melódicos hasta la finalización del huayño resolviendo con un contraste que se diferencia con la incursión de otros diseños rítmicos. La parte contrapuntística se expresa solo en la interpretación de la guitarra que comienza con un intervalo de 5ta justa, notas de acorde y notas de paso, prosigue con un intervalo de tercera para luego aplicar notas de acorde en estado fundamental, esta combinación es frecuente en todo el huayño es decir el intercambio permanente contrapuntístico con los principios de la armonización en estado fundamental.

4.1.1.3. Análisis Armónico del Huayño Pandillero de la Provincia de Melgar

Tabla 5.

Progresión armónica

Introducción	Huayño	Fuga
--------------	--------	------

Kulquito: VII, III, V7, i VI_VII_III_V7, i VII, III, V7, i
Huallatita de la moya: VII, III, V7, i (VI_VII_III_VII_III_VII_V7, i) (III-V_i) VII, III, V7, i,
Roja Colina: VII, III, V7, i (VI_III_VI_III_VI_III_V7, i) (VI_III_V7, i)

La progresión armónica de los tres huayños en la introducción es la misma, sin embargo, en el huayño existe una característica con la intervención del VI grado al comienzo para luego con el VII, III, V y I (menor) de la tonalidad menor, es muy frecuente la presencia de la cadencia perfecta.



4.1.2. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Lampa

ENTREVISTA AL PRESIDENTE DEL CENTRO MUSICAL LAMPA

El Centro Musical Lampa se presentó por primera vez el 3 de junio de 1944, fecha aniversario de la elevación a Benemérita y leal Villa su capital e 4 de junio de 1828. En el año de 1954 integraban en el violín: Arturo Vizcarra Zea, mandolinas: Rigoberto Enríquez Núñez al mismo tiempo director musical, Zacarías Puntaca Farfán y Adrián Rivas Ticona. Guitarras: Alejandro Corrales Ramos, Manuel Rivas Ticona, marcial Camacho Marín y Faustino Quispe Barreda. Charango: Maximiliano Rivas Miranda. Quena: Juan Salazar Humpiri.

El 3 de noviembre del año 1958 se presentan en Puno y sus integrantes fueron: Vocalistas: Blanca Corrales Camacho Y Elba Valderrama Gilt. Mandolinas: Rigoberto Enríquez Núñez, Arturo Vizcarra Zea, Zacarías Puntaca Farfán y Adrián Rivas Ticona. Charangos: Maximiliano Rivas Miranda, Claudio Coa Torres, Salomón Herrera Añasco. Guitarras: Guido Morales Enríquez, Alejandro Corrales Ramos, Manuel Rivas Ticona, marcial Camacho Marín, Nivardo Orna Castañeda, y Armando Gilt.

En la presentación en la ciudad de Lima el 24 de enero de 1964 fueron sus integrantes: Renato A. Corrales Ramos, Otto Rivas Ticona, Maximiliano Rivas Miranda, Benjamín Coa Ticona, Roberto Quisocala Tumi, Claudio Ccoa, Zacarías Puntaca Farfán, Alejandro Corrales Ramos, Marcial Camacho Marin, Eufrazio Moreno Soto, Arturo Vizcarra Zea, Rigoberto Enriquez Nuñez, Reynaldo Frisancho Quispe, Guido Morales Enríquez, Fernando Montes Granados. Vocalista: Candelaria Ramos Béjar. -

Figura 9. Centro Musical Lampa 1960



Fuente: Música Popular de Puno, Rodríguez (2007)

4.1.2.1. Análisis Formal del Huayño Pandillero de la Provincia de Lampa

Figura 10. Huayño Tradicional de la Provincia de Lampa

Mandolin 1

Quien va a Lampa Cae a la Trampa (Huayno Lampeño)

Arturo Vizcarra Zea
Transcripción: Abel Pacco Zea

A Question Answer

B S. frase (a) S. frase (b)

S. frase (a) S. frase (b) S. frase (a)

S. frase (b) Similar to the letter A (introduction)

D.S. al Fine Fine



De la Figura 7, huayño “quien va a Lampa cae a la Trampa” se tiene una estructura formal binaria constituida de la siguiente manera:

A (Introducción del huayño, compases 1-7)

B (Huayño compases 8-26)

La introducción (A) está constituida por una frase binaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 3; a= compas 4 al 6;). La semifrase lo constituye los compases 1(pregunta) y 2-3(respuesta) esta a su vez se repite como segunda semifrase 4(pregunta) y 5-6 (respuesta) se agrega a esta el compás 7 como puentes que define la tonalidad y dar paso al huayño; desde luego cada compás es un motivo para algunos autores llamado también célula o inciso.

El huayño (B), compases 8-26 se observa dos frases musicales, con pregunta o antecedente del 8 al compás 12 (a) y como consecuente o respuesta de los compases 13 al 16 (b) y 17 al 20 (b´), cabe resaltar que el fragmento 17 al 20 es una repetición y reafirma coherentemente la respuesta, finaliza el huayño con la segunda semifrase repetición de la introducción compases 21 al 26.

En un segundo plano se tiene del 8 al 10 semifrase (a) prosiguen los compases 11- 12 (b) 13 – 14 (c) y finalmente 15-16 (b) es decir el compositor utiliza mayor variedad en sus diseños rítmicos (a-b-c). Finalmente, en un tercer plano se relación a los motivos con cada compás.

Nota: técnicamente se observa que la introducción es la continuación de la segunda frase del huayño, es decir esta composición es más reducida que los huayños de estilo Melgarino, es por ello que hay una relación directa de la introducción y el huayño.

Figura 11. Huayño Tradicional de la Provincia de Lampa

Charango

CHOLO LAMPEÑO (huayño)

D.R.
Transcripción: Abel Pacco Zea

A Each measure is a motive

B

Similar to the introduction

1. 2. 3.

D.S. al Fine Fine

De la Figura 8, huayño “cholo lampeño” se tiene una estructura formal binaria constituida de la siguiente manera:

A (Introducción del huayño, compases 1-8)

B (Huayño compases 8-29)



La introducción (A) está constituida por una frase binaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 4; a= compas 5 al 8;) al segunda semifrase no es más que una repetición de los primeros 4 compases, en un tercer plano cada compás es un motivo.

El huayño (B), compases 8-29 se observa dos frases musicales, con pregunta o antecedente del 9 al compás 14 (a) y como consecuente o respuesta de los compases 15 al 19 (b) finalmente esta respuesta se repite agregando un fragmento principal de la introducción compas 21.

En un segundo plano se tiene del 9 al 11 semifrase (a) prosiguen los compases 12- 14 (b´), 15-16 (b´) y 17-19 (b´).

Finalmente, en un tercer plano se relación a los motivos con cada compás.

Técnicamente se observa que la introducción es la continuación de la segunda frase del huayño, es decir esta composición es más reducida que los huayños de estilo Melgarino, es por ello que hay una relación directa de la introducción y el huayño.

Figura 12. Huayño Tradicional de la Provincia de Lampa

HUAJCHA PUQUITO

huayño

ZACARIAS PUNTACA FARFAN
Transcripción: Abel Pacco Zea

A Each measure is a motive

B

A Reexposición

De la Figura 9, huayño “Hujcha Puquito” se tiene una estructura formal ternaria constituida de la siguiente manera:

A (Introducción del huayño, compases 1-8)

B (Huayño compases 9-27)



A (Fuga 60-66)

La introducción (A) está constituida por una frase binaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 4; a' = compas 5 al 8;) la segunda semi-frase es una repetición de diseños rítmicos de los primeros 4 compases, en un tercer plano cada compás es un motivo.

El huayño (B), compases 9-27 se observa dos frases musicales, con pregunta o antecedente del 9 al compás 16 (a) y como consecuente o respuesta de los compases 18 al 27 (b).

En un segundo plano se tiene el 9 al 12 semifrase (a) prosiguen los compases 13 al 16 (a') como consecuente, los diseños rítmicos entre las dos semifrases se repiten mas no la dirección melódica. La segunda semi-frase empieza en el compás 18 al 21 (a) como antecedente, resolviendo del 23 al 27(b) como consecuente. En un tercer plano se relación a los motivos con cada compás.

En la Fuga, es la misma re-exposición de la introducción con la diferencia de que se añade un compás para reafirmar la cadencia y concluir con mayor intensidad.

En conclusión, la estructura formal del estilo de la Provincia de Lampa opta mayoritariamente por lo siguiente. A (Introducción del huayño) y B (Huayño), generalmente la introducción es la continuación de la segunda frase del huayño, es decir esta composición es más reducida que los huayños de estilo Melgarino, es por ello que hay una relación directa de la introducción y el huayño.

4.1.2.2. Análisis Temático del Huayño Pandillero de la Provincia de Lampa

Tabla 6

Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Lampa

Huayños	Repeticiones	Variante	Contraste	Contrapunto
tradicionales				
- Quien va a lampa	X	X	X	X
- Cholo Lampeño	X	X	X	X
- Huajcha Puquito	X	X	X	X

Fuente: los autores.

Análisis Temático del Huayño Quien Va a Lampa Cae a la trampa

El tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1, 2 y 3, el mismo que se encuentra en la segunda en la parte del huayño compases 21, 22 y 23, con respecto a la introducción se observa una repetición para dar paso al huayño.

Figura 13. Análisis temático.

Mandolin I

Quien va a Lampa Cae a la Trampa
(Huayno Lampeño)

Arturo Vizcaino Zea
Transcripción: Abel Paecco Zea

Guitar

9

15

21

Gtr.

Fuente: Los autores

Se observa en los compases 8 al 10, diseños rítmicos relacionados a la introducción (corchea y semicorchea), posterior a estos compases genera repeticiones basados en el mismo tema principal resolviendo con un contraste.

Carece de la parte contrapuntística sin embargo la disposición melódica del bajo de la guitarra es más una armonización en estado fundamental del acorde.

Análisis temático del huayño “Cholo Lampeño”

El tema principal se presenta en el huayño compas 9,10 y 11 como antecedente cuya respuesta consecuente compases 12-14 guarda una estrecha relación con los diseños rítmicos causando un contraste coherente. La segunda frase del huayño es la pregunta que también recoge parte del tema principal de los compases 12-14 a partir de repeticiones en este caso se convierte en pregunta (compases 15-19), para luego generar una respuesta que a la vez hace de introducción (compases 21-27) de esta composición.

Figura 14. Análisis temático

Mandolin I

CHOLO LAMPEÑO
(huayño)

D.R.
Transcripción: Abel Pacco Zea
Tema

Eight measures before.....

Antecedente.....

Contraste

Tema

Consecuente.....

Pregunta.....

Repetición 1.

2.

Respuesta.....

D.S. al Fine

Gtr.

Fuente: Los autores.

La parte contrapuntística se expresa esporádicamente al término de cada frase los compases 13-14, 18-19, 23 con respecto a la melodía gran parte del acompañamiento

prosigue esta combinación con el intercambio permanente contrapuntístico con los principios de la armonización en estado fundamental.

Análisis temático del huayño “Huajcha Puquito”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1, 2,3 y 4, el mismo que se desarrolla con repeticiones hasta el compás 5-8.

Figura 15. Análisis Temático

HUAJCHA PUQUITO
(Huayño)

ZACARIAS PUNTACA FARFAN
Transcripción: Abel Pacco Zea

Fuente: Los autores

El segundo tema principal del huayño “huajcha puquito” se observa con posterioridad a la introducción es decir en el huayño propiamente dicho, compases 9-10 a partir de ahí resalta el mismo diseño rítmico con variantes melódicos hasta la culminación de esta frase

compas 16, la segunda frase compas 18 al 21 existe una variación manteniendo los mismos diseños rítmicos del primer tiempo que antecede a esta parte, hasta resolver en un contraste (compases 23 al 28).

Carece de tratamiento contrapuntístico el acompañamiento a la melodía se realiza utilizando generalmente la triada combinando en algunos casos con notas de paso y bordaduras.

En conclusión, el desarrollo temático se realiza con repeticiones, variantes y contrastes, el tema principal se encuentra en los primeros compases de la introducción y el huayño, en ambos casos se articulan con los diseños rítmicos- melódicos hasta la finalización del huayño resolviendo con un contraste que se diferencia con la incursión de otros diseños rítmicos. La parte contrapuntística se expresa solo en la finalización de cada frase es más frecuente la intervención de la guitarra acompañando a la melodía principal con notas trádicas en estado fundamental.

4.1.2.3. Análisis Armónico del Huayño Pandillero de la Provincia de Lampa

Tabla 7

Análisis armónico del huayño de la provincia de Lampa.

Introducción	Huayño	Fuga
Quien va a Lampa: III-VII-III-VII - i -V-i	i-III-i -VI-VII-III-VI-III-VII-III-i	III-VII-III-VII - i -V-i
Cholo Lampeño: i, III, V7, i	(VI_III_ VI_III_III_ V7, i) (III-V_i)	i, III, V7, i
Huajcha Puquito: (III- iv-i-VII-III) (III- iv-i-VII-i)	(i-III-i- VI_III_ VI_III_ _V7, i) (VI_III_ V7, i-VI-III-V-i)	

La progresión armónica de los dos huayños en la introducción difiere mucho del estilo Melgarino, es decir generalmente comienza con un (III) o (i) aun con la complejidad de su estructura formal como es del caso del huayño Huajcha Puquito se mantiene el estilo



y la progresión armónica. Respecto a la cadencia resalta más la perfecta en todas las intervenciones.

4.1.3. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Huancané

ENTREVISTA AL PRESIDENTE DEL CENTRO MUSICAL LOS CHIRIWANOS DE HUANCANÉ

Fundado el 24 de junio de 1968 con el nombre de “TUNA LOS CHIRIWANOS” bajo la presidencia del Dr. Felipe Sánchez Huanca, el 15 de agosto de 1970 opto el nombre de “Centro Musical Los Chiriwanos de Huancané” posteriormente un 20 de agosto de 1975 por la actual denominación “Centro Musical de Danzas y Teatro Los Chiriwanos de Huancané”.

El Centro Musical “Los Chiriwanos” de la provincia de Huancané, toma su nombre justamente de aquella raza de indomables guerreros que formaban “Los Chiriwanos”. Estos eran, en tiempos remotos, grupos étnicos errantes que asolaban a los pueblos de la Región del Altiplano, a orillas del Lago Titicaca; venían constantemente en hordas invencibles al son guerrero de sus enormes Zampoñas mas no al estilo y propósito de Atila en el Asia, sino con el ánimo en intención de buscar un lugar apropiado donde establecerse definitivamente para luego vivir en paz; y, talvez esto significaba aquello de que sus danzarines en cada mano llevaban y aun llevan grandes pañolones blancos que con los brazos extendidos los agitan al viento.

Figura 16. Centro Musical Chiriwanos de Huancané 1976



Centro Musical "Los Chiriwanos de Huancané" con: Felipe Sánchez, Angel Castillo, Marilía Sánchez, Amícar y José Alemán, Sulpicio Quispe y otros (1976).

Fuente: Música Popular de Puno, Rodríguez (2007)

4.1.3.1. Análisis Formal del Huayño Pandillero de la Provincia de Huancané

Figura 17. Huayño Tradicional de la Provincia de Huancané

Mandolin 1

ASI ES EL HUANCANEÑO (huayño)

LUIS MORALES

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

De la Figura 11, huayño “así es el huancaneño” se tiene una estructura formal binaria constituida de la siguiente manera:

A (Introducción del huayño, compases 1-9)

B (Huayño compases 9-28)

La introducción (A) está constituida por una frase binaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 4; a' = compas 5 al 9;). La semi-frase lo constituye los compases 1-4(pregunta) y 5-9 (respuesta) esta a su vez se repite como segunda semi-frase para dar con la cadencia perfecta y pasar al huayño dese el compás 10-28. Desde luego cada compás es un motivo para algunos autores llamado también célula o inciso.

Figura 18. Huayño Tradicional de la Provincia de Huancané

Mandolin 1

CELOSA (huayño)

ÁNGEL CASTILLO ARCE
Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score for 'CELOSA (huayño)' is presented in five systems of music. The first system, labeled 'A', covers measures 1-9 and is highlighted in purple. It features a red bracket labeled 'a' over measures 1-4 and a yellow bracket labeled 'a'' over measures 5-9. The second system, labeled 'B', covers measures 10-11 and is highlighted in pink. It features a red bracket labeled 'a' over measures 10-11 and a yellow bracket labeled 'a'' over measures 10-11. The third system, labeled 'B', covers measures 12-18 and is highlighted in blue. It features a red bracket labeled 'a' over measures 12-18 and a yellow bracket labeled 'b' over measures 12-18. The fourth system, labeled 'B', covers measures 19-25 and is highlighted in blue. It features a red bracket labeled 'b' over measures 19-25 and a yellow bracket labeled 'a'' over measures 19-25. The fifth system, labeled 'B', covers measures 26-28 and is highlighted in blue. It features a red bracket labeled 'c' over measures 26-28 and a yellow bracket labeled '1.', '2.', and '3.' over measures 26-28.



La mandolina es la referencia para definir la estructura formal de la composición a partir de la interpretación de la melodía, al analizar se tiene los siguientes resultados:

A (Introducción del huayño compases 1-9)

B (Huayño compases 10-17) (18-29)

En la introducción (A) se tiene una frase binaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 4; a' = compases 5 al 9). La propuesta inicial tiene cuatro compases que se van repitiendo en las siguientes con la diferencia que en la última (a') existe una variación para definir la candencia y dar paso al huayño.

En el huayño (B), compases 10-29 se observa tres frases musicales, la primera pregunta o antecedente (a) del 10 al compás 17 y la segunda frase del compás (b) 18 al 29, ambas frases repiten para dar mayor estabilidad y coherencia a la composición; las semifrases evocan una lógica de contraste como respuesta a una pregunta inicial que abarca del compás 10 al 13 (a), a esto existe una respuesta (b=14-17) con diseños rítmicos similares de dos compases. En la segunda frase los compases 18-23 (b) pregunta que da a una respuesta (c) de los compases 25 al 28.

Cabe resaltar en que la estructura del estilo Huancaneño carece de “fuga” al momento no se presenta en los huayños analizados.

Figura 19. Huayño Tradicional de la Provincia de Huancané.

Mandolin I

CERRO CALACUMO (huayño)

D.R.

Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score is presented in four systems. The first system starts with a grey box labeled 'A' and a yellow box labeled 'B'. The first system contains measures 1-7, with section 'a' covering measures 1-4 and section 'b' covering measures 5-7. The second system contains measures 8-14, with section 'b' covering measures 8-14. The third system contains measures 15-21, with section 'a' covering measures 15-17 and section 'b' covering measures 18-21. The fourth system contains measures 22-25, with section 'a' covering measures 22-25. A blue circle highlights measures 22-25, which are identified as the affirmative answer to question 'a'.

Este huayño de estilo huancaneño tiene las siguientes características en cuanto a su estructura formal:



A (Introducción del huayño compases 1-5)

B (Huayño compases 6-29)

En la introducción (A) se tiene una frase binaria con la siguiente estructura: (a = del compás 1 al 2; b= compas 3 al 5). La propuesta inicial dos compases (a-b) cuya respuesta consecuente (b-c) hace de contraste resolviendo en la candencia y dar paso al huayño.

En el huayño (B), compases 6-29 se observa dos frases musicales, la primera pregunta o antecedente del 6-13 y la segunda frase del compás 14-29, en ambas frases existe una pregunta (a= 6-9), (a= 14-17) respectivamente y las respuestas (b= 10-13), (b= 18-21) cabe resaltar que los compases 22-29 ratifica la respuesta afirmativa de la pregunta de los compases (a=14-17).

Este huayño del estilo Huancaneño carece de “fuga”.

Concluyendo podemos afirmar respecto a su estructura que está constituido por dos frases una que corresponde a la introducción y otra al huayño tradicional, no obstante que el estilo Huancaneño es menos extenso en las introducciones es decir que normalmente desarrollan la melodía en la triada del acorde establecido, además no existe una relación directa entre los diseños rítmicos de la introducción y huayño como se nota en otros estilos que anteceden al presente. En lo que respecta al huayño es similar a la estructura del estilo Lampeño y en cierta medida al estilo Melgarino.

4.1.3.2. Análisis Temático del Huayño Pandillero de la Provincia de Huancané

Tabla 8

Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Huancané.

Huayños tradicionales	Repeticiones	Variante	Contraste	Contrapunto
- Así es el Huancaneño	X	-	X	X
- Celosa	X	X	X	X
- Cerro kalakumo	X	-	X	X

Fuente: los autores.

Siguiendo los objetivos del análisis temático:

- Identificar el tema principal (a veces, puede haber más de uno).
- Identificar el carácter temático de las distintas partes.
- Descubrir cuáles son los principales procedimientos de elaboración temática que pueden aparecer dentro de cada parte y entre las distintas partes.
- Entender cuál es la lógica de todo ello, por qué el compositor lo dispuso así todo.

Respondiendo a los objetivos y relacionando con las transcripciones se obtiene:

Análisis Temático del huayño “así es el Huancaneño”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1-2 el mismo que se desarrolla con un contraste 3-4) estos dos fragmentos se repiten hasta la finalización de la introducción.

Figura 20. Análisis temático

ASI ES EL HUANCANEÑO
(huayño)

LUIS MORALES
Transcripción: Susana Apaza Aguilar

Fuente: los autores

El segundo tema principal del huayño se observa con posterioridad a la introducción es decir en el huayño propiamente dicho, compases 10-11 para luego repetir estos diseños en el 12-13 y aplicar un contraste del 13 al 17, hay una relación directa a la siguiente frase por repetición de diseños rítmicos y melódicos, utilizando contraste hasta la finalización de las últimas frases.

No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras.

Análisis temático del huayño “celosa”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1-4, el mismo que se desarrolla con una variación hasta la finalización de la introducción.

Figura 21. Análisis temático

Mandolin 1

CELOSA
(huayño)

ÁNGEL CASTILLO ARCE
Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score is presented in two systems. The first system shows measures 1-4 for Mandolin 1 and Guitar. The Mandolin part is labeled 'Tema' and 'Variación'. The Guitar part is labeled 'Repetición'. The second system shows measures 7-11 for Mandolin 1 and Guitar. The Mandolin part is labeled 'Tema' and has sub-sections 'a' and 'b'. The Guitar part is labeled 'Gtr.' and has sub-sections 'a' and 'b'. The third system shows measures 14-18 for Mandolin 1 and Guitar. The Mandolin part is labeled 'Repetición 1' and 'Repetición 2' with sub-sections 'a' and 'b'. The Guitar part is labeled 'Gtr.' and has sub-sections 'a' and 'b'. The fourth system shows measures 21-25 for Mandolin 1 and Guitar. The Mandolin part is labeled 'Repetición 1' and 'Repetición 2' with sub-sections 'a' and 'b'. The Guitar part is labeled 'Gtr.' and has sub-sections 'a' and 'b'. The fifth system shows measures 28-31 for Mandolin 1 and Guitar. The Mandolin part is labeled 'Remate'. The Guitar part is labeled 'Gtr.' and has sub-sections 'a' and 'b'. The score ends with the text 'Fuente: Los autores'.

El segundo tema principal del huayño se observa en los compases 10-11, no hay una relación con la introducción pero a partir de aquí se genera repeticiones de diseños

rítmicos (abab) y contrastes con un solo sentido melódico, hasta el compás 17, de esta frase en las subsiguientes se mantiene la misma estructura rítmica variando la estructura melódica compases 18-23 no obstante en el último fragmento del huayño un diseño conocido entre los músicos como “remate” para dar paso a una repetición del tema principal.

No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras.

Análisis temático del huayño “Cerro de Kalacumu”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1-2, el mismo que se desarrolla con un contraste hasta la finalización de la introducción.

Figura 22. Análisis temático

Mandolin I

CERRO CALACUMO
(huayño)

D.R.
Transcripción: Abel Pacco Zea

9

17

25

Fuente: Losautores



En este estilo la temática principal del huayño está en los compases 6-7 estos diseños rítmicos y métricos se repiten en una ocasión y resuelve a través de un contraste hasta la finalización compas 13. Del compás 14 se desarrolla los mismos componentes rítmicos que anteceden hasta la finalización del huayño compas 26, al mismo estilo que el huayño “celosa” se distingue el fragmento del huayño un diseño conocido entre los músicos como “remate” para dar paso a una repetición del consecuente del tema principal.

No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras.

En conclusión, el desarrollo temático se realiza con repeticiones, variantes en una ocasión contrastes permanentes, el tema principal se encuentra en los primeros compases de la introducción y el huayño, en ambos casos se articulan con los diseños rítmicos-melódicos hasta la finalización del huayño resolviendo con un contraste que se diferencia con la incursión de otros diseños rítmicos. No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras. Su introducción es la más sencilla con respecto a las anteriores construida frecuentemente en base a la triada del acorde.

4.1.3.3. Análisis Armónico del Huayño Pandillero de la Provincia de Huancané

Tabla 9

Análisis armónico del huayño de la provincia de Huancané

Introducción	Huayño	
Así es el huacaneño: i-III-VI- III-i-III-V7- i	(VI-III- VI-III-V7 – i) (III –VI-III-V7 – i- III-V7-i)	
Celosa: VII- III, V7, i	(i-III-VI- III- V7, i) (VI-III-V7_i –III-V7-i)	
Cerro Calacumu: (i-VII- V7- i)	(VI-III-V7-i) (III- V7, i-III-V7-i)	

La progresión armónica de los dos huayños en la introducción difiere mucho de los estilos anteriores en vista de que empieza en la tónica y en uno de los casos en la VII grado, por tanto, existe ciertas diferencias para su determinación de la progresión armónica.

4.1.4. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Azángaro

ENTREVISTA AL PRESIDENTE DEL CENTRO MUSICAL AZÁNGARO

Tradicional conjunto musical de Azángaro que luego de varios años de existencia logró en 1970 grabar un disco LP bajo la dirección de Carlos Macedo Gonzales, grabada en la disquera DEL SUR, imponiendo el estilo característico del huayño Azangarino. Especialmente, el tema musical: Azangarina Cholada, que reproducimos, se convirtió en casi un himno de Azángaro por lo corajudo de sus letras y la vehemencia y orgullo con que es interpretado.

Figura 23. Centro Musical Azángaro 1973



Fuente: Música Popular de Puno, Rodríguez (2007)

4.1.4.1. Análisis Formal del Huayño Pandillero de la Provincia de Azángaro

Figura 24. Huayño pandillero de la Provincia de Azángaro

Mandolin I

AZANGARINA CHOLADA (Huayno)

POMPEYO ARAGÓN ABASTO

Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score for 'AZANGARINA CHOLADA (Huayno)' is presented in a single system with six staves. The first staff (measures 1-10) is highlighted in yellow and labeled 'A' in a green box. The second staff (measures 11-30) is highlighted in blue and labeled 'B' in a pink box. The third staff (measures 32-41) is highlighted in blue and labeled 'C' in a cyan box. The score includes a 'D.S. al Coda' instruction at measure 32. The score is annotated with yellow and purple brackets and labels 'a', 'a'', 'Frase a', and 'Frase B'.

De la figura 15, la composición musical tiene las siguientes características:

A (Introducción del huayño compases 1-10)

B (Huayño compases 11-30)

C (Fuga compases 32- 41)



La introducción (A) se tiene una frase integrada por dos semifrases (a=1-5) (a=6-10) y cada semifrase por dos motivos. La propuesta inicial tiene cuatro compases que se repitiendo como consecuente hasta la finalización de la frase.

El huayño (B), compases 11-30 se observa dos frases musicales, la primera pregunta o antecedente del 11 al compás 20 que repite esta frase reafirmando la intención de compositor para luego pasar a la segunda frase del compás 21 al 30 ambos fraccionados por barras de repeticiones, sin embargo, ocurre algo singular en las frases 21-30 con respecto a otros huayños en cuya característica no se puede observar lo que habitualmente se encuentran en todos los huayños el denominado “remate”.

En la fuga (C) de este huayño compases 32-41 se aprecia otra de las características singulares, ya que esta frase no es parte de la introducción como habitualmente se presentan en los demás huayños, es por ello marca diferencias en su estructura formal. Esta frase está constituida por semifrase de cuatro compase y motivos de dos compases.

Figura 25. Huayño tradicional de la provincia de Azángaro.

Mandolin 1

AZANGARINO LUNTHATA (huayño)

PAULINO TAVERA.
Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score is presented in five systems. The first system (measures 1-7) is labeled 'A' and contains two phrases, 'a' and 'a'', each spanning four measures. The second system (measures 8-27) is labeled 'B' and contains a single phrase 'a' spanning 20 measures. The third system (measures 28-34) contains two phrases, 'a' (measures 28-32) and 'b'' (measures 33-34). The fourth system (measures 35-40) is labeled 'A reexposición similar to A' and contains two phrases, '1.' (measures 35-36) and '2.' (measures 37-40). The fifth system (measures 41-44) contains three phrases, '1.' (measures 41-42), '2.' (measures 43-44), and '3.' (measures 45-46), ending with 'D.S. al Fine' and 'Fine'.

De la figura 16, la composición musical tiene las siguientes características:

A (Introducción del huayño compases 1-7)

B (Huayño compases 8-27)

La introducción (A) se tiene una frase integrada por dos semifrases (a=1-4) (a´=5-7) con repetición en diseños rítmicos y variante en la melodía, lógicamente los motivos se relacionan con cada compás.

El huayño (B), compases 8-27 se observa dos frases musicales, la primera pregunta o antecedente del 8 al compás 20 y la segunda frase del 22 al 27, esta última

frase es la misma que se repite en la introducción. Cabe destacar de que cada semifrase entre los compases 8-20 se repiten dos veces esta singularidad da la sensación de generar mayor estabilidad en el desarrollo del tema, por otro lado, la última frase del huayño que si cumple con la característica que frecuentemente se aprecia “remate”.

El huayño carece de fuga, lo que hace que su estructura varíe con respecto al huayño anterior de esta misma provincia, como consecuencia podemos afirmar que en el proceso de expansión y evolución del huayño de pandilla ha sufrido cambios estructurales en consecuencia no podemos delimitar o parametrar su evolución.

Figura 26. Huayño de la Provincia de Azángaro.

Mandolin I

15 de AGOSTO
(huayño)

D.R.
Transcripción: Abel Pacco Zea

The function is of introduction

A

a

a

a

b(a)

b(a)

D.S. al Fine

Fine

De la figura 17, la composición musical tiene la siguiente característica:

A (huayño compases 1-36)

Este huayño tradicional de la Provincia de Azángaro no cuenta con introducción y fuga, además cabe destacar que se omite el denominado “remate” por lo que difiere notablemente con la composición de los huayños de otras provincias de la zona norte. La estructura musical tiene una sola frase consideramos para esto 1-36, sin embargo, la semi-frase 1-6 hace de introducción con la interpretación instrumental para luego proseguir con la repetición de este acompañado del canto, luego se puede verificar la segunda semi-frase compases 8-17 se considera estas por su relación con la primera semi-frase como consecuente. La simplicidad de este huayño vendría a que no se tuvo compositores con conocimientos amplios, materia de otra investigación.

En conclusión, las estructuras musicales de los huayños de Azángaro varían, en algunos casos solo se aprecia una frase musical sin la incursión del “remate”, en algunos casos de tres partes diferentes ABC, en otros de forma AB.

4.1.4.2. Análisis Temático del Huayño Pandillero de la Provincia de Azángaro

Tabla 10

Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Azángaro.

Huayños	Repeticiones	Variante	Contraste	Contrapunto
tradicionales				
- Azangarino	X	X	X	X
Cholada				
- Azángarino	X	-	X	-
Lunthata				
- 15 de agosto	X	-	X	-

Fuente: los autores.

Análisis Temático del huayño “Azangarino Cholada”

La idea melódica principal se encuentra en el huayño, en consecuencia, esta misma idea se desarrolla en la introducción considerando que la segunda frase del huayño es la misma introducción, por otro lado, el huayño la pare de la fuga (C), tiene un tema particular fragmento 32-34.

Figura 27. Análisis temático

The image shows a musical score for 'AZANGARINA CHOLADA (Huayño)' for Mandolin I and Guitar. The score is divided into four systems. The first system shows the Mandolin I and Guitar parts, with a 'Tema' section for the Mandolin and a 'Contraste' section for the Guitar. The second system shows the Mandolin I and Guitar parts, with a 'Tema' section for the Mandolin and a 'Contraste' section for the Guitar. The third system shows the Mandolin I and Guitar parts, with a 'Similar to the Introducción' section for the Mandolin. The fourth system shows the Mandolin I and Guitar parts, with a 'D.S. al Coda' section for the Mandolin. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mp' and '6ta'.

El huayño tiene los siguientes componentes respecto a su elaboración temática: - repeticiones- es muy frecuente encontrar rítmicamente similitudes a partir de sus diseños, contrastes se encuentran entre los compases (6-10, 16-20 y 37-41).

No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras.

Análisis temático del huayño “Azangarino Lunthata”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1-5, el mismo que se desarrolla con una variación melódica hasta la finalización de la introducción.

Figura 28. Análisis Temático

AZANGARINO LUNTHATA
(huayño)

PAULINO TAVERA
Transcripción: Abel Pacco Zea

Mandolin I

Tema Variación melódica §

9 Tema

16 Contraste

23

El segundo tema principal del huayño se aprecia en los compases 8-12, existe una relación con la introducción en sus diseños rítmicos, de los compases 13 al 20 se tiene un

desarrollo tema y contrastante que permite unificar la idea principal para luego dar paso a través de una respuesta afirmativa entre los compases 22-27.

No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras.

Análisis temático del huayño “15 de agosto”

Este huayño solo tiene un tema principal sobre la cual se desarrolla a través de repeticiones y contrastes, este ejemplar es una de las simples por su estructura formal, ya que carece de introducción y fuga que habitualmente se encuentran en otros huayños de la zona norte de la región de Puno.

Figura 29. Análisis temático

Mandolin 1

15 de AGOSTO
(huayño)

D.R.
Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score for '15 de Agosto' (huayño) is presented for Mandolin 1 and Guitar. It is divided into several sections: **Tema** (measures 1-4), **Contraste** (measures 5-8), **Variación** (measures 9-12), **Repetición 1** (measures 13-16), **Repetición 2** (measures 17-20), and **D.S. al Fine** (measures 21-30). The score includes various musical notations such as treble clefs, 3/4 time signatures, and dynamic markings. The guitar part is transcribed by Abel Pacco Zea.



No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras.

En conclusión, el desarrollo temático se realiza con repeticiones, variantes y contrastes, el tema principal se encuentra en los primeros compases de la introducción y el huayño, en ambos casos se articulan con los diseños rítmicos- melódicos hasta la finalización del huayño resolviendo con un contraste que se diferencia con la incursión de otros diseños rítmicos. No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras. Su introducción es la más sencilla con respecto a las anteriores construida frecuentemente en base a la triada del acorde.

4.1.4.3. Análisis Armónico del Huayño Pandillero de la Provincia de Azángaro

Tabla 11

Huayño de la Provincia de Azángaro

Introducción	Huayño	Fuga
Azangarino Cholada: VII-III-V7- i	(III- VI-VII-III-III-V7 – i) (III –VI-III-V7 – i)	VII-III-V7-i
Azangarino Lunthata: III-III- V7- i	(VI- III-VI- III – III- V7-i)	
15 de Agosto :	(VI-III-VI- III- V7-i) (III- V7, i)	

La progresión armónica cuyo inicio se da en VII, III y VI grados, con pasa comúnmente por una cadencia compuesta III-V-I, terminación en las diferentes estructuras del huayño azangarino, la armonización es en estado fundamental definida por

la guitarra o instrumentos afines a interpretar el bajo de la melodía principal la cual esta secundada generalmente intervalos de tercera mayores y menores.

4.1.5. Huayño Pandillero Tradicional de la Provincia de Carabaya

En la capital provincial como en otras de la Región, los centros musicales son el medio de expresión de los cantores populares y tradicionales, el Centro Musical Macusani, y la Agrupación Musical Macusani, fueron siempre animadores esperados con su temática inédita y terrígena el pensamiento colectivista y quien sabe la sencillez de algunos músicos impidieron que sus autorías fueran registradas en los primeros discos, sin embargo, quedaron para bien de los Calvo, Montufar, Calle, Arapa y otros.

Figura 30. Centro Musical Macusani 1960



Fuente: Música Popular de Puno, Rodríguez (2007)

4.1.5.1. Análisis Formal del Huayño Pandillero de la Provincia de Carabaya

Figura 31. Huayño Macusaneñita

Mandolin 1

MACUSANEÑITA (huayño)

Transcripción: Abel Pacco Zea

A

a a

7

a'

B

14

a b

22

b a

30

b b

1.

D.S. al Fine

The FUGA similar to letter A (introduction)

De la figura 19, la composición musical tiene las siguientes características:

A (Introducción del huayño compases 1-13)

B (Huayño compases 14-37)

La introducción (A) se tiene una frase ternaria (a=1-4) (a'=5-8) (a=9-13) con repetición en diseños rítmicos y variante en la melodía, lógicamente los motivos se relacionan con cada compás.

El huayño (B), frase con dos semifrases 14-25 y 26 -37 la primera, antecedente y la segunda consecuente por elaboración temática en base a variantes.

Por otro lado, en la última frase del huayño no cumple con la característica que frecuentemente se aprecia “remate”.

El huayño tiene fuga la misma que se ejecuta en la introducción.

Figura 32. Huayño Pañuelito

Mandolin 1

PAÑUELITO (huayño)

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

De la figura 20, la composición musical tiene las siguientes características:

A (Introducción del huayño compases 1-12)

B (Huayño compases 13-28)

La introducción (A) se tiene una frase ternaria (a=1-4) (b=5-8) (b'=8-12) con repeticiones en cada semifrase, mantiene una relación directa de la introducción a través de os diseños rítmicos.

El huayño (B), frase con dos semifrases 13-20 y 21 -28, la primera antecedente y la segunda consecuente por elaboración temática en base a variantes en la ultimo fragmento de la segunda semifrase.

Por otro lado, en la última frase del huayño no cumple con la característica que frecuentemente se aprecia “remate”.

El huayño carece de Fuga.

Figura 33. *Huayño recuerdos de Macusani.*

Mandolin 1

Recuerdos de Macusani (huayño)

Transcripción: Abel Paeco Zea

The musical score for Mandolin 1, titled "Recuerdos de Macusani (huayño)", is presented in four staves. The first staff, labeled 'A', shows measures 1-12 with phrases 'a' (measures 1-4), 'b' (measures 5-8), and 'b'' (measures 8-12). The second staff, labeled 'B', shows measures 13-20 with phrase 'a' and measures 21-28 with phrase 'a''. The score includes first and second endings, a 'D.S. al Fine' marking, and a final 'Fine' marking at the end of measure 28.

De la figura 21, la composición musical tiene las siguientes características:

A (Introducción del huayño compases 1-6)

B (Huayño compases 7-20)

La introducción (A) se tiene una frase binaria (a=1-4) (a'=1-5) con repetición en cada semi-frase, los diseños rítmicos no tienen una relación directa con el huayño en vista que sus diseños son distintos.

El huayño (B), frase con dos semi-frases 7-12 y 13- 20, la primera antecedente y la segunda consecuente por elaboración temática en base a variaciones variantes en el último fragmento de la segunda semi-frase.

Por otro lado, en la última frase del huayño no cumple con la característica que frecuentemente se aprecia “remate”.

El carece de Fuga.

4.1.5.2. análisis temático del huayño pandillero de la provincia de carabaya

Tabla 12

Elaboración temática y contrapunto de los huayños tradicionales de la Provincia de Carabaya

Huayños	Repeticiones	Variante	Contraste	Contrapunto
tradicionales				
-	X	X	X	X
Macusaneñita				
-Pañuelito	X	X	X	X
- Recuerdos	X	-	X	X
de Macusani				

Fuente: los autores.

Análisis Temático del Huayño “Macusaneñita”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1-4, el mismo que se desarrolla con una repetición compases 5-8, y una variación 9-13.

Figura 34. Análisis temático

Mandolin 1

MACUSANEÑITA
(huayño)

Transcripción: Abel Pacco Zea

1. 2. 3. Fine

40 Fuga: Repetición melódica y rítmica de la introducción.....

El segundo tema principal del huayño se observa con posterioridad a la introducción es decir en el huayño propiamente dicho, compases 14 y 17 con diseños rítmicos que no se relacionados con la introducción, posterior a estos compases se genera repeticiones basados en el mismo tema principal (compases 18-25) a manera de contraste, existe una variación en el compás 26-27 del tema principal, lo que hace posible motivar y generar interés en la composición, no existe un segundo tema de importancia más que el desarrollo de la fuga compas 40- 48 el mismo que es la estructura de la introducción.

No hay una aplicación del contrapunto bajo ningún concepto el intercambio permanente de la triada del acorde con notas de paso, bordaduras has el acompañamiento de la melodía principal.

Análisis temático del huayño “Pañuelito”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1-4, el mismo que se desarrolla con dos variaciones en primera instancia compases 5-8 y 8-12.

Figura 35. Análisis temático

Mandolin 1

PAÑUELITO
(huayño)

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

Tema

Variación 1

Gtr.

Variación 2

Tema

Contraste

Gtr.

Variante from tema

Repetición

D.S. al Fine

El segundo tema principal del huayño se observa en los compases 13-16. Los diseños rítmicos relacionados a la introducción se relacionan coherentemente dando un preámbulo al huayño. En los compases se genera repeticiones rítmicas y melódicas en los compases 17-20 como contraste relacionado estrictamente a la siguiente frase considerado en esta ocasión como variantes del tema principal manteniendo sus diseños rítmicos hasta la finalización de huayño.

La parte contrapuntística se expresa sólo en la interpretación de la guitarra desde el compás 3- introducción hasta la finalización en intervalos pertinentes a las reglas del contrapunto mezclado con los principios de la armónica funcional - aplicar notas de acorde en estado fundamental, esta combinación es frecuente en todo el huayño es decir el intercambio permanente contrapuntístico con los principios de la armonización en estado fundamental.

Análisis temático del huayño “recuerdos de Macusani”

El primer tema principal del huayño se distingue en la introducción compases 1- 2, el mismo que se desarrolla con variación hasta la finalización de la frase- compas 6.

Figura 36. Análisis temático

Mandolín 1

Recuerdos de Macusani (huayño)

Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score for Mandolin 1, titled "Recuerdos de Macusani (huayño)", is transcribed by Abel Pacco Zea. It is written in 2/4 time and consists of three systems of music. The first system (measures 1-6) features a "Tema" (measures 1-2) and a "Variación" (measures 3-6). The second system (measures 7-12) features a "Tema" (measures 7-8) and a "Repetición" (measures 9-12). The third system (measures 13-18) features a "Cambio de elaboración tematica" (measures 13-14), a "Variante melodico" (measures 15-16), and a "Repetición" (measures 17-18). The piece concludes with "D.S. al Fine".



El segundo tema principal del huayño se aprecia con posterioridad a la introducción compases 7-9, a partir de ahí resalta la primera repetición compases 10-12, cambio de elaboración temática desde el compás 13-16 y 17-20 a través de variantes melódicos con los mismos diseños rítmicos.

No hay un tratamiento contrapuntístico, la interpretación de la guitarra está basada en la nota del acorde en estado fundamental combinado con notas de la triada, notas de paso y excepcionalmente con bordaduras.

En conclusión, el desarrollo temático se realiza con repeticiones, variantes y contrastes, el tema principal se encuentra en los primeros compases de la introducción y el huayño, en ambos casos se articulan con los diseños rítmicos- melódicos hasta la finalización del huayño resolviendo con un contraste que se diferencia con la incursión de otros diseños rítmicos también existen introducciones que no comparte diseños rítmicos ni melódicos. La parte contrapuntística se expresa solo en la interpretación de la guitarra que comienza con un intervalo de 5ta justa, notas de acorde y notas de paso, prosigue con un intervalo de tercera para luego aplicar notas de acorde en estado fundamental, esta combinación es frecuente en todo el huayño es decir el intercambio permanente contrapuntístico con los principios de la armonización en estado fundamental.

4.1.5.3. Análisis Armónico del Huayño Pandillero de la Provincia de Carabaya

Tabla 13

Huayños de la Provincia de Carabaya

Introducción	Huayño	Fuga
Macusaneñita: VII-III-V7- i	(III- VI-III- VI- VII-III- VII-III-V-i)	VII-III-V7-i
El pañuelito: (i-VI-VII-III) VII-V-i	(VI-VII- III-VI- III -VI- III- V7-i) (VI-V-i)	
Mis Recuerdos: VII-III-V7-i	(VI-VII- III-VI- III-VII- III) (III-V7-i)	

La progresión armónica cuyo inicio se da en VII, y i grado, finalizando con una cadencia perfecta compuesta III-V-I, otra peculiaridad se observa en el huayño “pañuelito” cuyo empieza es el de la tónica es uno de los primeros casos que se diferencian con respecto a todos los huayños analizados. En el huayño hay dos posibilidades de empezar III y VI grado, además la cadencia de la introducción es comúnmente aceptada entre los músicos de este estilo. Solo se observa “fuga” en el huayño “macusaneña” que a la vez es la introducción con la misma progresión armónica.

4.2. TÉCNICAS DE INTERPRETACIÓN

Tabla 14

Cuadro general comparativo de cualidades de interpretación.

HUAYÑOS	Guitarra			Mandolinas		Charango/ chillador		Acordeón		
	Bordoneos	Arpeggios	Acción conjunta de los dedos i, m, a, p.	Tremolo	Acompañamiento Melódico	Tremolo	Otros	Melodía	Acordes	Arpeggios
Prov. Melgar	X	X	X	X	X	-	-	X	X	-
Prov. Lampa	X	X	X	X	X	X	X	X	X	-
Prov. Huancané	X	X	X	X	X	-	-	X	X	-
Prov. Azángaro	X	X	X	X	X	-	-	X	X	-
Prov. Carabaya	X		Pulgar	X	X	X		X	-	-



4.2.1. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Melgar

Tabla 15

Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Melgar

NOMBRE DEL HUAYÑO	TEMPO	ESCALA	TONALIDAD	RITMO SEGÚN SU MÉTRICA
ROJA COLINA	91=	Heptatónica	Re menor	Irregular
HUALLATITA	94=	Hexatónica Sin fa en la melodía (Hexatónica)	La menor	Irregular
CULQUITO	91=	Hexatónica Sin fa en la melodía (Hexatónica)	La menor	Irregular

De la tabla 14 y 15 se deduce:

Instrumentación- los instrumentos que intervienen en los conjuntos de la Provincia de Melgar son: guitarras, mandolinas, acordeones y voces. Las mandolinas llevan la primera y segunda voz, predomina entre la composición melódica la escala hexatónica, con la ausencia de VI grado de la escala menor melódica, sin embargo, cuando esta, melodía es armonizada se aplica este sexto grado en voces inferiores, esto ocurre generalmente en la segunda parte de la composición (huayño) ya que en la introducción

VI grado de la escala es concurrente. En cuanto a la guitarra, desataca el contrapunto no estrictamente riguroso o llamado también entre los músicos “bordoneo” acompañado en algunas ocasiones por arpeggios y acción conjunta de los dedos de la mano derecha (i, m, a y p). El acordeón lleva la voz principal y la segunda a intervalos de tercera mayor y menor, al igual que la mandolina, en algunas ocasiones alterna rítmicamente con la ejecución de la triada del acorde no obstante que los adornos son permanentes en el cambio de frases o semifrases.

El tempo- varia en el rango de 91-94 =  es decir comparando con los huayños tradicionales compuestos actualmente hay una diferencia de 10 puntos 83-84 =  .

Las tonalidades más frecuentes de estos huayños son; La menor, seguido de Re menor, dependiendo a la voz si es masculina optan por la tonalidad Re menor y femenina en caso contrario.

El ritmo según su metrica es irregular por la convinacion de 2/4 y 3/4. El ritmo según su comienzo tetito y según su final es masculino. Según los diseños ritmicos es sincopados una de las características de este genero.

4.2.2. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Lampa

Tabla 16

Referencias teóricas de los huayños de Lampa

NOMBRE DEL HUAYÑO	TEMPO	ESCALA	TONALIDAD	RITMO SEGÚN SU MÉTRICA
Cholo Lampeño	94= 	Hexatónica Sin Do en la melodía (Hexatónica)	Mi menor	Irregular
Quien va a Lampa cae en la Trampa	87= 	Hexatónica Sin Fa en la melodía (Hexatónica)	La menor	Irregular



Huajcha puquito	87= 	Hexatónica Sin Sib en la melodía (Hexatónica)	Re menor	Irregular
-----------------	---	---	----------	-----------

De la tabla 14 y 16 se deduce:

Instrumentación- los instrumentos que intervienen en los conjuntos de la Provincia de Lampa son: guitarras, chillador, mandolinas, acordeones y voces. Las mandolinas llevan la primera y segunda voz, predomina entre la composición melódica la escala hexatónica, con la ausencia de VI grado de la escala menor melódica, sin embargo, cuando esta, melodía es armonizada se aplica este sexto grado en voces inferiores. En cuanto a la guitarra, desataca el contrapunto no estrictamente riguroso o llamado también entre los músicos “bordoneo” acompañado en algunas ocasiones por arpeggios y acción conjunta de los dedos de la mano derecha (i, m, a y p). El acordeón lleva la voz principal y la segunda a intervalos de tercera mayor y menor, al igual que la mandolina, en algunas ocasiones alterna rítmicamente con la ejecución de la triada del acorde no obstante que los adornos son permanentes en el cambio de frases o semifrases. El chillador está presente en toda la interpretación a través del “rasgueo” en función a acordes de la tonalidad establecida.

El tempo- varia en el rango de 87-94 =  es decir comparando con los huayños tradicionales compuestos actualmente hay una diferencia de 10 puntos 83-84 = .

Las tonalidades más frecuentes de estos huayños es La menor, seguido de Re menor y Mi menor, dependiendo a la voz si es masculina optan por la Re menor y Mi menor y si es femenina es La menor.

El ritmo según su metrica es irregular por la conbinacion de 2/4 y 3/4. El ritmo según su comienzo tetito y según su final es masculino, según los diseños ritmicos es sincopados una de las características de este genero.

4.2.3. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Huancané

Tabla 17

Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Huancané

NOMBRE DEL HUAYÑO	TEMPO	ESCALA	TONALIDAD	RITMO SEGÚN SU MÉTRICA
Cerro Calakumo	78= 	Heptatónica Menor melódica	Mi menor	Irregular
Así es el Huancaneño	76= 	Heptatónica (introducción) Menor melódica Hexatónica Sin Do en la melodía (Hexatónica)	Mi menor	Irregular
Celosa	79= 	Heptatónica (introducción) Menor melódica Hexatónica Sin Do en la melodía (Hexatónica)	Mi menor	Irregular

De la tabla 14 y 17 se deduce:

Instrumentación- los instrumentos que intervienen en los conjuntos de la Provincia de Huancané son: guitarras, mandolinas, acordeones y voces. Las mandolinas llevan la primera y segunda voz, predomina entre la composición melódica la escala hexatónica, con la ausencia de VI grado de la escala menor melódica, sin embargo, cuando esta, melodía es armonizada se aplica este sexto grado en voces inferiores. En cuanto a la



guitarra, destaca el contrapunto no estrictamente riguroso o llamado también entre los músicos “bordoneo” acompañado en algunas ocasiones por arpegios y acción conjunta de los dedos de la mano derecha (i, m, a y p). El acordeón lleva la voz principal y la segunda a intervalos de tercera mayor y menor, al igual que la mandolina, en algunas ocasiones alterna rítmicamente con la ejecución de la triada del acorde no obstante que los adornos son permanentes en el cambio de frases o semifrases.

El tempo- varia en el rango de 77-79 = ♩ es decir comparando con los huayños tradicionales compuestos actualmente hay una diferencia de -05 puntos 83-84 = ♩ .

Las tonalidades más frecuentes de estos huayños son en Mi menor, para voces masculinas con la misma disposición que de los instrumentos que hacen melodía.

El ritmo según su métrica es irregular por la combinación de 2/4 y 3/4. El ritmo según su comienzo tético y según su final es masculino, según los diseños rítmicos es sincopado.

4.2.4. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Azángaro

Tabla 18

Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Azángaro

NOMBRE DEL HUAYÑO	TEMPO	ESCALA	TONALIDAD	RITMO SEGÚN SU MÉTRICA
Azangarino Lunthata	85= ♩	Hexatónica	Si menor	Irregular



		Sin la nota Sol en la melodía (Hexatónica)		
15 de agosto	81=	Hexatónica Sin la nota Sol en la melodía (Hexatónica)	Si menor	Irregular
Azangarina Cholada	81=	Hexatónica Sin la nota Sol en la melodía (Hexatónica)	Re menor	Irregular

De la tabla 14 y 18 se deduce:

Instrumentación- los instrumentos que intervienen en los conjuntos de la Provincia de Azángaro son: guitarras, charango, mandolinas, acordeones y voces. Las mandolinas llevan la primera y segunda voz, predomina entre la composición melódica la escala hexatónica, con la ausencia de VI grado de la escala menor melódica, sin embargo, cuando esta melodía es armonizada se aplica este sexto grado en voces inferiores. En cuanto a la guitarra, destaca el contrapunto no estrictamente riguroso o llamado también entre los músicos “bordoneo” acompañado en algunas ocasiones por arpeggios y acción conjunta de los dedos de la mano derecha (i, m, a y p). El acordeón lleva la voz principal y la segunda a intervalos de tercera mayor y menor, al igual que la mandolina, en algunas ocasiones alterna rítmicamente con la ejecución de la triada del acorde no obstante que los adornos son permanentes en el cambio de frases o semifrases.



El tempo- varia en el rango de 81-85 = 

Las tonalidades más frecuentes de estos huayños son en Si menor, para voces masculinas con la misma disposición que de los instrumentos que hacen melodía.

El ritmo según su metrica es irregular por la convinacion de 2/4 y 3/4. El ritmo según su comienzo tético y según su final es masculino, según los diseños ritmicos es sincopado.

4.2.5. Técnicas de Interpretación de la Provincia de Carabaya

Tabla 19

Referencias teóricas de los huayños de la Provincia de Carabaya

NOMBRE DEL HUAYÑO	TEMPO	ESCALA	TONALIDAD	RITMO SEGÚN SU MÉTRICA
Recuerdos de Macusani	79= 	Hexatónica Sin la nota Si en la melodía (Hexatónica)	Re menor	Irregular
El Pañuetito	79= 	Heptatónica Menor melódica	Re menor	Irregular
Macusaneyita	87= 	Hexatónica Sin la nota Fa en la melodía (Hexatónica)	La menor	Irregular

De la tabla 14 y 19 se deduce:



Instrumentación- los instrumentos que intervienen en los conjuntos de la Provincia de Carabaya son: guitarras, chillador, mandolinas, acordeones y voces. Las mandolinas llevan la primera y segunda voz, predomina entre la composición melódica la escala hexatónica, con la ausencia de VI grado de la escala menor melódica, sin embargo, cuando esta melodía es armonizada se aplica este sexto grado en voces inferiores. En cuanto a la guitarra, destaca el contrapunto no estrictamente riguroso o llamado también entre los músicos “bordoneo”. El acordeón lleva la voz principal y la segunda a intervalos de tercera mayor y menor, al igual que la mandolina, en algunas ocasiones alterna rítmicamente con la ejecución de la triada del acorde no obstante que los adornos son permanentes en el cambio de frases o semifrases.

El tempo- varia en el rango de 79-87 = 

Las tonalidades más frecuentes de estos huayños son en Re menor para voces masculinas y Mi menor para Voces femeninas, con la misma disposición que de los instrumentos que hacen melodía.

El ritmo según su metrica es irregular por la conuinacion de 2/4 y 3/4. El ritmo según su comienzo tético y según su final es masculino, según los diseños ritmicos es sincopado.



V. CONCLUSIONES

- C.G. Las diferencias de los huayños tradicionales de Estudiantinas y Centros Musicales de la Zona Norte de la Región de Puno Radica en su estructura formal, temática y armonía además de la técnica interpretativa.
- C.E. La estructura formal en la provincia de Melgar predomina la ternaria, mientras en Lampa predomina la binaria al igual que en Azángaro, mientras que en Huancané y Carabaya existe solo la binaria. En el contenido temático de las provincias de Melgar, Lampa y Carabaya tienen las mismas características en cuanto al uso de: repetición, variante y contraste además de contrapunto; en la provincia de Azángaro resalta los indicadores: repetición y contraste con poca aplicación de contrapunto; mientras que en la provincia de Huancané hay incidencia con repeticiones, contraste y contrapunto. La progresión armónica de la Introducción, tienen mucha similitud entre las provincias de Melgar, Azángaro y Carabaya que generalmente comienza con el VII- III-V y I grado; la provincia de Lampa se diferencia por el inicio de la introducción a partir del III o i, al igual que la provincia de Huancané que únicamente comienza y finaliza a partir del I –VII-VI-III-V-I.
- C.E. En técnica de interpretación instrumental de las cinco provincias referidas a la guitarra resalta la pulsación seguida del dedo pulgar de la mano derecha denominado entre los músicos “bordoneo” que realiza el contrapunto no estrictamente riguroso acompañado en algunas ocasiones por arpeggios y acción conjunta de los dedos de la mano derecha (i, m, a y p). La mandolina cumple la función de emitir tremoleo además de llevar la voz principal y la secundaria, este efecto se observa en las cinco provincias, respecto al chillador se utilizan en las provincias de Lampa y Carabaya a través de la técnica del tremoleo. En cuanto al Acordeón es la fuente



de llevar la línea melódica primera y segunda voz a intervalos de terceras mayores y menores, realizados acordes y bicordios. En cuanto a la escala las composiciones están en función a la hexatonica con excepción de la provincia de Huancané que utiliza la escala Heptatonica. En cuanto al tempo existe similitud entre las provincias de Melgar y Lampa, donde sus medidas oscilan entre $87-94 = \text{♩}$; mientras en el tempo de las provincias de Azángaro y Carabaya se encuentran entre $79-87 = \text{♩}$; Huancane es la que tiene menos revoluciones por segundo entre todas las provincias de $76-79 = \text{♩}$. En cuanto a su tonalidad tanto la provincia de Melgar, Huancane y Carabaya utilizan las tonalidades de La menor, Mi menor y Re menor respectivamente, la provincia de Lampa tiene más tonalidades en la interpretación (Mi menor, La menor y Re menor) Azángaro (si menor y re menor). El ritmo en las cinco provincias tienen una metrica irregular por la conuinacion de $2/4$ y $3/4$. El ritmo según su comienzo tetico y según su final es masculino. Según los diseños ritmicos es sincopados una de las características de este genero.



VI. RECOMENDACIONES

- Realizar investigaciones con huayños de la zona Sur
- Realizar comparaciones de huayños antiguos con las actuales
- Realizar las posibilidades técnicas de composición para huayño puneño.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, H. (2012). *Proceso histórico del huayño pandillero*. Universidad Nacional del Altiplano.
- Bustanza, I. (2014). *La trompeta en las estudiantinas*. Perú: UNAP
- Belinche, D., & Larrégle, M. E. (2006). *Apuntes sobre Apreciación Musical*.
- Cámara de Landa, E., & Díaz Collao, L. (2019). *Para conocerte mejor. Recursos institucionales y bibliográficos para la investigación en música tradicional y popular*. Retrieved from <https://www.sibetrans.com/manuales/manual/32/para-conocerte-mejor-recursos-institucionales-y-bibliograficos-para-la-investigacion-en-musica-tradicional-y-popular>
- Cuentas, O. (1997). *Pandilla Puneña*. Perú: Brisas del Titicaca.
- Cuentas Ormachea, E. R. C.-R. (2019). *Pandilla Puneña*. Puno: Industria Gráfica Altiplano E.I.R.L.
- Degregori, C. I (2004). *Diversidad Cultural*. Lima: Enciclopedia Temática del Perú. el Comercio S.A.
- D´harcourt, R. M. (1990). *La Música de los Incas y sus Supervivencias*. Lima: OXY Perú.Ind.Gráfica.
- Godenzzi, J. C., Grandela, D. B., Fernández Poncela, A. M., Ferré, G., Press, I., & Reynoso, C. (1996). De los géneros tribales a la globalización Volumen I. *Política y Cultura*, 46(3), 379–408.
- Hindemith, P. (1949). *Armonía Tradicional Volumen I*. Buenos Aires: SCHOTT & C° Ltd.
- Hindemith, P. (1959). *Armonía Tradicional Volumen II*. Buenos Aires: SCHOTT & C° Ltd.
- Loza, F. P. (2015). *Compositores y Músicos Puneños*. Puno: Altiplano E.I.R.L.
- Merriam, A. (n.d.). *Usos y funciones de la notación musical* (pp. 1–41). pp. 1–41.



- Musical, E. (n.d.). *Ceip pintor laxeiro*. 1–23.
- Música Popular de Puno, Rodríguez (2007)
- Narvaez, H. A. (2015). Proceso Histórico De La Estudiantina De Puno : Etapa de formación. *VID@RTE*, V.2., 7.
- Patrón, M. (1984). La Pandilla Puneña. Peru.
- Pedro, D. d. (2008). *Teoría Completa de la Música* . España: Nueva Carisch.
- Reynoso, C. (2006). Antropología de la música: de los géneros tribales a la globalización. Teorías de la complejidad. *Colección Complejidad Humana*, 2, 274.
- Robles, L. (n.d.). *TEMA 1 - ANALIZAR ... ¿ ESO QUÉ ES ?* Retrieved from http://haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.htm
- Rodrigues . L. (s.f.). *Melodias a mi Tierra* . Puno: Arte Composicion Y Montaje HDSA.
- Rodolfo Holzmann. (1987). *Introducción a la Etnomusicología. Teoría y Práctica* (p. 65). p. 65. Lima- Peru.
- Roman, T. S. (2009). Debates , informes y entrevistas About ethnographic research. *Revista de Antropología Social*, 18, 235–260.
- Rue, J. La. (1989). *Analisis del Estilo Musical* (Vol. 53). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Siancas, A. (1995). Música-Músicos- Melgar y Fuentes del Arte Tawantinsuyano.
- Tizón Díaz, M. A. (2017). Música y emociones : parámetros que modulan la emoción percibida. *Musicaenclave*, 11(2).
- Troya, G. (1918). Estudio organológico y de la cosmovisión sonora de la orquesta Macolla. (Tesis de pre grado). Universidad de Cuenca, Ecuador.

VIII. ANEXOS

HUAYÑOS TRADICIONAL PANDILLERO DE LA PROVINCIA DE MELGAR

Score

KULQUITO

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

Musical score for Kulquito, measures 1-5. The score is in 2/4 time and features four staves: Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. Mandolin 1 plays a melodic line with eighth notes and rests. Mandolin 2 plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Guitar plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Accordion plays a rhythmic accompaniment with chords and rests.

Musical score for Kulquito, measures 6-10. The score is in 2/4 time and features four staves: Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc. Mandolin 1 plays a melodic line with eighth notes and rests. Mandolin 2 plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Guitar plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests. The Accordion plays a rhythmic accompaniment with chords and rests.

2

KULQUITO

Musical score for measures 11-16 of the piece "Kulquito". The score is arranged for four instruments: Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc. The music begins with a double bar line and a repeat sign. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various rhythmic patterns and chordal textures.

Musical score for measures 17-22 of the piece "Kulquito". The score is arranged for four instruments: Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc. The music continues with a double bar line and a repeat sign. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score includes various rhythmic patterns and chordal textures, with first and second endings indicated by brackets labeled "1." and "2." above the staff.



KULQUITO

3

23

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 23 through 27. It features four staves: Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols.

28

1. D.S. al Fine 2. Fine

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 28 through 31. It features four staves: Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and chord symbols. A first ending bracket labeled '1.' spans measures 28-30, and a second ending bracket labeled '2. Fine' spans measures 30-31. The instruction 'D.S. al Fine' is placed above the second ending.



4

KULQUITO

32

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 32 to 36. It features four staves: Mdn. 1 (Melodist 1), Mdn. 2 (Melodist 2), Gtr. (Guitar), and Acc. (Accompaniment). Mdn. 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Mdn. 2 provides a counter-melody with similar rhythmic patterns. The Gtr. part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Acc. part is a rhythmic accompaniment using chords and rests.

37

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 37 to 41. It features the same four staves as the previous system. Mdn. 1 continues the melodic line. Mdn. 2 plays a more active role with eighth-note patterns. The Gtr. part remains consistent with the previous system. The Acc. part continues with its rhythmic accompaniment.



KULQUITO

5

42

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.



Score

HUALLATITA DE LA MOYA

(HUAYNO)

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom: Soprano (Soprano), Mandolin 1 (Mandolin 1), Mandolin 2 (Mandolin 2), Guitar (Guitar), and Accordion (Accordion). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano part is mostly rests. Mandolin 1 plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Mandolin 2 is mostly rests. The Guitar plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The Accordion plays a bass line with chords and rests.

The second system of the musical score consists of five staves. From top to bottom: Soprano (Soprano), Mandolin 1 (Mandolin 1), Mandolin 2 (Mandolin 2), Guitar (Guitar), and Accordion (Accordion). The system begins with a measure number '6' above the Soprano staff. The Soprano part is mostly rests. Mandolin 1 continues its melodic line. Mandolin 2 plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The Guitar continues its rhythmic accompaniment. The Accordion continues its bass line with chords and rests.

HUALLATITA DE LA MOYA

3

24

1. 2. D.S. al Fine

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

3. Fine



HUALLATITA DE LA MOYA

The image displays a musical score for the piece "Huallatita de la Moya". It consists of two systems of staves. The first system includes five staves: a vocal line (S) which is mostly silent, and four instrumental lines for Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc. The second system includes five staves: a vocal line (S) which is silent, and four instrumental lines for Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.



Score

ROJA COLINA

(Huayño)

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

Musical score for the first system of 'ROJA COLINA'. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features five staves: Soprano, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The Soprano part is silent. Mandolin 1 and 2 play a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Guitar provides a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The Accordion part is silent.

Musical score for the second system of 'ROJA COLINA', starting at measure 5. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The Soprano part is silent. Mandolin 1 and 2 play a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Guitar provides a rhythmic accompaniment with a mix of eighth and sixteenth notes. The Accordion part is silent.

2

ROJA COLINA

10

S
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 10 through 14. The vocal line (S) is silent. The first mandolin (Mdn. 1) plays a melodic line with eighth notes and slurs. The second mandolin (Mdn. 2) provides a harmonic accompaniment with eighth notes. The guitar (Gtr.) plays a rhythmic pattern with eighth notes and some accidentals. The acoustic guitar (Acc.) plays a complex rhythmic pattern with many beamed eighth notes.

15

S
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15 through 19. At measure 15, the vocal line (S) begins with a melodic phrase. The mandolin parts (Mdn. 1 and Mdn. 2) continue with their respective parts. The guitar (Gtr.) and acoustic guitar (Acc.) parts also continue. At measure 16, there is a time signature change from 2/4 to 3/4, which is maintained through measure 19.

ROJA COLINA

3

Musical score for 'ROJA COLINA', page 3. The score is arranged for Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 20 and ends at measure 24. The second system starts at measure 25 and ends at measure 29. The Soprano part includes a first ending bracket over measures 28 and 29. The guitar part features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes. The mandolin and accordion parts provide harmonic support with chords and rhythmic accompaniment.

ROJA COLINA

5

The first system of the musical score for 'ROJA COLINA' consists of five staves. The top staff is for the voice (S) and contains five whole rests. The second and third staves are for the first and second mandolins (Mdn. 1 and Mdn. 2), both in treble clef with a key signature of one flat. They play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is for the guitar (Gtr.) in treble clef, playing a similar eighth-note accompaniment. The fifth staff is for the accordion (Acc.) in treble clef, also playing eighth notes. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score for 'ROJA COLINA' consists of five staves. The top staff is for the voice (S) and contains a melodic line with eighth notes. The second and third staves are for the first and second mandolins (Mdn. 1 and Mdn. 2), both in treble clef with a key signature of one flat. They play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is for the guitar (Gtr.) in treble clef, playing a similar eighth-note accompaniment. The fifth staff is for the accordion (Acc.) in treble clef, also playing eighth notes. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

6

ROJA COLINA

The musical score for 'ROJA COLINA' is presented in two systems. Each system contains five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The music is written in 3/4 time and B-flat major. The first system consists of four measures, and the second system consists of five measures. The vocal line (S) features a melodic line with lyrics. The instrumental parts (Mdn. 1, Mdn. 2, Gtr., and Acc.) provide harmonic support and accompaniment. The score concludes with a double bar line and repeat dots.



HUAYÑOS TRADICIONALES PANDILLEROS DE LA PROVINCIA DE LAMPA

Score

CHOLO LAMPEÑO

(huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

Musical score for Cholo Lampeño (huayno). The score is written for Tenor, Charango, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows the first six measures of the piece.

Musical score for Cholo Lampeño (huayno). The score is written for Tenor (T), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score shows measures 7 through 11, including a section marked with a 'S' (Solo).

2

CHOLO LAMPEÑO

Musical score for "Cholo Lampeño" featuring five staves: T (Tenor), Mdn. 1 (Mandolin 1), Mdn. 2 (Mandolin 2), Gtr. (Guitar), and Acc. (Acoustic). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 14 and includes a first ending bracket. The second system starts at measure 20 and includes a second ending bracket. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as treble clefs, stems, beams, and rests.



CHOLO LAMPEÑO 3

1. 2. 3. Fine

D.S. al Fine

25

T

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

HUAJCHA PUQUITO

ZACARIAS PUNTACA FARFAN

Transcripción: Abel Pacco Zea

Mandolin

Guitar

Accordion

The first system of the musical score consists of three staves: Mandolin, Guitar, and Accordion. The Mandolin staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Guitar staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, playing a similar rhythmic pattern. The Accordion staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, playing a pattern of chords and eighth notes.

Mdn.

Gtr.

Acc.

The second system of the musical score consists of three staves: Mdn., Gtr., and Acc. The Mdn. staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Gtr. staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, playing a similar rhythmic pattern. The Acc. staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, playing a pattern of chords and eighth notes. The system is marked with a '7' at the beginning.

Mdn.

Gtr.

Acc.

The third system of the musical score consists of three staves: Mdn., Gtr., and Acc. The Mdn. staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The Gtr. staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, playing a similar rhythmic pattern. The Acc. staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature, playing a pattern of chords and eighth notes. The system is marked with an '11' at the beginning.

2 HUAJCHA PUQUITO

1. 2.

15

Mdn.

Gtr.

Acc.

19

Mdn.

Gtr.

Acc.

23

Mdn.

Gtr.

Acc.

3

HUAJCHA PUQUITO

3

27

1. 2.

Mdn.

Gtr.

Acc.

Detailed description: This system contains measures 27 through 30. It features three staves: Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), and Acc. (Acoustic Bass). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. Measure 27 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 28 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 29 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 30 ends with a repeat sign.

31

1. 2.

Mdn.

Gtr.

Acc.

Detailed description: This system contains measures 31 through 34. It features three staves: Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), and Acc. (Acoustic Bass). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. Measure 31 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 32 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 33 has a first ending (1.) and a second ending (2.). Measure 34 ends with a repeat sign.

35

1.

Mdn.

Gtr.

Acc.

Detailed description: This system contains measures 35 through 38. It features three staves: Mdn. (Mandolin), Gtr. (Guitar), and Acc. (Acoustic Bass). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. Measure 35 has a first ending (1.). Measure 36 has a first ending (1.). Measure 37 has a first ending (1.). Measure 38 ends with a repeat sign.

Score

Quien va a Lampa Cae a la Trampa

(Huayno Lampeño)

Arturo Vizcarra Zea
Transcripción: Abel Pacco Zea

Soprano

Mandolin 1

Mandolin 2

Guitar

Accordion

7

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.



2

Quien va a Lampa Cae a la Trampa

12

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 12 through 15. It features five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The music is in 2/4 time and includes a key signature change to 3/4 for measures 13 and 14, returning to 2/4 for measure 15. The Soprano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Mandolin parts provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns. The Guitar part has a steady eighth-note accompaniment. The Accordion part follows the vocal line.

16

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 16 through 19. It features the same five staves as the previous block. The music continues in 2/4 time with a key signature change to 3/4 for measures 17 and 18, returning to 2/4 for measure 19. The Soprano part continues its melodic line. The Mandolin parts maintain their accompaniment. The Guitar part continues with its eighth-note accompaniment. The Accordion part follows the vocal line.

Quien va a Lampa Cae a la Trampa

3

20

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

26

1. 2. D.S. al Fine Fine

HUAYÑOS TRADICIONALES PANDILLEROS DE LA PROVINCIA DE HUANCANÉ

Score

ASI ES EL HUANCANEÑO

(huayno)

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

The image displays a musical score for the piece "Asi es el Huancaneño" (huayno). The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Tenor, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The second system, starting at measure 7, includes staves for Tenor (T), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The Tenor part is mostly silent in the first system. The Mandolin 1 and 2 parts play a rhythmic melody. The Guitar part provides a steady accompaniment. The Accordion part plays a melody similar to the mandolins. The second system shows the Tenor part with lyrics, and the other instruments continue their accompaniment.

2

ASI ES EL HUANCANEÑO

14

1. 2.

T

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

19

1.

T

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.



ASI ES EL HUANCANEÑO

3

Musical score for 'ASI ES EL HUANCANEÑO', page 3. The score is arranged for five instruments: T (Trompa), Mdn. 1 (Mandolina 1), Mdn. 2 (Mandolina 2), Gtr. (Guitarra), and Acc. (Acordeón). The piece begins at measure 24. The first system contains measures 24-27, featuring a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The second system contains measures 28-30, featuring a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The score includes first and second endings for the first system and second and third endings for the second system. The Acc. part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.



Score

CELOSA

(huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

The first system of the musical score for 'CELOSA' features five staves. The Tenor staff is empty. The Mandolin 1 and Mandolin 2 staves play a rhythmic melody in 2/4 time. The Guitar and Accordion staves provide harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

The second system of the musical score for 'CELOSA' features five staves. The Tenor staff (labeled 'T') has a rest for the first four measures, followed by a 3/4 measure. The Mandolin 1 and Mandolin 2 staves play a rhythmic melody in 2/4 time. The Guitar and Accordion staves provide harmonic accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

2

CELOSA

11

Musical score for measures 11-16 of 'CELOSA'. The score is in 2/4 time and G major. It features five staves: T (Tenor), Mdn. 1 (Mandolin 1), Mdn. 2 (Mandolin 2), Gtr. (Guitar), and Acc. (Acoustic). The melody is primarily in the Tenor and Mandolin 1 parts, with accompaniment from the other instruments. A forte dynamic marking is present at the beginning of measure 11.

17

Musical score for measures 17-22 of 'CELOSA'. The score is in 2/4 time and G major. It features five staves: T (Tenor), Mdn. 1 (Mandolin 1), Mdn. 2 (Mandolin 2), Gtr. (Guitar), and Acc. (Acoustic). The melody continues from the previous system. A double bar line with repeat dots is used at the start of measure 17, followed by a change in the guitar accompaniment pattern. A 3/4 time signature change occurs at the beginning of measure 20.

CELOSA 3

The musical score is for the piece 'CELOSA' and is arranged for five instruments: Tenor (T), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 22 and includes first and second endings. The second system starts at measure 28 and includes first, second, and third endings. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The Tenor part has lyrics written above it. The Mandolin and Accordion parts feature intricate rhythmic patterns, while the Guitar part provides harmonic support with chords and arpeggios.



Score

CERRO CALACUMO

(huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

The image displays a musical score for the piece "Cerro Calacumo" in 2/4 time, transcribed by Abel Pacco Zea. The score is arranged for five instruments: Tenor, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures, with the Tenor part starting with a whole rest. The second system begins at measure 7, where the Tenor part (labeled 'T') enters with a melodic line. The Mandolin 1 and 2 parts provide rhythmic accompaniment with eighth-note patterns. The Guitar part features a steady accompaniment of chords and eighth notes. The Accordion part follows a similar melodic and rhythmic pattern to the Tenor and Mandolin parts.

2

CERRO CALACUMO

14

T
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.

20

T
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.



CERRO CALACUMO 3

26

1. 2. 3.

T

Mln. 1

Mln. 2

Gtr.

Acc.



HUAYÑOS TRADICIONALES PANDILLEROS DE LA PROVINCIA DE AZANGARO

Score

15 de AGOSTO

(huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

Musical score for the first system of '15 de Agosto'. It features five staves: Soprano, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano part is mostly rests. The Mandolin 1 and 2 parts play a rhythmic melody. The Guitar and Accordion parts provide harmonic accompaniment.

Musical score for the second system of '15 de Agosto'. It features five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Soprano part has a first ending (1.) and a second ending (2.). The Mandolin 1 and 2 parts play a rhythmic melody. The Guitar and Accordion parts provide harmonic accompaniment.

2

15 de AGOSTO

11

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 11 to 15. It features five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Acoustic Bass (Acc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 11 is marked with a repeat sign. The guitar part includes a capo sign above the staff in measure 11. The time signature changes to 3/4 for measures 12 and 13, and returns to 2/4 for measures 14 and 15.

16

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 16 to 20. It features the same five staves as the previous system. Measure 16 is marked with a repeat sign. The guitar part includes a capo sign above the staff in measure 16. The time signature changes to 3/4 for measures 17, 18, and 19, and returns to 2/4 for measure 20.

15 de AGOSTO

3

22

1. 2.

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

27

The image shows a musical score for the piece '15 de AGOSTO'. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 22 and ends at measure 26. The second system starts at measure 27 and ends at measure 31. The score is written for five instruments: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) for measures 24-25. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and repeat signs.



4

15 de AGOSTO

32

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

1. D.S. al Fine

2.

3. Fine



Score

AZANGARINA CHOLADA

(Huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Soprano, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The second system includes staves for Soprano (labeled 'S'), Mandolin 1 (labeled 'Mdn. 1'), Mandolin 2 (labeled 'Mdn. 2'), Guitar (labeled 'Gtr.'), and Accordion (labeled 'Acc.'). The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The Soprano part is mostly silent in the first system and begins with a melodic line in the second system. The instrumental parts feature rhythmic patterns characteristic of a huayno, with the guitar and accordion providing harmonic support.



2

AZANGARINA CHOLADA

13

S
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.

Detailed description: This block contains the first system of musical notation for measures 13-17. It features five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody in the vocal and mandolin parts consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The guitar and accordion provide a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

18

S
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.

Detailed description: This block contains the second system of musical notation for measures 18-22. It features the same five staves as the first system. The music continues with similar rhythmic patterns. A double bar line with repeat dots appears after measure 19 in all parts, indicating a repeat. The notation includes various note values and rests, maintaining the 3/4 time signature and key signature.

AZANGARINA CHOLADA

3

23

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

29

1. 2. 3. D.S. al Coda \emptyset CODA

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.



AZANGARINA CHOLADA

Musical score for Azangarina Cholada, page 4. The score is written for five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The Soprano part is mostly rests. The Mandolin 1 and 2 parts play a rhythmic melody. The Guitar part provides a harmonic accompaniment. The Accordion part plays a similar melody to the mandolins.



Score

AZANGARINO LUNTHATA

(huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

Musical score for the first system of 'Azangarino Lunthata'. The score is in 2/4 time and D major. It features five staves: Soprano, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The Soprano part is mostly rests. The Mandolin 1 and 2 parts play a rhythmic melody. The Guitar part provides a steady accompaniment. The Accordion part follows the melody of the mandolins.

Musical score for the second system of 'Azangarino Lunthata', starting at measure 8. It features five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The Soprano part has a melodic line with slurs. The Mandolin 1 and 2 parts play a rhythmic accompaniment. The Guitar part provides a steady accompaniment. The Accordion part follows the melody of the mandolins.



2

AZANGARINO LUNTHATA

14

S
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 14 through 18. It features five staves: Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, and rests. The guitar part has a distinct rhythmic accompaniment.

19

S
Mdn. 1
Mdn. 2
Gtr.
Acc.

1. 2.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 19 through 23. It features the same five staves as the previous block. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 19 and 20 are marked with first and second endings (1. and 2.). The music continues with rhythmic patterns and rests. The guitar part maintains its accompaniment.

HUAYÑOS TRADICIONALES PANDILLEROS DE LA PROVINCIA DE CARABAYA

Score

MACUSANEÑITA

(huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

Musical score for Macusaneñita (huayno) in 2/4 time. The score includes staves for Soprano, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The Soprano part is mostly rests. Mandolin 1 plays a rhythmic melody. Mandolin 2 is mostly rests. Guitar and Accordion provide accompaniment.

Continuation of the musical score for Macusaneñita (huayno) in 2/4 time, starting at measure 7. The score includes staves for Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The Soprano part is mostly rests. Mandolin 1 plays a rhythmic melody. Mandolin 2 is mostly rests. Guitar and Accordion provide accompaniment.

2

MACUSANEÑITA

13

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

20

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

MACUSANEÑITA

3

27

S

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

33

1. D.S. al Fine



4

MACUSANEÑITA

2. 3. Fine

The musical score is arranged in two systems. The first system includes staves for Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The second system includes staves for Soprano (S), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The score features a 2/4 time signature and includes first and second endings, with the piece concluding with a 'Fine' marking.



Score

PAÑUELITO

(huayno)

Transcripción: Susana Apaza Aguilar

1. 2.

Musical score for the first system of 'Pañuelito'. It features five staves: Tenor, Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The Tenor part is mostly rests. Mandolin 1 and 2 play a rhythmic melody. The Guitar and Accordion provide accompaniment. The score is in 2/4 time and includes a first and second ending.

Musical score for the second system of 'Pañuelito', starting at measure 6. It features five staves: Tenor (T), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The Tenor part is mostly rests. Mandolin 1 and 2 play a rhythmic melody. The Guitar and Accordion provide accompaniment. The score is in 2/4 time.



PAÑUELITO

3

25

1. D.S. al Fine 2. 3. Fine

T

Mdn. 1

Mdn. 2

Gtr.

Acc.

Score

Recuerdos de Macusani

(huayno)

Transcripción: Abel Pacco Zea

1. 2.

The first system of the musical score consists of five staves. From top to bottom, they are: Tenor (with a whole rest), Mandolin 1, Mandolin 2, Guitar, and Accordion. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a repeat sign at the end of the system.

The second system of the musical score starts at measure 7 and includes a repeat sign. It features five staves: Tenor (T), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Accordion (Acc.). The key signature remains one flat (Bb). The time signature changes to 3/4 for the first two measures of the system, then returns to 2/4 for the remaining measures. The music is more melodic and rhythmic, with many eighth and sixteenth notes.



2
2

Recuerdos de Macusani

13

Musical score for Recuerdos de Macusani, measures 13-19. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features five staves: Tenor (T), Mandolin 1 (Mdn. 1), Mandolin 2 (Mdn. 2), Guitar (Gtr.), and Acoustic (Acc.). The melody is primarily in the Tenor part, with accompaniment from the other instruments.

20

1. D.S. al Fine 2. 3. 4. 5. Fine

Musical score for Recuerdos de Macusani, measures 20-24. This section includes first, second, third, fourth, and fifth endings. The Tenor part has a melodic line with a repeat sign and a first ending. The other instruments provide accompaniment. The piece concludes with a 'Fine' marking.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 01

Autor: VICTOR ECHAVE CABRERA

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: KULKITO **Tonalidad:** Am

N° Ejecutantes: 16

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Melgar - Ayaviri

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Susana Apaza Aguilar

Informante: Susana Apaza Aguila

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 2:51 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 02

Autor: Faustino Rodríguez León.

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Huallatita de la Moya **Tonalidad:** Am

N° Ejecutantes: 21

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Melgar - Ayaviri

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Susana Apaza Aguilar

Informante: Eddy Rafael Lope Huanca

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 2:46 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 03

Autor: D.R.

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Roja Colina **Tonalidad:** Dm

N° Ejecutantes: 21

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Melgar - Ayaviri

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Susana Apaza Aguilar

Informante: Nivardo Castillo Huanca

Transcripción: Sí **Formato:** PDF

Duración: 2:35 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 04

Autor: Arturo Vizcarra Zea

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Quien va a Lampa cae a la Trampa **Tonalidad:** Am

N° Ejecutantes: 16

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Lampa

Fecha de Grabación: 1964

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Jesús Herencia Humpiri

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 2:27 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 05

Autor: D.R.

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Cholo Lampeño **Tonalidad:** Em

N° Ejecutantes: 15

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Lampa

Fecha de Grabación: 1944

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Jesus Herencia Humpiri

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 2:40 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 06

Autor: Zacarías Puntaca Farfán

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Huajcha Puquito **Tonalidad:** Dm

N° Ejecutantes: 15

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Lampa

Fecha de Grabación: 1964

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Sixto Puntaca Valdivia

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 3:08 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 01: 07

Autor: Luis Morales

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Así es el Huancaneño **Tonalidad:** Em

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Huancané

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Susana Apaza Aguilar

Informante: Marilia Zánches Rodríguez

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 3:11 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 08

Autor: Ángel Castillo Arce

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Celosa **Tonalidad:** Em

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Huancané

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Marilia Zánches Rodríguez

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 3:11 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 09

Autor: D.R.

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Cerro Calacumo **Tonalidad:** Em

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Huancané

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Marilia Zánches Rodríguez

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 3:02 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 10

Autor: Pompeyo Aragon Abasto

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Azangarina Cholada **Tonalidad:** Dm

N° Ejecutantes: 20

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Azángaro

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Saúl Wilson Cahua Ortiz

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 2:50 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 11

Autor: Paulino Tavera

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Azangarino Lunthata **Tonalidad:** Bm

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Azángaro

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Saúl Wilson Cahua Ortiz

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 2:36 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 12

Autor: D.R.

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: 15 de agosto **Tonalidad:** Bm

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Azángaro

Fecha de Grabación: 1924-1982

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Saúl Wilson Cahua Ortiz

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 3:15 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 13

Autor: D. R.

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Macusaneñita **Tonalidad:** Am

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Carabaya - Macusani

Fecha de Grabación: 1975

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Susana Apaza Aguilar

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 2:13 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 14

Autor: Manuel Montuffar.

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Pañuelito **Tonalidad:** Dm

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Carabaya - Macusani

Fecha de Grabación: 1975

Recolector: Susana Apaza Aguilar

Informante: Héctor Aguilar Narvaez

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 3:01 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.



FICHA DE ARCHIVO

Cinta/cassette/Long play N° 15

Autor: José Salas Mendoza

Instrumentos:

Chillador/ Charango.

Mandolina.

Guitarra.

Guitarrón.

Violín.

Acordeón.

Voz.

Femenino.

Masculino

Título de la pieza musical: Recuerdos de Macusani **Tonalidad:** Dm

N° Ejecutantes: 18

Tipo o Género: Huayño Pandillero

Idioma: Castellano

Procedencia: Provincia de Carabaya - Macusani

Fecha de Grabación: 1975

Recolector: Edwin Abel Pacco Zea

Informante: Susana Apaza Aguilar

Transcripción: Si **Formato:** PDF

Duración: 3:08 minutos

Calidad de grabación:

Alta.

Media.

Baja.

PROCESO DE RECOLECCIÓN Y DIGITALIZACIÓN DE AUDIO

Ilustración 1 TIME-LINE DEL AUDIO

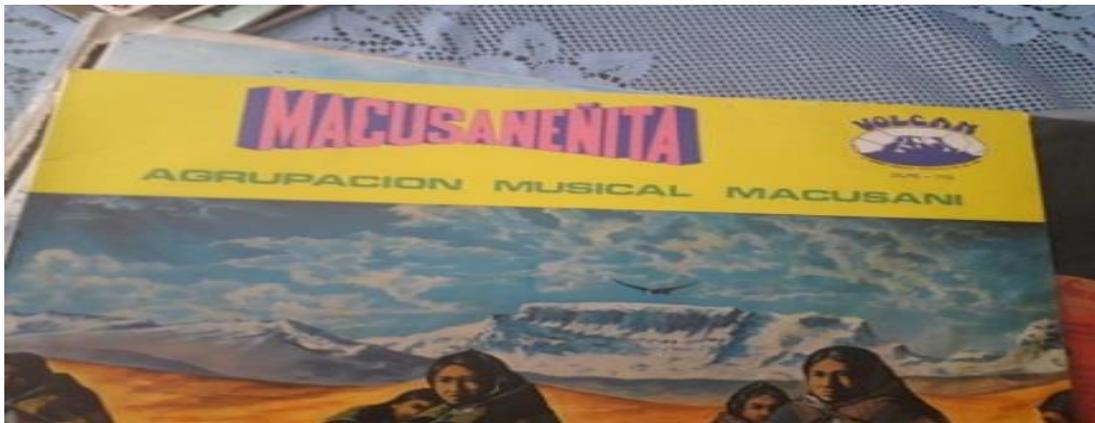
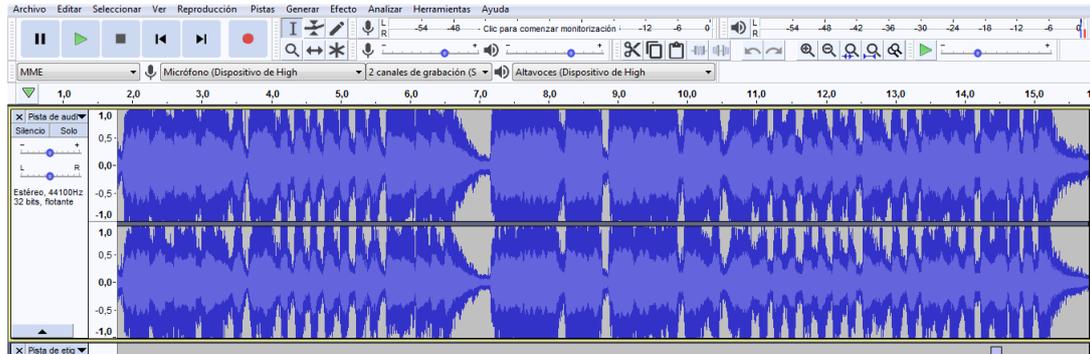


Ilustración 2 CARÁTULA FRONTAL DE LA AGRUPACIÓN MUSICA MACUSANI



Ilustración 3 CARÁTULA POSTERIOR DEL CENTRO MUSICAL HUANCANÉ



Ilustración 4 CASSETTE DE LA ESTUDIANTINA LAMPA



Ilustración 5 CARÁTULA POSTERIOR DEN CENTRO MUSICAL AZÁNGARO

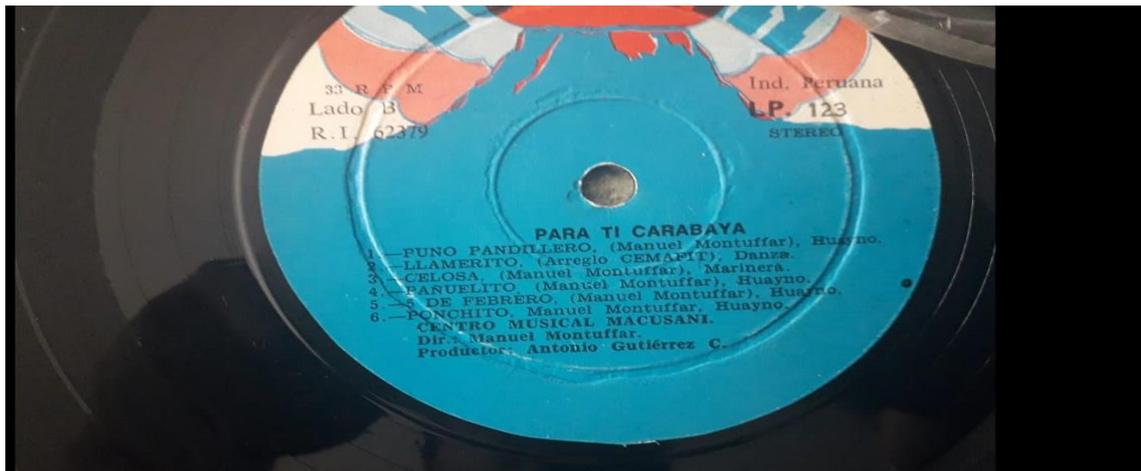


Ilustración 6 Lp. CENTRO MUSICAL MACUSANI



Ilustración 7 Lp. AGRUPACIÓN MUSICAL MACUSANI



Ilustración 8 TORNAMESA Y REPRODUCTOR DE CASSETTE ANALÓGICO



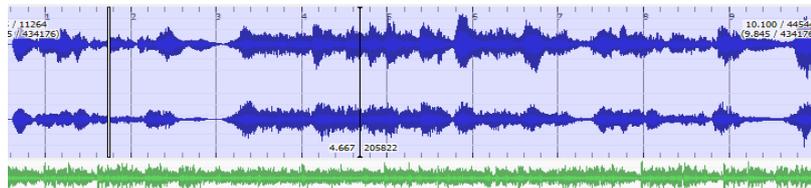
Ilustración 9 TORNAMESA DIGITAL



Ilustración 10 INTERFAZ DE AUDIO



PROCESO DE TRANSCRIPCIÓN DEL AUDIO



ICM

Tenor

Mandolin 1

Mandolin 2

Guitar

Accordion