



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



LA TROMPETA EN LA ESTUDIANTINA DE LA PANDILLA PUNEÑA

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. LUIS IDME BUSTINZA

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2015



DEDICATORIA

A mis padres, Cirilo Idme Orcoapaza y Epifania Bustinza Ttacca de Idme, por su comprensión, dedicación y paciencia que tuvieron con mi persona.

A mis hermanos Ernesto, Bethy, Ciro y Víctor Hugo por su apoyo incondicional durante mis estudios Universitarios.

A mis tíos, primos, sobrinos y familiares que me alentaron para poder culminar mis estudios.

A Dios por darme fuerzas para seguir adelante, ayudándome a superar barreras y dándome la mejor felicidad para vivir siempre con alegría.

Luis.



AGRADECIMIENTO

- En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento al asesor de esta tesis, al M.Sc. Héctor Javier Aguilar Narváez, por la dedicación y apoyo que ha brindado a este trabajo, por el respeto a mis sugerencias e ideas y por la dirección y el rigor que ha facilitado a las mismas. Gracias por la confianza ofrecida desde que llegué a esta prestigiosa Escuela profesional.
- Un trabajo de investigación es siempre fruto de ideas, proyectos y esfuerzos previos que corresponden a otras personas. En este caso mi más sincero agradecimiento a la Lic. Ruthmine Maura Escarza Mayca. Con cuyo apoyo técnico estaré siempre en deuda. Gracias por su amabilidad por el apoyo brindado en la ejecución de esta tesis.
- Pero un trabajo de investigación es también fruto del reconocimiento y del apoyo vital que nos ofrecen las personas que nos estiman, sin el cual no tendríamos la fuerza y energía que nos anima a crecer como personas y como profesionales. Gracias a mi familia, a mis padres y a mis hermanos, porque con ellos compartí una infancia feliz, que guardo en el recuerdo y es un aliento para seguir escribiendo sobre la infancia.
- A las autoridades, docentes, personal administrativo de la Escuela Profesional de Arte, de la Facultad de Ciencias Sociales, quienes con su paciencia y comprensión aportaron para que se haga realidad el presente trabajo.
- A los “Conjuntos Pandilleros” de la ciudad de Puno, quienes brindaron su tiempo y lealtad a la reciente investigación. A mis amigos Eddy, Edwin, Alex, Abiasbal, Holguin. Amigos y compañeros de la EPA. UNA. Puno.

Luis.



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE TABLAS

RESUMEN 9

ABSTRACT..... 10

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 12

1.2. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN 13

1.2.1. Hipótesis general 13

1.2.2. Hipótesis específicas 13

1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 13

1.3.1. Objetivo general 13

1.3.2. Objetivos específicos 14

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN 15

2.1.1. Antecedentes nacionales..... 15

2.1.2. Antecedentes locales 16

2.2. MARCO TEÓRICO 17

2.2.1. La trompeta..... 21

2.2.2. La sordina 28



2.2.3. Origen de los instrumentos de metal	34
2.2.4. Trascendencia de la trompeta	35
2.2.5. Estudiantina	39
2.2.6. La pandilla puneña	40
2.2.7. La trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña.....	43
2.2.8. La estudiantina en la pandilla puneña	45
2.3.- MARCO CONCEPTUAL.....	47
2.3.1.- Música.	47
2.3.2.- Orquestación.	47
2.3.3.- Elementos.....	48
2.3.4. Técnica.	52
2.3.5. Timbre.	52
2.3.6. Sordina.....	53
2.3.7. Operacionalizacion de las variables	54
CAPÍTULO III	
MATERIALES Y MÉTODOS	
3.1. ÁMBITO DE ESTUDIO:.....	55
3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN:	55
3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA	55
3.3.1. Población	55
3.3.2. Muestra.....	55
3.4. TÉCNICAS.....	56
3.4.1. Técnica de construcción del marco del muestreo.....	56
3.4.2. Técnicas del muestreo	56
3.4.3. Técnicas de colecta de información	57



3.4.4. Técnicas de pensamiento y análisis de la información.....	57
3.5. TIPO DE INVESTIGACIÓN	58
3.6. FACTORES DE UBICACIÓN.....	58
3.6.1. Factores demográficos.....	58
3.6.2. Ciudad de puno.....	59
3.6.3. Factores económicos y productivos.....	61
3.6.4. Factores sociales	61
3.6.5. Factores culturales	61
CAPÍTULO IV	
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	
4.1. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS	64
4.2. TEMAS EJECUTADAS DE LAS ESTUDIANTINAS	65
4.2.1. Tema ciudad de lago.....	66
4.2.2. Tema huaño pandillero	69
4.2.3. Tema marinera puneña	73
4.2.4. Tema la paradita	78
4.2.5. Tema Huayllita	80
4.3. RESULTADOS	83
V. CONCLUSIONES.....	95
VI. RECOMENDACIONES	96
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
ANEXOS.....	101

Área: Música

Tema: La trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña

Fecha de sustentación: 23 de enero de 2015.



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Hombre tocando trompeta.....	15
Figura 2. Trompeta de barro cocido.	16
Figura 3. Vista latera de la boquilla de trompeta.....	24
Figura 4. Ilustración del mecanismo de las válvulas en una trompeta.	24
Figura 5. Tesitura natural de trompeta.....	26
Figura 6. Vista lateral, Pistones de la trompeta.	27
Figura 7. Escala para trompeta.	27
Figura 8. Vista lateral de sordina modelo Hormon.....	30
Figura 9. Vista lateral de sordinas modelo Cup.....	31
Figura 10. Vista lateral de sordinas modelo Wow Wow.	31
Figura 11. Vista lateral de sordinas modelo Straight.....	32
Figura 12. Vista lateral de sordinas modelo Plunger.....	33
Figura 13. Vista lateral de sordina modelo Jo-Ral – Bucket.	33
Figura 14. Vista lateral de sordina de estudio.....	34



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Resumen de conjuntos pandilleros y sus repertorios.	84
Tabla 2. Orquestación de las Estudiantinas o Centros Musicales de los Conjuntos Pandillero.....	85
Tabla 3. Proporción de Instrumentistas	89
Tabla 4. Referencia musical del timbre de la trompeta con sordina	91
Tabla 5. Referencia musical de la trompeta con sordina.	93



RESUMEN

El presente trabajo de investigación trata sobre la trompeta en las estudiantinas de los conjuntos pandilleros de la ciudad de Puno, un estudio analítico de la orquestación principalmente del timbre y su relación con los demás instrumentos. Este trabajo incluye la importancia de la trompeta en la pandilla puneña además llegando a conclusiones en cuanto a ejecuciones la trompeta con sordina que es dual la primera lleva la voz principal y la segunda a intervalos de terceras mayores y menores y cuartas. Técnicamente se aplican los conocimientos académicos más que empíricos, actualmente el 92% de ejecutantes trompetistas en pandillas tiene formación académica. Los conocimientos adquiridos en cuanto a embocadura, postura, respiración y fraseo, etc. son aplicados coherentemente en el huayño pandillero y marinera puneña de los conjuntos pandilleros. Incluye el análisis tímbrico de la trompeta con sordina que se transmite en las estudiantinas o centros musicales de los conjuntos pandilleros, para tal efecto se relaciona con la tesitura de la trompeta, el cual connota un registro no muy grave ni muy agudo, es decir media. Por la tesitura y el carácter tímbrico de la trompeta con sordina hace que tenga una cualidad referencial de áspero y opaco los cuales además se asemejan al timbre del saxofón y acordeón, las razones son obvias en la incursión de la trompeta con sordina en las estudiantinas. La importancia de la trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña es relevante por sus cualidades timbrísticas en la ejecución de temas musicales como el huayño pandillero y la marinera puneña, por ende, ha ido tomando más popularidad y fuerza en estos últimos años.

Palabras claves: Estudiantina, Trompeta y pandilla puneña



ABSTRACT

This research work deals with the trumpet in the student women of the gang groups of the city of Puno, an analytical study of the orchestration mainly of the timbre and its relationship with the other instruments. This work includes the importance of the trumpet in the Puno gang, as well as reaching conclusions regarding executions: the trumpet with a mute is dual, the first one carries the main voice and the second one at intervals of major and minor thirds and fourths. Technically, academic rather than empirical knowledge is applied, currently 92% of trumpet players in gangs have academic training. The knowledge acquired in terms of embouchure, posture, breathing and phrasing, etc. they are consistently applied in the huayño gang and marinera puneña of the gang groups. It includes the timbral analysis of the trumpet with mute that is transmitted in the student rooms or musical centers of the gang groups, for this purpose it is related to the tessitura of the trumpet, which connotes a register that is not very serious or very sharp, that is to say, medium . Due to the tessitura and the timbral character of the muted trumpet, it has a referential quality of rough and opaque which also resembles the timbre of the saxophone and accordion, the reasons are obvious in the incursion of the muted trumpet in the student women. The importance of the trumpet in the students of the Puno gang is relevant for its timbristic qualities in the execution of musical themes such as the huayño pandillero and the marinera from Puno, therefore, it has been gaining more popularity and strength in recent years.

Keywords: Estudiantina, Trumpet and Puno gang



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La trompeta es un instrumento muy ágil que permite repetir notas a gran velocidad en *staccato*, *ligaduras* y efectuar escalas diatónicas o cromáticas o bien arpeggios en ligado con extraordinaria facilidad, este instrumento está constituida de un tubo en aleaciones de metal de longitudes distintas, pero también tiene válvulas que amplían las posibilidades técnicas del instrumento. Además, se suelen utilizar sordinas para obtener otros efectos sonoros.

Además, la sordina es un elemento comúnmente utilizado por muchos músicos desde hace décadas. Es un accesorio importante en solistas de diversos estilos y géneros musicales. La sordina se utiliza básicamente introduciéndola y/o apoyándola en la abertura de la salida de la campana de la trompeta, de forma tal que sea una prolongación del instrumento cada modelo requiere un determinado manejo o forma de usar, para así lograr el efecto que se requiera.

Por tal motivo la trompeta y la sordina son elementos importantes en la música de la pandilla puneña, que viene a ser la expresión musical de la cholada, perteneciente al estrato inferior de la clase media, que nos ofrece una gran variedad de melodías entre (marineras y huayños). Por consiguiente, la música y la danza son manifestaciones artísticas culturales que contribuyen la principal expresión de la cultura puneña, que merecen ser destacados en la hoja de nuestra identidad cultural.

Es por eso que este trabajo de investigación está dividido en cinco capítulos debidamente relacionados: La primera trata sobre el planteamiento del problema, objetivos, el segundo capítulo trata marco teórico e hipótesis. Todo relacionado con los procedimientos científicos sobre la trompeta en los conjuntos pandilleros. El tercer capítulo trata sobre los métodos y técnicas de investigación aplicados a la presente



pesquisa. Técnicas que contribuyen a analizar la parte musical de los conjuntos que intervienen en el presente trabajo. El cuarto capítulo se dedica a ubicar nuestro ámbito de estudios incluyendo la parte social, política y contextual de nuestra tesis, estos factores no han sido nuestro propósito si no solo tiene carácter de limitativo. Ya que solo se hizo la investigación en la ciudad de Puno. El quinto capítulo es estrictamente a comprobar nuestra hipótesis, las dos específicas que positivamente se han resuelto aplicado técnicas cualitativas para su desarrollo.

Finalmente incluye las conclusiones, así como las sugerencias de caso.

1.1.- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La marinera y el huayno pandillero que forman la pandilla puneña, son presentados en determinadas épocas ante el público o en actividades artísticas culturales. Generalmente se interpreta de manera empírica, transmitida de generación en generación. Sin embargo existen conjuntos que han adoptado los sistemas de notación musical e instrumentos como la trompeta a través de la historia.

La incursión de la trompeta que inicialmente no se incluía hasta la mitad del siglo pasado y que en la actualidad se constituye como un instrumento indispensable en las estudiantinas de la pandilla de pasacalle, aún no han sido abordados siguiendo procedimientos científicos que determinen la importancia de su incursión y su importancia en estos conjuntos.

El hecho de adoptar la notación musical e instrumentos musicales que contribuyen a la mejora de las estudiantinas o centros musicales, sin un conocimiento técnico – musical, hace de un aporte deficiente. en este sentido nuestra preocupación se centra en investigar la ocupación de la trompeta con sordina dentro de la estudiantina de la pandilla puneña como un elemento de producción timbrístico y las posibilidades técnicas



interpretativas que se observen en la ejecución musical, por otro lado estamos convencidos de que la presente tesis pueda contribuir a organizar y proponer una adecuada orquestación equilibrada, considerando aspectos técnicos musicales en la sonoridad de los conjuntos “Centros Musicales o Estudiantinas”

Desde esta perspectiva, nuestro planteamiento tiene una base más que suficiente, unido al sentido común musical- teórico, por estas razones consideramos importante conocer la intervención de la trompeta dentro de la pandilla puneña tomando en cuenta los elementos estructurales como el ritmo, melodía, armonía, orquestación y forma.

En virtud de lo mencionado, nuestro deseo de enriquecer y contribuir ostensiblemente la música puneña a favor de las personas que se interesen por ella.

1.2. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

1.2.1. Hipótesis general

La importancia de la trompeta dentro de la pandilla puneña, es relevante debido a sus cualidades tímbricas y técnicas.

1.2.2. Hipótesis específicas

- La sordina se constituye como un elemento primordial de la trompeta en la música de la pandilla puneña ya que el color tímbrico que emite condiciona favorablemente las melodías de la pandilla puneña.
- La interpretación de la trompeta en la música de la pandilla puneña, intervienen recursos empíricos y académicos.

1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. Objetivo general

Analizar la importancia de la trompeta dentro de la pandilla puneña.



1.3.2. Objetivos específicos

- Determinar por qué la sordina se hace un elemento primordial de la trompeta en la música de la pandilla puneña.
- Precisar cómo es la interpretación de la trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña.

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

2.1.1. Antecedentes nacionales

Acerca de la pandilla puneña 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. (Delgado, 1987).

El primer documento que encontramos, sobre la Trompeta precolombina, se halla en la famosa Puerta del Sol de Tiahuanaco. En efecto, entre las figuras simbólicas que ornamentan el friso de la Puerta del Sol, tenemos a los hombres que van tañendo la Trompeta. (Gonzales, 2013)

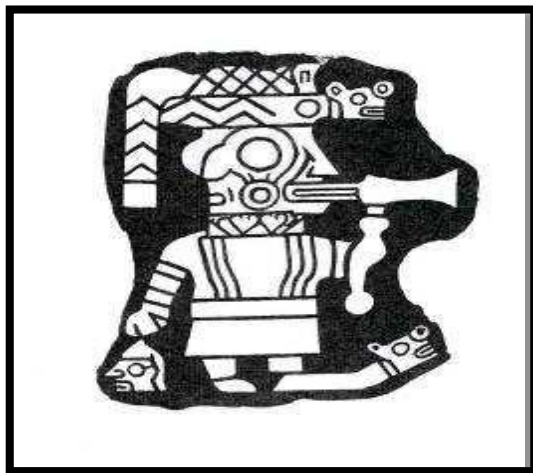


Figura 1. Hombre tocando trompeta.

Friso de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. (Versión Posnansky)

Se han encontrado en Tiahuanaco verdaderas Trompetas de barro cocido. Posnansky, en unas excavaciones encontró unos vasos ceremoniales con forma de embudo que están llenos de pinturas del signo escalonado. (Gonzales, 2013)

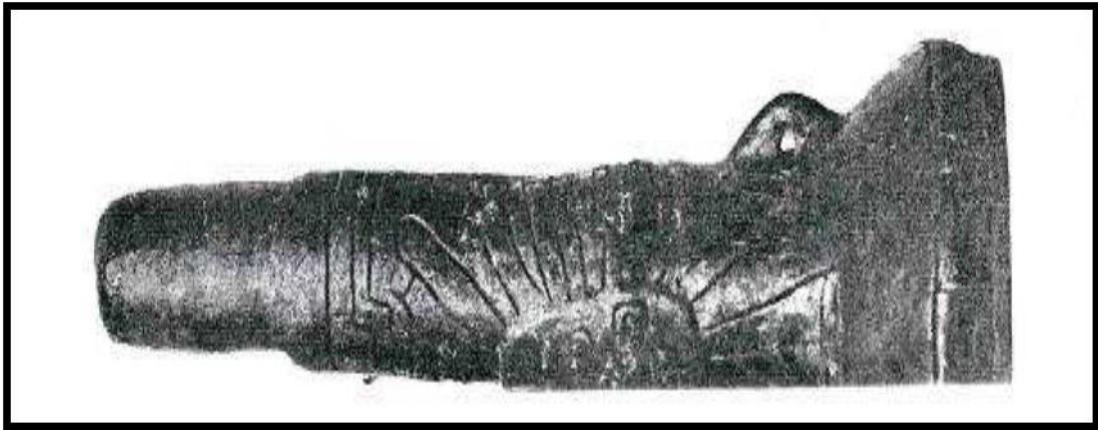


Figura 2. Trompeta de barro cocido.

2.1.2. Antecedentes locales

Hace un estudio descriptivo de la parte contextual de la Pandilla Puneña. José Patrón Manrique en 1984.

Produjo un estudio más extenso bajo la misma perspectiva incluyendo transcripciones de los huayños del siglo XX de la Pandilla Puneña. (Cuentas, 1997)

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. (Aguilar, 2007)

Es menester mencionar como otro antecedente, a la publicación que hizo la corporación de fomento y promoción social y económica de Puno. (CORPUNO) en el año de 1986, sobre música puneña en seis tomos de manos de los maestros Edgar Valcárcel y de Virgilio Palacios. Con el nombre de ANTOLOGIA DE LA MUSICA PUNEÑA donde se expone al mundo lo culto, académico, y lo clásico de la música puneña. En esta publicación quedan registradas varias marineras y huayños pandilleros que hoy en día se practican en los carnavales y en eventos culturales.



2.2. MARCO TEÓRICO

La música de la pandilla puneña es considerada patrimonio cultural de la región de Puno, en los últimos años viene convirtiéndose en una expresión artística de un gran nivel académico y a la vez estético, cuyas melodías encierran la belleza de las canciones interpretadas por los músicos que integran a las estudiantinas y/o centros musicales. (Díaz, 2003).

En los tiempos de la colonia y en los primeros años de la república, las diferentes estudiantinas fueron conformadas por españoles y criollos, que estando ajeno a la música y danza indígena, se dedicaron a interpretar géneros hispanos y europeos. Además precisa que jesuitas en el altiplano (Juli), a partir de las últimas décadas del siglo XVI, en su política de evangelización, tradujeron una amplia variedad de canciones españolas a los idiomas nativos y enseñaron a los indígenas a tocar instrumentos de cuerdas; estableciendo conjuntos musicales a la manera de estudiantinas (Tuna españolas). (Valencia, 2006)

Américo Valencia, nos refiere de que en 1896 se funda la primera estudiantina de vida orgánica denominado “Progreso Musical”, integrado por los Músicos Vicente Molina, José Ignacio Molina, Frisancho nieto y entre otros, bajo la dirección del músico puneño José Ignacio Molina. También se tenía la participación del colegio Nacional San Carlos y el Seminario de San Ambrosio y en 1904 surge la filarmónica Puno. (Hamel & Hurliman, 1970)

La estudiantina organizada floreció en los carnavales de 1907, en las manos de don Manuel Montesinos que tocaba bandoneón y por esta razón lleva el nombre de Montesinos, que significa una verdadera escuela de arte pandillero posteriormente en el año de 1915 se formó el primer centro musical Puno a manos de Moisés Yuchud. (Rodríguez, 2005).



La música está compuesta por dos géneros musicales (la marinera puneña y el huayño pandillero), donde intervienen todos los instrumentos incluyendo la trompeta como instrumento melódico. La forma musical de la pandilla puneña es binaria, compuesto de dos secciones: A y B, cada una de ellas con sus respectivas repeticiones. (Cotrado, 2007).

La Marinera Puneña: Es una danza mestiza producto del mestizaje hispano-indígena con aportes culturales traídos por el negro africano y caribeño. Una danza muy picaresca y que utiliza como adiamiento un pañuelo y es totalmente distinta a la marinera norteña en cuanto a su música y el baile se refiere. (Huirse, 1970)

Esta danza es propia y originaria del Perú. Establecido en el compás de 6/8, en movimiento ligero que se asemeja a la cueca chilena, y como tal, es la máxima expresión del criollismo peruano donde se fusionan admirablemente la gracia y salero de la música española; la ingenuidad y dulzura de la música indígena, la agilidad y picardía del criollo y la vitalidad del ritmo negroide. Simbolizando así la alegría y fuerza de la raza peruana. (Portugal)

Los Hispanistas: Asocian el nacimiento de la marinera con todo tipo de baile que nos llegó del viejo continente. Sitúan a la marinera como producto de la presencia de los bailes españoles en el mestizaje peruano, tales como: la jota aragonesa, las bulerías andaluzas, el fandango antiguo. Se basan en las características del canto que acompaña a la marinera, la elegancia del baile, las palmas, las letras, como: “palmera sube a las palmas”, los instrumentos musicales, como: la guitarra y el arpa. (Abraham 1986).

Los Africanistas: Sostienen que la marinera tiene como fundamento las danzas de raíz Africana, afirman que la antecesora de la marinera, llamada “zamacueca” siempre tubo como cultores a los zambos y negros además del ritmo nada europeo del cajón, el



sabor, el sentido, la intención, el contorno de caderas son pruebas innegables de la influencia Africana.

Los Quechuistas: Afirman que la zamacueca tiene raíces incaicas, habiendo surgido vinculadas a las costumbres funerarias de los antiguos habitantes del Tahuantinsuyo como consecuencia de su evolución, la zamacueca en tiempos de la colonia fue la danza de la holganza y la alegría. Su nombre deriva del quechua “zamani” que quiere decir descansar, holgar. También hace referencia a ciertos vocablos de origen quechua como: “catay, chumay, jajay”. (Chamarro, 1946)

Al margen de todas estas teorías descritas, para nadie es desconocido que el aporte hispano se manifiesta en ciertos movimientos, como en los pies femeninos y la suave elegancia con que la mujer maneja el pañuelo, recordándonos quizás a ciertos ritmos hispánicos de salón, como el minuet, el rigodón y otros que por sus elegantes movimientos de prestancia y señorío pudieron haber sido fuentes de inspiración para la marinera.

La Marinera Limeña: Es garbosa y señorial, de pasos cortos, este tipo de marinera exige reglas estrictas en sus cantos y bailes de la zona de Lima, y que tiene sus inicios en la colonia. Esta variante de la marinera es cantada y se acompaña con guitarra y, palmas y el cajón peruano, para darle mayor alegría se le ha agregado, la resbalosa y las fugas como partes como partes indispensables para la ejecución final, pero no se sabe con exactitud en que momento de la historia. (Bedoya, 1947).

La Marinera Norteña: Es jacarandosa, ferviente, vibrante, de ritmo alegre, presenta mayor libertad en sus figuras coreográficas, tiene una estrecha relación con el tondero, no tanto por su mensaje amoroso ni por su forma, sino por el fondo que es lo mismo. La marinera norteña es un baile de pareja suelta, de espacio bajo y picaresco, cuyo adorno principal es el pañuelo. Sin él no hay marinera, así nació y perdura en el



tiempo. Por eso se dice que es el cortejo amoroso de una pareja (varón y mujer), que con coquetería, astucia e inteligencia suele expresarse la festividad, culminando con la rendición del varón. Este mensaje se desarrolla durante toda la ejecución del baile. Sin embargo la marinera Limeña (de costa), es alegre y pausada, la lambayecana es alegre y ágil y la piurana es lenta y añoradora. (Cotrado, 2007).

La Marinera Serrana: Denota el sentimiento de los habitantes de las alturas peruanas, su ritmo es lento, su melodía es muy sentimental, como una expresión quizá descendiente a la k'ashua incaica; posee una gran influencia del huayño. La Marinera serrana se diferencia por su remate de huayño cuya característica es especial en su melodía y canto. (Cotrado, 2007).

La marinera, ya sea norteña, serrana o limeña, son danzas de coreografía abierta y de pareja pero que tiene ciertos cánones en su ejecución. Por lo general, en cualquier lugar del Perú, tiene en forma genérica las partes siguientes: el invite o llamado, paseo, espera, el primer saludo, segundo saludo, careos, fugas. Sin embargo en otras regiones del País, cualquiera de estas partes recibe nombres diferentes a los mencionados y utilizan terminologías propias para estas partes, así como para los diversos paseos, figuras o acciones de baile. Es decir, si la baila un campesino, se les dice “serrana o zamba”, le darán a estas denominaciones las características propias de su idiosincrasia.

El huayño pandillero: Como derivación de la música típica (indígena), es música mestiza creada exclusivamente para la pandilla puneña, que vendría a ser un baile carnavalesco de origen urbano. Difiere notablemente de los huayños de la sierra del centro del norte y del sur del Perú. Las diferencias más acusadas radican fundamentalmente en el movimiento, ritmo, instrumentación, modulación, dinámica (alegre, romántico), expresión, armonía y entre otros elementos. La melodía del huayño pandillero es contagiosa y por lo general presenta variaciones para evitar la monotonía. (Aguilar, 2007).



La música de la pandilla puneña tiene como influencia la presencia de las culturas foráneas, esto quiere decir que la conformación de las estudiantinas y/o centros musicales puneños en cuanto a instrumentos que las conforman son en la mayoría extranjeras. (Cotrado, 2007).

La estructura de las estudiantinas, se sustenta en los instrumentos de cuerda emigrantes de Europa: mandolina, guitarra, violín, guitarrón, contrabajo, y el charango (Andino-Peruano, que en algunos casos se adhiere al grupo). Que viene a ser como las vértebras que sostiene el grupo y que le dan el toque pandillero. Los instrumentos de fuelle como la concertina, hoy remplazado por los acordeones, enriquecen la armonía y la fortaleza del huayño pandillero, junto a otros instrumentos de viento típicos, como las queñas y las zampoñas que le dan el sabor andino altiplánico. Además de manera reducida se ha hecho tradición la incorporación de saxofones y de trompetas con sordinas (la historia nos refiere a partir de 1950), principalmente cuando la estudiantina acompaña a las pandillas en campo abierto (calles y plazas). (Cotrado, 2007).

Cuando las estudiantinas ejecutan los huayños pandilleros en calles y plazas, los sonidos emitidos por los instrumentos de cuerda suelen ser opacados por las vestimentas que usan los danzarines y el público que concurre en calidad de observadores, y el campo abierto donde se desplaza. En estas condiciones, intervienen obligatoriamente las trompetas con sordinas, saxos, instrumentos típicos y de percusión. Las trompetas duplican a la voz de los acordeones, mandolinas y violines en estas circunstancias los músicos ejecutan generalmente al oído (ejecutan sin partitura). (Cuentas, 1995)

2.2.1. La trompeta

2.2.1.1. Origen y mecanismos

La historia de la trompeta se remonta a los orígenes de la historia de la humanidad. Casi tan antiguas como la flauta, que se repunta como el instrumento más antiguo y



generalizado, debieron ser la trompeta y la corneta, derivadas del cuerno de buey que aún puede servir como trompa de caza. Por tanto, las primeras trompetas fueron fabricadas con cuernos de animales cocidos, cañas de bambú, tubos vegetales ahuecados o conchas de moluscos y eran empleadas por los hombres primitivos para diversas cuestiones como eran los entierros, rituales para ahuyentar a los malos espíritus, para la caza o transmitir señales.

La trompeta está construida con un tubo, de latón generalmente, doblado en espiral de aproximadamente 180 cm de largo, con diversas válvulas o pistones, que termina en una boca acampanada que recibe el nombre de campana o pabellón. Los dos primeros tercios del tubo son prácticamente cilíndricos, lo que le proporciona un sonido fuerte y brillante, al contrario de lo que ocurre con la corneta y el fliscorno, que poseen un tubo cónico y producen un tono más suave. El otro tercio restante es un tubo cónico, excepto en los últimos 30 cm, en los que el tubo se ensancha para formar la boca en forma de campana. El calibre es una serie compleja de vueltas, más pequeñas en el receptor de boquilla y más grande justo antes del comienzo de la campana. El diseño cuidadoso de estas vueltas es crítico para la entonación de la trompeta.

Como con todos los instrumentos de metal, el sonido es producido por el aire que se sopla a través de los labios cerrados, obteniendo un «zumbido» en la boquilla y comenzando una permanente ola de vibración en la columna de aire en el interior de la trompeta. El trompetista puede seleccionar la ejecución de una gama de matices armónicos o modificando la apertura y tensión del labio ejercida sobre la boquilla (conocida como la embocadura).

La trompeta tiene tres pistones que dirigen el sonido por diferentes partes de la tubería que forma el instrumento y de esta manera alarga o acorta el recorrido del sonido y, por tanto, consigue su afinación cromática. Cada uno de estos pistones aumenta la



longitud de los tubos cuando son pulsados, lo que reduce la tonalidad de la nota. El primer pistón, que está conectado a un tubo de largo mediano, reduce la nota de la trompeta en dos semitonos; el segundo pistón, conectado a un tubo de corta longitud, baja la nota un semitono; y el tercer pistón, conectado a un tubo largo, baja la nota tres semitonos. En ocasiones existe un cuarto pistón, como es el caso de la trompeta piccolo, que reduce en 5 semitonos la nota de la trompeta. Mediante la combinación de estos tres (o cuatro) pistones se consigue casi toda la afinación cromática dado que se obtienen hasta ocho longitudes diferentes en el tubo resonador. El sonido se proyecta hacia el exterior por la campana.

La afinación se suele ver afectada por la temperatura ambiental, por tanto es necesario calentar el instrumento antes de tocar soplando a través de él. Para afinar correctamente la trompeta es necesario ajustar la *bomba de afinación* hasta conseguir la afinación deseada. La bomba de afinación es el codo metálico que remata la sección central de la trompeta y que queda a la misma altura que la campana. En esta misma ubicación se encuentra la llave de desagüe, utilizada para expulsar el agua que se acumula en el interior de la trompeta como resultado de la condensación del aire en sus tuberías. La boquilla tiene un borde circular llamado anillo que proporciona un ambiente cómodo para la vibración de los labios. Inmediatamente detrás del anillo está la copa, que canaliza el aire por una apertura mucho menor, el granillo, que disminuye un poco para que coincida con el diámetro de la tubería principal de la trompeta. Las dimensiones de estas partes de la boquilla afectan al timbre o la calidad del sonido y a la facilidad y comodidad de la ejecución. En general, cuanto mayor y más profunda es la copa, más oscuro es el sonido del timbre.

(http://es.wikipedia.org/wiki/Trompeta#mediaviewer/File:Embouchure_-montage.jpg)



Figura 3. Vista lateral de la boquilla de trompeta

La trompeta, se puede considerar como el instrumento generatriz de todo el grupo de metal, como la flauta en la madera. La longitud total aproximada del tubo es de 137 cm, formando una vuelta completa. El diámetro interior del tubo es de 1,1 cm en la boquilla y de 11 cm en la campana. Aunque existen varios modelos de trompetas, el más generalizado es el de Sib. Para los tonos que quedan entre armónicos consecutivos, se utiliza un teclado compuesto por tres válvulas convirtiéndose en un instrumento cromático. El tubo es cilíndrico en los 2/3 de su longitud y cónico en el 1/3 restante. (Llamas, 2009).

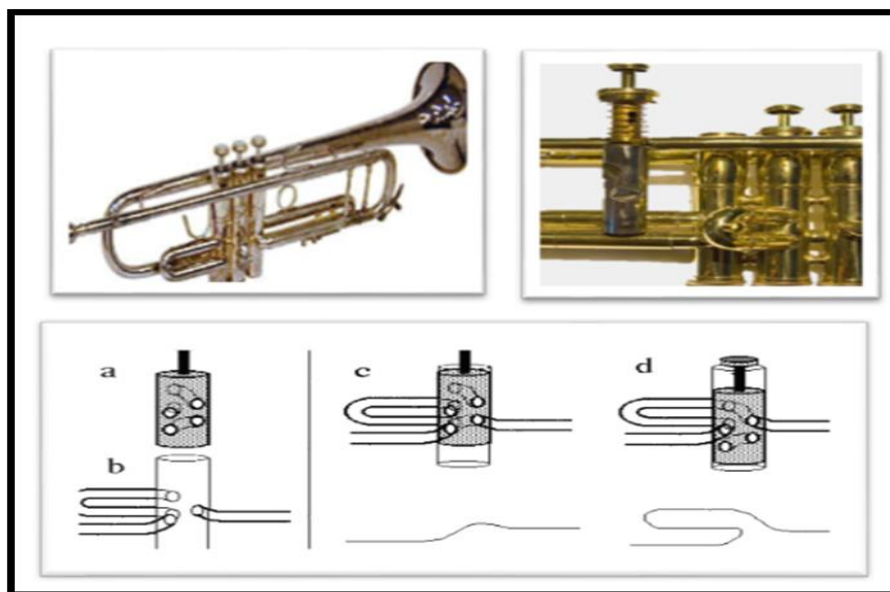


Figura 4. Ilustración del mecanismo de las válvulas en una trompeta.



La trompeta es un instrumento musical perteneciente a la familia de los vientos o metales, fabricado en aleación de metal. El sonido se produce gracias a la vibración de los labios del intérprete en la parte denominada boquilla a partir de la columna de aire (flujo del aire). La trompeta comúnmente, está afinada en SI \flat (también hay trompetas afinadas en FA, en RE en DO y en MI \flat). (Andrés, Alberola, 1997).

La **trompeta natural**, es el primer tipo de trompeta, para el que escribieron partituras Monteverdi, Bach o Haendel.

Este tipo de trompeta emitía sólo los armónicos naturales determinados por la longitud del instrumento y su tonalidad que generalmente era en Do.

La trompeta moderna, está constituida de un tubo en aleaciones de metal de longitudes distintas, pero también tiene válvulas que amplían las posibilidades técnicas del instrumento. Además se suelen utilizar sordinas para obtener otros efectos sonoros.

La trompeta, cómo la trompa, necesita mucho entrenamiento para aprender la correcta posición de los labios; de hecho el sonido se produce para hacer vibrar el aire con los labios en la boquilla. En el caso de la trompeta, la boquilla se apoya sobre el labio superior. La corneta de pistones es algo más 25ácil de tocar pero su uso ha quedado limitado.

2.2.1.2. Tesitura de la trompeta

La tesitura básica de la trompeta tiene una extensión de dos octavas y media, desde fa \sharp_3 por debajo del do central del piano, incluso en algunas ocasiones desde notas más graves, hasta do $_7$. Aunque en la actualidad el registro aumenta hasta un fa - sol por encima de esta nota aumentando el registro a tres octavas. Por encima de esta nota, la trompeta tiende a emitir un sonido distorsionado, que es muy difícil de dominar. Por lo tanto, existe la recomendación a los compositores que al momento de escribir para estos instrumentos, no pasen los límites arriba mencionados. Esta recomendación es frecuentemente

ignorada. Muchos trompetistas se dedican a sobrepasar este régimen (los llamados «agudistas»), y superan con creces estos límites, incluso pudiendo aumentar este registro en más de una octava, y juegan con los tonos agudos o supra-altos, aproximadamente, hasta el tercer do por encima del central; entre ellos se puede mencionar a Arturo Sandoval, instrumentista que llega hasta sol tercer octava. (Andrés, Alberola, 1997)

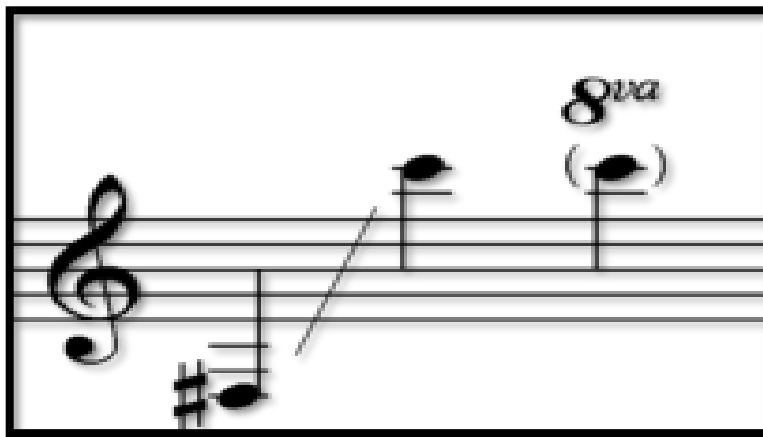


Figura 5. Tesitura natural de trompeta

Las trompetas se diferencian según las siguientes tonalidades:

- Trompeta en Do o en Sib, con un tubo que alcanza un metro de largo; lleva tres válvulas.
- Trompetín en Re
- Trompeta contralto en Mib y Fa
- Trompeta baja, tiene un tubo más largo, muy poco utilizada.

2.2.1.3. Posibilidades técnicas de la trompeta.

La trompeta es un instrumento muy ágil que permite repetir notas a gran velocidad en *staccato*, *ligaduras* y efectuar escalas diatónicas o cromáticas o bien arpeggios en ligado con extraordinaria facilidad. (Agulló, 1989).

La trompeta promedio, sin pistones apretados (es decir: al aire) produce por lo general las notas do, mi y sol en todas sus octavas. No obstante, existen 4 excepciones: en la octava por debajo de la central, sol no se produce al aire, sino apretando el primero y el tercer pistón. En la octava central, el mi no se produce al aire, sino apretando el primer y segundo pistón. En la segunda octava, existe un si \flat al aire. En la tercera octava, existe re al aire. Estas irregularidades se deben a los armónicos naturales. (Andrés, Alberola, 1997)

En el siguiente cuadro se muestran las distintas notas que se obtienen apretando los distintos pistones.

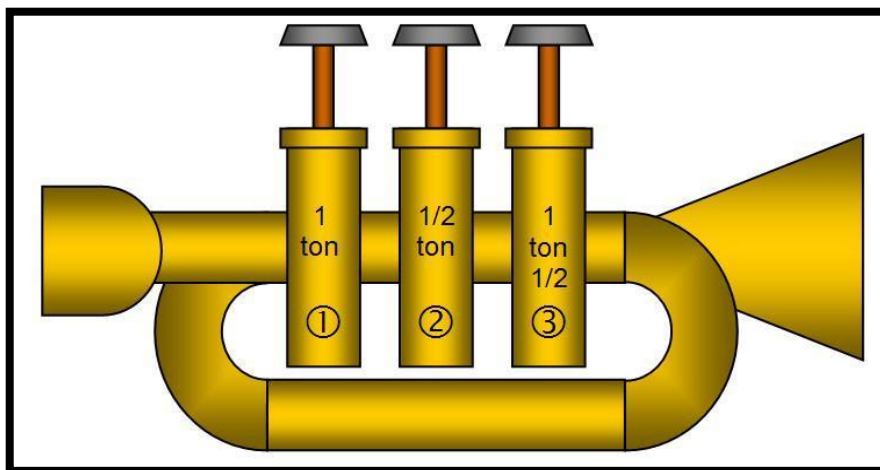


Figura 6. Vista lateral, Pistones de la trompeta.

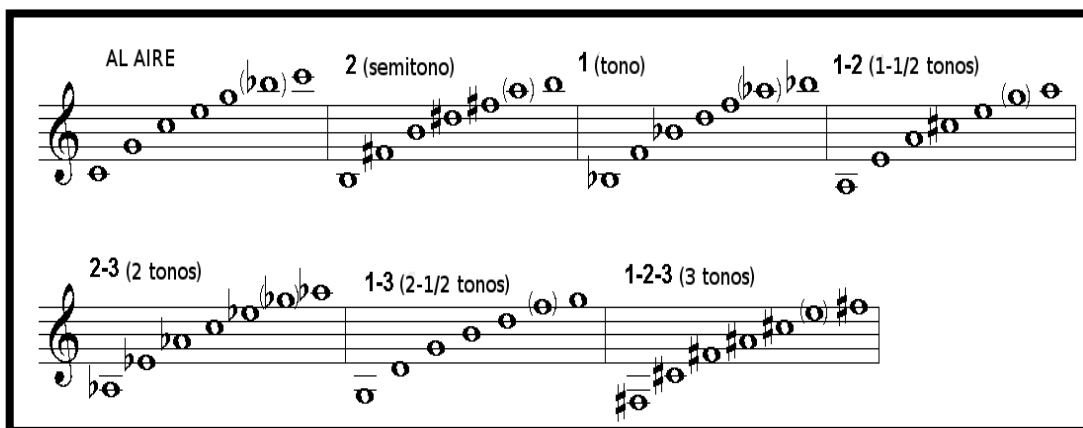


Figura 7. Escala para trompeta.



2.2.1.4. Elementos de la trompeta

Las trompetas, trompas, trombones y las tubas se componen de cuatro elementos:

1. La boquilla,
2. El tubo extendido a lo largo del instrumento con sus partes cilíndrica y cónica,
3. Las válvulas, y
4. El pabellón, que es la parte ancha abierta al extremo opuesto de la boquilla. El tamaño y forma del pabellón influye en el timbre del instrumento.

2.2.2. La sordina

Se puede cambiar el timbre, mediante un elemento auxiliar como es la sordina, que reduce la sonoridad y cambia el timbre del instrumento. Esto se puede obtener también introduciendo la mano dentro de la trompeta, con lo que se acorta la longitud del tubo, elevando por lo tanto un semitono la nota. (Llamas, 2009).

La sordina es un elemento comúnmente utilizado por muchísimos músicos desde hace décadas. Es un accesorio importante en solistas de diversos estilos y géneros musicales. (Andrés, Alberola, 2001).

El significado de la palabra sordina: la traducción al inglés, dentro del contexto musical sería; Mute (mudo, callado, silenciar). Y efectivamente: silenciar, apagar. Atenuar, es el efecto que causa una sordina utilizada en la trompeta. La misma nos ofrece un excelente recurso que dependiendo del modelo utilizado, nos cambiara la sonoridad de nuestra trompeta de una forma bastante radical. Básicamente se utiliza para dar otro “aire” o clima a un determinado tema o fragmento musical. (<http://tallerdetrompeta.blogspot.com/2008/07/sordinas-para-trompeta.html>).



Las sordinas actuales están construidas con diversos materiales; existen de aluminio, cobre, plástico, fibra, y hasta de madera. Y son fabricadas más que nada para trompeta y trombón.

La existencia de muchos modelos y marcas, hacen de la sordina un elemento muy versátil y útil para el músico.

2.2.2.1. Tipos de sordinas

La sordina es un elemento utilizado por los músicos desde hace décadas, es un accesorio importante en solistas de diversos estilos y géneros musicales.

La sordina se utiliza básicamente introduciéndola y/o apoyándola en la abertura de la salida de la campana de la trompeta, de forma tal que sea una prolongación del instrumento cada modelo requiere un determinado manejo o forma de usar, para así lograr el efecto que se requiera.

(<http://tallerdetrompeta.blogspot.com/2008/07/sordinas-para-trompeta.html>)

a) HARMON Wow Wow

El sonido de la Harmon Wow Wow, le da un peculiar timbre a la trompeta. Es una sordina mundialmente utilizada gracias al efecto que se logra con ella. Su mayor característica es que básicamente tenemos dos sordinas en una. Si observamos la imagen, vemos en el centro de la misma algo muy semejante a una boquilla. Se trata de una prolongación que posee esta sordina y que podemos mover hacia afuera e inclusive retirar totalmente del cuerpo de la misma.



Figura 8. Vista lateral de sordina modelo Hormon.

La Hormon se suele utilizar de dos formas;

1.- con el cuerpo y su prolongación: de esta forma se logra el famoso efecto wo-wo, muy característico del Blues. Para ello debemos colocar nuestra mano tapando la salida de la prolongación (semejante a una boquilla), y tapar y destapar de acuerdo al efecto wo-wo que deseamos darle a nuestra interpretación.

2.- solamente con el cuerpo de la sordina (sin la especie de boquilla). De esta forma logramos el característico sonido Jazzero en la trompeta. Miles Davis y Dizzy Gillespie. Utilizaban muy a menudo este tipo de sordina.

Esta sordina está fabricada en aluminio laqueado y realmente es una excelente sordina.

b) MODELO CUP

Este modelo básicamente se utiliza el Jazz y Blues es ideal para solos y además combinada con el efecto del Growl (gruñir), en la trompeta. Crea un clima excelente en la improvisación, muy particular en la trompeta.



Figura 9. Vista lateral de sordinas modelo Cup.

c) MODELO Wow Wow.

Este modelo es similar a la Harmon y producen el mismo efecto.



Figura 10. Vista lateral de sordinas modelo Wow Wow.

d) MODELO Straight.

Esta sordina produce un sonido apagado, pero brillante. Ideal para para acompañamiento y arreglos para varias trompetas. Es apta para todo tipo de música por su característico "free-blowing", es más utilizada en Jazz y música clásica.



Figura 11. Vista lateral de sordinas modelo Straight.

e) MODELO Plunger.

Utilizadas en las Big Band, en la década del 30 y 40. Orquestas como las de Duke Ellington y Glenn Miller, las usaban continuamente actualmente es igualmente utilizada en grandes formaciones dedicadas al Jazz.



Figura 12. Vista lateral de sordinas modelo Plunger.

Otros modelos y marcas de sordina.

- f) **Jo-Ral – Bucket** en aluminio y cobre. Este modelo de sordina es utilizado por Winton Marsalis.



Figura 13. Vista lateral de sordina modelo Jo-Ral – Bucket.

- g) **Sordina de estudio.**

Estas tienen la característica que solo atenúan el sonido, siendo ideales y muy útiles para cuando vivimos en departamentos, y no nos es posible tocar a campana abierta por mucho tiempo.



Figura 14. Vista lateral de sordina de estudio

2.2.3. Origen de los instrumentos de metal

El origen de los instrumentos de la familia del metal debe buscarse en los antiguos cuernos de animales que se utilizaban para la emisión de señales. La mayoría de civilizaciones del pasado recurrieron a este elemento para tal cometido, aunque en ocasiones se le daba también en uso litúrgico, tal como sucede en el sbofar judío, u cuerno de carnero que se teñía en la sinagoga, y del cual hallamos testimonio ya en números XXIX, sin embargo el empleo del cuerno fue muy superior en los países nórdicos europeos, pues en ellos se perfecciono y se fabricó de metal, como acaece con el luur escandinavo, una trompa de gran tamaño inspirada en el colmillo de un mamut. En la edad de Bronce (1800 – 1000 a.C.) ya muchos pueblos fundían el metal para confeccionar grandes trompas, casi siempre destinadas a fines bélicos, aunque se mantenía su primigenia función de elemento de señales. Un ejemplo de ello es el karnyx célico.

Herencia de estas antiguas trompas son los aerófonos de metal surgidos en la Edad Media. Sin embargo, el olifante, realizado con el colmillo de un elefante, por lo general ornamentado, que llego a Europa a través de Bizancio y Sicilia con pabellón de tubo recto ligeramente cónico es el caso de las trompetas de sacabuches. Estos últimos antecesores del trombón.



Esta familia de instrumentos adquirió notable importancia gracias al perfeccionamiento de la trompa en el siglo XVII, añadido al nacimiento de la tropa de caza, hoy más conocida como trompa natural, consiste en un aerófono de metal con un tubo progresivamente ensanchado, con boquilla estrecha, cónica, ancho pabellón y cuerpo arrollado sobre si mismo. (Andrés, Alberola, 2001).

Si el primer cometido de estas instrumentos fue la música heráldica y militar, paulatinamente se fueron incorporando a la música culta, y así los vemos plenamente integrados en la orquesta del clasicismo, para el siglo siguiente, ser objeto de grandes cambios morfológicos, es de subrayar la incorporación de pistones y adquirir una importancia determinante, tal como demuestra la música de Berlioz, que requiere ejemplares creados durante el XIX, como tubas, fiscornos y oficleidos. (*et al Alier*).

2.2.4. Trascendencia de la trompeta

Podemos considerar en la historia de la trompeta tres acontecimientos vitales:

- la admisión del instrumento en la orquesta
- la aplicación de los pistones
- la llegada del jazz.

Este último hecho supuso ampliar e incrementar considerablemente las posibilidades tímbricas y sonoras de este instrumento. No en vano numerosos compositores clásicos han bebido de las fuentes del jazz para hacer obras sinfónicas con claras influencias de esta música originariamente afroamericana. No son pocos los autores de la música culta que han escrito obras para trompeta vislumbrándose en ellas el jazz por doquier. (Labajo, (1998).

Sin duda alguna la música afroamericana ha hecho que la trompeta incrementara y potenciara su tímbrica con diferentes tipos de sordinas y también las maneras posibles de interpretar una pieza musical dándole un carácter y expresividad diferente al de la



llamada música culta o erudita. Así, algunas veces los picados se vuelven más pronunciados y estridentes, los vibratos más exagerados, el sonido es más nasal y menos redondo (aunque no siempre, claro está), se utilizan más copiosamente efectos como el glissando y el trino de labio, las “half valves” (hacer una determinada nota con un pistón o pistones a medio recorrido entre la posición inicial y la posición bajada), el frulato, realización de tercios y cuartos de tono, emisión de determinadas notas sin algunas de las bombas de los pistones, interpretación de distintos pasajes sin la boquilla, producción de varias notas a la vez (cantándose una de ellas y la otra tocándose a través de la trompeta) etc. Esto no quiere decir que en la llamada música culta no se utilicen algunos de estos efectos pero su función y utilización es diferente y su frecuencia de uso es menor. Por el contrario el sonido que se espera que emita un trompetista clásico (que no se dedique a la música popular moderna como pueda ser el jazz, el pop-rock etc.) debe ser fácil, presente, sin brusquedad, lleno, ancho, limpio, redondo y utilizando los resonadores. (Maiken, 1996).

En algunas ocasiones los instrumentistas clásicos no suelen valorar adecuadamente las aportaciones interpretativas y de improvisación de los músicos de jazz entre otras cosas porque hay una carencia o insuficiencia de asignaturas que tengan que ver con todo eso de la repentización cuando el intérprete cursa sus estudios musicales. Es sabido que en otras épocas en la música culta se improvisaba pero esto se ha ido perdiendo hasta prácticamente extinguirse. Lo ideal sería que, al igual que ocurre en algunos países europeos y en los Estados Unidos, en los conservatorios españoles se impartieran asignaturas relacionadas con el jazz, la música étnica, el blues, etc. Todos estos tipos de música enriquecen enormemente la cultura musical del alumnado ampliando sus conocimientos rítmicos, armónicos y expresivos. Por supuesto que es esencial que los estudiantes conozcan los conciertos para trompeta de J. Haydn, L. Mozart, J.N.



Hummel, A. Arutunian, A. Jolivet, J. Hubeau, P. Hindemith, etc. así como deleitarse con los grandes intérpretes clásicos (Maurice André, Pierre Thibaud, etc.) pero no menos importante es que escuchen y analicen las improvisaciones de grandes trompetistas de jazz como Louis Armstrong, Clifford Brown, Dizzy Gillespie, Miles Davis o Wynton Marsalis. Y es que el trompetista de jazz y por extensión todos los intérpretes de este tipo de música en un mismo acto realizan dos acciones: interpretar y crear. (Cruces, 1998)

Habría que señalar que ha habido numerosos trompetistas clásicos que se han sentido fascinados y seducidos por la música afroamericana haciendo algunas incursiones en ella. Tal es el caso de los franceses Maurice André y Pierre Thibaud. Y viceversa, trompetistas de jazz que han interpretado conciertos clásicos como el cubano Arturo Sandoval o el norteamericano Wynton Marsalis (Arnau, 1987).

Toda la música, en todas sus variantes y vertientes, tiene su lugar y su hueco en la historia, lo que ocurre es que puede estar más o menos elaborada y nos puede gustar en mayor o menor medida. En este sentido en opinión del investigador y articulista Simon Frith (1996) la música popular moderna ha asimilado las formas y convenciones afroamericanas a lo largo del siglo XX. Según Frith la música popular tiene una estructura compleja por “intensión” y no por “extensión” como ocurre con la música clásica. La “intensión” hace referencia a que las unidades musicales básicas (notas tocadas o cantadas) no se combinan en el espacio y en el tiempo como elementos formando estructuras complejas. La unidad básica musical en la música pop, rock, etc. está organizada en parámetros de melodía, armonía y ritmo y el conjunto resultante se desarrolla a partir de la modulación de las notas fundamentales y también partiendo de la inflexión de la pulsación básica. En la “extensión”, que es lo que utiliza la música



clásica, se utilizan el tema, las variaciones, el contrapunto y la tonalidad tanto diacrónica como sincrónicamente. (Cruces, 2001),

Podríamos dividir la música popular moderna en música jazz, country, soul, rock, etc. pero otro modo interesante de clasificación sería también la ideología, si se venden como arte, como comunidad o emoción.

Se dice que la música popular moderna tiene un uso básicamente utilitarista pero la llamada música clásica o erudita no está tampoco exenta de ese uso social (ver los diferentes anuncios publicitarios, bandas sonoras de películas, etc. en los que sale acercando este tipo de música a la inmensa mayoría de ciudadanos). (Andrés, Alberola, 2007).

El jazz en sus inicios era una música considerada ligera pero últimamente algunos musicólogos, sociólogos y antropólogos de la música ya la encasillan dentro de la música culta. Las personas que se hayan adentrado básicamente en el jazz se darán cuenta rápidamente de que algunas piezas tienen una complejidad y elaboración muy importante en el aspecto armónico, rítmico y expresivo. Según Christopher Small (1989) “la música con mayúsculas, identificada con la música culta, erudita clásica, occidental, debe ser considerada como una más de las músicas que pueblan el mundo. Esto ocasiona que sus sonidos, modos de puesta en escena (el concierto burgués), pensamientos comportamientos y conceptos de los protagonistas de esta práctica musical (compositores, intérpretes, público...) sean desmitificados como universales.” Probablemente no hay tal universalidad, no hay una música superior a otra desde un punto de vista antropológico y sociológico. (Berendt, 1986).

Sería muy enriquecedor para los futuros intérpretes, sean o no trompetistas, que pudiesen conocer otros tipos de música como es el jazz. Igualmente es importante, para los alumnos más aventajados, profundizar en la complejidad de la música erudita.



En una ocasión el trompetista de jazz Louis Armstrong dijo: “toda la música es música folk, nunca he escuchado a un caballo cantar una canción”. (Llamas, 2009).

2.2.5. Estudiantina

La estudiantina y/o centro musical, es pues, un grupo musical formado por elementos del pueblo, en sus diferentes estratos o sectores, dígase obreros, artesanos, comerciantes, empleados, funcionarios, profesionales, etc. Todos impulsados por su afición musical.

Los instrumentos musicales que predominan en la estudiantina son las de cuerdas o cordófonos tales como: el charango, quirqui o chillador, mandolinas, guitarras, algunos de viento como el acordeón y la quena. (Cuentas, 1995)

Una estudiantina integrada así, al interpretar huaños pandilleros, estos adquieren un sabor que deleita el espíritu puneño, una mezcla de nostálgicas reminiscencias y de romance. Parece trasuntar la eclosión de los amaneceres andinos o la suprema apoteosis de los crepúsculos de luminosidad agonizante. (Cuentas, 1995).

La alegría y la dinámica de la pandilla puneña dependen del acompañamiento, calidad y selección de la música pandillera que interpretan las estudiantinas o centros musicales. Ambas denominaciones nos permiten identificar al conjunto de músicos empíricos y profesionales provenientes de diversos grupos laborales y sociales, que no siempre son estudiantes como es el caso de las “tunas” españolas. Que en un principio estaban compuestas por estudiantes que de alguna manera buscaban solvencia económica para costear sus estudios, de ahí el nombre de “estudiantina” que en los últimos años a estado tomando mayor fuerza con el caso de Estudiantinas Escolares; Villa de Fatima, Glorioso Colegio Nacional San Carlos, Colegio Prescott y entre otras entidades que promueven talleres de música. (Pineda, 1981).



El musicólogo Américo Chacón Valencia, nos refiere que en 1896. Se funda la primera estudiantina de vida orgánica denominado “progreso musical” integrado por los músicos; Vicente Molina, José Ignacio Molina, Francisco Nieto, entre otros bajo la dirección de músico puneño José Ignacio Molina.

2.2.6. La pandilla puneña

La pandilla puneña es una de las pocas danzas, que tiene origen urbano, en el folklore del departamento de Puno.

La pandilla puneña, es una danza de carnaval, originaria de la ciudad de Puno. Esta danza se baila en parejas de dos, haciendo pasos de galanteo y de coqueteo en grupos más o menos numerosos. Sin embargo existen algunas danzas de carnaval que tienen su denominación propia, entre ellas están la Pandilla Puneña, el Cahuri de Ilave y Acora, el Huifala de Ayaviri, la k’ajcha de Asillo, el Huapululo de Lampa, entre otras danzas. (Iturriaga, 1988)

La pandilla puneña, que viene a ser la expresión musical de la cholada, perteneciente al estrato inferior de la clase media, que nos ofrece una gran variedad de melodías entre (marineras y huayños). (Delgado, 1987)

Por consiguiente, la música y la danza son manifestaciones artísticas culturales que contribuyen la principal expresión de la cultura puneña, que merecen ser destacados en la hoja de nuestra identidad. En los últimos años las acciones de difusión y promoción de la música puneña, a nivel Regional, Nacional e Internacional, han sido aspectos de escasa atención por parte de las entidades públicas y privadas de la Región de Puno. Por lo tanto se viene perdiendo los valores culturales originarios de estas tradiciones sin que se haya realizado un registro ni estudio alguno. Lo que significa una pérdida para la memoria colectiva del pueblo Puneño. Si bien es cierto que estas expresiones culturales (música y danza) están sujetos a cambios paulatinos o al abandono de unas expresiones



por otras, como suceden en todas las otras culturas musicales. Por efectos de la globalización y predominio de los centros del capitalismo hegemónico. Tampoco podemos caer en la idea de ser conservadores y oponernos a la intromisión de la cultura dominante y de la música comercial. (Portugal Catacora)

En conclusión la música puneña es inherente a la danza, y en razón a ello se encuentran unidos desde tiempos inmemorables, constituyéndose en el eje principal del desarrollo de la región de Puno, junto a las agrupaciones musicales afiliadas a la Federación Departamental de Centros Musicales y Estudiantinas de Puno.

2.2.6.1. La marinera

Es producto del mestizaje hispano-indígena con aportes culturales traídos por el negro africano y caribeño. El especialista e investigador José Duran, considera a la zamacueca como antecesora y madre de la marinera. El investigador Argentino Carlos Vega, afirma que este baile nace en Lince, posiblemente en 1610, y lo clasifica en el grupo de danza suelta, independiente, pero muy picaresca y que utiliza como adiamiento un pañuelo. (Romero, 1998)

La trompeta en la marinera puneña.- la trompeta como instrumento melódico es sumamente importante porque viene tomando posición y fuerza en la interpretación de una obra musical y es un elemento importante dentro de la estudiantina de la pandilla puneña.

La marinera es, un baile mestizo, propio y originario del Perú, con un compás de 6 por 8 y en movimiento ligero, que se asemeja a la cueca Chilena, y como tal es la máxima expresión del criollo Peruano. En ella se fusionan admirablemente la gracia y salero de la música española; la ingenuidad y dureza de la música indígena, la agilidad y picardía del criollo y la vitalidad del ritmo negroide. Simbolizando así la alegría y fuerza Peruana. (de Candé, 2002).



2.2.6.2. El huayño

Es la expresión musical más popular de la región de la sierra del Perú; y en cierta forma representa la adhesión popular a la cultura del terruño. Nace en el imperio incaico y sobrevive a la colonización española, que mantiene su popularidad hasta hoy en día. Según las regiones, hay muchas variables de denominación que toman carácter propio: Tunantada, Huaylas, Wayno, huayño. Este último, en fecha 15 de Junio del 2006 ha sido instaurado a nivel nacional como el “día de la canción andina” en mérito de hacer un justo reconocimiento a la canción ancestral y milenaria que alza los sentimientos de nuestros pueblos, y como fiel expresión de nuestra identidad andina. (Cotrado, 2007)

El huayno se baila en parejas sueltas que tiene como antecesor a la k’ashua, es un baile festivo y alegre que utiliza una colorida vestimenta. Sin embargo cabe destacar la más fiel al original. A pesar del efecto de las migraciones y adaptaciones musicales a lo largo de toda la zona andina. (De la Monte, 1991)

La trompeta en el huayño pandillero.- La trompeta es un elemento primordial en la ejecución de los huayños pandilleros puneños, por su color timbrístico, su calidad de ejecución ya que viene siendo un instrumento totalmente melódico, ayuda notoriamente en los desplazamientos por las calles y usa una sordina para medir el volumen y no tape a los demás instrumento que conforman las estudiantinas.

2.2.6.3. Los concursos

Si bien es cierto las estudiantinas y centros musicales son complementos indelégibles de las pandillas, sus músicos pensando mostrar al mundo la vorágine de nuestra cultura en pentagramas de cuerdas. Propulsaron las afanadas exhibiciones y concursos dedicados por el aniversario de Puno; entre la primera se dice que fue la presentación de 1934 efectuada en el teatro municipal del Jr. Arequipa, de allí en 1947 organizado por la comisión de turismo, en 1957 organizado por el Instituto Americano de



Arte y Radio La Voz del Altiplano con apoyo del C.M. Teodoro Valcárcel. Por falta de una organización formal el 28 de Julio de 1981 se forma la FEDECME a fin que preserve la práctica y la creación de nuestros compositores y la vigencia de nuestras estudiantinas musicales, a partir de ellos los presidentes que pasaron son: Sr. Armando Hinojosa Pinazo, Walter Rodríguez, Edmundo Pantigoso Paca, Rolando Montesdeoca, Dino Loza, Sra. Magda Pérez Pérez, y actualmente en el año 2013 es el Sr. Heraclides Medina. ()

2.2.6.4. Pasacalles

Luego de presentación en el escenario de los teatros Cerrito de Huajsapata y el coliseo cerrado, los participantes enfilan en un pintoresco pasacalle, iniciando en el Parque Pino, pasando por el pasaje peatonal Lima, hasta la plaza, y visitando los clubes (Unión y Kuntur), acompañando a las agrupaciones pandilleras que les fueron designadas, allí cantaran y bailaran hasta pasada la media noche. (Cuentas, 1995)

2.2.7. La trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña

La trompeta en la estudiantina puneña, tiene presencia desde el siglo XX, sin embargo su presencia es universal en el ámbito académico y popular. La trompeta como instrumento netamente extranjera ha venido siendo útil en la música mestiza como es el caso de Pandilla Puneña, con el tiempo hasta ahora se ha ido poniéndose en una condición indispensable por su color timbrístico e incorporándose con fuerza hacia el género del huayño y el estilo de la pandilla puneña.

La trompeta, viene teniendo un papel melódico en la interpretación de los huayños pandilleros, ya que es un instrumento melódico, es decir, que la trompeta hace la melodía intercalando con los violines, acordeones, mandolinas, quenenas, saxos y la las voces.

“La trompeta es un instrumento que forma parte no solo de la orquesta sinfónica sino en la gran mayoría de géneros musicales. La mayoría de la gente que no está ligada directamente a la música clásica, seguro que la reconoce antes en cualquier tipo de música



popular. Así, podemos encontrarla en las bandas de música profesionales de las ciudades o ejércitos de todo el mundo o, sin ir más lejos, en la cantidad de bandas de músicos aficionados y que a la vez sirven de cantera para futuros profesionales que tanta tradición tienen en este país. Otros tipos de música popular donde la trompeta es indiscutible, son sin duda los famosos mariachis mejicanos, o la incansable salsa caribeña, con sus ritmos danzones, y en nuestros famosos pasodobles. También en la música pop, se pueden encontrar las trompetas en muchas ocasiones”. (Ainsley, 2002)

La incursión de las trompetas en las estudiantinas de la Ciudad de Puno se da a través de la influencia de las fiestas carnestolendas por la repercusión de la festividad “virgen de la candelaria” aproximadamente en la década del 50 del siglo pasado. (Salvatierra, 2001)

Entre tanto la trompeta es un instrumento netamente extranjera, al igual que la mayoría de los instrumentos que intervienen en las estudiantinas o centros musicales en la música de la pandilla puneña. La trompeta es un instrumento melódico que tiene como característica el sonido brillante (fuerte, potente), que está en la capacidad de ejecutar cualquier tipo de melodías, es por eso que está profundamente ligado en los diferentes grupos musicales (el jazz, en la música clásica, en el pop, en el rock y en la música popular). En estos últimos años la trompeta se está convirtiendo en un elemento primordial dentro de las estudiantinas. En el año 2012, en el III concurso de estudiantinas organizado por la Universidad Nacional del Altiplano denominado “Félix Paniagua Lozano” en las bases de concurso se menciona claramente la conformación de las trompetas en las estudiantinas. Por primera vez en la historia de Puno se admiten a las trompetas en un concurso de estudiantinas. En vista de que nunca se les avía permitido participar en un concurso a pesar de su participación en las estudiantinas.



2.1.7.1. Distribución de la trompeta

La trompeta es un instrumento melódico y por ende necesita de dos o más trompetas para realizar acordes. En la estudiantina de la pandilla puneña se utilizan dos voces interpretadas por dos o más trompetas.

- Primera trompeta (Agudo).
- Segunda trompeta (Bajo).

En estos últimos años se ha podido ver que gracias a la destreza de los instrumentistas (músicos) de la trompeta vienen realizando otras formas de interpretación, aumentando una trompeta que va por encima de la primera trompeta llevando una tercera y haciendo una armonía más moderna.

2.2.8. La estudiantina en la pandilla puneña

Su memorial viene de lejanos tiempos, nacieron de los fanales de la inspiración creadora, los andes coronados, el encanto de la masa esmeraldina del lago, inspiradores paisajes diamantinos inspiraron el alma de músicos, poetas y danzarines, en rituales de pinkillos, quenás y phusas junto a tambores y bombos multitudinarios, ululando desde los ayllus hacia los pueblos y las ciudades en expresiones de jolgorio. Al lado de estos legendarios, como una novedad fueron abrazando las de cuerdas entre 1800 – 1900 ya en serenatas, la bohemia y reuniones sociales urbanas, desarrollaron en pentagramas las marineras y huaynos cholos, acompañando a las comparsas de pandillas en el poético paisaje a orillas del lago Titicaca, entre ellas se mencionan a las estudiantinas Montesinos, Cuentas, Dunker, Lira Carolina, Melodías del Altiplano, Lucero del Ande, Ferroviarios, Los Íntimos, Unión Puno, Lira Puno, Pichacani, Orquestal Puno, Teodoro Valcárcel, Estudiantina Puno (residentes del Cusco), Carlos Rebina Burgos, Colegio Nacional San Carlos, Arpegios Puneños, María Auxiliadora, C.M. Acora, Rodolfo Montesdeoca, Alberto Rivarola Miranda, y otros. Cada uno con su matiz artístico, este ejemplo musical



viene siendo emulado por los jóvenes valores empeñados en el futuro musical de Puno. Desarrollando la lectura musical, superando técnicamente a lo tradicional. Entre estas nuevas estudiantinas figuran la I.E.P. Villa Fátima, Esther Zegarra, I.S.G.C.N.S.C. Prescott, Julia Palacios, Edgar Valcárcel, San Juan Bautista, CETPRO de Arte Puno, ESFA Puno, Escuela de Arte de la UNA Puno, y otros que se van incrementando. (Cotrado, 2007)

La estudiantina y/o centro musical, es pues, un grupo musical formado por elementos del pueblo, en sus diferentes estratos o sectores, dígase obreros, artesanos, comerciantes, empleados, funcionarios, profesionales, etc. Todos impulsados por su afición musical.

Los instrumentos musicales que predominan en la estudiantina son las de cuerdas o cordófonos tales como: el charango, quirqui o chillador, mandolinas, guitarras, algunos de viento como el acordeón y la quena. (Palacios, Valcárcel)

En estos últimos años, las estudiantinas y/o centros musicales están compuestas por baterías, zamponas, saxos, y trompetas, este último con una sordina para modular el volumen del sonido. Una estudiantina integrada así, al interpretar huayños pandilleros, estos adquieren un sabor que deleita el espíritu puneño, una mezcla de nostálgicas reminiscencias y de romance. Parece trasuntar la eclosión de los amaneceres andinos o la suprema apoteosis de los crepúsculos de luminosidad agonizante.

La alegría y elegancia de la Pandilla Puneña, depende mucho del buen acompañamiento y calidad interpretativa de la estudiantina y por supuesto de una buena selección de huayños pandilleros. La estudiantina es el grupo que anima a las pandillas con la música, y que se conforma primeramente con instrumentos de cuerda como la guitarra, guitarrones, mandolinas que son la base principal de la de este grupo musical, a las que se unen el charango, el contrabajo y los violines, enriquecidos con el sonido



característico de los acordeones, desde 1950, los instrumentos de vientos como la trompeta con sordina y el saxofón. Integran estas estudiantinas para darles mayor fuerza auditiva ante la gran cantidad de parejas que danzan, y recientemente hemos visto integrar en algunas estudiantinas a los bajos electrónicos: (LA PANDILLA PUNEÑA origen y motivación.)

Las diferentes agrupaciones pandilleras tienen sus propias melodías en marinera y huayño que los identifican a los mismos y que en algunos casos dichas melodías llegan a ser totalmente emblemáticas para sus grupos.

2.3.- MARCO CONCEPTUAL.

2.3.1.- Música.

Es el arte de combinar los sonidos. Es decir, es la sucesión de sonidos como resultado de la combinación sucesiva y/o simultánea de sonidos musicales, sujetos a un determinado movimiento.

La música, en su acepción más simple, puede describirse como la yuxtaposición de dos elementos: el sonido y la duración, generalmente las llamamos melodía y ritmo. La unidad mínima de organización es la nota. Es decir, un sonido con un tono y una duración específica. Por ello la música consiste en la combinación de notas individuales que aparecen de forma sucesiva o simultánea o en ambas formas, como sucede en la mayor parte de la música universal. (Achata, 1979).

La música es pues a la vez una lengua, un arte y una ciencia, y debe ser considerada, según las circunstancias, bajo estos aspectos.

2.3.2.- Orquestación.

La orquestación es el estudio o la práctica de escribir música para orquesta (o de manera más amplia, para cualquier conjunto instrumental); o bien la adaptación para orquesta de música compuesta para otro instrumento o conjunto musical. Solamente en



el curso de la historia de la música se ha afirmado como arte compositiva en sí misma.
(Casella, Mortari).

2.3.3.- Elementos.

Podemos encontrar una gran variedad de elementos en la música, así como.

- **Escala.-** Es la base de una escala musical formada por una sucesión convencional de sonidos que suben o bajan.

El sistema de afinación que usamos comúnmente divide equitativamente la octava en doce sonidos. Una escala es un conjunto de notas escogidas de entre estas doce notas.

Con las notas de las escalas los compositores construyen sus melodías y los acordes con que se acompañan las melodías.

- **Ritmo.-** Cualitativa del tiempo un número determinado de duración en una mediana dada.

Es la sucesión de sonidos largos y cortos; fuertes y débiles. Ritmo en música se refiere a la pauta de repetición a intervalos regulares y en ciertas ocasiones irregulares de sonidos fuertes y débiles en una composición, un ritmo no tiene por qué ser una secuencia de sonidos repetitivos, el ritmo es una característica básica de todas las artes, especialmente de la música, la poesía y la danza, el ritmo gobierna los movimientos del cuerpo.

- **Contrapunto.-** Es una técnica de composición musical que evalúa la relación existente entre dos o más voces independientes (polifonía) con la finalidad de obtener cierto equilibrio armónico

- **Dinámica.-** La dinámica en música hace referencia a las graduaciones de la intensidad del sonido. Dentro de la terminología musical se denomina matiz dinámico o de intensidad a cada uno de los distintos grados o niveles de intensidad



en que se pueden interpretar uno o varios sonidos, determinados pasajes o piezas musicales completas.

- **Melodía.-** Es una sucesión de sonidos que se desenvuelven en una secuencia lineal, tiene una identidad y significado propio dentro de un entorno sonoro particular.

Es una serie lineal de sonidos no simultáneos, como sería en un acorde. En consecuencia, toda melodía es una hábil combinación sucesiva de los diferentes sonidos que integran una escala musical que por lo mismo tienen una íntima relación sonora.

- **Armonía.-** Unión y combinación de sonidos simultánea y diferente pero con acordes bien concertados y grata variedad de sonidos.

Es la terminología musical, es el arte de combinar varios sonidos simultáneamente, formando grupos de sonidos o acordes que se suceden e interrelacionan de acuerdo a determinadas leyes (que dependen del sistema armónico elegido). Es además, el arte de la formación y encadenamiento de una sucesión de acordes o grupos de sonidos. La armonía es un sistema musical basado en la organización y coordinación entre sí de sonidos simultáneos, tanto desde el punto de vista vertical como horizontal

- **Timbre.-** Color de sonido que permite distinguir la voz o el instrumento que lo emite.
- **Forma musical.-** Conjunto de rasgos generales comunes a un número más o menos extenso de obras que permiten establecer comparaciones entre ellas y clasificarlas.
- **Frase.-** Expresión completa de una idea musical melódica.



Es una idea parcial que puede ser antecedente o consecuente. Es decir una especie de pregunta y respuesta (que es expresada por las semifrases), por consiguiente, una frase puede ser binario o ternario, que pueden tener un carácter afirmativo o negativo.

- **Acorde.-** Sonoridad resaltante de la emisión simultanea de varios sonidos.
- **Altura.-** Es la cualidad que diferencia un sonido agudo de un sonido grave. Depende de la frecuencia del sonido que es la que determina el nombre de las notas. Se trata de una de las cuatro cualidades esenciales del sonido articulado junto con la duración, la intensidad y el timbre.
- **Afinación.-** Los sistemas de afinación buscan construir una serie de relaciones de frecuencia vibratoria que dan lugar a las notas de una escala. Estas relaciones se estudian de manera independiente de la altura absoluta de cualquiera de las notas, y se describen exclusivamente como intervalos entre ellas. Los apartados que siguen hacen relación a los estándares de altura absoluta, no a los sistemas de afinación de la escala.
- **Composición.-** Obra científica, literaria o musical.
- **Intensidad.-** Fuerza de sonido fuerte o débil.
- **Forma.-** Conjunto de rasgos generales comunes a un número más o menos extenso de obras que permiten establecer comparaciones entre ellas y clasificarlas.
- **Nota musical.-** Es el nombre del sonido y son siete notas. Es el empleo de figuras que de acuerdo a su forma indican la duración de un sonido y de acuerdo a su posición las definen de acuerdo a si es grave o agudo diferenciándose entre si de acuerdo a la cantidad de vibraciones por segundo generadas. Hablamos entonces del semitono como la unidad de menor medida que diferencia un tono de otro según lo percibe el oído humano y de acuerdo a lo estructurado por la escuela



Europea aceptada convencionalmente de manera universal en lo que a notación musical se refiere.

- **Partitura.-** Es un texto completo de una obra musical, en consecuencia, es la reunión superpuesta en una misma página de todas las partes vocales o instrumentos que concurren a la ejecución de una obra musical.
- **Sonido.-** Es todo lo que percibe el oído puede ser determinado e indeterminado. El sonido determinado se llama sonido musical, y el sonido indeterminado se llama ruido.
- **Tema.-** Fragmento musical que posee una entidad y un sentido completo y está sujeto a posteriores desarrollos de sus elementos constitutivos.

Es la melodía o fragmento de melodía que sirve de motivo a una composición musical (donde predomina un concepto, una frase o un motivo determinado), sin cadencias que lo seccionen; constitutivo del elemento básico de una composición, o de parte de ella y por lo mismo, sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos, esta última condición es la más importante, hasta el punto de llegar a condicionarse como temas todos los fragmentos musicales que se sujetan a ella, aun cuando carezcan de las características citadas y constituyan verdaderas frases.

- **Fuga.-** Forma de composición de varias voces o partes, enteramente basada en el principio de la imitación y en la que un tema principal y uno o varios temas secundarios o contratemas parecen huir incesantemente de voz en voz. La textura musical de una fuga descansa en el contrapunto (melodías entrelazadas), y su rango estilístico más importante es el tratamiento del material temático por medio de la imitación, las partes principales de una fuga son la exposición del tema y su imitación.



- **Remate.-** Es un término que se utiliza en la música puneña, para indicar la parte final y conclusiva de la marinera puneña (Parte B), que viene a ser de movimiento más dinámico para darle énfasis en el carácter y movimiento de la melodía, con los infaltables rasgueos que se destaca en el acompañamiento de las guitarras y guitarrones.
- **Estilo.-** Es el carácter propio que da a sus obras un artista plástico o un músico, a través de un conjunto de características que individualizan la tendencia artística de una época, donde se permite resaltar el gusto, elegancia o distinción de una persona o cosa.
- **Tradición.-** (Costumbre), Es la transmisión de costumbres, doctrinas, noticias, etc. Hecha de generación en generación; como parte de un hábito de práctica que ha adquirido fuerza de ley, determinado de acuerdo a los cánones de una cultura o grupo social.

2.3.4. Técnica.

Es el conjunto de procedimientos y recursos que ayudan a desarrollar los conocimientos empíricos a un nivel académico.

2.3.5. Timbre.

Al conjunto de vibraciones que forman un sonido se les llama armónicos, parciales o alícuotas, y sus diferentes combinaciones dan lugar al timbre de dicho sonido o instrumento.

Los sonidos armónicos se forman según la vibración natural del sonido base (frecuencia o armónico principal, que determina la altura del sonido), la octava de ese sonido, su quinta, su tercera, etc. (Pardina, 1998)

Los sonidos armónicos pueden oírse con relativa facilidad pulsando una nota muy grave en un piano dejando los apagadores levantados.



2.3.6. Sordina.

Es un complemento de la trompeta, Al acoplar la sordina al pabellón de la trompeta puede disminuir su volumen y producir sonidos diferentes. Utilizado por muchísimos músicos desde hace décadas. Es un accesorio importante en solistas de diversos estilos y géneros musicales.

La misma nos ofrece un excelente recurso que dependiendo del modelo utilizado, nos cambiara la sonoridad de nuestra trompeta de una forma bastante radical. Básicamente se utiliza para dar otro "aire" o clima a un determinado tema o fragmento musical.

Las sordinas actuales están construidas con diversos materiales; existen de aluminio, cobre, plástico, fibra, y hasta de madera. Y son fabricadas más que nada para trompeta y trombón.

La existencia de muchos modelos y marcas, hacen de la sordina un elemento muy versátil y útil para el músico.

2.3.7. Operacionalización de las variables

Variables	Dimensión	Indicadores	Escala
Importancia de la Trompeta	Interpretación	Boquilla Timbre Digitación Ataques. Silabeo. Sonido	Nominal
	Sordina	Timbre Sonido	Nominal
Pandilla Puneña	Huayño pandillero Marinera Puneña	Frase. Ritmo. Contrapunto. Dinámica. Melodía. Armonía. Forma. Tempo. Acordes. Afinación. Altura. Intensidad. Escala. Nota. Partitura. Sonido. Tema. Timbre.	Nominal



CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. ÁMBITO DE ESTUDIO:

El desarrollo de la investigación se realizó en la ciudad de Puno. Donde se estudió las grabaciones de audios y videos existentes desde el 2012 – 2013. Y se tomaron en cuenta a la gran mayoría de estudiantinas y/o centros musicales.

3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN:

Se inicia como Exploratorio, Descriptivo, correlacional y explicativo:

Exploratorio: al inicio de la investigación, tuvo como objetivo familiarizarnos con un tópico desconocido o poco estudiado o novedoso para algunos.

Descriptivo: Luego de pasar por el estudio exploratorio, entramos al estudio descriptivo, donde se analiza como es y cómo se manifiestan un fenómeno y sus componentes en el aspecto de origen y evolución.

Correlacional: En esta parte, para establecer las confluencias en el tema, pretende observar cómo se relacionan o vinculan diversos fenómenos entre sí, o si no se relacionan.

Explicativo: Hacer conocer y comprender.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA

3.3.1. Población

Está constituido por las estudiantinas y/o centros musicales existentes en la ciudad de Puno. 2012-2013. Que participan en la fiesta de los carnavales

3.3.2. Muestra

Para el análisis musical, se ha tomado en cuenta al azar el repertorio de cinco conjuntos musicales. Se ha utilizado los videos y materiales de audio de las marineras y huayños pandilleros del repertorio tradicional de cada uno de estas estudiantinas y/o centros musicales que practican de manera frecuente año tras año durante las fiestas de



carnavales los cuales realizan pasacalles por las principales arterias y Plazas de la ciudad de Puno.

A).- La Lira Puno.

- Marinera: Ciudad del Lago.
- Huayño Pandillero: La Lira.

B).- Circulo Unión Puno.

- Marinera: Pollerita Roja.
- Huayño Pandillero: Muchachada Alegre.

C).- Theodoro Valcárcel.

- Marinera: Oh Marinera.
- Huayño Pandillero: Remoliendo.

D).- Centro de Arte Vernacular Los Íntimos.

- Marinera: Los Totorales.
- Huayño Pandillero: Malika.

E).- Agrupación Puno de Arte Folklore y Teatro (APAFIT).

- Marinera: La Paradita.
- Huayño Pandillero: Andrés Huayllita.

3.4. TÉCNICAS.

3.4.1. Técnica de construcción del marco del muestreo

Selección de Huayños y Marineras representativas con intervención de trompetas.

3.4.2. Técnicas del muestreo

Por antigüedad y por originalidad, se seleccionaron las marineras y huaños pandilleros que tradicionalmente son ejecutados por las estudiantinas en los carnavales, de la ciudad de Puno.



Marineras Puneñas:

- Ciudad del lago
- Oh Marinera
- La paradita

Huaños Pandilleros:

- Andrés Huayllita (Huayño pandillero)
- La lira.
- Remoliendo.

3.4.3. Técnicas de colecta de información

Análisis formal, temático y armónico se utilizó para analizar y comparar el repertorio, su orquestación, etc.

Guías de observación: consistió en la comunicación integral entablada con:

- Videos y audios en CDs. e internet.
- Músicos ejecutantes de la pandilla puneña.
- Danzarines de la pandilla puneña.
- Personas connotadas en la materia.

3.4.4. Técnicas de pensamiento y análisis de la información.

La investigación es a nivel macro social. En razón a que describe y explica el porqué de la trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña.

Opinión de los danzarines y de los músicos que participan en las pandillas puneñas durante la fiesta de los carnavales.

Estructura de la música tradicional de la pandilla puneña (según los elementos fundamentales de la música), marinera puneña y huayño pandillero.



Partituras y grabaciones fonográficas de las melodías de la marinera y huayño pandillero. Dinámica, interpretación, orquestación, transcripción, y texto poético (letras de la canción).

3.5. TIPO DE INVESTIGACIÓN

El trabajo de investigación es de nivel cualitativo, porque está enmarcado a generar, adquirir, analizar, reforzar y ampliar el conocimiento y cultura humano, caracterizando, describiendo y explicando el porqué de los hechos, en el marco de los métodos científicos y descriptivos.

3.6. FACTORES DE UBICACIÓN

3.6.1. Factores demográficos

El departamento de Puno se encuentra ubicado en la zona sur oriental del Perú, en la meseta del Collao, a orillas del Lago Titicaca. No obstante su topografía accidentada, la mayoría de sus ciudades están situadas en zonas altas de la sierra. Limita por el norte con Madre de Dios, por el sur con Tacna, por el este con Bolivia y por el oeste con Cusco, Arequipa y Moquegua. Tiene una extensión de 72,382 km², y una población que supera el millón de habitantes, pese a que cuenta con clima frío y semiseco con una temperatura promedio anual de 10°C y de 3°C durante el invierno. Su capital es Puno, ubicada a orillas del Lago Titicaca sobre los 3,827msnm. Entre las ciudades más importantes figuran Juliaca, Azángaro, Huancané, Lampa y Yunguyo.

Puno es uno de los pocos departamentos andinos que cuenta con un relieve plano en gran parte de su territorio, para ir elevándose gradualmente hasta las punas (Paisajes abiertos, recubiertos de una formación vegetal – plantas resinosa y espinosa), en cuyas regiones se alzan mesetas, picachos nevados que embellecen el panorama y se ubica el Titicaca como el Lago navegable más alto del mundo. Las leyendas locales señalan al Titicaca como el punto donde emergieron los dioses creadores de la civilización humana,



y actualmente coexisten diversas hipótesis científicas y versiones sobre el origen y denominación del Lago. Garcilaso de la Vega le atribuye el significado de cerro de plomo, y en Bolivia Manuel V. Bliivian afirma que el nombre verdadero sería Titicaca (Gato de piedra), otras referencias hablan de la existencia de un ídolo en forma de puma del Titicaca.

3.6.2. Ciudad de puno

La ciudad de Puno, capital del Distrito, Provincia y Departamento del mismo nombre, se extiende en la orilla oeste del Lago Titicaca, en una bahía, sobre una superficie ligeramente ondulada, rodeada de los cerros: Machallata, Azoguini, Pirhua Pirhuani y Cancharani, a 3,827msnm. Goza de un clima saludable aunque frío y seco. Es considerado como la Capital del Folklore Peruano e incluso de América, por la inmensa gama de sus danzas y bailes expuestas en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, (el mes de febrero), donde la algarabía popular y el entusiasmo general por la danza desbordan a Puneños y Turistas, unidos en la fiesta popular alucinante y emotiva. En la misma dimensión, la Pandilla Puneña es otra de las expresiones culturales de forma nacional e internacional que se muestra durante los carnavales y en lugares turísticos como la Plaza de Armas, el Parque Manuel Pino, el céntrico jirón Lima y las calles aledañas, que nos permite contemplar trabajos arquitectónicos (la Catedral), casonas coloniales (balcón del Conde de Lemos), y a tres cuadras arriba de la Plaza de Armas se encuentra el Cerrito de Huajsapata de piedra caliza y de unos 45m. De altura. Desde allí se puede divisar la Ciudad de Puno con un fondo espectacular del Lago Titicaca.

Puno fue sede de una de las culturas más importantes de la época pre-inca, la Tiahuanaco, máxima expresión del antiguo pueblo Aymará y cuyos restos arqueológicos causan admiración hasta nuestros días. En la antigüedad, la meseta del Collao estuvo poblada originariamente por grupos Aymaras (collas, zapanas, kallahuayos y lupacas) y



posteriormente por quechuas. Según el cronista Inca Garcilaso de la Vega, la aparición de los Quechuas coincide con la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo, quienes surgieron de las aguas del Lago Titicaca con el mandato de su padre el SOL para fundar el imperio de los Incas (Tahuantinsuyo), que fue dividido en cuatro regiones, ocupando Puno la región de Collasuyo que se extiende por toda la meseta del Collao.

La cultura prehispánica más importante y de mayor influencia en la zona fue la Aymará, después de los Puquinas. Al llegar los españoles al Cusco (a mediados del siglo XVI), se enteraron de la gran riqueza minera de esta región, especialmente en oro y plata. Alrededor de 1660 las sangrientas luchas por la posesión de una riquísima mina en Laykakota (a una legua del Puno actual).

En la época del Virreinato, Puno fue el paso obligado de los viajeros que se dirigían a Potosí. Fue el Virrey Conde de Lemos quien en 1668 instituyó a San Juan Bautista de Puno como capital de la provincia de Paucarcolla. Posteriormente se le bautizó como San Carlos de Puno en homenaje al entonces reinante Carlos II de España. En 1870 se instaló la línea férrea Arequipa-Puno y se inició la navegación lacustre. Los sacerdotes españoles en su afán de catequizar las poblaciones aborígenes, hicieron levantar bellas iglesias en las que la imaginación y destreza de los Puneños se plasmaron con su propio estilo mestizo. En el aniversario de la fundación de Puno se sueltan fuegos artificiales, se organizan desfiles, bailes típicos y competencias, concurso de estudiantinas y centros musicales, presentación de artistas invitados que ofrecen conciertos de música puneña y música universal. También se escenifica la salida de Manco Cápac y Mama Ocllo del Lago Titicaca.



3.6.3. Factores económicos y productivos

3.6.4. Factores sociales

La ciudad de Puno se caracteriza por sus diferentes manifestaciones sociales, que, con justo merito se le reconoce a Puno como la capital del folklore peruano, por la variedad y belleza de su música y danzas. Actualmente es una importante región agrícola y ganadera y dueña de un gran potencial turístico.

3.6.5. Factores culturales

3.6.5.1. La fiesta de la virgen de la candelaria

Como resultado de la predica de los misioneros católicos en la región del antiguo collasuyo, en cuyo ámbito está el departamento de Puno, se prolongó en esa zona el culto a la virgen. En la época colonial se produjo una simbiosis de ese culto con el de los nativos a las divinidades llamadas "orográficas" como los auquis, apus o achachilas que no desapareció con la predica de los misioneros dominicos y jesuitas, que, sin llegar al erostratismo trataron de enseñar la creencia y el culto católico en forma pedagógica. Asimismo, por un proceso sustitutivo, los elementos o complejos de rasgos culturales y nativos se infiltraron y llegaron a remplazar a algunos de la región católica manteniéndose dentro de la estructura religiosa de esta.

No se conoce exactamente la fecha desde la que se rindió culto a la Virgen de la Candelaria de Puno. Su entronización de patrona de este lugar se enlaza a un hecho considerado milagroso que constituye a una tradición puneña transmitida oralmente. Se sitúa el acontecimiento de los primeros meses de 1781, cuando las huestes de los lugartenientes del caudillo aymara Túpac Catarí al lado de las del rebelde Azangarino Vilcapaza continuador de la lucha de Túpac Amaru, Pedro Vargas y Andrés Ingaricon, pusieron sitio a la ciudad de Puno (que entonces era villa), para reducir ese bastión del Virreinato y concertar, luego, su ataque sobre la Paz.



La festividad aludida se celebra el **2 de febrero** que es el día de la Virgen como en la octava o sea el domingo siguiente, sin que los días intermedios o los posteriores signifiquen un paréntesis, pues se sigue danzando, ya que cada barrio o cada grupo de danzarines tiene a su cargo un día en el que pasa su misa y hace el cacharpari o despedida. Por eso el hábito de la fiesta se prolonga durante 15 a 20 días y cuando coincide con los carnavales dura hasta un mes.

3.6.5.2. La fiesta de la santa cruz

Es una festividad religiosa establecida por San Gregorio el Magno, se difundió en América bajo la denominación de la cruz de mayo. No se conoce la fecha exacta de su implantación en el Perú.

La adoración a la Santa Cruz pone de manifiesto un proceso de aculturación o más bien de sincretismo pues el símbolo cristiano de la cruz, importado por España es identificado con el Apu, espíritu que según la creencia nativa reside en los cerros o en las partes más altas de los accidentes geográficos que rodean a la comunidad, de las que se convierten en dioses tutelares a los que se ubican en la "apacheta" lugar donde el campesino le rinde culto haciéndose presente con una piedra que la coloca ceremoniosamente luego de invocar su protección. La jerarquía del Apu está en relación con la altura y configuración de la eminencia donde se levanta la apacheta.

3.6.5.3. Principales atractivos turísticos de la ciudad de puno

a).- La Catedral: ubicada en la plaza de armas. Fue construida en el siglo XVIII, por el alarife peruano Simón de Asto cuyo nombre se encuentra inscrito en la portada. Su estilo es barroco y constituye un ejemplo de arquitectura mestiza local, que resalta la ciudad con su estructura y sus tallados en piedra.



- b).- Balcón de Conde de Lemos:** ubicada en la esquina de las calles Deustua y Conde de Lemos. Se dice que en esta casa se alojó el virrey del mismo nombre a su llegada a Puno en el año de 1668.
- c).- Museo Dreyer:** ubicado en la calle Conde de Lemos N° 289, cuenta con una colección de cerámica, orfebrería, tejidos y esculturas líticas pre-inca e inca. Asimismo, tiene una colección numística y documentos sobre la historia de la fundación española de la ciudad de Puno.
- d).- Arco Deustua:** centro de reunión para iniciar diversos acontecimientos artísticos como la exposición de la pandilla puneña, junto a las estudiantinas durante las fiestas de carnaval. Se encuentra ubicada en la primera cuadra del jirón independencia. Realizado de piedra labrada, fue construido por el pueblo puneño en memoria de los patriotas que lucharon por la libertad, durante la batalla de Junín y Ayacucho.
- e).- Museo de Arte Popular:** ubicado en el jirón Deza N° 257. Contiene muestras artesanales de tejidos y cerámica de la región.
- f).- Cerro Huajsapata:** ubicado a cuatro cuadras de la plaza de armas, al oeste de la ciudad. En su cumbre se allá el monumento a Manco Capac. Para muchos resulta como un mirador que permite apreciar una hermosa vista panorámica de la ciudad de Puno y el Lago Titicaca.
- g).- Lago Titicaca:** a diez cuadras de la Plaza de Armas de la ciudad de Puno. Se encuentra el Lago navegable más alto del mundo a 3810 m.s.n.m. con una superficie aproximada de 8560 km², una longitud de 194 km. Y un ancho promedio de 65 km. en las zonas donde su profundidad sobrepasa los 25 m, sus aguas son de color azul y en los menos profundos tiene el color verde diáfano que le dan las plantas acuáticas. Desde el puerto lacustre de la ciudad de Puno se hacen las excursiones a las islas de: los Uros, Taquile, Amantani, etc.



CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN DE LOS DATOS

La importancia de la trompeta en la música de la pandilla puneña, es relevante debido a sus cualidades tímbricas con el uso de la sordina.

Respondiendo al primer objetivo, para determinar la importancia de la trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña, es importante analizar los principales elementos musicales que intervienen, para luego detectar las cualidades que forman parte de la ejecución de la marinera y huayño pandillero.

Históricamente para Aguilar y Cotrado (2007), señalan que la trompeta con sordina se adaptó en las fiestas de carnavales en la década del 50, nos dice que esta inclusión ha sido para otorgarle mayor sonoridad, el cual coincidimos con lo señalado por estos dos autores, porque la trompeta a pesar de que use como elemento la sordina, tiene mayor sonoridad opacando a los demás instrumentos que en su mayoría vienen a ser de cuerdas.

Con estas bases que ya han sido investigados, nos hemos propuesto indagar sobre la ejecución de la trompeta en concursos instrumentales de estudiantinas o centros musicales, en los cuales no hemos podido detectar, pero si en los concursos o pasacalles de las fiestas de carnavales o en otras con carácter similar. Por tal motivo nuestro estudio se centrará en los temas infaltables de las pandillas que participan en las fiestas de carnaval.

Por otro lado, la trompeta por sus características sonoras junto con la sordina en estos últimos tiempos se ha ido convirtiendo en un elemento fundamental de las estudiantinas y/o centros musicales existentes en la ciudad de Puno. Ejecutando tanto la marinera puneña y el huaño pandillero con total normalidad.



La trompeta como instrumento melódico es sumamente importante porque ha tomado posición y fuerza en la interpretación de una obra musical (Marinera puneña y Huayño pandillero) y es un elemento importante dentro de la estudiantina de la pandilla puneña.

La trompeta en la estudiantina de la pandilla puneña, tiene presencia desde el siglo XX, sin embargo, su presencia es universal en el ámbito académico y popular. La trompeta como instrumento netamente extranjero ha venido siendo útil en la música mestiza como es el caso de Pandilla Puneña, con el tiempo hasta ahora se ha ido poniéndose en una condición indispensable por su color timbrístico e incorporándose con fuerza hacia el género del huayño y el estilo de la pandilla puneña.

La trompeta, tiene un papel melódico en la interpretación de las marineras y los huayños pandilleros, ya que es un instrumento melódico, es decir, que la trompeta hace la voz intercalando con los violines, acordeones, mandolinas, quenás, saxos y las voces. (Masculinas y femeninas).

4.2. TEMAS EJECUTADAS DE LAS ESTUDIANTINAS

Los temas que ejecutan las estudiantinas seleccionadas son las siguientes:

La Lira Puno. - **Para este conjunto pandillero los temas, que durante décadas ha ido ejecutando tradicionalmente son:**

❖ **Marinera** : **Ciudad del Lago.**

Está compuesta por una introducción y dos formas A y B. en compás de 6/8, según la escala menor melódica.

La introducción presenta dos formas, la primera está compuesta por una semifrase con sus respectivos motivos. La segunda parte compuesta por una semifrase y sus motivos



hace un fragmento melódico. La frase lo complementan las dos partes desde el 2do compás hasta el 16avo compás.

4.2.1. Tema ciudad de lago

El tema A. pertenece a la melodía de la marinera puneña, está compuesto de dos frases (antecedente y consecuente), los motivos y semifrases son binarios. Se desarrolla a partir del 17avo compás con ictus tético hasta el 33avo compás.

El tema B. es el remate de la marinera compuesto de dos frases (antecedente y consecuente), las semifrases son de forma binaria. Inicia en el ictus anacrúico desde el 33avo compás hasta el 60avo compás.

De la ejecución del trompetista con sordina esta se puede apreciar en la transcripción gráfico, la primera trompeta realiza la parte de la melodía principal y la segunda trompeta a intervalos de terceras mayores y menores, este fenómeno no solo se aprecia en las marineras sino también en los huayños pandilleros, por tanto la función principal del ejecutante es la de conducir la melodía conjuntamente con los otros instrumentistas melódicos, a esto hay que agregar que en la parte del canto los trompetistas muchas veces acompañan con los canticos cumpliendo con esto la doble función de cantante e instrumentista.

CIUDAD DEL LAGO

JORGE HUIRSE.

MARINERA $\text{♩} = 120$

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

B \flat Trp. 1

B \flat Trp. 2

B \flat Trp. 1

B \flat Trp. 2

B \flat Trp. 1

B \flat Trp. 2

B \flat Trp. 1

B \flat Trp. 2

Figura 15. Partidura ciudad del lago
Fuente Elaboración Propia (transcripción).

Letras Ciudad de Lago (Marinera)

Ciudad de lago sagrado
que descansa en los brazos del ande
como la prenda querida
en los brazos de su fiel amante,
al evocarte lleva este canto
todita mi emoción
fuente de encantos y de leyendas
que brillan como el sol.

Ciudad del lago sereno
cuna noble de un gran fundador



guarda en tus aguas profundas
el pasado de tu tradición
al evocarte lleva este canto
todita mi pasión.

Tierra de artistas y de poetas
que cantan con pasión.

Puno, Puno tierra querida
ciudad de ensueños y de tradición
al evocarte lleva este canto
todita mi pasión.

Tierra de artistas y de poetas
de corazón.

Jorge Huirse Reyes.

4.2.2. Tema huaño pandillero

Huayño Pandillero : La Lira.

La forma tradicional de este huayño pandillero es ternaria ABA' o ABC dependiendo el caso, esto se relaciona con la parte introductoria A, la parte del desarrollo B y finalmente con el llamado fuga la parte C o en algunos casos repite la misma introducción.

Este huayño está compuesto de una introducción (A) y de un tema (B), y terminando con una fuga (C).

Está escrito en compás de 2/4 y 3/4 según la escala menor melódica (amalgamado).



La introducción como fragmento preparatorio, inicia desde el primer compás hasta el 13avo compas. Tiene dos frases (antecedente y consecuente), cuyas semifrases son de forma binaria afirmativa.

El tema empieza en el ictus tético a partir del 14avo compas hasta el 27avo compas, compuesta de dos frases (pregunta y respuesta).

La fuga viene a ser una especie de adorno como puente para entregar el inicio de la melodía a los demás instrumentos.

De igual manera la ejecución de la trompeta con sordina es dual la primera lleva la voz principal y la segunda a intervalos de terceras mayores y menores. Técnicamente se aplican los conocimientos académicos más que empíricos, actualmente el 92 % de ejecutantes trompetistas en pandillas tiene formación académica. Los conocimientos adquiridos en cuanto a embocadura, postura, respiración y fraseo, etc. son aplicados coherentemente en el huayño y marinera de los conjuntos pandilleros.

LA LIRA.

M. SICA D. R.

HUAÑO PANDILLERO ♩-120

TRUMPET IN Bb 1

TRUMPET IN Bb 2

Sb Tr. 1

Sb Tr. 2

Sb Tr. 1

Sb Tr. 2

Sb Tr. 1

Sb Tr. 2

Sb Tr. 1

Sb Tr. 2

(TITLE)

1. 0.

1. 0.

Figura 16. Partidura Huaño Pandillero
Fuente. Elaboración propia (transcripción).



Letra La Lira (Huayño Pandillero)

La lira y sus componentes
salen cantando salen bailando
con sus guitarras y mandolinas
La lira Puneña huayño pasacalle.

La lira y sus componentes
haciendo latir los corazones
con sus guitarras y sus charangos
La lira,
tendrá que vivir para siempre.

Estas cholitas, lindas puneñas
con tanto gusto, como se bailan
lindos recuerdos de mi alma puneña.

La lira y sus componentes
los pañuelitos siempre arriba
y los cholitos con sus cholitas
La lira puneña
huayno pasacalle.

Néstor Molina. Ferroviarios.

4.2.3. Tema marinera puneña

Theodoro Valcárcel.- **Para este conjunto pandillero hemos seleccionado los siguientes temas que forma parte de su repertorio de carnavales:**

❖ **Marinera : Oh Marinera.**

En la figura 3, la Oh Marinera del compositor puneño Néstor Molina, se puede observar que está compuesto por una introducción seguido de dos temas A y B,

Está escrito en compás de 6/8 de acuerdo a la escala menor melódica.

La introducción presenta tres frases con sus correspondientes semifrases, la primera semifrase es un fragmento. La segunda frase presenta un juego de notas arpegiadas. La tercera frase donde las notas son respuestas inmediatas, esta misma forma es la que se cultiva en todas las marineras puneñas; en cuanto a la elaboración temática dependerá del conocimiento del compositor muchos académicos aplican técnicas compositivas como son variación por añadidura de notas y ornamentación.

El tema (A), corresponde a la melodía de la marinera compuesto de tres frases cuyas frases son de forma binaria y afirmativa, donde los motivos realizan las preguntas y respuestas. Se inicia con el ictus tético a partir del 20avo compás hasta el 35avo.

El tema (B) corresponde al remate compuesto de dos frases en forma binaria afirmativa con excepción de la última frase que concluye el tema. Su inicio se da con el ictus tético. Comienza en el 36avo compás hasta el 55avo compás.



OH MARINEA.

NESTOR MOLINA.

MARINEA PUNE(Z)A -30

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

Musical notation for Trumpet parts 1 and 2, measures 1-4. The key signature is one flat (B \flat). The time signature is 8/8. The notation includes first and second endings for measures 3 and 4.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Musical notation for B \flat Trumpet parts 1 and 2, measures 5-8. The notation shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Musical notation for B \flat Trumpet parts 1 and 2, measures 9-12. The notation shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

B \flat Tpt. 1

B \flat Tpt. 2

Musical notation for B \flat Trumpet parts 1 and 2, measures 13-16. The notation includes first and second endings for measures 13 and 14. Measure 16 is marked with a '16' and a fermata.

The image displays a musical score for two Bb Trumpets (Tpt. 1 and Tpt. 2). The score is written in a key signature of two flats (Bb) and a 4/4 time signature. It consists of seven systems of music. The first system begins at measure 52. The second system begins at measure 56. The third system begins at measure 61. The fourth system begins at measure 66. The fifth system begins at measure 70. The sixth system begins at measure 74. The seventh system begins at measure 78 and concludes with a 'FINE' marking in both staves.

Figura 17. Partidura marinera puneña
Fuente. Elaboración Propia (transcripción)



Letra ¡Oh! Marinera (Marinera puneña)

¡Oh! Marinera
baile peruano
de ritmo singular,
de alegres sonos
cadencia hermosa
pues tu no tienes par.

De la jarana
¡Oh! Marinera
baile cumbre eres tu
como peruano
te admiro y te quiero
porque eres in igual

En costa, sierra,
llanos y selva
del Perú en toda región.
Entusiasmados
oímos tus sonos
que alegran el corazón.

(Remate)
Suenen las palmas suenen
suenen, suenen sin cesar,
Ay, ay, ay,
que el baile acabará
Ay, ay, ay.

Mueve negrita linda
mueve tu cintura así
y suenen las palmas suenen
Ay, ay, ay,
Que viva sí.

Captación y Arreglo Musical
Néstor Molina G.



Huayño Pandillero : Remoliendo.

Letra Remoliendo (Huayño Pandillero)

Como me bailo mi pandilla
con los Teodoros del alma
de la vida.

Quisiera abrazarte
con mi sombrero y mantón
para así decirte
te quiero con frenesí.
Cholita de por medio
para así decirte
te quiero con frenesí.

Debes sentirte orgulloso
de estar bailando conmigo
tu papito.

Quiero que me enseñes
con tu figura sin par
con son los pasos
menudos del carnaval.
Cholita de por medio
como son los pasos
menudos del carnaval.

Augusto Masias Hinojosa.

Agrupación Puno de Arte Folklore y Teatro (APAFIT).- **Se seleccionan dos temas principales que este conjunto se identifica en las fiestas de carnavales:**



4.2.4. Tema la paradita

Marinera : La Paradita.

La marinera puneña “La Paradita”, está compuesta de una introducción y dos temas A y B, escrito en compás de 6/8, según la escala menor melódica.

La introducción abarca desde el 1er compás hasta el 17vo compás; de los cuales hasta el 8vo compás una sucesión de notas en forma de arpegios, en forma de preparación para que entre con fuerza la trompeta al unísono junto con todos los instrumentos desde el 9no compás hasta el 17avo compás, donde se presenta un fragmento melódico.

El tema A. corresponde a la melodía de la marinera, compuesto de dos frases (antecedente y concecuyente), cada uno con sus respectivos motivos y semifrases. Su inicio es de ictus anacrusico a partir del 17avo compás hasta el 34avo compás.

El tema B. es el remate de la marinera, compuesta de dos frases (antecedente y cnccecuyente), de carácter binario con sus respectivos motivos y semifrases. Su inicio es de ictus tetico a partir del 35avo compás hasta el 59avo compas.



LA PARADITA

CASTOR VERA ZOLANO

MARINERA PUNE A. - 120

TRUMPET IN B \flat 1

TRUMPET IN B \flat 2

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

B \flat TPT. 1

B \flat TPT. 2

Figura 18. Partidura la paradita
Fuente. Elaboración Propia (transcripción)

4.2.5. Tema Huayllita

Huayño Pandillero : Andrés Huayllita.

El huayño pandillero “Andrés huayllita”, esta compuesto por dos temas A y B. se enmarca en compás de 2/4 y 3/4 (amalgamado), según el esquema de la escala menor melódica. Generalmente los huayños pandilleros están escritos en FA menor. En esta ocasión se ha transcrito solo este tema en la tonalidad de SI menor escrita exclusivamente para voz femenina.



El tema A está compuesto por dos frases, cuyos grupos o partes son binarios afirmativos en la primera frase y en la segunda frase negativo. Se desarrolla a partir del 1er compás hasta el 23avo compás.

El tema B. está compuesto de una sola frase. Cada semifrase está compuesto de tres motivos que son de forma ternaria negativo. Esta sección inicia en el 23avo compás hasta el 27avo compás. Presenta el sincopa característico del huayño pandillero.

De igual manera la ejecución de la trompeta con sordina es dual la primera lleva la voz principal y la segunda a intervalos de terceras mayores y menores. Técnicamente se aplican los conocimientos académicos más que empíricos, actualmente el 92 % de ejecutantes trompetistas en pandillas tiene formación académica. Los conocimientos adquiridos en cuanto a embocadura, postura, respiración y fraseo, etc. son aplicados coherentemente en el huayño y marinera de los conjuntos pandilleros.

ANDRES HUAYLLITA

D.R.

HUAY O PANDILLERO ♩ = 100

TRUMPET IN Bb 1

TRUMPET IN Bb 2

Bb Trp. 1

Bb Trp. 2

Bb Trp. 1

Bb Trp. 2

Bb Trp. 1

Bb Trp. 2

Bb Trp. 1

Bb Trp. 2

Figura 19. Partidura Andrés huayllita
Fuente Elaboración Propia (transcripción)



Letra Andrés Huayllita (Huayño Pandillero)

Cheqachu señora punuta purinki
cheqachu señora punuta purinki
warmi wawaikita pillaman saqinki
Andrés huayllita.

Andrés huayllita, mi palomita
Andrés huayllita, mi qolillita
el gusto que tengo nadie me lo quita
Andrés huayllita.

Palomita, el gusto que tengo nadie me lo quita
Andres Huayllita.

Castor Vera Solano.

4.3. RESULTADOS

Para esta investigación hemos visto por conveniente seleccionar a los tres conjuntos mencionados tomando el criterio de antigüedad, originalidad y por su participación con sus respectivos repertorios en los carnavales de la ciudad de Puno.

Tabla 1. *Resumen de conjuntos pandilleros y sus repertorios.*

CONJUNTO PANDILLERO	HUAYÑO PANDILLERO	MARINERA PUNEÑA	EJECUCIÓN CON TROMPETA
LA LIRA PUNO	La Lira. Autor: Néstor Molina	Ciudad del Lago. Autor: Jorge Huirse	SI
THEODORO VALCÁRCEL	Remoliendo Autor: Augusto Masias	Oh Marinera Autor: Nestor Molina	SI
AGRUPACIÓN PUNO DE ARTE FOLKLORE Y TEATRO	Andrés Huayllita Autor:	La Paradita Autor: Castor Vera	SI

Fuente: Elaboración Propia.

Los conjuntos que se seleccionaron, desde fines del siglo XX hasta la actualidad ejecutan estos temas con el acompañamiento de la trompeta con sordina, sin embargo debemos aclarar que las estudiantinas o centros musicales que son parte de los comparsas pandilleras, que durante años son contratados de acuerdo a ciertos intereses económicos y amicales. Este hecho amerita que los músicos tengan un acercamiento a los contratistas por las razones expuestas; por lo que no existe una estudiantina o centro musical que sea consecuente en todos los carnavales, más bien son rotativos, por tanto, nos referimos en esta investigación a los conjuntos pandilleros como unidad de investigación.

En la tabla 2 se puede apreciar la cantidad de músicos que intervienen por conjunto pandillero, de los cuales encontramos instrumentos de cuerda frotadas (violines), así como instrumentos de cuerdas percutidas o punteadas (Mandolinas, guitarras, guitarrón, guitarrón mexicano y bajo electrónico), instrumentos de viento metal (trompetas con sordina), instrumentos de caña (Saxofones), instrumentos de percusión (Tumba), instrumentos de fuelle (acordeón) y finalmente está presente la voces masculinas y femeninas.



Tabla 2. Orquestación de las Estudiantinas o Centros Musicales de los Conjuntos Pandillero.

Nombre de los conjunto pandilleros	Nombre de los instrumentos	Cantidad de músicos	Frecuencia	Lugar de procedencia
LA LIRA PUNO	Violín.	05	44 Músicos	Ciudad de Puno/ Dep. Puno
	Mandolina.	06		
	Guitarra.	15		
	Guitarrón	01		
	Guitarrón- mexicano	01		
	Contrabajo			
	Bajo eléctrico	01		
		00		
	Acordeón.			
	Quena.	04		
	Zampoña.	00		
	Saxo.	00		
	Trompeta con sordina.	03		
		05		
Percusión (tumba)				
Voces Masculinas				
Voces femeninas	01			
		2		
		00		
THEODORO VALCÁRCEL	Violín.	06	45 Músicos	Ciudad de Puno/ Dep. Puno
	Mandolina.	09		
	Guitarra.	15		
	Guitarrón	02		
	Guitarrón- mexicano	00		
	Contrabajo			
	Bajo eléctrico	00		
		01		
	Acordeón.			
	Quena.	05		
	Zampoña.	00		
	Saxo.	00		
	Trompeta con sordina.	02		
		03		
Percusión				
Voces Masculinas	00			
Voces femeninas				
		02		
		00		



	Violín.	06	
	Mandolina.	12	
	Guitarra.	14	
AGRUPACIÓN	Guitarrón	02	Ciudad de
PUNO DE ARTE	Guitarrón- mexicano	00	Puno/ Dep.
FOLKLORE Y			Puno
TEATRO	Contrabajo		47
	Bajo eléctrico		músicos
		01	
	Acordeón.		
	Quena.	04	
	Zampoña.	00	
	Saxo.	00	
	Trompeta C. S.	02	
	Percusión (tumba)	06	
	Voces Masculinas	00	
	Voces femeninas		
		00	
		00	
Total- Promedio			136
/valor redondeado			Músicos

Fuente: Elaboración propia.

En la tabla 3 se puede precisar la cantidad de instrumentistas que intervienen en cada conjunto pandillero, tal es que forman un promedio de seis violines, tres primeras y tres segundas, las tres primeras llevan la parte melódica y las tres segundas llevan la segunda voz generalmente a intervalos de tercera inferior de la melodía principal. Los violinistas empíricamente realizan algunos adornos como notas de paso, bordaduras, apoyaturas esto al pasar de una frase a otra (Antecedente y consecuente). Los violinistas que tiene un dominio técnico acompañan en el canto de los versos de las canciones evocando sentimientos que se relacionan con estados emocionales de vida amorosa y cotidiana.

Por otro lado los instrumentos que ponen el basamento armónico (Bajos) son de tres tipos, de los cuales se encuentran: el contrabajo, bajo eléctrico, guitarrón y guitarrón Mexicano; de estos instrumentos el que con frecuencia es de mayor uso en estos eventos es el guitarrón seguido del bajo eléctrico y finalmente el guitarrón mexicano, se excluye el contrabajo ya que este instrumento por la forma y la incomodidad en la ejecución de



pasacalle no es considerado. Sin embargo se pudo apreciar en el coliseo donde actualmente se desarrolla las exhibiciones pandilleras aducimos que pudo haber por lo estático en la ejecución. Los mismos ejecutantes generalmente apoyan en el canto de los versos de las canciones que emiten en la tonalidad de MI menor. Consideramos a nuestro juicio que los guitarrones mexicanos y los contrabajos no intervienen con frecuencia en los conjuntos pandilleros, uno por la incomodidad y el otro quizá por ser un instrumento de origen extranjero.

Las guitarras realizan en el bordón característico de las marineras y huaños pandilleros, este bordón está constituido por elementos armónicos y melódicos como son notas de paso y bordaduras así como apoyaturas. Conjuntamente con el bordón el ejecutante de guitarra hace ciertos acordes de la melodía principal a manera de relleno armónico en enfatizando en el ritmo sincopado de la melodía principal. Los guitarristas son los que mayormente se siente cómodos a la hora de cantar los versos de huayños aludimos que podría ser por la comodidad y la liviandad de la guitarra, la ejecución de este instrumento no sobrepasa la tercera posición.

Mandolina I y II; en cuanto a estos instrumentos la ejecución del desarrollo melódico es similar a la del violín, según nuestro datos de la tabla 3, hay una proporción a razón de 3 mandolinas primeras y 2 mandolinas segundas, que en total intervienen 5 mandolinas; las proporciones que se demuestran en el la tabla tres podría incrementarse como disminuir para mantener dicha proporción tendría que involucrarse con los otros instrumentos en el mismo sentido. En el canto los instrumentista tiene la posibilidad de acompañan tanto en voces femeninas y masculinas.

Los acordeones I y II en los tres conjuntos pandilleros intervienen a razón de 2 primeras y 2 segundas, sin embargo se puede apreciar que en uno de los conjuntos pandillero existe 2 primeras y 1 segunda, aludimos que esta razón debería desecharse por



que la media aritmética corrobora a que se debe incrementar o disminuir a razón de dos primeras y dos segundas. La ejecución de los acordeones se hace cada vez más importante en el acompañamiento la música de la pandilla puneña, el timbre de vigor que transmite hace que contribuya al carácter singular que por décadas se asienta como emblemático para la comunidad científica de la ciudad de Puno. Los acordeones I y II realizan la melodía principal sin embargo los segundos acordeones al igual que los violines ejecutan a intervalos de terceras mayores menores consecutivas efectuando adornos como notas de paso y bordaduras, entre frases (Antecedentes y consecuentes) o que para muchos académicos es considerados como Puente.

En cuanto a los saxofones I y II cumple la misma función de los acordeones consideramos que este instrumento ha sido incluido como parte de las estudiantinas de carnaval por sus cualidades tímbricas que son similares al de los acordeones. La función instrumental es de apoyar en la melodía principal y el segundo saxofón en realizar la melodía a intervalos de terceras mayores y menores inferiores. No se descarta los intervalos de sextas mayores y menores como segunda voz.

Entre tanto la trompeta es un instrumento netamente extranjera, al igual que la mayoría de los instrumentos que intervienen en las estudiantinas o centros musicales en la música de la pandilla puneña. La trompeta es un instrumento melódico que tiene como característica el sonido brillante (fuerte, potente), que está en la capacidad de ejecutar cualquier tipo de melodías, es por eso que está profundamente ligado a la música de la pandilla puneña.

Es muy poco frecuente observar instrumentos de percusión en las estudiantinas centros musicales de la ciudad de Puno, ya que algunas veces se incluye la tumbadoras como aporte a la parte rítmica de la marinera y huayño pandillero. Sugerimos que este instrumento no debería cultivarse por cuestiones conservar lo auténtico.

En cuanto a la voces masculinas y femeninas; los canticos de los conjuntos pandilleros se relaciona principalmente con la dificultad en la ejecución instrumental, ya que los instrumentistas son los que simultáneamente realizan canticos la mayor parte de ellos al unísono y algunos llevando a intervalos de terceras mayores y menores. Sin embargo algunas estudiantinas hacen contratos exclusivos con cantantes de trayectoria ya sea en voz femenina o masculina, dedicados a dicha labor.

Tabla 3. Proporción de Instrumentistas

Instrumentistas	Cantidad de integrantes músicos por conjunto			Frecuencia	Promedio	Constante
	Lira Puno	Teodoro Valcárcel	APAFIT			
Violines I	3	3	3	9	3	3
Violines II	2	3	3	8	2.7	3
Contrabajo	1	0	0	1	0.25	0
Bajo Eléctrico	0	1	1	2	0.5	1
Guitarrón	1	2	0	3	1	1
Guitarrón - Mexicano	1	0	0	1	0.25	0
Guitarras	15	15	14	44	14.7	15
Mandolinas I	3	5	6	14	4.5	5
Mandolinas II	3	4	6	13	4.3	4
Acordeón I	2	3	2	7	2.3	2
Acordeón II	2	2	2	6	2	2
Saxofón I	1	1	2	4	1.3	1
Saxofón II	1	1	1	3	1	1
Trompeta I	3	2	4	9	3	3
Trompeta II	2	1	2	5	1.7	2
Voces	1	1	0	2	0.5	1
Masculinas	1	1	0	2	0.5	1
Voces femeninas	0	0	0	0	0	0
Percusión	1	0	0	1	0.25	0

45

Fuente: Elaboración propia.



En estos últimos años, las estudiantinas y/o centros musicales están compuestas por baterías, zampoñas, saxos, y trompetas, este último ejecutado con una sordina para modular el volumen del sonido.

Entre tanto la trompeta es un instrumento netamente extranjero, al igual que la mayoría de los instrumentos que intervienen en las estudiantinas o centros musicales en la música de la pandilla puneña. La trompeta es un instrumento melódico que tiene como característica el sonido brillante (fuerte, potente), que está en la capacidad de ejecutar cualquier tipo de melodías, es por eso que está profundamente ligado en los diferentes grupos musicales (el jazz, en la música clásica, en el pop, en el rock y en la música popular). En estos últimos años la trompeta se está convirtiendo en un elemento primordial dentro de las estudiantinas. En el año 2012, en el III concurso de estudiantinas organizado por la Universidad Nacional del Altiplano denominado “Félix Paniagua Lozano” en las bases de concurso se menciona claramente la conformación de las trompetas en las estudiantinas. Por primera vez en la historia de Puno se admiten a las trompetas en un concurso de estudiantinas. En vista de que nunca se les avía permitido participar en un concurso a pesar de su participación en las estudiantinas.



Figura 20. Vista lateral de trompeta con sordina.

En la tabla 4 se observa los términos adecuados para interpretar el timbre de la trompeta con sordina que puede transmitir en las estudiantinas o centros musicales de los conjuntos pandilleros, para tal efecto se relaciona con la tesitura de la trompeta, el cual connota un registro no muy grave ni muy agudo, es decir media. Por la tesitura y el carácter tímbrico de la trompeta con sordina hace que tenga una cualidad referencial de áspero y opaco los cuales además se asemejan al timbre del saxofón y acordeón, las razones son obvias en la incursión de la trompeta con sordina en las estudiantinas.

Tabla 4. Referencia musical del timbre de la trompeta con sordina

Referencia musical	Instrumentos musicales	
	Trompeta con sordina I	Trompeta con sordina II
Cálido		
Áspero	Tesitura media	Tesitura media
Claro		
Incisivo		
Opaco	Tesitura media	Tesitura media
Mixto		

Fuente: H.A.N.

La sordina se constituye como un elemento primordial de la trompeta en la música de la pandilla puneña ya que el color tímbrico que emite condiciona favorablemente las melodías de la pandilla puneña.

En definitiva, la trompeta con sordina se convierte en un elemento ideal en las estudiantinas que no puede modificarse salvo los cambios e influencias externas del compositor de marineras y huayños pandilleros.

La sordina es un elemento de trompeta. Junto a ella el sonido cambia se hace más (apagado pero brillante, agudo, con menos sonoridad). La sordina es un objeto que está encargada de regular el volumen del sonido de la trompeta. Es un objeto pequeño, cilíndrico. Tiene la forma de pera.

La sordina de modelo straight. Produce un sonido apagado, pero brillante. Ideal para para acompañamiento y arreglos para varias trompetas. Es apta para este tipo de música (marinera puneña y huayño pandillero), por su característico timbre, modelo, forma y materia que se utiliza para la música de la pandilla puneña.



Figura 21. Vista lateral de sordinas modelo Straight ideales para las estudiantinas.

Según la tabla 3, 4 y 5, la mayoría de los conjuntos pandilleros específicamente los trompetistas usan este tipo de sordina, se puede observar como cada conjunto musical prioriza la utilización de la sordina en la trompeta ya que existe similitud tímbrica con los siguientes instrumentos: acordeón, y saxo.

Tabla 5. *Referencia musical de la trompeta con sordina.*

Referencia musical	Instrumentos musicales	
	Trompeta con sordina I	Trompeta con sordina II
Cálido		
Áspero	Tesitura media	Tesitura media
Claro		
Incisivo		
Opaco	Tesitura media	Tesitura media
Mixto		

Fuente: Elaboración propia.

El funcionamiento de la trompeta con sordina es de acuerdo a la proporción orquestal de la estudiantina, se observa como la cantidad de acordeones y saxos compensa el peso instrumental en relación a los instrumentos de cuerdas percutidas y punteadas.

La interpretación de la trompeta en la música de la pandilla puneña, intervienen recursos empíricos y académicos.

La interpretación de la trompeta con sordina en la ejecución de la pandilla puneña, cada vez se hace más importante, según la tabla 3 donde se observa un promedio de 5 trompetistas con sordina de un total de 45 músicos por conjunto. Este promedio podría incrementarse a razón de 3 /2 (3 primeras y 2 segundas). Incluir más trompetistas con sordina significaría aumentar más músicos de cuerdas (frotadas, percutidas), y de fuelles (acordeón) en la constante de la tabla 3.



La inclusión de la trompeta en los centros musicales o estudiantinas ha sido por dar mayor intensidad a la marinera y huayño pandillero, por otro lado las cualidades tímbricas se asemejan a los acordeones y saxos:



V. CONCLUSIONES

PRIMERA: La importancia de la trompeta en la música de la pandilla puneña, es relevante debido a sus cualidades tímbricas con el uso de la sordina. La trompeta a pesar de que use como elemento la sordina, tiene mayor sonoridad opacando a los demás instrumentos que en su mayoría vienen a ser de cuerdas. La trompeta como instrumento melódico es sumamente importante porque viene tomando posición y fuerza en la interpretación de una obra musical (Marinera puneña y Huayño pandillero) y es un elemento importante dentro de la estudiantina de la pandilla puneña.

SEGUNDA: La sordina se constituye como un elemento primordial de la trompeta en la música de la pandilla puneña, ya que en definitiva la trompeta con sordina se convierte en un elemento ideal en las estudiantinas que no puede modificarse salvo los cambios e influencias externas del compositor de marineras puneñas y huayños pandilleros.

TERCERA: La ejecución de la trompeta con sordina es dual la primera lleva la voz principal y la segunda a intervalos de terceras mayores y menores. La trompeta tiene el papel de llevar la melodía junto con los acordeones, saxos, mandolinas, violines.



VI. RECOMENDACIONES

- PRIMERA:** Realizar arreglos y composiciones con intervenciones de la trompeta con sordina para darle un sentido más amplio a la música de la pandilla puneña.
- SEGUNDA:** Realizar investigaciones acerca de los estados emocionales que tiene el huayño pandillero ya que muchas personas conviven intensamente con el amor y desamor investigaciones semióticas que puedan contribuir al desarrollo de estas manifestaciones emocionales.
- TERCERA:** Hacer investigaciones sobre la procedencia de otros instrumentos que pertenecen a los diferentes centros musicales de la región Puno.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abraham, G. (1986), Historia universal de la música, Taurus ediciones, Madrid.
- Achata Vargas, Vicente (1979). Concurso de estudiantinas en Puno – estampas puneñas.
Pág. 10-12.
- Arnau Amo, J. (1987), Música e Historia, Servicio de Publicaciones de la Universidad
Politécnica de Valencia, Valencia.
- Ailer, Roger. Ramón, Andrés. Falco, José L. Jiménez, Cristina. Llombart, Mario. Mata,
Javier. Moreno, Juan C. Radigales, Jaime y Trullen, Luis. (1998) “EL MUNDO
DE LA MÚSICA” Edit. Oceano Barcelona – España.
- Aguila, J. (2006), 1945-2006: ¿Es transmisible la experiencia del serialismo?, Entrevista
con Pierre Boulez, Revista 12 notas número 17 pp.11-29
- Asencio Gamon, César y Grande Pombo, Óscar “DICCIONARIO DE MUSICA”
Editorial Maxtor.
- Aguilar Narváez, Héctor Javier, (1997) “Contexto y Elementos estructurales del Huayño
Pandillero”
- Agulló, J. (1989), Acústica musical, Ed. Prensa Científica S.A., Barcelona.
- Ainsley, R. (2002), Enciclopedia de la música clásica, Parramón ediciones, Barcelona.
- Andrés, Ramón (1995). Diccionario de instrumentos musicales: de Píndaro a J.S. Bach.
Bibliograf. p. 540.
- <http://www.melomanos.com/academia/instrum/atrompeta.htm>
- Andrés, L. Alberola, V. (1997), La trompeta Vol.1, Ed. Rivera, Valencia.
- Andrés, L. Alberola, V. (2001), La trompeta Vol.1b, Ed. Rivera, Valencia.
- Andrés, L. Alberola. V. (2007), Atlas enciclopédico de la trompeta, Ed. Rivera, Valencia.
- Berendt, J. E. (1986), Jazz: su origen y desarrollo, Fondo de Cultura Económica,
México.



- Barreda Bediya, Augusto (1947). FANAL. Edit. Universo Pág. 2-4
- Bozal, V. (1996), Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas, Editorial Visor, Madrid.
- Catalán, T. (2003), Sistemas compositivos temperados en el siglo XX, Ed. Piles, Valencia.
- Casella, Alfredo y Mortari, Virgilio. La técnica de la orquesta contemporánea. Edit. Ricordi Americana. Buenos Aires – Argentina.
- Chailley, J. Challan, H. (1965), Teoría completa de la música, Ed. Alphonse Leduc, Paris.
- Cotrado Ramos, Rubén N. (2007). “LA MÚSICA DE LA PANDILLA PUNEÑA COMO EXPRESIÓN ARTISTICA Y CULTURAL URBANA” Tesis Lic. En Arte Universidad Nacional del Altiplano Puno – Perú.
- Charles Soler (2002), Análisis de la música española del Siglo XX, Rivera Editores, Valencia.
- Cuentas Ormachea, Enrique A. (1995). “Presencia de Puno en la Cultura Popular” Edit. Nueva Facultad. Lima – Perú.
- De Candé, R. (2002), Nuevo diccionario de la música, Ediciones Robinbook, Barcelona.
- De La Motte, Diether. (1991) “CONTRAPUNTO”. Edit. LABOR S.A. Barcelona – España.
- Francisco (Coord.): *El sonido de la cultura. Textos de Antropología de la Música.* Antropología 15/16 (marzo-octubre número especial))
- Francisco (ed.): *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología* Madrid: Trotta.
- Frisancho Pineda, Samuel (1981). “LA PANDILLA PUNEÑA” Edit. Los Andes Puno.
- Frith, Simon. *Performing Rites: On the Value of Popular Music.*
- Hamel y Hurlimann. (1970) “Enciclopedia de la música” Edit. Grijalbo Barcelona España.



- Huirse Reyes, Jorge (1970) “EL HUAYÑO Y LA IMPORTANCIA DE LA VOCES ABORIGENES EN LAS MANIFESTACIONES CULTURALES” Congreso de Amerinitas. Diario el Correo, Lima.
- Iturriaga, Enrique (1988) “método de composición melódica”. Edit. Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Perú.
- Joaquina, (1998), *Ciudad y Música*, Bidebarrieta 3 pp. 27-41
- Manzano Ruiz, Calvo. (1993), *Acústica físico-musical*, Ed. Real Musical, Madrid.
- <http://tallerdetrompeta.blogspot.com/2008/07/sordinas-para-trompeta.html>
- Mateo Cabrera, Luis A. FOLKLORE Y DANZAS DEL PRRU. Edit. Nelly Lima-Perú pág.121-122.
- Millán Esteban, Ángel (1985). Programa de estudios sobre los orígenes de la trompeta y su evolución en la historia musical. Expomúsica Pacheco. p. 54.
- Michels, Ulrich (2003). Atlas de la música 1. Alianza.
- Merino de la Fuente, J. Mariano (2006). Las vibraciones de la música. Editorial Club Universitario. p. 421.
- Palacios, Julian y Valcarcel, Edgar “ANTOLOGIA DE LA MÚSICA PUNEÑA”. Edit. CORPUNO.
- Prdina, José (1998)“EL MUNDO DE LA MÚSICA” Edit. I.G.S.A. Barcelona – España.
- Portugal C. José “DANZAS Y BAILES DEL ATIPLANO” Edit. Universo S.A. Lima Perú.
- Revista N° 13 (2005) del Instituto American de Arte Puno. Edit. Impresión Corporación grafica.
- Romero, Raul R. (1998) “MÚSICA, DANZAS Y MASCARAS EN LOS ANDES”, Pontificia Universidad Catolica del Perú. Lima – Perú.



Siancas Delgado, Augusto. (1987). “MÚSICA, MÚSICOS MELGAR” Fuentes del Arte
Tawantisuyano. Arequipa – Perú.

Valencia Chacon, Américo (2006) “MÚSICA CLASICA PUNEÑA” Edit. Aretx Editores
E.I.R.L. Lima - Perú.

Vega Salvatierra, Zoila E. (2001) “TEXTO Y CONTEXTO EN LA OBRA DE
ROBERTO CARPIO EN LA AREQUIPA DEL SIGLO XX” Edit. UNSA
Arequipa – Perú.

Vasquez Chamorro, Emilio (1946). “LA PANDILLA PUNEÑA” Rev. Del Mus. Nac. T.
XV.



ANEXOS



Figura 22. Presentación del centro musical APAFIT.



Figura 23. Centro musical Lira Puno



Figura 24. Presentación de la estudiantina unificada UNA Puno.



Figura 25. Vista lateral de trompetistas perteneciente a la estudiantina Teodoro Valcárcel



Figura 26. Vista frontal en la presentación de la plaza de armas de la ciudad de Puno.