



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRIA EN CIENCIAS SOCIALES



TESIS

EL VALS PERUANO COMO PROPUESTA DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE EN LOS ESTUDIANTES DE SAXOFÓN DE LA CIUDAD DE PUNO

PRESENTADA POR:

ALCIDES MEJIA TOQUE

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

MAESTRO EN ARTE Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA

PUNO, PERÚ

2023

Reporte de similitud

NOMBRE DEL TRABAJO	AUTOR
EI VALS PERUANO COMO PROPUESTA DE ENSEÑANZA - APRENDIZAJE EN LOS ESTUDIANTES DE SAXOFÓN DE LA CIUDA D DE PUNO	ALCIDES MEJIA TOQUE
RECuento DE PALABRAS	RECuento DE CARACTERES
21421 Words	115796 Characters
RECuento DE PÁGINAS	TAMAÑO DEL ARCHIVO
131 Pages	9.1MB
FECHA DE ENTREGA	FECHA DEL INFORME
Jan 23, 2024 6:08 PM GMT-5	Jan 23, 2024 6:10 PM GMT-5

● 14% de similitud general

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

- 14% Base de datos de Internet
- 0% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de Crossref
- Base de datos de contenido publicado de Crossr
- 7% Base de datos de trabajos entregados

● Excluir del Reporte de Similitud

- Material bibliográfico
- Material citado
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 12 palabras)


Dr. Benjamin Velazco Reyes
Docente UNA PUNO



Resumen



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

ESCUELA DE POSGRADO

MAESTRÍA EN CIENCIAS SOCIALES

TESIS

EL VALS PERUANO COMO PROPUESTA DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE
EN LOS ESTUDIANTES DE SAXOFÓN DE LA CIUDAD DE PUNO



PRESENTADA POR:

ALCIDES MEJIA TOQUE

PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE:

MAESTRO EN ARTE Y EDUCACIÓN ARTÍSTICA

APROBADA POR EL SIGUIENTE JURADO:

PRESIDENTE

.....
D.Sc. JAVIER SANTOS PUMA LLANQUI

PRIMER MIEMBRO

.....
D.Sc. HECTOR LUCIANO SAGUA

SEGUNDO MIEMBRO

.....
Mg. CLODOALDO ARTURO SANCHEZ JUSTO

ASESOR DE TESIS

.....
Dr. BENJAMIN VELAZCO REYES

Puno, 18 de Julio del 2023

ÁREA: Modelos educativos

TEMA: Propuesta de enseñanza-aprendizaje

LÍNEA: Teorías educativas y didácticas en la enseñanza de las actas



DEDICATORIA

Expreso mi gratitud a Dios por orientar mi camino y estar siempre a mi lado.

Con infinito cariño a mi amada madre Nancy Toque Romero, que, con mucho esfuerzo, valiosos consejos, confianza y comprensión hicieron posible la culminación de mis estudios, basado en principios y valores; que Dios me permita tenerla siempre a mi lado.

Expreso mi agradecimiento a mi familia, incluyendo a María, Soledad, Junior y a mi sobrino Jarol, por su continuo afecto y respaldo en el avance de mi carrera profesional.

Quiero expresar mi agradecimiento a los profesores y compañeros del programa de música, quienes son los creadores del arte que fluye en mi ser, permitiéndome brindar placer a quienes me rodean.



AGRADECIMIENTOS

Por ser el alma máter en mi formación profesional de pregrado y posgrado, Universidad Nacional del Altiplano.

Por haberme brindado los conocimientos teóricos-prácticos y poder realizarme profesionalmente, Escuela Profesional de Arte.

A mi asesor y gran amigo Dr. Benjamín Velazco Reyes, por brindarme su apoyo desinteresadamente en la elaboración del presente trabajo.

A los tres jurados revisores del presente trabajo de investigación.



ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	i
AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE GENERAL	iii
ÍNDICE DE TABLAS	vi
ÍNDICE DE FIGURAS	vii
ÍNDICE DE ANEXOS	viii
RESÚMEN	ix
ABSTRACT	x
INTRODUCCIÓN	1

CAPÍTULO I REVISIÓN DE LITERATURA

1.1 Contexto y marco teórico	2
1.1.1 características geográficas del vals peruano	2
1.1.2 Origen del Vals Peruano	2
1.1.3 Contexto Cultural del Vals Peruano.	4
1.1.4 Características del Vals Peruano	6
1.1.5 Estrategia de enseñanza - aprendizaje.	7
1.1.6 Tipos de estrategias.	8
1.1.7 Enseñanza del saxofón.	9
1.1.8 Estrategias metodológicas.	10
1.1.9 Análisis Musical	12
1.1.10 Análisis Formal	15
1.1.11 Análisis temático	18
1.1.12 Nomenclatura del análisis musical.	19
1.1.13 La Elaboración Temática.	20
1.1.14 Análisis Armónico	22
1.1.15 Aproximación Inicial y Conclusión	24
1.1.16 Instrumentación del vals peruano	26
1.1.17 El Saxofón en el Vals Peruano	32



1.2 Antecedentes	38
1.2.1 Antecedentes internacionales	38
1.2.2 Antecedentes nacionales	40
1.2.3 Antecedentes locales	42

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Identificación del problema	43
2.2 Definición del problema	44
2.2.1 Pregunta General	44
2.2.2 Preguntas Específicas	44
2.3 Intención de la Investigación	44
2.4 Justificación	44
2.5 Objetivos	45
2.5.1 Objetivo general	45
2.5.2 Objetivos específicos	45

CAPÍTULO III

METODOLOGÍA

3.1 Acceso al campo	47
3.2 Selección de informantes y situaciones observadas	47
3.3 Estrategia de recogida y registro de datos	48
3.4 Análisis de datos y categorías	49

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 Identificación de las Características del Vals Peruano	50
4.1.1 Análisis Formal	50
4.1.2 Análisis estructural	51
4.1.3 Estructura armónica	56
4.1.4 Análisis de la forma musical.	60
4.2 Propuesta metodológica de enseñanza para el aprendizaje del saxofón	64
4.2.1 Ejercicios rítmicos	64



4.2.2 Estudios melódicos del vals peruano	73
4.3 Aplicación de la propuesta metodológica	82
4.3.1 Aplicación de la propuesta metodológica con ejercicios rítmicos	82
4.3.2 Aplicación de la propuesta metodológica con ejercicios melódicos	85
CONCLUSIONES	88
RECOMENDACIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	90
ANEXOS	97



ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
1. Estrategias de aprendizajes	8
2. Estrategias de enseñanza identificadas en las investigaciones	9
3. El saxofón en el vals criollo: aspectos melódicos	34
4. El saxofón en el vals criollo: aspectos expresivos	34
5. Estudiantes de saxofón de VI a X semestre	82



ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
1. Categorías en las relaciones de una obra musical	14
2. Planteamiento general del análisis	14
3. Agrupación de las partes y presentación: esquema formal	17
4. Nomenclatura del análisis musical	20
5. Elaboración temática: variación	21
6. Elaboración temática "fragmentación"	21
7. Elaboración temática "inversión"	21
8. Elaboración temática "retrogradación"	22
9. Análisis armónico detectando modulaciones	23
10. Popularización del vals peruano	27
11. El laúd como figura central en el vals peruano hasta fines de 1938	28
12. Ritmo básico del vals	30
13. Primera variante del vals que se toca con dos corcheas al inicio	30
14. Variante del ritmo básico del vals el que se agrega una corchea al tercer tiempo	30
15. Variante del ritmo de figura 14 con repique	31
16. Variante con dos golpes graves en el tercer tiempo	31
17. Ritmo en patrón de dos compases del cajonero Francisco Flores	32
18. Extracto del tema no me odies	32
19. Uso de ornamentos	33
20. Articulaciones y ornamentos musicales	35
21. Uso de matices	36
22. Extracto del tema "la noche de tu ausencia"	37
23. Espiral de análisis de los datos cualitativos	49
24. Vals flor de la canela	53
25. El plebeyo	55
26. Introducción en tonalidad mayor	56
27. Introducción en tonalidad menor	56
28. Progresión de vals en tonalidad mayor	57
29. Progresión de vals en tonalidad menor	58
30. Progresión del vals sincera confesión	60
31. La noche de tu ausencia	62



ÍNDICE DE ANEXOS

	Pág.
1. Fórmulas melódicas del vals peruano	98
2. Ejercicios rítmicos y melódicos para el aprendizaje del saxofón.	99
3. Estudios melódicos del vals peruanos	108
4. Imágenes de sesiones de la aplicación del método de aprendizaje.	117

RESÚMEN


En el Perú existe una gran diversidad de géneros musicales, que fueron heredados por nuestros antepasados, en la actualidad estos géneros están perdiendo su vigencia en la sociedad por la poca difusión que se le brinda, motivo por el cuál surge la presente investigación, que tuvo como objetivo: Identificar, diseñar y aplicar una propuesta metodológica de enseñanza para el aprendizaje del saxofón en base a los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano. La metodología, se centró en el paradigma interpretativo, con un enfoque cualitativo y con el método descriptivo e investigación-acción. La muestra se estableció por conveniencia y por las características de la investigación, con un total de 20 estudiantes de nivel superior. Los ejercicios elaborados radican en ritmo y melodía del vals de acuerdo a las diferentes fórmulas detectadas del análisis realizado, con un compás de 3/4 y a una velocidad que van desde los 120 a 150bpm, siendo la velocidad requerida para la ejecución de un vals. Se concluyó que el análisis formal del vals peruano presenta un modo mayor y menor (armónica y melódica), salto de intervalos, síncopa, compases simples de 3/4, adornos musicales, ligaduras, mordentes, apoyaturas; figuras musicales como: blancas con puntillo, negras, corcheas, negras con puntillo, semicorcheas, y diferentes signos de expresión. Se aplicó de manera satisfactoria la propuesta metodológica en los estudiantes de saxofón del VI al X semestre de la escuela profesional de Arte-Música de la Universidad Nacional del Altiplano. El método propuesto presentó un avance significativo en el aprendizaje del saxofón.

Palabras clave: Diseño de estrategias de aprendizaje, elementos rítmicos-melódicos, vals peruano, saxofón.

ABSTRACT

In Peru there is a great diversity of musical genres, which were inherited by our ancestors, at present these genres are losing their validity in society due to the little diffusion that is given to them, the reason for which the present investigation arises, which had as purpose: To identify, design and apply a methodological teaching proposal for the learning of the saxophone based on the rhythmic and melodic elements of the Peruvian waltz. The methodology was centered on the interpretative paradigm, with a qualitative approach and the descriptive and action-research method. The sample was established by convenience and due to the characteristics of the research, with a total of 20 high school students. The exercises elaborated are based on the rhythm and melody of the waltz according to the different formulas detected in the analysis carried out, with a 3/4 time signature and at a speed ranging from 120 to 150 bpm, being the speed required for the execution of a waltz. It is concluded that the formal analysis of the Peruvian waltz presents a major and minor mode (harmonic and melodic), interval skipping, syncopation, simple 3/4 measures, musical ornaments, slurs, mordents, appoggiaturas; musical figures such as dotted minims, crotchets, eighth notes, dotted crotchets, sixteenth notes, and different signs of expression. The methodological proposal was successfully applied to saxophone students from the 6th to the 10th semester of the professional school of Art-Music of the Universidad Nacional del Altiplano. The proposed method presented a significant advance in the learning of the saxophone.

Keywords: Design of learning strategies, rhythmic-melodic elements, peruvian waltz, saxophone.



Dr. Renzo F. Valdivia Terrazas
Docente Principal UNA-PUNO

INTRODUCCIÓN

La investigación se llevó a cabo con el objetivo de crear un método de enseñanza para los estudiantes de saxofón en la ciudad de Puno. Este método se basa en estudios melódicos y rítmicos, centrándose en el género musical identitario del Perú, el vals peruano. Este género se caracteriza por ser una danza mestiza con un ritmo alegre y no tan pausado. Su desarrollo melódico, armónico y rítmico exhibe una singular riqueza debido al manejo de la sincopa, la diversidad interválica y un sentido musical sin igual. Estos elementos han permitido estructurar una secuencia de estudios melódicos y rítmicos que facilitan a los estudiantes de saxofón trabajar en la parte técnica de su instrumento, al mismo tiempo que profundizan en su comprensión del contexto cultural y mejoran sus habilidades en la profesión de músico. El propósito principal de este estudio fue contribuir al desarrollo de la interpretación musical, proporcionando conocimientos intelectuales sobre el legado musical del país en este género, y fomentando la creatividad de los jóvenes en su proceso de aprendizaje.

En el capítulo I se exponen los fundamentos teóricos de la investigación, abarcando antecedentes, la base teórica, un marco conceptual que propone una solución provisional y un sistema de categorías que destaca las características o razones de los sujetos, objetos y procesos involucrados en el problema de investigación.

En el capítulo II detalla los motivos que llevaron a realizar la investigación, proporcionando descripciones, definiciones, limitaciones, justificaciones y estableciendo los objetivos necesarios para alcanzar las metas propuestas.

En el capítulo III aborda el diseño metodológico, que incluye el tipo y diseño de investigación, la muestra, la ubicación y descripción de la población, así como las técnicas e instrumentos de recolección de datos y el plan de tratamiento de los mismos.

En el capítulo IV se presentan los resultados obtenidos durante la investigación. La sección final comprende las conclusiones, sugerencias, bibliografía y anexos.

CAPÍTULO I REVISIÓN DE LITERATURA

1.1 Contexto y marco teórico

1.1.1 características geográficas del vals peruano

Ayala (2017). El vals criollo se originó en la ciudad de Lima y tiene antecedentes que marcan la historia de diversos géneros musicales criollos. Lima, conocida como la ciudad de los reyes durante la época virreinal, es la capital del Perú y la más importante de Sudamérica. Declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad, se encuentra ubicada entre la costa del Océano Pacífico y los majestuosos Andes al este. La cultura limeña se caracteriza por sus costumbres tradicionales y se ha desarrollado en el centro de la capital. Geográficamente, Lima se encuentra en la parte centro-occidental del país. (pág. 18).

Ayala (2017). Geografía, el departamento de Lima abarca aproximadamente el 3% del territorio peruano, con una extensión de 35,892.49 km², que se incrementa a 37,620.85 km² al incluir la provincia de Lima. Esta provincia se sitúa en la costa central del país y colinda con el departamento de Áncash y Huánuco al norte; Ica al noreste; las provincias de Junín y Pasco al sur; Huancavelica al este y la provincia constitucional del Callao al sureste. La latitud sur del departamento es de 10° 16' 18", y la longitud oeste varía entre los meridianos 76° 54' 16" y 77° 53' 2" (pág. 21).

1.1.2 Origen del Vals Peruano

Antecedente del vals criollo. Este periodo coincide con lo que se denomina los dorados años 20 que corresponden al segundo gobierno del presidente Augusto B. Leguía entre sus periodos de gobierno de 1919 a 1930 en donde Lima experimentó

diversos cambios urbanos más resaltantes, pues la llegada masiva de los sistemas de reproducción musical formó este proceso de modernización pues la industria disquera lanzó aparatos de fácil adquisición como el fonógrafo, justamente para promover la escucha de música, estableciendo un importante contacto con los países extranjeros (Lloréns y Chocano, 2009 pág. 126).

El cine sonoro, que llegó Lima para 1929, reforzó ampliamente este proceso de difusión de las nuevas modas musicales la conexión entre el público limeño y la música internacional se hace más fuerte al poder visualizar y escuchar simultáneamente a los cantantes y artistas criollos del momento (Lloréns, 1983 pág. 39).

A comienzos tuvo como instrumentos a los violines y clarinetes que eran conocidos en su participación con la música religiosa practicadas en ese entonces en la Catedral de Lima, siendo una actividad musical muy importante durante el siglo, otras agrupaciones contaron con algunos de estos instrumentos como las bandas militares o las bandas de la Guardia Civil que tocaban los valeses, las polcas y marineras en las diversas plazuelas de la ciudad capital a fines del siglo XIX (Miranda, 1989 pág. 157).

En ese entonces se conocieron con el nombre de “retretas” los espacios musicales las cuales cumplían con el objetivo de fortalecer la relación cívica entre la sociedad y las instituciones En ese entonces se conocieron con el nombre de „retretas“ los espacios musicales las cuales cumplían con el objetivo de fortalecer la relación cívica entre la sociedad y las instituciones representativas de nación en donde cumplieron el rol de la difusión en un amplio repertorio internacional, debido a que interpretaban, además de los valeses, tonderos y variadas marineras entre otros géneros musicales (Cornejo, 2012 pág. 99).

Luego durante las décadas los instrumentos los grupos musicales en el país se fue enriqueciendo volviéndose más complejos, de acuerdo a la anécdota que se manifiesta en El libro de oro del vals peruano del año 2000, el músico argentino Rodolfo Coltrinari era conocido por tocar junto a su orquesta en el lujoso restaurante como “La Cabaña” entre otros, el cual pertenecía al brasileño León de Monzart, el cual al parecer el propietario no aceptaba las interpretaciones del género musical criollo dentro de su local, debido a que la consideraba que era extraída y propia de los estratos sociales más bajos de la capital, es así como, aprovechando la ausencia del patrón

Coltrinari se atrevió a interpretar con su orquesta algunos vales peruanos y recibiendo con gran éxito la aceptación del público que inicialmente fue integrado por las clases sociales más altas de la sociedad limeña (Valverde y Serrano, 2000 pág.170).

Según Santa Cruz explica que la incorporación del vals criollo al repertorio de la orquesta del argentino no se dio por la iniciativa de su director, sino que más bien por el músico puneño Jorge Huirse el cual fue integrante de la Orquesta Coltrinari, en donde destacó como pianista como afirma Santa Cruz, es a Jorge Huirse a quien le corresponde el mérito de Rodolfo Coltrinari quien comenzará a interpretar el vals criollo con su sexteto musical en donde de igual manera el autor la Orquesta Coltrinari no contaba con un vocalista, por lo que el vals criollo en la orquesta se comienza a interpretar de manera instrumental (Santa Cruz, 1989 pág.86).

Miranda (1989). Otras versiones de este suceso explica que la incorporación del vals criollo de la típica argentina se dio a partir de la ejecución de un vals en particular: El solitario de Lorenzo Humberto Sotomayor, por lo que de esta manera el autor señala que a partir de la Orquesta Coltrinari logra que las parejas de La Cabaña bailen al ritmo del vals criollo de Sotomayor, la ejecución de los valeses, las polcas y hasta huaynos se hizo habitual en sus presentaciones en respuesta a la concurrencia y demanda del público que acudía a este local siendo de esta manera que se logró incorporar al repertorio la música popular que en esos entonces había sido vetada en tan lujosos locales (Miranda, 1989 pág.104), en (Cubillas, 2016).

Por otro lado, Sulca (2005) nos menciona que el período de crisis del poder oligárquico en el Perú se da a mediados del siglo XX, en donde el criollismo ha construido la autoridad a través de su voz sobre la base de un autonombramiento y representante legítimo del pueblo, aquellos que no se identifiquen con lo criollo no son considerados como comunidad popular donde la identificación como criollo es una propuesta como garantía para reconocer identidad peruana.

1.1.3 Contexto Cultural del Vals Peruano.

Es importante destacar, cómo paralelamente el desarrollo de las actividades fue consolidando dentro de la capital un estilo musical pronto que capitalizaría el gusto del sector popular, por lo que en las primeras décadas del siglo XX comienza a

identificarse con el apelativo de “criolla” y que, para las últimas décadas del siglo XIX, Manuel A. Fuentes explica que el vals vienés y la polca desplazaron al minué, al londú y a la cachucha de los salones aristocráticos (Santa Cruz, 1989 pág.134). La moda del vals vienés poco a poco fue ingresando al Perú, primero a los salones de las élites y más tarde a las celebraciones de los sectores populares (Santa Cruz, 1989 pág.136).

Durante la primera década del siglo XX los grupos musicales comienzan a interpretar las polcas, los vales entre otras tonadas populares extranjeras cuando los instrumentos de cuerdas como el laúd, la bandurria, la guitarra o la vihuela comienzan a acompañar a la voz y se consolida el llamado „vals canción“, ocurre la desaparición de la estudiantina de Lima (Santa Cruz, 1989 pág.166).

César Santa Cruz, en el año de 1920 marca en la música criolla el cierre de la época denominada como la Guardia Vieja y todo lo posterior a esta fecha debe considerarse como era moderna. Para el año de 1920 el vals criollo es difundido en los teatros y el cine como un género cantado que utiliza textos de carácter popular o textos extraídos de poemas y zarzuelas, lo que favoreció a su aceptación de un público cada vez mayor (Borrás, 2012 pág.110).

Menciona Cubillas que, durante estos años, el vals se convirtió en el género más representativo de la música criolla donde en el año de 1944 el presidente de ese entonces Manuel Prado Ugarteche decreta el Día de la canción criolla, estableciéndolo como parte del género criollo y como parte de la identidad cultural nacional, en (Cubillas, 2016).

El vals criollo ha representado a la nación peruana en donde la existencia de las clases sociales conforman una sociedad de diversos intereses con una imagen multiétnica, donde el mestizaje representa el elemento central, y lo criollo es representado como lo mestizo considerado principalmente por las particularidades étnicas de la población peruana donde las luchas sociales y políticas son desvinculadas con la ideología por ende los criollos resultan borrar las luchas entre las clases populares y las élites políticas de la nación. (Sulca, 2005).

1.1.4 Características del Vals Peruano

1.1.4.1 Características Musicales y Ritmo

Sulca (2005). La música, al igual que la danza, experimentó la influencia de los ritmos afrodescendientes traídos por los esclavos que llegaron a nuestro país. Esta influencia se desarrolló a lo largo del siglo XX, consolidándose como una oferta musical destacada en la costa del Perú, especialmente en la ciudad de Lima. Entre los compositores e intérpretes más destacados de este género se encuentran Felipe Pinglo Alva, Oscar Avilés, Lorenzo Humberto Sotomayor, Filomeno Ormenjo, Jorge Huirse, Arturo Cavero, el grupo musical Los Morochucos, Los Troveros Criollos, Los Embajadores Criollos, Chabuca Granda, Lucha Reyes, y varios más destacan en la escena artística. Representa la mayor parte de la música peruana de la época, los pasos de baile son más cortos y rítmicos que el vals tradicional, y en otros casos, dependiendo de la melodía.

El ritmo en el período de los años 40 y 70, se ubican las principales producciones del movimiento musical criollo por las que esas décadas vieron nacer y morir a los más importantes representantes y cantantes así como también conjuntos y compositores de la música criolla como: Los Embajadores Criollos, Los Morochucos, Los Chamas, Los Troveros Criollos, Fiesta Criolla, Chabuca Granda, Luis Abanto Morales, entre otros en este llamado boom tuvo como base material el desarrollo de la industria fonográfica y de la radiodifusión en todo el país principalmente en la capital, en el que se logra alcanzar un público consumidor de los productos musicales criollos desde los sectores de las clases populares, la clases medias e, inclusive, de la clase alta. (Sulca, 2005).

Desde la década del siglo XIX hasta las primeras década del siglo XX, los callejones y quintas han sido los espacios donde las clases populares se reúnen formando sus famosas jaranas criollas, en donde en diversas ocasiones se realizan los matrimonios, bautizos, cumpleaños, fiestas religiosas en donde asistían los denominados negros, mulatos y mestizos que pertenecían en ese entonces a la clase trabajadora limeña quienes se desempeñaban como obreros, artesanos, carpinteros o cualquier otro oficio para realizar la jarana se tenía que tener como instrumento la guitarra, el pisco y el cajón; y que con el tiempo las jaranas adquirieron un carácter casi mítico y sagrado entre los criollos,

considerando a los jaranistas parte de aristocracia popular limeña dándoles cierto aire de distinción, donde se relacionaban exclusivamente con élite señorial limeña. (Muñoz, 2001, pág. 115-120).

1.1.5 Estrategia de enseñanza - aprendizaje.

La estrategia es una acción específica para resolver un tipo contextualizado de problemas (Morenero et al. 2019).

Peralta (2015) señala que organizar el proceso de enseñanza en un mundo con los cambios actuales, en un mundo globalizado, es una labor del educador que a veces crea incertidumbre e insatisfacción. En la actualidad, a diferencia de épocas pasadas, la implementación de tácticas para enseñar y aprender está centrada en los progresos tecnológicos.

Díaz y Hernández (2014). Al aplicar estrategias de enseñanza, es fundamental considerar diversos aspectos, Las particularidades comunes de los estudiantes, como su nivel de desarrollo mental, aspectos emocionales y conocimientos previos. Estos elementos se definen como aspectos esenciales, que abarcan:

- Dominio del conocimiento general y del contenido curricular específico.
- La intención deseada y las acciones mentales y educativas que el estudiante debe realizar para lograr dicho objetivo.
- Una supervisión continua del proceso educativo, así como del avance y aprendizaje de los estudiantes.
- La identificación del entorno intersubjetivo, que abarca el conocimiento compartido establecido con los estudiantes hasta ese punto.

Todos estos factores constituyen argumentos significativos para identificar cuándo y cómo un docente debe emplear una estrategia de enseñanza.

Para Tobón (2006). Una competencia es el conjunto de comportamientos socioafectivos y habilidades cognoscitivas, psicológicas, sensoriales y motoras que permiten llevar un adecuado desempeño, una función, una actividad o una tarea (Unesco 2008). El modelo educativo basado en competencias permite el éxito siempre que se genere un ambiente propicio para que los estudiantes adquieran las

competencias cognitivas, procedimentales, actitudinales, sociales, adoptando la responsabilidad de su propio aprendizaje, (León et al. 2014).

Tabla 1

Estrategias de aprendizajes

Estrategias de aprendizajes	
El método de casos	Es un proceso de reflexión que combina teoría y práctica con el fin de examinar y resolver situaciones o casos.
Aprendizaje basado en la investigación	Facilita al estudiante la capacidad de aprender de manera independiente, trabajar tanto de forma autónoma como en equipo, y abordar la resolución de problemas.
Aprendizaje basado en proyectos	Busca formar un concepto unificador que abarque diversas áreas del conocimiento, promoviendo la capacidad de investigación y representando una metodología eficaz para adquirir conocimientos adicionales.
Aprendizaje basado en problemas	Esta perspectiva se enfoca en el estudiante, utiliza grupos reducidos y se dirige hacia la resolución de problemas.
Aprendizaje cooperativo	Es de vital importancia que los estudiantes tomen apuntes, hagan resúmenes, colaboren en la corrección de tareas en grupo y participen en debates.
Aula invertida	Se fomenta que los estudiantes realicen reflexiones en casa, dado que la asimilación de los contenidos sucede fuera del entorno escolar. La participación activa del estudiante, la colaboración en equipo y la resolución conjunta de problemas son elementos esenciales en este enfoque.

Fuente: Rivadeneira (2017)

1.1.6 Tipos de estrategias.

Pamplona et al. (2019). Después de reconocer los factores mencionados anteriormente, se procede a listar las estrategias pedagógicas, ya sean convencionales o novedosas, identificadas en las investigaciones. Para llevar a cabo este

procedimiento, es esencial tener en cuenta la clasificación de estrategias de enseñanza propuesta por Díaz y Hernández (2014). donde lo dividen en tres y éstas son:

Tabla 2

Estrategias de enseñanza identificadas en las investigaciones

Tipos de estrategias		Estrategias
Preinstruccionales (introducción al tema)	Tradicional	La formulación de metas, la activación de conocimientos previos, la presentación de ejemplos y la conexión con la vida cotidiana.
	Innovadoras	Tecnologías de la información y comunicación (TIC).
Coinstruccionales (desarrollo y comprensión del tema)	Tradicional	Diagramas conceptuales, representaciones semánticas, solución de problemas, conexión con la vida diaria, imágenes visuales y el aspecto social.
	Innovadoras	Las interacciones en grupos, murales colaborativos, proyectos de aula, enseñanza mutua, microcuentos, representaciones teatrales, tecnologías de la información y comunicación (TIC), actividades lúdicas y juegos digitales.
Posinstruccionales (síntesis e integración de los aprendidos)	Tradicional	La interacción social, así como la creación de mapas semánticos y mapas mentales.
	Innovadoras	Las TIC.

Fuente: Díaz y Hernández (2014)

1.1.7 Enseñanza del saxofón.

Existen pedagogos que emplearon todos sus estudios en la enseñanza-aprendizaje de la música con diferentes metodologías de enseñanza, desde estudiar a la temprana edad y utilizar diferentes instrumentos de percusión.

Una de las estrategias para el aprendizaje es la Interpretación, donde la mejor manera de aprender música es interpretándola. La música sirve como un medio de conexión entre los intereses de los profesores y los estudiantes. Para lo cual nos planteamos la siguiente interrogante ¿con qué podemos interpretar la música? Y nos podemos responder: se puede interpretar con la: voz, instrumentos de percusión e instrumentos clásicos.

1.1.8 Estrategias metodológicas.

Según Sandí y Cruz (2016). señalan algunos principios básicos para una buena enseñanza.

- Es necesario proporcionar las indicaciones generales antes de llevar a cabo la interpretación.
- Resulta beneficioso elaborar una ficha altamente estructurada y uniforme para todas las prácticas.
- La práctica de interpretación en conjunto representa un eficaz enfoque colaborativo.
- Los estudiantes más avanzados deben brindar apoyo a sus compañeros menos experimentados.
- Debe haber una progresión en la dificultad del repertorio.

1.1.8.1 Diseño metodológico del aprendizaje

Según Santos (2004). La puesta en marcha de un programa destinado a fomentar el pensamiento crítico o el aprendizaje activo implica inevitablemente realizar un análisis preliminar tanto de las condiciones del entorno educativo como de los diversos métodos disponibles. Esto se debe a que la relación entre ambos elementos puede prever, en cierta medida, el avance exitoso del programa en la aplicación práctica.

- Elaborar con detenimiento la planificación y organización del contenido, las actividades y las tutorías con los alumnos, evitando la improvisación y garantizando una ejecución efectiva.

- Incentivar la motivación del estudiante mediante la implementación de diversas actividades y la presentación de contenidos atractivos y multimedia.
- Establecer con claridad los objetivos a lograr en los distintos temas, módulos y en la totalidad del curso, ofreciendo al estudiante una comprensión precisa de lo que se espera que adquiera.
- Presentar contenidos significativos y prácticos que tengan aplicaciones en la resolución de problemas cotidianos.
- Fomentar la participación de los estudiantes mediante actividades variadas y formatos diversos.
- Promover un aprendizaje activo e interactivo, reconociendo la importancia del papel activo del estudiante En la edificación de su propia comprensión.
- Fomentar la colaboración en equipos de aprendizaje.
- Realizar evaluaciones formativas que sigan el progreso, suministrando retroalimentación continua al estudiante acerca de sus aciertos y áreas que necesitan corrección.
- Introducir evaluaciones periódicas del curso, la actuación docente, los materiales, entre otros, llevadas a cabo por los estudiantes, utilizando instrumentos como encuestas en la plataforma de e-Learning, entre otras posibles herramientas.

1.1.8.2 Orientaciones didácticas.

- Escuchar todos juntos el estudio o de cómo se tiene que interpretar.
- Dar explicaciones sobre el repertorio.
- Solfear entre los presentes el repertorio a interpretar mediante la partitura.
- Dividir en grupos pequeños los diversos instrumentos o voces.
- Los intérpretes deben tener una comprensión clara de la estructura formal de la pieza musical.

1.1.8.3 Sobre el repertorio a interpretar.

Primero se procederá a realizar un método musical para los estudiantes de música de nivel superior, seguidamente se tendrá que considerar los siguientes puntos:

- Es recomendable acordar y consensuar el repertorio con los estudiantes.
- La participación del docente es necesaria para los recursos utilizados en la ejecución.
- Cada docente debe adaptar la interpretación al nivel de habilidad de los estudiantes.

1.1.9 Análisis Musical

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, “análisis” es: “distinción y separación de las partes en un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos.”

Robles (2011). Cuando llevamos a cabo un análisis, nos sumergimos en el objeto de estudio con el fin de identificar la lógica interna que lo conforma. A medida que profundizamos y descubrimos más sobre esa lógica y sus componentes, el análisis se vuelve más exhaustivo. Generalmente, esta lógica y sus elementos no son evidentes a primera vista, lo que implica la necesidad de poseer un conocimiento específico, realizar un esfuerzo y dedicar tiempo para descubrirlos.

1.1.9.1 Principios de Análisis Musical

Según Robles (2011), Esta asignatura describe los aspectos fundamentales de la música en relación con otras formas de arte y en función de qué dirección debe tomar el análisis de la música. Definir simetrías musicales y relaciones internas como principales objetos de estudio y crear categorías para definirlos.

1.1.9.2 Metas Fundamentales del Análisis Musical

Robles (2011). La música se desarrolla al establecer conexiones entre los diversos elementos musicales, y el análisis busca alcanzar los siguientes objetivos fundamentales:

1° Identificar con precisión los distintos elementos presentes en la obra, tales como forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, entre otros.

2° Investigar las relaciones que se establecen tanto dentro de cada elemento individual como entre ellos.

3° Derivar conclusiones sobre el motivo y la lógica subyacente a esas relaciones, comprendiendo la intención del compositor.

De estos objetivos, el más crucial, aunque también el más desafiante de lograr, es el último. Al alcanzar este objetivo, se obtendría una comprensión integral de la obra. Sin embargo, para lograrlo, es necesario analizar numerosas obras, además de considerar factores no mencionados anteriormente, como el estilo del compositor o la posible función de la obra. Robles (2011).

1.1.9.3 Clasificaciones en la Conexión de la Composición Musical.

Robles (2011). Examinar las relaciones presentes en una obra musical es una tarea desafiante debido a su evolución temporal, considerablemente más complicada que observar las simetrías de un edificio, que permanece "inmóvil". Aunque contamos con la partitura como una herramienta de análisis, el conjunto de notas puede llegar a ser abrumador para nuestra vista. Clemens Kuhn propuso identificar los siguientes:

- Repetición
- Variante
- Contraste
- Carencia de Relación

Robles (2011) A lo largo de toda la obra, los compositores supervisan el grado de relación que se establece entre los diversos elementos musicales. Ahora, proporcionaremos una pista sobre la forma más elemental y común en la que los compositores las emplean:

- A medida que un fragmento musical se repite con mayor frecuencia, se vuelve más coherente y estable, aunque podría perder cierto grado de interés.

- A mayor contraste en un fragmento musical, se generará un mayor interés, aunque posiblemente pueda perder cierta coherencia.

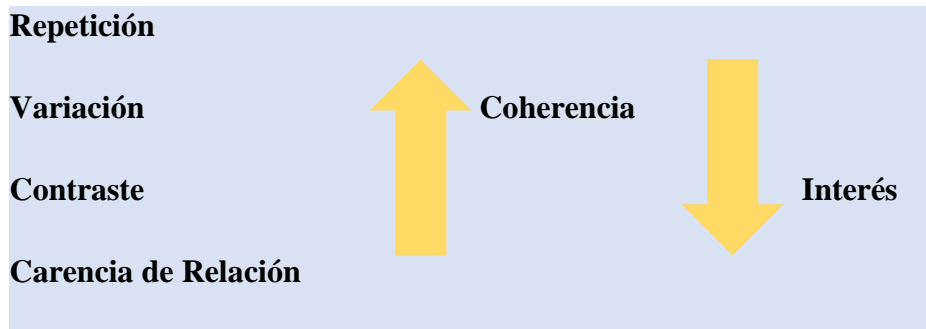


Figura 1. Categorías en las relaciones de una obra musical

Fuente: Robles 2011.

1.1.9.4 Planteamiento General del Análisis

Robles (2011). Para abordar el estudio de cualquier tema deseado, es recomendable seguir estos tres pasos:

1. Adquirir una visión preliminar y comprensiva de aquello que nos proponemos estudiar.
2. Con base en esa visión general, analizar detenidamente cada una de sus partes.
3. Utilizando el conocimiento adquirido previamente, tanto en términos generales como en detalle, volver a derivar conclusiones de manera global.

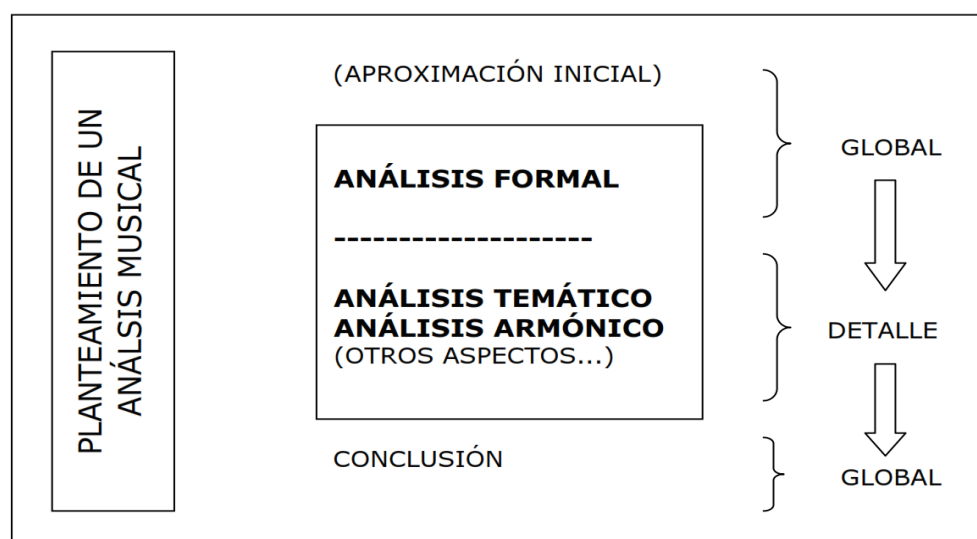


Figura 2. Planteamiento general del análisis

Fuente: Robles (2011)

Robles (2011). Primero, el análisis formal, el análisis temático y el análisis armónico están resaltados en negrita. Dado que estos tres aspectos son los más importantes en el análisis, son los que analizamos primero y son absolutamente necesarios. ¿porqué? Porque la forma, el tema y la armonía son los tres aspectos principales que los compositores consideran a la hora de crear música, y son también los tres aspectos que verdaderamente componen una pieza musical. A pesar de asignar un tema a cada uno, realizaremos algunos comentarios sobre los mismos:

- **Análisis Formal:** Analiza la composición en su conjunto, descomponiéndola en secciones y evaluando las relaciones que existen entre estas partes.
- **Análisis Temático:** Examina la evolución temática, es decir, los patrones rítmico-melódicos que se desarrollan a lo largo de la obra, así como las conexiones que se establecen entre ellos.
- **Análisis Armónico:** Analiza la progresión armónica y la coherencia, además de las simetrías presentes en dicha evolución.

1.1.10 Análisis Formal

Robles (2011). El análisis formal es posiblemente la etapa más crucial de todo el análisis, por lo que es esencial examinarlo detalladamente.

1.1.10.1 Planteamiento del Análisis Formal

Robles (2011). El análisis formal debería ser uno de los primeros pasos en abordar un análisis musical. Una vez completado, lo que antes era solo un conjunto confuso de notas se revela como una organización simple y estructurada que nos orientará en el resto del análisis. Un análisis formal completo y efectivo implica haber cubierto aproximadamente el 70% del análisis musical, ya que tanto la temática como la armonía están intrínsecamente vinculadas a él (aunque aquí hay un aspecto de anticipación, ya que a menudo, para realizar un análisis formal, es inevitable echar un vistazo previo a la temática y la armonía). El análisis formal sigue los siguientes pasos u objetivos:

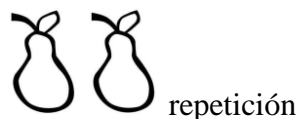
1. Identificar cuáles son las secciones principales de una composición
2. Estudiar cómo se agrupan dichas partes.

3. Exponer la estructura formal identificada.
4. Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia sigue el compositor a través de dicha estructura formal.

1.1.10.2 Encontrando las Partes de Una Pieza

Robles (2011). En el análisis formal, no se prestan atención a las partes muy pequeñas, ya que serán examinadas desde la perspectiva temática. Es imposible determinar el número exacto, pero como ejemplo nos interesan algunos componentes con más de cuatro compases. Para encontrar estas piezas debemos determinar que piezas aparecen a lo largo de la obra, dado que existen tres procedimientos básicos para realizarlas:

- Cadencias: En la música, las cadencias desempeñan un papel análogo al que los signos de puntuación tienen en el texto. Pueden variar en intensidad, pero siempre generan una separación formal.
- Repetición: Al repetir algo, incluso si todo el material es similar, se crea una separación en el punto donde comienza la repetición. En la ilustración siguiente, a pesar de que todo son peras, notamos dos segmentos: la primera pera y la segunda pera.



- Contraste: Cuando las cosas cambian, se evidencia la aparición de una separación. Podemos ilustrarlo nuevamente con frutas.



1.1.10.3 Agrupación de las partes y presentación: el esquema formal

Robles (2011). Aquí se encuentra el verdadero desafío del análisis formal. Dividir una pieza puede ser relativamente sencillo, pero entender las relaciones que existen entre esas partes y comprender su conexión suele ser

más complicado. Hay varios criterios de asociación, siendo los más comunes:

- Compartir un mismo contenido temático.
- Compartir una misma tonalidad o presentar un comportamiento armónico similar.
- Tener un carácter compartido.
- Presentarse en una sección que culmina con una cadencia importante y significativa.

Una vez que hemos comprendido en detalle todas las partes y sus relaciones, es necesario presentar esta información. Esto se realiza comúnmente mediante un esquema formal, que puede adoptar diversas formas, como llaves, bloques, tipo árbol u otras. En cualquier caso, es esencial que la representación sea lo más clara posible, evitando confusiones y ambigüedades. Se sugiere utilizar letras u otros signos que identifiquen de manera nítida cada parte y las relaciones que se establecen entre ellas. En este contexto, proponemos el uso de un diagrama de bloques, ya que se considera la opción más clara. Cada bloque indica los compases que abarca, empleando minúsculas y subíndices para los bloques inferiores (Robles, 2011)

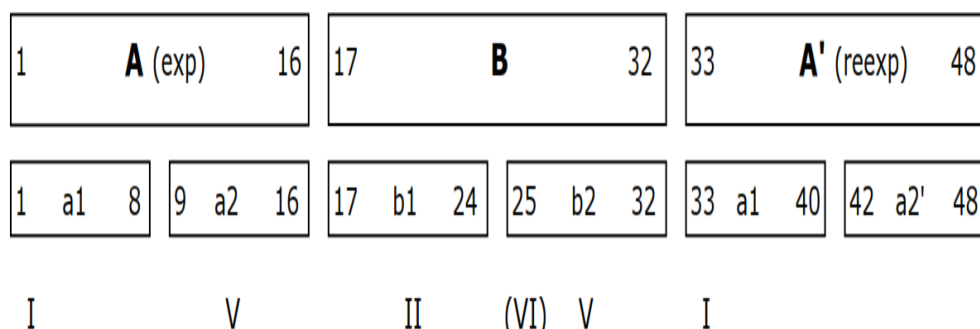


Figura 3. Agrupación de las partes y presentación: esquema formal

Fuente: Robles (2011)

Después de exponer la estructura formal, podemos ofrecer una breve observación sobre la lógica o estrategia adoptada por el compositor mediante esta organización formal. Se necesita mucha práctica para descubrir completamente esta lógica, especialmente en obras complejas como muchas

de las sonatas de Beethoven o fugas del Clave bien temperado de Bach, donde el compositor crea juegos muy complejos con la forma misma.

No obstante, el 95% de la música, incluso en las obras complejas, responde a una lógica global similar a la mostrada en el ejemplo anterior, es decir, una parte inicial de presentación de ideas (A), una parte central de contraste (B), y una vuelta a la estabilidad inicial para finalizar (A'). (Robles, 2011).

1.1.11 Análisis temático

Robles (2011) se enfoca en el análisis temático de obras Clásico-Románticas, aunque muchos de sus principios son aplicables a otros estilos musicales. El objetivo del Análisis Temático es comprender los procesos que el compositor utiliza para crear la melodía de una pieza. Dado que estos procesos suelen ser complejos, el análisis temático también es complicado. Por esta razón, se divide en dos temas, donde inicialmente se presentan definiciones y conceptos básicos. Todos los ejemplos utilizados provienen de la Sonatina Op.36 N°2 de Clementi.

1.1.11.1 Objetivo del Análisis Temático

Robles (2011). La mayoría de las composiciones musicales incluyen una melodía que las guía y que es fácilmente reconocible. En algunos pasajes o en obras más complejas, puede haber incluso más de una melodía simultánea. La creación de la melodía en una obra no sucede de manera arbitraria; el compositor generalmente la organiza de manera deliberada, siguiendo procedimientos técnicos bastante específicos:

A. Por un lado, identifica las diversas secciones de la obra asignándoles un "carácter temático", lo que implica que cada parte posee una melodía diferente.

B. Por otro lado, la primera de estas secciones generalmente comprende una breve melodía con una fuerte personalidad, conocida como "tema". La mayoría de las secciones subsiguientes se derivan de este tema mediante la "elaboración temática". En este contexto, el análisis temático tiene un objetivo múltiple:

1. Reconocer el tema principal (en ocasiones, puede haber más de uno).

2. Identificar el carácter temático de las diversas secciones.
3. Identificar los principales procedimientos de elaboración temática que pueden manifestarse tanto dentro de cada sección como entre las diferentes partes.
4. Entender la lógica detrás de todo esto, es decir, por qué el compositor organizó las cosas de esta manera.

1.1.12 Nomenclatura del análisis musical.

Según Robles (2011). Existe un término técnico para identificar el proceso objeto a utilizar en el análisis, y sus términos más simples son:

- **Célula o inciso:** Es la mínima unidad temática que puede ser identificada auditivamente y generalmente consiste en un reducido número de notas, ya sea 2, 3 o 4, por ejemplo.
- **Motivo:** Se trata de un gesto melódico breve, que abarca de 1 a 4 compases, y está claramente definido por una sensación leve (o a veces más pronunciada) de conclusión en su final. Es importante destacar que este motivo se repite a lo largo de la obra.
- **Frase:** es un fragmento melódico de mayor tamaño que el motivo, y que presenta las siguientes características:
 - Se encuentra dividida en 2 (raramente 3) partes llamadas semifrases.
 - Las semifrases dividen simétricamente a la frase y concluyen con un gesto cadencial, siendo el de la última semifrase el más enfático.
 - Desde el punto de vista auditivo, las dos semifrases generalmente producen una sensación de pregunta y respuesta, o, utilizando términos más apropiados en el análisis musical, de antecedente y consecuente.
 - El número total de compases que conforma la frase es comúnmente un múltiplo de 2, siendo la frase de 8 compases la más frecuente de todas, con 2 semifrases de 4 compases cada una.

- **Tema:** concepto melódico con un carácter distintivo, comúnmente presente al inicio de las obras, y del cual generalmente se derivan las demás melodías. Su duración puede variar considerablemente (desde 4, a veces incluso menos, hasta 16 compases). En las composiciones de las épocas Clásica y Romántica, el tema suele tener una estructura de frase, siendo el tema de 8 compases muy característico.
- **Bloque, Sección, Parte:** términos empleados para referirse a una porción extensa de una composición.
- **Elemento temático, idea temática:** términos de carácter general, es decir, aplicables a diversos contextos. Son muy prácticos para designar un fragmento o idea melódica cuando no se tiene una descripción precisa. "Elemento temático" sugiere algo relativamente breve, del tamaño de un motivo, mientras que "idea temática" se refiere a algo de mayor extensión.

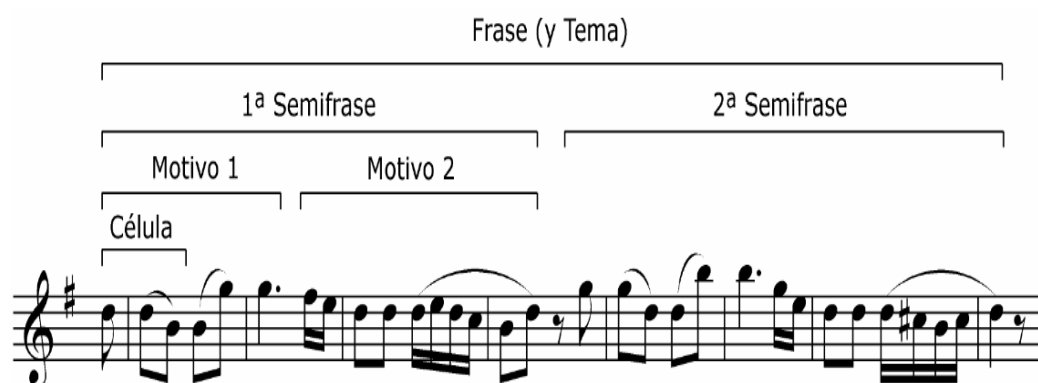


Figura 4. Nomenclatura del análisis musical

Fuente: Robles (2011)

1.1.13 La Elaboración Temática.

Robles (2011) difiere que, mediante la elaboración temática, el compositor crea, a partir de una idea melódica A, una nueva idea melódica B. Esta idea B sonará nueva, pero a la vez mantiene una cierta relación con A. Los procedimientos de desarrollo de temas son variados y se requieren grandes capítulos para describirlos. A continuación, describimos de manera concisa algunos de los tipos más frecuentes que también se pueden observar en las sonatas:

- **Repetición:** B es una repetición bastante parecida a A, como ya hemos notado entre las dos semifrases de la sonatina, según lo expone Robles (2011).

- **Variación:** B tiene la misma duración que A, conserva un perfil melódico similar, pero se producen algunos cambios: se añaden o eliminan notas, se realizan alteraciones en algunos aspectos rítmicos, se modifican intervalos, etc. Sin embargo, en esencia, notamos que B es similar a A. Esto se puede apreciar en el siguiente ejemplo de la sonatina, según lo indica Robles (2011).

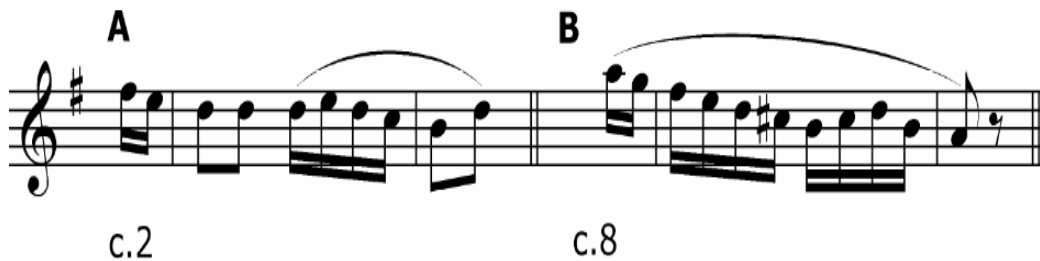


Figura 5. Elaboración temática: variación

Fuente: Robles (2011) Introducción al análisis musical

- **Fragmentación:** B es simplemente una parte de A. Una vez más, hay ejemplos en la sonatina, de acuerdo con Robles (2011).

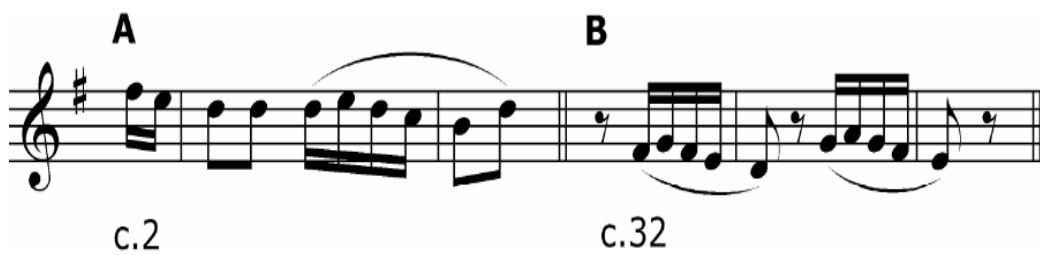


Figura 6. Elaboración temática "fragmentación"

Fuente: Robles (2011) introducción al análisis musical

- **Inversión:** B es idéntico a A, pero invirtiendo la dirección de los intervalos, es decir, los intervalos ascendentes se convierten en descendentes, y viceversa. Un ejemplo de esto se puede hallar en la sonatina. Aunque no es una inversión exacta, se acerca bastante, según lo señala Robles (2011).



Figura 7. Elaboración temática "inversión"

Fuente: Robles (2011)

- **Retrogradación:** B es idéntico a A, pero leído al revés, de atrás hacia adelante. Un ejemplo de esto también se presenta en la sonatina, siendo una retrogradación exacta, excepto por una nota, según lo indica Robles (2011).



Figura 8. Elaboración temática “retrogradación”

Fuente: Robles (2011) introducción al análisis musical

1.1.14 Análisis Armónico

Robles (2011). En este tema se presenta una guía para llevar a cabo el Análisis Armónico en composiciones tonales. Además, Se ofrecen pautas para facilitar la identificación de modulaciones. Los ejemplos utilizados se centran en la Sonatina Op.36 N°2 de Clementi.

1.1.14.1 Planteamiento del Análisis Armónico

Robles (2011). La armonía, junto con la temática, conforma el elemento fundamental de la composición musical. Por tanto, al realizar un análisis, es crucial que el análisis armónico sea lo más exhaustivo posible. La práctica más conveniente implica señalar las funciones armónicas directamente en la partitura, incorporando cifrados y modulaciones en caso de que la armonía sea tonal. Este enfoque debe realizarse con el mayor nivel de detalle, es decir, desglosando la armonía acorde por acorde.

1.1.14.2 Análisis armónico en obras Tonales: detectando modulaciones

Robles (2011). En el análisis de obras tonales, uno de los desafíos más significativos suele ser identificar las diversas regiones armónicas o modulaciones presentes en la obra. "Para lograr este propósito, resulta beneficioso haber realizado estudios previos sólidos sobre armonía". Una modulación se identifica visualmente mediante la presencia de alteraciones en la notación musical. No obstante, es necesario tener precaución, ya que las

alteraciones también pueden estar vinculadas a otros procesos diferentes a la modulación, tales como:

- Dominantes secundarias.
- Notas cromáticas asociadas a ornamentos como pasajes, floreos, apoyaturas, entre otros.
- Algunos acordes considerados "especiales" como la sexta napolitana, séptima disminuida, sexta aumentada, quinta aumentada, o intercambio modal.
- Para determinar a qué se deben las alteraciones encontradas, se puede emplear el siguiente esquema lógico:

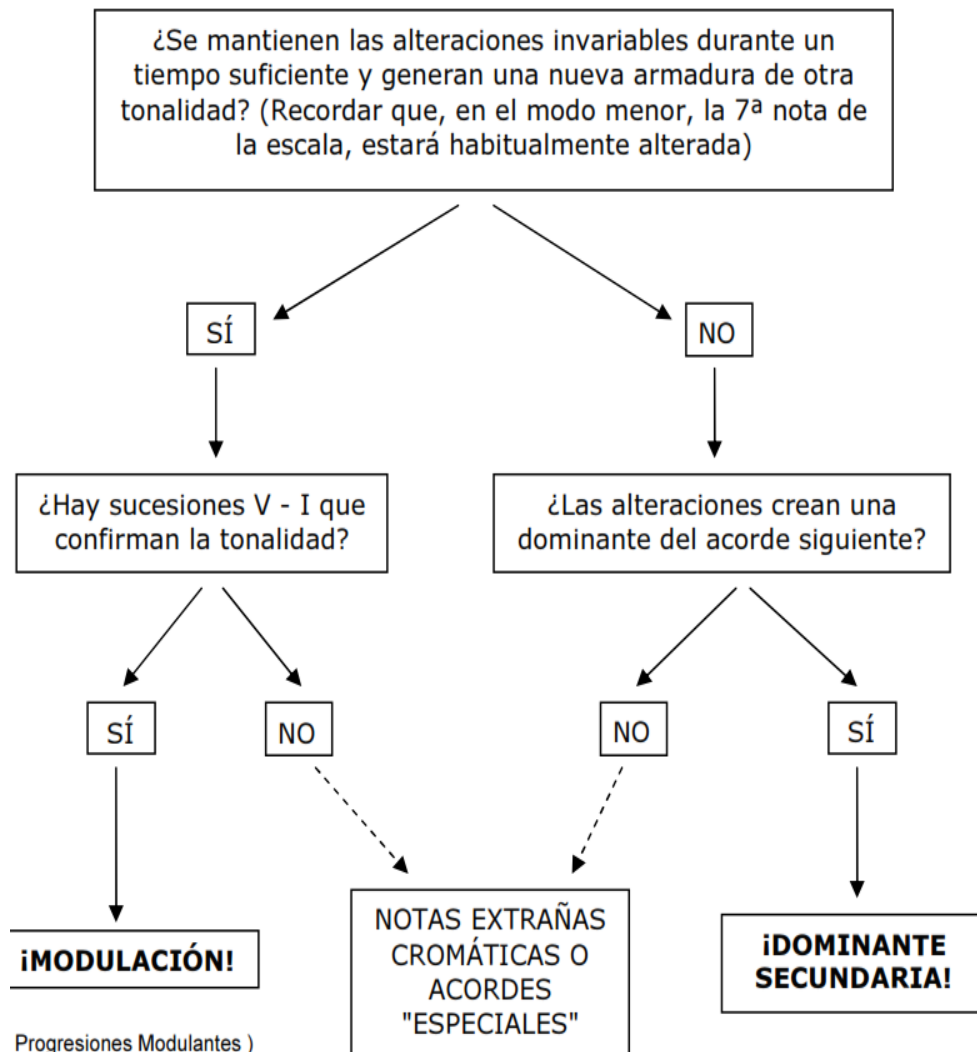


Figura 9. Análisis armónico detectando modulaciones

Fuente: Robles (2011) introducción al análisis musical

Este esquema resultará altamente útil y facilitará la identificación de la mayoría de las modulaciones y dominantes secundarias presentes en una composición. A pesar de que esto queda claramente establecido en el esquema, es importante reiterar lo siguiente: es **ABSOLUTAMENTE IMPROBABLE**, a menos que se observe la progresión V - I en la nueva tonalidad. En situaciones extremadamente excepcionales, no consideraremos que ha tenido lugar una modulación a menos que sea evidente que se haya producido esta secuencia. Es crucial recordar que cuando la modulación es breve y regresa a la tonalidad original, se denomina "flexión". (Robles, 2011).

1.1.15 Aproximación Inicial y Conclusión

La Introducción Inicial y, en particular, la Conclusión, son dos secciones fundamentales que ofrecen una visión general, complementando el análisis detallado. Este tema aborda otros aspectos del análisis que, aunque inicialmente pueden no parecer tan cruciales como el análisis armónico y temático, deben ser considerados.

1.1.15.1 Aproximación Inicial

Robles (2011). La fase inicial consiste en un breve examen o comentario, que es opcional y puede llevarse a cabo antes de iniciar el análisis en sí mismo. En este paso, incorporaremos aquellos datos o aspectos que puedan simplificar la tarea del análisis. De este primer paso, es crucial resaltar dos características previamente mencionadas: su brevedad y su carácter opcional. Esto implica que solo incorporaremos observaciones iniciales si hay algún elemento verdaderamente relevante que deba tenerse en cuenta antes de iniciar el análisis.

1.1.15.2 Conclusión

Robles (2011). La conclusión es el momento de realizar valoraciones de carácter general, una vez que ya conocemos bien la obra al detalle. Después de adquirir un conocimiento detallado, es probable que surjan simetrías entre las distintas partes o elementos cruciales en la construcción de la obra, lo cual será motivo de un comentario final. En particular, en la conclusión, se abordarán los siguientes aspectos:

1. En caso de realizar una aproximación inicial, se clarificarán y confirmarán, o se negarán, los aspectos expuestos en esa fase preliminar.
2. En ausencia de una aproximación inicial, se extraerán conclusiones acerca de:
 - El género y la forma de la composición.
 - Su conexión con un movimiento estético, histórico o un autor específico.
 - La posible funcionalidad de la composición.
3. Evaluación de los elementos que contribuyen a la coherencia en toda la composición:
 - Desde el punto de vista temático: el motivo temático que organiza la composición.
 - En términos armónicos: La disposición lógica de las modulaciones.
4. Exploración del juego psicológico con el oyente. En numerosas obras, especialmente a partir del Clasicismo, los compositores establecen un juego de tensión-distensión, y a veces sorpresa, con el oyente. Si este juego está presente, la conclusión es el momento propicio para desentrañarlo por completo.
5. Reconocimiento de cualquier procedimiento técnico particularmente relevante empleado por el autor.

La conclusión requiere una atención especial, ya que será la última impresión que se llevará el lector al finalizar nuestro análisis. Se aconseja redactar con cuidado y, en algunos casos, idear estrategias específicas; resulta muy beneficioso destacar algunos aspectos notables de la obra como "cartas de triunfo" para revelarlos al final. De esta manera, lograremos impactar profundamente a los lectores con nuestro análisis. En resumen, un análisis musical bien elaborado puede transformarse en una pequeña obra maestra por sí mismo, y es en esta pequeña obra maestra donde la conclusión ocupa un lugar central. (Robles, 2011).

1.1.16 Instrumentación del vals peruano

Muchos de los ritmos, incluido el vals, enmarcados en esta tradición criolla ya establecida en el modo de vida y prácticas culturales de los sectores populares, habían sido dejados de lado por la élite de la sociedad (Bustamante, 2007: 165); en los medios populares el vals continuaba asentándose gracias a los conjuntos musicales que lo interpretaban en el contexto barrial. En esa época, las estudiantinas eran conjuntos musicales muy populares compuestos por músicos que ejecutaban guitarras, laúdes, bandurrias, violines y mandolinas. Estos músicos, que no siempre eran profesionales y desempeñaban otras ocupaciones en su vida diaria, representaban la expresión principal de la vida musical criolla. La inclusión del vals europeo a su repertorio contribuyó al igual que las bandas de corte militar, a su popularización y a la adquisición de características excepcionales más parecidas a lo que conocemos actualmente como vals limeño (Santa Cruz, 1989 pág. 17-18, 28-29).

La influencia determinante en el desarrollo del vals provino en gran medida del conjunto instrumental de la estudiantina, llegando al punto en que la guitarra se convirtió en uno de los elementos definitorios del género desde sus inicios. No obstante, la guitarra no siempre desempeñó el papel que se reconoce hoy en día; la afianzación del vals también señaló el establecimiento del uso de la guitarra. En el proceso de popularización del vals limeño en la costa peruana, una de las transformaciones originadas por las bandas de estilo militar y las estudiantinas fue el cambio de su interpretación habitual en piano a la ejecución con guitarras y otros instrumentos de cuerda. (Santa Cruz, 1989: 22; Zanutelli, 1999: 16).

La guitarra estuvo presente en la danza y el canto popular de la ciudad de Lima desde el Virreinato, tanto indígenas como negros adaptaron sus músicas tradicionales a la guitarra (Echecopar y Carrillo, 1992). Reconocida en la sociedad limeña como un instrumento musical versátil, la guitarra se ganó su fama por ser igualmente apropiada tanto para expresiones poéticas como para eventos festivos, según lo destacado por Santa Cruz (2004). Es decir, se adaptaba con facilidad tanto al entorno musical académico como a las celebraciones locales del vecindario. Max Radiguet, al describir las características de Lima en 1846, relata en su narración cómo el sonido de la guitarra resonaba al pasar por las casas donde se llevaban a cabo festividades. La guitarra era el instrumento predilecto para el acompañamiento de las melodías

interpretadas por los laúdes y violines, ya que se usaba poco el canto (Rohner, 2018 pág. 263).

1.1.16.1 Factores que impulsaron la popularización de la guitarra durante la inestabilidad instrumental del vals criollo entre 1911 y 1940.

Arévalo (2020) difiere que, en la película titulada “Gallo de mi galpón”, dirigida por Sigifredo Salas para Amauta Films en el año 1938, se puede visualizar en las últimas escenas una representación de una celebración donde el vals amenizaba el ambiente. También se menciona la actuación de una joven Jesús Vásquez, quien, con el tiempo, sería aclamada como la Reina y Señora de la canción criolla. En esta presentación, interpreta el ampliamente conocido vals "El Plebeyo" de Felipe Pinglo Alva, apenas dos años después del fallecimiento de este último.



Figura 10. Popularización del vals peruano

Fuente: Salas (1938)

El conjunto instrumental de acompañamiento comprende guitarra (guitarra y vihuela) y laúd. En esta secuencia, además del estilo musical y del baile un detalle notable es que el instrumento introducido al principio del vals es un laúd de seis cuerdas dobles, en lugar de una guitarra. Hasta finales de la década de 1930, y especialmente en 1938, el laúd siguió siendo una pieza central en la música criolla. El proceso de consolidación de la guitarra como instrumento principal apenas comenzaba en las décadas previas, según Arévalo (2020).



Figura 11. El laúd como figura central en el vals peruano hasta fines de 1938

Fuente: Salas (1938)

El vals que se observa en el clip de la película ya se aleja bastante del estilo europeo de vals, pero aún no adopta por completo las características del vals criollo que se conocería más adelante, un estilo que se caracterizaba principalmente por la presencia de la guitarra en la introducción y las secciones instrumentales, según Arévalo (2020).

1.1.16.2 La guitarra acompaña en el género, mientras que el piano y el laúd se encargan de las introducciones.

La sociedad limeña empezó a conferir al vals un estatus superior en comparación con los ritmos populares, no solo por la popularidad del vals en la sociedad limeña, sino también por la conexión entre el ritmo popular y la población negra; diferentes de las personas de ascendencia africana y son una forma de ser considerado criollo es asociarse con músicos y compositores que tocan vals. Además, al ser el vals parte de los géneros “modernos” para la época -por su relación con Europa- el vincularse con él, es decir bailar, cantarlo y componerlo, era símbolo de progreso. (Rohner, 2018 pág. 195-196, 297- 298).

El paulatino desinterés de los limeños por la marinera o la zamacueca provocó que la tradición criolla se enfocara cada vez más en el vals y la polca. Además, incluyeron a la guitarra, que ya era el instrumento primordial de acompañamiento de los géneros populares, en la interpretación del vals (Rohner, 2018 pág. 187).

1.1.16.3 La guitarra destaca en las introducciones del vals criollo en la década de 1950.

Según autores como Santa Cruz, la propagación de géneros musicales extranjeros inicialmente llevó al abandono de los géneros que solían constituir parte del repertorio popular festivo. La polca y el vals interpretado por los “criollos” parecían haber sido desplazados durante un tiempo de casi todos los ambientes donde había sido común escucharlos, incluso de los mismos callejones limeños (Santa Cruz, 1989). Desde esta perspectiva, este hecho fue la causa para que los compositores dejen de hacer valeses para dedicarse a crear adaptaciones al español y composiciones originales sobre ritmos foráneos (Lloréns y Chocano, 2009 pág. 134-135).

Las letras del repertorio de valeses de la Guardia Vieja nos hablan de amor, pero de un amor exaltado, y están cargadas de mucha emoción en un constante ruego por ser amados y valorados, pero a la vez denotan mucho sufrimiento y un acercamiento a la idea de la muerte, (Cuaila, 2020).

1.1.16.4 Instrumentación actual del vals peruano

La instrumentación actual del vals peruano tuvo muchos cambios a lo largo de la historia, implementándose diferentes instrumentos y también se excluyeron muchos. La interpretación vocal en solitario o en dúo, inicialmente acompañada por guitarras y posteriormente también por contrabajo y pianos, constituía una parte esencial de cualquier reunión o festividad en viviendas particulares, callejones, etc. La instrumentación del Vals Peruano consiste en una mezcla de instrumentos autóctonos y españoles, como la guitarra, el violín, las castañuelas, el acordeón, el laúd, entre otros más representativos. Donde actualmente la instrumentación viene compuesta para un evento social de gran magnitud, la tecnología de hoy actual permite tener amplificadores de sonido, ya que en los inicios del vals era distinto (solo instrumental) de los cuales vamos a mencionar a continuación: Guitarra acústica, cajón peruano, piano o teclados, saxofón, bajo electrónico, y la voz. Arévalo (2020).

1.1.16.5 Elementos Rítmicos del Vals Peruano

La velocidad del vals está entre los 120 a 180 bpm. Entre los análisis del repertorio analizado primeramente definiremos al instrumento cajón peruano. Pudimos encontrar cinco fórmulas rítmicas, lo presentamos a continuación.



Figura 12. Ritmo básico del vals

Fuente: Pacheco (2018)

Como se ilustra en la figura anterior, el sonido grave señala el segundo y tercer tiempo del compás 3/4, mientras que el sonido agudo marca el ritmo binario en 6/8. En otras palabras, el patrón básico del vals criollo es una superposición del compás binario y el ternario. Una primera variante de este ritmo se muestra en la figura posterior, en la cual se ejecutan dos corcheas en el primer tiempo, con sonoridad aguda, en el borde del cajón. Pacheco (2018).



Figura 13. Primera variante del vals que se toca con dos corcheas al inicio

Fuente: Pacheco (2018)

En la figura siguiente se aprecia que a la variante anterior se le ha agregado en el tercer tiempo la segunda corchea siendo ejecutada con un sonido agudo. Pacheco (2018).

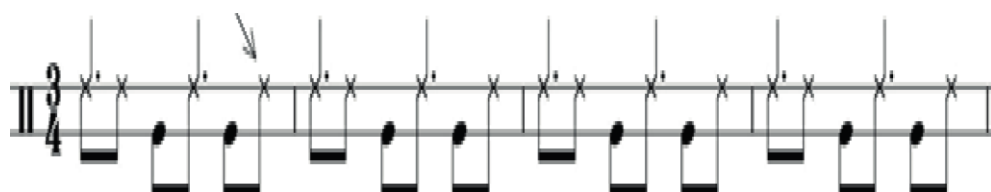


Figura 14. Variante del ritmo básico del vals el que se agrega una corchea al tercer tiempo

Fuente: Pacheco (2018)

Notamos que en esta variante se añade otro elemento de naturaleza rítmica, en el cual se incorpora un tresillo realizado como “ricochet”, lo que implica una rápida repetición de la nota ejecutada con los dedos, denominada "repique". Es importante destacar que los percusionistas de cajón suelen emplear con regularidad este recurso y otros similares, aunque su transcripción resulta más compleja en el contexto del bigrama, por lo que optaremos por simplificar dicha transcripción. Pacheco (2018).

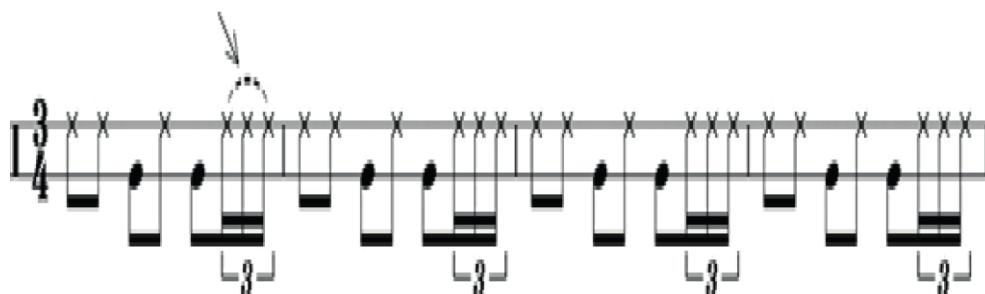


Figura 15. Variante del ritmo de figura 14 con repique

Fuente: Pacheco (2018)

Una alternativa implica tocar dos corcheas de tono bajo en el tercer tiempo, añadiendo así un mayor dramatismo al vals, como se ilustra a continuación:

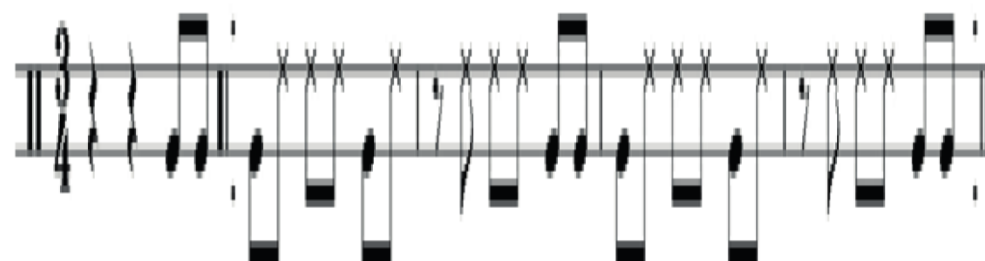


Figura 16. Variante con dos golpes graves en el tercer tiempo

Fuente: Pacheco (2018)

Hugo Bravo, percusionista de cajón (comunicación personal, 17 de julio de 2017), menciona una versión interpretada por Francisco Flores "Pancho Caliente", la cual se representa en la siguiente figura. Esta variante exhibe un patrón de dos compases con una anacrusa de dos corcheas, según Pacheco (2018).

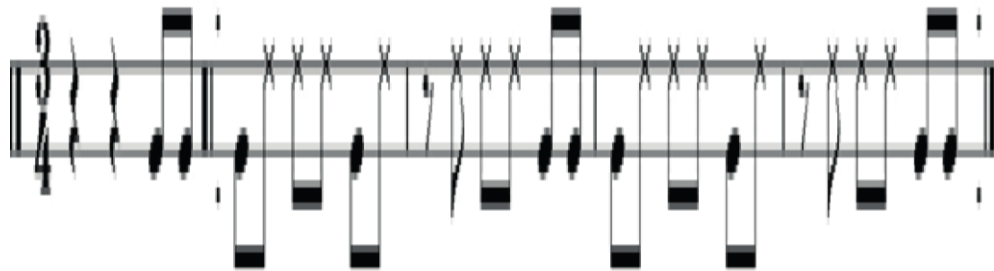


Figura 17. Ritmo en patrón de dos compases del cajonero Francisco Flores
Fuente: Pacheco (2018)

1.1.17 El Saxofón en el Vals Peruano

En calidad de instrumento melódico, el saxofón cumple la tarea de enriquecer la melodía principal mediante la incorporación de diversos adornos, que aparecen como pequeños acompañamientos situados en secciones específicas del tema, como la introducción, el intermedio y la fuga. En la figura siguiente, se puede observar la introducción del vals "No me odies", interpretado por Julio Mori. Aquí se puede visualizar cómo se ha repartido la introducción entre el saxofón, el acordeón y finalmente la guitarra.

♩ = 170 NO ME ODIES
Introducción

7 Acordeón

12 Acordeón y Guitarra

Figura 18. Extracto del tema no me odies

Fuente: Nieves (2018)

En la introducción de un vals, se permite la utilización de diversas escalas, siendo particularmente útil la escala menor armónica. La elección de esta escala facilita la improvisación del saxofonista, y al combinarla con la guitarra y el piano, la armonización debe estar bien organizada, especialmente en cuanto a sus progresiones,

cuando se trata de una agrupación musical instrumental. Las introducciones suelen constar de dieciséis compases. En el caso de un vals jaranero, el saxofón ejecuta la introducción completa, mientras que, en un vals melódico, la introducción se comparte típicamente con otro instrumento. Esto implica ocho compases con saxofón seguidos de ocho compases con guitarra o piano, y esta misma regla se aplica a los intermedios. (Nieves, 2018).

1.1.17.1 Aspectos expresivos

Nieves (2018). El saxofón desempeña un papel significativo al incorporar ornamentaciones que enriquecen la ejecución del saxofonista. Asimismo, puede utilizar elementos expresivos relacionados con el tempo, el carácter y las articulaciones, como el staccato o legato, que son comúnmente empleados. La figura 28 muestra un fragmento del vals "Me pregunta un amigo", interpretado por Julio Mori; en este fragmento se observa el uso de grupetos y mordentes.

Figura 19. Uso de ornamentos

Fuente: Nieves (2018)

Además, se tiene que conocer la canción para poder interpretarlo con la expresión necesaria. Por ejemplo, en el caso de un vals melódico, Se recomienda aplicar el vibrato en las notas prolongadas, la ligadura de expresión y diversos matices para mejorar la expresividad de las frases musicales. Por otro lado, en el vals jaranero, la utilización del staccato, el

grupeto y el mordente contribuye al carácter alegre asociado con el tempo de la composición (Nieves, 2018).

Tabla 3

El saxofón en el vals criollo: aspectos melódicos

Aspectos Melódicos	
Escalas	mayores menores (antigua, melódica y armónica)
Ornamentos en la melodía	de tonos enteros disminuidos grupetos mordentes apoyatura trino

Fuente: Nieves (2018)

Tabla 4

El saxofón en el vals criollo: aspectos expresivos

Aspectos Expresivos	
Estilo	jaranero melódico staccato
Articulaciones	marcato tenuto legato acento

Fuente: Nieves (2018).

1.1.17.2 Recursos técnicos e interpretativos

Nieves (2018). Utiliza los dos músicos más representativos en este género y los compara viendo que recursos técnicos utilizan cada uno. Comenzaremos analizando el estilo de Julio Mori y luego abordaremos el de Polo Alfaro. Ambos son destacados saxofonistas que han realizado contribuciones

significativas al desarrollo de este instrumento en un género musical emblemático de la costa del Perú, como es el vals criollo.

Estilo de interpretación de Julio Mori

Mori creaba vales instrumentales con un estilo distintivo, interpretándolos como si estuviera cantando, sin rigideces mecánicas; de hecho, él mismo era considerado como otro cantante más. Es importante destacar que su estilo es reconocido tanto por músicos como por amantes de la música, y posiblemente sea esa naturalidad interpretativa la que le permitió trascender con el saxofón y convertirse en una figura influyente hasta el día de hoy. Mori tocaba de manera personal, sin estar limitado por una partitura. En este contexto, según Lacárcel (2003), la música tiene un impacto significativo a nivel psicofisiológico y emocional, sugiriendo que hay una necesidad de estimular el pensamiento positivo y las emociones constructivas mediante la música. (pág. 223).

La ejecución y la expresividad respaldan los logros de Julio Mori, quien pudo evocar diversas sensaciones placenteras en la audiencia gracias a su habilidad para manejar articulaciones, síncopas y otros recursos técnicos musicales. A través de su estilo, transmitía un mensaje de alegría y festividad, lo cual le ha permitido mantener su relevancia hasta el día de hoy, siendo considerado un punto de referencia para muchos músicos.



Figura 20. Articulaciones y ornamentos musicales

Fuente: Nieves (2018)

El saxofonista Mori ofrecía una interpretación distintiva, llena de ritmo y con una notable riqueza expresiva; su estilo era adecuado para el baile, evocando la esencia de las celebraciones callejeras y barriales. Se destacó como un saxofonista con habilidades excepcionales para expresar la alegría y la fiesta a través de su instrumento, y su contribución ha llevado a que en la actualidad sea reconocido como un ícono del saxofón en Perú.

Estilo de interpretación de Polo Alfaro

En esta sección de "El Plebeyo", interpretada por Polo Alfaro, se destacan numerosos reguladores de intensidad. El saxofonista Alfaro utiliza frecuentemente este recurso en sus ejecuciones, aplicando matices a lo largo de las frases. La letra correspondiente a esta parte es la siguiente: "Mi sangre, aunque plebeya, también tiñe de rojo el alma en la que reside mi incomparable amor. Ella, de cuna noble, y yo, humilde plebeyo, compartimos la misma sangre y el mismo corazón.



Figura 21. Uso de matices

Fuente: Nieves (2018)

A diferencia de Mori, Alfaro se centró principalmente en los vales melódicos o románticos. En la interpretación de un tema romántico, la ejecución suele llevarse a cabo con frases conectadas y matices suaves, buscando transmitir una sensación de delicadeza; posiblemente, esto era lo que el saxofonista Polo Alfaro deseaba expresar. Alfaro se destacó como un talentoso clarinetista y

saxofonista, caracterizado por un sonido y una musicalidad verdaderamente impecables. A continuación, se presenta un fragmento del tema "La noche de tu ausencia", donde se puede apreciar el tipo de articulación que emplea para expresarse musicalmente.



Figura 22. Extracto del tema "la noche de tu ausencia"

Fuente: Nieves (2018)

Una sección de la canción "La noche de tu ausencia". Polo Alfaro comienza la canción con una nota que adelanta el ritmo como un recurso interpretativo; la indicación subraya la necesidad de ejecutar la interpretación de manera muy expresiva. Se nota el uso predominante de la ligadura de expresión en la música de Alfaro, y además emplea la síncopa de manera sutil para jugar con el ritmo.

1.1.17.3 Recursos técnicos e interpretativos en el saxofón

Articulaciones

Nieves (2018). La articulación es crucial al interpretar una obra, ya que puede otorgarle connotaciones para transmitir al público. En el estilo de Julio Mori, se evidencia el uso del staccato, mientras que Polo Alfaro se inclina principalmente por el legato. Estas articulaciones representan recursos expresivos con distintos matices de carácter. En el libro de H.E. Klosé, se encuentran sugerencias de ejercicios a partir de la página 76 relacionados con estos recursos.

Ornamentos

Nieves (2018) destaca que en la interpretación de los maestros del vals criollo se emplean ornamentos, como mordentes, appoggiaturas, grupetos y glissandos. Estos recursos técnicos son utilizados para enriquecer la ejecución del vals criollo. Se sugiere a los estudiantes de la ciudad de Puno lograr una ejecución óptima de estos ornamentos y recursos técnicos. Además, se recomienda estudiar con el método H.E. Klosé, que proporciona estudios con notas explicativas a partir de la página 70.

Dinámica

Nieves (2018) señala que el uso apropiado de la dinámica capacita al músico para desempeñarse mejor al interpretar una obra musical. En el contexto del vals criollo, la dinámica puede emplearse para transmitir diversos sentimientos, pues los vales melódicos necesitan mucha expresión. El alumno debe llevar a cabo la dinámica señalada o identificar un pasaje que permita aplicar matices; en las obras de Guy Lacour, se encuentran estudios de interpretación que demandan la ejecución de articulaciones y dinámicas. También se propone practicar las escalas con el saxofón, incorporando variaciones de intensidad.

1.2 Antecedentes

1.2.1 Antecedentes internacionales

Chanchay (2013). “Manual Para la Enseñanza del Saxofón con Ritmos y Melodías Ecuatorianas Para el Nivel Inicial del Conservatorio Nacional de Música”. Este estudio tiene como objetivo servir como una herramienta metodológica en la enseñanza inicial del saxofón en el Conservatorio Nacional de Música, con un enfoque específico en ritmos y melodías ecuatorianas.

Isamitt (2002), en su artículo titulado “el Folklore como Método de Enseñanza”, desde hace mucho tiempo creo en la necesidad y en la conveniencia de incorporar debidamente el folklore como elemento de enseñanza en todos los grados de la formación escolar. En verdad, aún no se ha profundizado lo suficiente en la evaluación

del folclore ni se ha alcanzado una apreciación más perspicaz de los diversos estímulos que provienen de él.

Navarro (2017) concluyó que el desafío en la enseñanza de la música abarca diversos aspectos que varían según el contexto en el que se implemente. Por lo tanto, la eficacia de un método de enseñanza puede ser destacada o limitada según el entorno. Por lo tanto, el músico que está a punto de comenzar como profesor debe investigar y realizar un diagnóstico preliminar para identificar las características de los estudiantes y elegir el método más apropiado.

Reyes y Tinoco (2012) concluyeron que el uso de rondas y canciones como estrategia metodológica en la enseñanza-aprendizaje de niños y niñas en el primer año de educación básica en el jardín Las Ardillitas de la ciudad de Machala aporta al desarrollo del aprendizaje en ese nivel educativo.

Rodríguez (2018), modelos de enseñanza del lenguaje musical. Hemos llegado a la conclusión de que las competencias emocionales son un componente que atraviesa y tiene un impacto positivo en el proceso de enseñanza y aprendizaje del Lenguaje Musical.

Sandí y Cruz (2016). Arribó a la siguiente conclusión. La integración de diversas estrategias pedagógicas mejora la experiencia de aprendizaje, haciendo que los estudiantes absorban los contenidos de manera más auténtica y práctica.

Tripiana (2016). "La Relevancia de las Estrategias de Práctica Instrumental en la Educación Musical Superior" argumenta que los estudiantes que emplean tácticas de práctica instrumental experimentan mejoras sustanciales en su ejecución y aumentan su motivación para lograr resultados musicales de alta calidad, lo cual se refleja en su nivel de satisfacción.

Vides (2014) concluyó que, según los profesores encuestados, la utilización de la música como herramienta facilitadora en el proceso de enseñanza-aprendizaje en el aula es escasa. Queda evidente que los maestros utilizan la música para facilitar el movimiento en el aula pocas veces en preprimaria y nunca en primaria y niveles básicos.

1.2.2 Antecedentes nacionales

Ayala (2017) concluye que, a través de las prácticas dancísticas del vals criollo, los estudiantes modifican y fortalecen su postura corporal. Las enseñanzas de las diferentes danzas folclóricas peruanas, en general, cumplen un rol importante en la formación integral, física, mental, social y cultural del estudiante.

Cubillas (2016) concluyó que el vals criollo limeño surgió de la adaptación del vals vienés al contexto social y cultural de la capital peruana durante las últimas décadas del siglo XIX.

Cáceres (2017) destaca que la Catedral del Criollismo, la canción criolla, recibió reconocimiento oficial el 31 de octubre de 1944, cuando Manuel Prado promulgó, a través de una resolución suprema, el establecimiento de esta fecha como el Día de la Canción Criolla. Este acto representó un reconocimiento oficial a una expresión cultural que, durante mucho tiempo, no había sido destacada en los salones distinguidos.

Gómez (2007) en su artículo titulado "lo Criollo en el Perú Republicano: Breve Aproximación a un Término Elusivo". A lo largo del tiempo, el término "criollo" ha adquirido diversos significados entre los intelectuales limeños. Inicialmente utilizado en un sentido amplio para referirse a lo originario de las Américas, ha evolucionado para convertirse en un instrumento crítico respecto a las funciones sociales y políticas de una élite colonial.

Julca (2022) concluye que la incorporación de música huanuqueña en el aprendizaje del saxofón en la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNDAR) resulta en una mejora considerable en la habilidad de los estudiantes. Sugiere que esta práctica debería extenderse no solo a los estudiantes de música, sino también a la comunidad universitaria en general, contribuyendo así a mejorar los procesos de aprendizaje a nivel nacional.

Leturia (2018) expone en su libro "Origen, Ritmos y Controversias de la Música Criolla en el Perú Y Poemas Modernos" que la música criolla en el Perú ha experimentado una evolución gradual a lo largo de las generaciones, adaptándose a las prácticas sociales, políticas, económicas y geográficas de los peruanos. Esta

evolución se atribuye a las notables influencias y contribuciones de la cultura literaria y musical española desde la época de la conquista, durante la colonia en el siglo XVI.

Lema (2017) explora la transición del Vals Criollo al Albazo mediante la interpretación de un Quinteto de Brass de ocho adaptaciones de Valses Criollos representativos de Julio Jaramillo al género Albazo. El Vals Criollo y el Albazo son géneros mestizos populares en Ecuador, originados durante la época colonial, y comparten similitudes en su estructura musical. Ambos géneros se caracterizan por tener secciones duales a nivel macro. En el Vals Criollo, estas secciones presentan frases tanto ternarias como binarias, mientras que en el Albazo solo se encuentran frases binarias.

Manrique (2019). Arribó a la siguiente conclusión: La rearmonización del valse criollo es una tarea fundamental que debe formar parte de una currícula de nivel superior. En países como Argentina, Brasil o Chile, toman como modelo sus géneros musicales para hacer una reinterpretación y análisis de la armonía y sus funciones. El aporte maravilloso de compositores como Felipe Pinglo Alva o Manuel Acosta Ojeda, por mencionar a dos de los más completos compositores de la música criolla, no se ha estudiado a fondo y es propicio entender la armonía a partir de la revisión de este repertorio.

Puñez y Méndez (2001) concluyen que, en términos generales, tanto alumnos, docentes y especialistas comparten la opinión mayoritaria a favor de la implementación de la banda escolar en los centros educativos. La banda es percibida por la mayoría de los estudiantes y profesores como un medio significativo para fomentar el folklore y cultivar la identidad nacional de los estudiantes. Además, existe una demanda mayoritaria de impulsar la banda escolar, especialmente en lo que respecta a un repertorio que incluya música popular, folklórica y escolar.

Pacheco (2018) señala que resulta desafiante sistematizar las diversas maneras en que se interpretaba el vals en los distintos vecindarios o áreas de Lima en distintas épocas. Por lo tanto, en una investigación, es necesario centrarse en ubicaciones específicas donde este género era cultivado y lograr plasmar en la partitura la variedad de formas y variaciones aplicables para obtener versiones que conserven el sentido tradicional del vals en el cuarteto.

Rohner (2018) señala que, al examinar los primeros años del vals popular limeño, se observa una conexión evidente con el yaraví. A pesar de los intentos de César Santa Cruz por demostrar la relación del vals de la Guardia Vieja con géneros de Europa central, como el vals o la mazurca, o con la jota española, el enfoque principal se centra en las características rítmicas de ciertos ejemplos musicales.

Sulca (2005) concluyó que entre las décadas de 1950 y 1970, el vals criollo ha trascendido a través de mecanismos que reflejan la resistencia de las clases urbanas populares a cambiar el sistema de relaciones sociales que determina la pobreza y la desigualdad. Estas clases abrazan la cultura criolla que ha dado sentido a sus vidas y rechazan otras expresiones étnicas que no sean criollas.

1.2.3 Antecedentes locales

Aguilar (2015), en su obra sobre la semiosis musical en los conjuntos de sikuris, lleva a cabo un análisis exhaustivo de estos conjuntos durante la festividad de la Virgen de la Candelaria. Su enfoque se centra en examinar las variaciones y técnicas interpretativas presentes en la música de los sikuris

Aguilar (2007), realiza un estudio titulado “Contexto y Elementos Estructurales del Huayño Pandillero” concluyendo que la rítmica del Huayño Pandillero, deviene de la Kashwa en vínculo con la Sevillana que tienen diseños rítmicos similares principalmente en las sincopas. No obstante, el autor indica que el texto podría servir como punto de partida para nuevas investigaciones sobre el huayño pandillero.

Huanca (2018) en su tesis “Proceso de Enseñanza y Aprendizaje Musical en los Talleres de Técnica Instrumental, del Programa de Música de la Escuela Profesional de Arte de la U.N.A. Puno 2017” arribó a la siguiente conclusión, que los docentes empezaron sus clases con estrategias de motivación, siendo las más aprovechadas la demostración de interpretación, el dialogo continuo con los estudiantes y el uso de material audiovisual que muestra el docente en las horas de Técnica Instrumental.

Velazco (2008), en su tesis titulada la “Relevancia del Saxofón en la Música Instrumental Puneña”, Donde se puede apreciar cómo es que es el saxofón llega a implementarse en la música instrumental puneña partiendo de sus orígenes del huayno pandillero, de donde proviene y cómo es que el saxofón se incorpora al huayno pandillero.

CAPÍTULO II

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

2.1 Identificación del problema

La enseñanza musical en las diferentes instituciones de nivel superior a nivel nacional, son de mucha importancia para el desenvolvimiento y desarrollo musical del estudiante. Donde pasan muchas horas de práctica en la ejecución de sus instrumentos musicales para lograr un nivel musical adecuado, para así posteriormente poder ejecutar las diversas piezas instrumentales que se le presente en el porvenir de sus vidas.

El profesor a cargo, tiene la obligación de buscar las diferentes metodologías, para poder lograr que los estudiantes aprendan las diferentes cualidades que tiene la música, haciendo el uso de diferentes métodos de enseñanza musical, ya que también estos diferentes métodos tienden a ser aburridos para los estudiantes, restándole así un poco de importancia para dicho aprendizaje musical. Para el aprendizaje del saxofón, se utilizan distintos métodos, de procedencia europea, donde los estudiantes peruanos tienen demoras en decodificar los métodos tradicionales ya mencionados anteriormente, el cual los estudiantes primero tienen que conocer las estructuras del método para poder entender el desarrollo del aprendizaje.

El problema de la investigación, se podría decir que la mayoría no comprende la temática del saxofón en el vals peruano, teniendo en cuenta que no existen estudios sobre el saxofón en el vals criollo, donde también se logró crear contenido de conocimiento para generar una alternativa de innovación a la estrategia de aprendizaje musical.

2.2 Definición del problema

2.2.1 Pregunta General

¿Cómo identificar, diseñar y aplicar una propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón, mediante los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano en los estudiantes de la escuela profesional de arte-música de la UNA PUNO?

2.2.2 Preguntas Específicas

¿Cómo Identificar los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano, para contribuir al aprendizaje de los estudiantes saxofón escuela profesional de arte-música de la de la Universidad Nacional del Altiplano?

¿Cómo diseñar la propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón, mediante los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano en los estudiantes de la escuela profesional de arte-música de la Universidad Nacional del Altiplano?

¿Cómo aplicar una propuesta de enseñanza-aprendizaje del saxofón, mediante los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano en los estudiantes de la escuela profesional de arte-música de la Universidad Nacional del Altiplano?

2.3 Intención de la Investigación

La intención de la presente investigación fue la de aportar con un método de enseñanza-aprendizaje, buscando así en innovar en nuevas propuestas, sin desmerecer todos los estudios realizados por otros grandes maestros músicos y pedagogos musicales.

2.4 Justificación

Un aspecto importante es el desinterés de los géneros musicales que hay en el Perú, donde en el presente proyecto se utilizó el género musical del Vals Peruano, ya que dicho genero tiende a ser muy rico en el ritmo y melodías que presenta, haciendo así el aprendizaje musical muy divertido y didáctico, donde con el uso de dicho método utilizado, también será posible la fomentación del Vals Peruano, revalorando así la música de este género musical peruano, sin desmerecer los métodos tradicionales, el presente trabajo busca proponer un nuevo método utilizando la rítmica y melodía del vals peruano como estrategia de enseñanza-aprendizaje del saxofón, debido a que hemos observado los problemas en los estudiantes, para lo cual nos planteamos el presente proyecto de

investigación para proponer un método en el cual el estudiante pueda aprender de una forma más didáctica, donde todo ello le va permitir al estudiante asimilar mejor el aprendizaje musical.

2.5 Objetivos

2.5.1 Objetivo general

Identificar, diseñar y aplicar una propuesta metodológica de enseñanza - aprendizaje en los estudiantes de saxofón de la ciudad de Puno, de acuerdo a los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano.

2.5.2 Objetivos específicos

- Identificar los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano que contribuyan al aprendizaje de los estudiantes de saxofón.
- Diseñar una propuesta metodológica de enseñanza para el aprendizaje del saxofón en base a los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano.
- Aplicar la propuesta metodológica de enseñanza para el aprendizaje del saxofón en base a los elementos rítmicos, melódicos del vals peruano.

CAPÍTULO III METODOLOGÍA

La presente investigación se centra en el paradigma interpretativo, con un enfoque cualitativo y con el método descriptivo e investigación-acción. La finalidad de la investigación-acción es resolver problemas cotidianos e inmediatos (Álvarez-Gayou, 2003; Merriam, 2009) y mejorar prácticas concretas. Su objetivo principal es proporcionar datos que orienten la toma de decisiones en relación con programas, procesos y reformas estructurales. Sandín (2003, p. 161) señala que la investigación-acción pretende, esencialmente, “propiciar el cambio social, transformar la realidad y que las personas tomen conciencia de su papel en ese proceso de transformación”. Por su parte, Elliot (1991) conceptúa a la investigación-acción como el estudio de una situación social con miras a mejorar la calidad de la acción dentro de ella. Para León y Montero (2002) constituye un examen de un entorno social en el cual, a través de un proceso investigativo que sigue los pasos “en espiral”, se investiga simultáneamente mientras se lleva a cabo una intervención. La mayoría de los autores la ubica en los marcos referenciales interpretativo y crítico (Sandín, 2003).

El diseño de la investigación-acción construye el conocimiento por medio de la práctica (Sandín, 2003). La misma autora, respaldada por otros colegas, resume las características de los estudios abordados, destacando las siguientes:

1. La investigación-acción implica la transformación y mejora de una realidad (social, educativa, administrativa, etc.), construyéndose a partir de ella.
2. Surge de problemas prácticos relacionados con un ambiente o entorno específico.
3. Requiere la colaboración total de los participantes en la identificación de necesidades (pues ellos tienen un conocimiento más profundo de la problemática a abordar, la

estructura a modificar, el proceso a mejorar y las prácticas que necesitan transformación) y en la implementación de los resultados del estudio.

McKernan (2001) fundamenta a los diseños de investigación-acción en tres pilares:

- Los participantes que están viviendo un problema son los que están mejor capacitados para abordarlo en un entorno naturalista.
- La conducta de estas personas se ve significativamente afectada por el entorno natural en el que se desenvuelven.
- En el estudio de los entornos naturalistas, la metodología cualitativa se considera la más apropiada, ya que constituye uno de sus fundamentos epistemológicos.

3.1 Acceso al campo

Puno se ubica en al área lacustre del lago Titicaca, (ubicado en el sur del Perú) con las provincias de Moho, Huancané, el Collao, Chucuito Juli y Yunguyo.

El lugar de estudio fue la Universidad Nacional del Altiplano, facultad de ciencias sociales, escuela profesional de Arte-Música y en la especialidad de saxofón, ya que la escuela cuenta con diferentes especialidades instrumentales como: trompeta, guitarra, trombón, canto, piano, clarinete, percusión y saxofón.

3.2 Selección de informantes y situaciones observadas

Según Hernández, Fernández y Baptista (2014), la población es: “el conjunto de todos los casos que concuerdan con determinadas especificaciones” (pág.174).

En el caso de Palella y Martins (2008), definen la muestra como: "una parte o el subconjunto de la población dentro de la cual deben poseer características que se reproducen de la manera más exacta posible” (pág.93).

La Población estuvo constituida por los estudiantes del VI al X semestre de la escuela profesional de Arte-Música de la Universidad Nacional del Altiplano, con un total de 20 estudiantes de la especialidad de saxofón.

La muestra se estableció por conveniencia, y por las características de la investigación siendo un total de 20 estudiantes del VI al X semestre de la escuela profesional de Arte-Música, de ambos sexos.

3.3 Estrategia de recogida y registro de datos

Vals peruano.

Propuesta de enseñanza – aprendizaje en los estudiantes de saxofón de la ciudad de Puno.

De acuerdo a los objetivos específicos, lo primero que hicimos fue analizar los elementos del vals peruano, el libro de Ítalo Besa Tonusi, "composición", podremos identificar las características del vals peruano, conociendo así la forma, temática y armonía de dicho género musical. Se debe considerar cómo se obtendrá la información necesaria que permita lograr los objetivos de la investigación.

Para el objetivo específico 1: Guía de observación

Hernandez, Fernandez y Baptista (2010) difiere que:

Observación cualitativa no es mera contemplación (sentarse a ver el mundo y tomar notas); implica adentrarnos en profundidad a situaciones sociales y mantener un papel activo, así como una reflexión permanente. Estar atento a los detalles, sucesos, eventos e interacciones. (pág. 411).

Según el libro de Ítalo Besa Tonusi, "composición", podremos conocer todas las características del vals peruano, conociendo así la estructura formal, temática y armonía de dicho género musical.

Para el objetivo específico 2: Guía de análisis

Creswell (1998) simboliza el desarrollo del análisis cualitativo como una espiral, en la cual se cubren varias facetas o diversos ángulos del mismo fenómeno de estudio.

La propuesta metodológica de enseñanza-aprendizaje ha sido diseñada según la pedagogía progresiva, que promueve la participación activa, motivadora y se complementa con la teoría del aprendizaje significativo de Ausubel (1972, 1976, 2002, 2009).

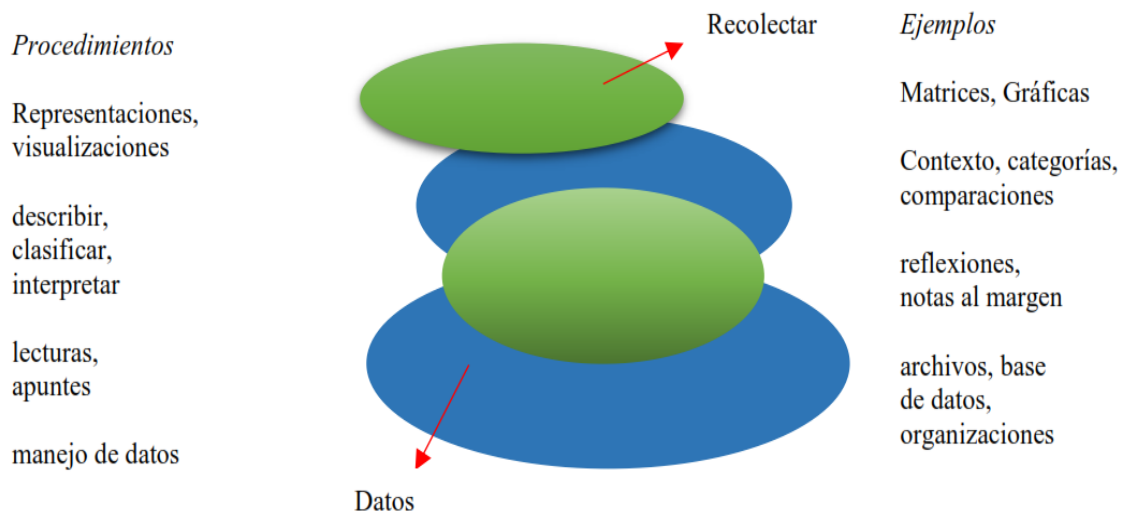


Figura 23. Espiral de análisis de los datos cualitativos

Fuente: Hernández, Fernández y Baptista (2010)

Para el objetivo específico 3: Guía de observación

Lo que sabemos es que debemos observar y anotar todo lo que consideremos pertinente y el formato puede ser tan simple como una hoja dividida en dos, un lado donde se registran las anotaciones descriptivas de la observación y otra las interpretativas (Cuevas, 2009).

El proceso de aplicación, se realizó mediante una guía de observación, viendo el avance que cada sesión realizada por semana.

3.4 Análisis de datos y categorías

En primera instancia de la presente investigación se realizó todas las referencias acerca del vals peruano, como historia, diferente repertorio musical, músicos que elevaron el nivel del vals, tanto en interpretación y en sus diferentes composiciones musicales. Seguidamente se procedió a realizar un análisis exhaustivo del diferente repertorio emblemático del Perú. En segunda instancia se realizó los ejercicios de nueve fórmulas tanto rítmicas como melódicas. Y finalmente se aplicó dichos ejercicios rítmicos y melódicos en los estudiantes de saxofón de la escuela profesional de arte de la universidad nacional del altiplano, teniendo como resultado un avance positivo en la interpretación musical, en técnica instrumental y en la lectura musical. Donde dicha propuesta metodológica de enseñanza-aprendizaje en el instrumento de saxofón contribuye significativamente, ya que brindo una mejora en la destreza musical de los estudiantes de la especialidad de saxofón.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Este capítulo se compone de tres secciones, donde al finalizar la fase de trabajo de campo, se han estructurado los datos para abordar las preguntas de investigación. La meta es identificar, diseñar y poner en práctica una propuesta metodológica para la enseñanza del saxofón, basada en los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano.

4.1 Identificación de las Características del Vals Peruano

4.1.1 Análisis Formal

4.1.1.1 Compas simple 3/4

El compás del vals peruano es simple 3/4 o algunos casos lo podemos determinar como 6/8, pero usualmente todo vals está escrito en 3/4, ya que varía depende al ritmo de la canción, es decir cómo se va desarrollando el vals.

4.1.1.2 Modo menor y mayor

En los vales podemos encontrarlo en modo menor y mayor, donde también se utiliza mucho la escala menor armónica, melódica y en algunas introducciones de acuerdo al repertorio analizado encontramos en cromatismo, y ya que, en la mayoría de las introducciones del vals, muchos músicos utilizan diferentes recursos al momento de ejecutar un vals.

En esta parte de la investigación presentamos el análisis realizado a todo el repertorio encontrado, donde primeramente expondremos el repertorio tradicional del vals como también los más actuales, donde presentan otras distinciones a lo habitual del vals. Primero definiremos la rítmica del vals, en

segundo plano la melodía y finalmente la armonía. Como primer paso de acuerdo a los objetivos realizados.

4.1.2 Análisis estructural

4.1.2.1 Introducción, estrofa y fuga

El vals consta de dos partes fundamentales; una introducción, cuerpo melódico y terminación o remate. En el desarrollo del cuerpo musical podemos apreciar entre un tema A, A´ (A prima) B, B´ (B prima), C y hasta en algunas ocasiones un tema D que puede repetir dos veces. En la introducción el saxofón tiene varias funciones: “En ocasiones, se encarga de introducir el tema”, ejecuta solos durante los coros y el estribillo, y en ocasiones se encarga de los finales. Los remates finales dependen del arreglo que se haya establecido. En el contexto de la jarana, el saxofón completa la secuencia de la introducción y, en la otra repetición, cede la interpretación completa a la guitarra o al teclado.

A) Vals Peruano la flor de la canela

LA FLOR DE LA CANELA

Saxofón contralto

Chabuca Granda
Transc. Alcides Mejía

$\text{♩} = 150$
Introducción guitarra INTRODUCCIÓN

6 *Acordeón* **A**

10 **TEMA A**

17

24 1. **B** **TEMA B** 1. *Acordeón*

31 2.

C **TEMA C**

Copyright © Alcides Mejía V.S.

2 Saxofón contralto

Figura 24. Vals flor de la canela

En el vals peruano la flor de la canela de la compositora Chabuca Granda se puede apreciar que tiene una introducción que va desde el compás uno al nueve, después se presenta el tema A que va desde el compás diez al compás 26 y se repite dos veces, seguidamente viene el tema B que va desde el compás 27 al 56, luego viene el tema C desde el compás 57 al 66, seguido del tema D desde el compás 58 al 67 y finalmente se presenta la terminación o remate que van desde el compás 68 al 72.

B) Vals el plebeyo

EL PLEBEYO

Saxofón contralto

Felipe Pinglo Alva
Transc. Alcides Mejia

The musical score is written for Saxophone Alto in 3/4 time with a tempo of 120. It is divided into several sections: **INTRODUCCIÓN** (measures 1-7), **TEMA A** (measures 8-37), **INTERMEDIO** (measures 38-42), **TEMA B** (measures 43-54), and **TEMA C** (measures 55-60). The score includes dynamic markings such as *Piano* and *Ad lib.*, and performance instructions for *Guitarra* and *At*. Measure numbers 8, 14, 20, 26, 32, 38, 43, 49, and 55 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between measures 26 and 32.

Copyright © Alcides Mejia

2 Saxofón contralto

61

67

72

79 *Piano* *INTERMEDIO*

83 *Guitarra*

87 *TERMINACIÓN O REMATE*

93

Figura 25. El plebeyo

En el vals el plebeyo del compositor peruano Felipe Pinglo Alva podemos observar que tiene una introducción muy breve que va desde el compás uno al cuatro, seguidamente viene el tema A que va desde el compás seis hasta el compás 36, después viene un intermedio de cinco compases, para después seguir con el tema B desde el compás 43 al compás 58, luego viene el tema C del compás 59 al 78, para así seguir después con otra pequeña introducción de cuatro compases y finalmente la terminación o remate desde el compás 87 al compás 100

4.1.3 Estructura armónica

Las progresiones armónicas utilizadas para la introducción de un vals pueden cambiar según la tonalidad o el estilo. En palabras del músico, "La introducción de la jarana tradicional sigue una progresión tónica-dominante con algunos cambios, siguiendo un enfoque clásico. Sin embargo, al momento de grabar, es necesario añadir algo propio; se convierte en una creación personal, ya que quedará registrada en un disco."

Introducción en tonalidad mayor

I V7 I V7 I B7 IIIm D A7 D

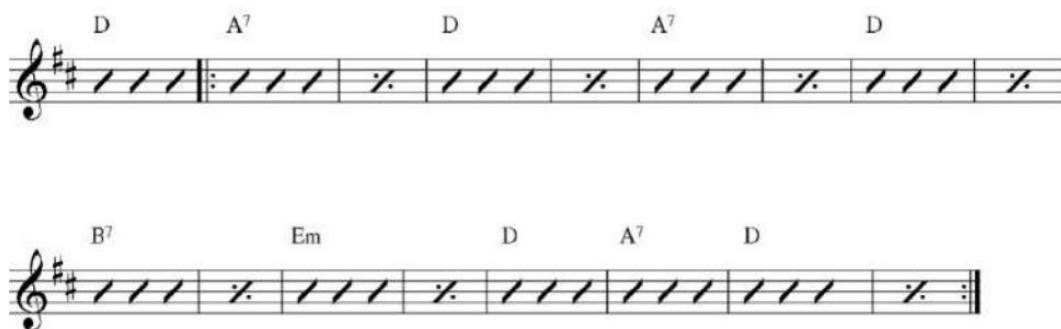


Figura 26. Introducción en tonalidad mayor

Introducción en tonalidad menor

Im V7 Im V7 Im I7 IVm Im V7 Im

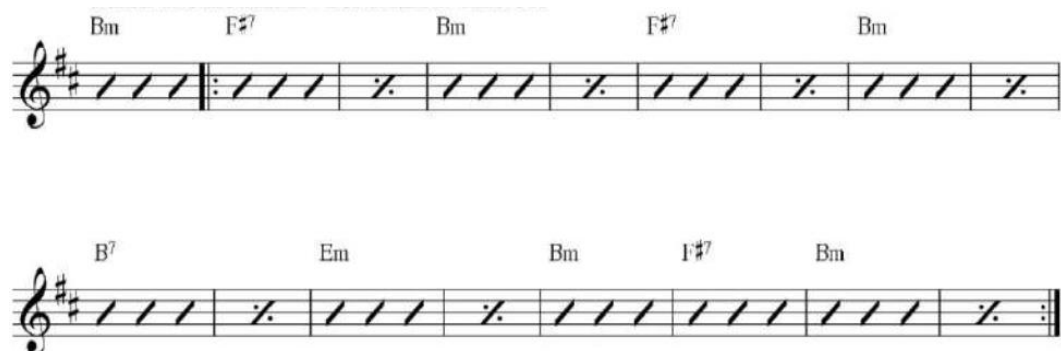


Figura 27. Introducción en tonalidad menor

El saxofón, al ser un instrumento melódico con un timbre cálido, es apto para desempeñar pasajes introductorios en una canción. En este sentido, una forma de respaldar la melodía principal es que el saxofón toque notas largas, cumpliendo una función armónica de apoyo a la melodía principal cantada por el intérprete.

Progresión en tonalidad mayor de un vals

PROGRESION DE VALS EN TONALIDAD MAYOR , EJEMPLO DE SOLO

Figura 28. Progresión de vals en tonalidad mayor

Las progresiones armónicas dan como resultado lo siguiente: [: V7 / V7 / I / I / :] VI7 / VI7 / II_m / II_m / V7 / V7 / I / I donde en algunos casos puede variar dependiendo al desarrollo de la canción de un vals. Además, el saxofón desempeña la tarea de ejecutar los intermedios, siguiendo el arreglo que se haya establecido. En la evolución del vals, emergen estilos que se ajustan de alguna manera a la estructura original, utilizando como herramienta principal la música y respondiendo a la función social que cumple.

Progresión de vals en tonalidad menor.

Figura 29. Progresión de vals en tonalidad menor

Las progresiones armónicas en tonalidad menor dan como resultado lo siguiente: [: V7 / V7 / Im / Im / :] I7 / I7 / IVm / IVm / V7 / V7/ Im / Im en algunos casos puede variar dependiendo al desarrollo de la canción de un vals. En cuanto al estilo distintivo del saxofón criollo, que es único y muy característico, diferenciándose del estilo andino o norteño, las improvisaciones y adornos realizados en el vals siguen una estructura que perdura hasta el día de hoy. Es importante destacar que la función del saxofón en el vals se fundamenta en un estilo interpretativo particular, que incluye el uso de ornamentos como apoyaturas, mordentes, glisandos y grupetos.

A) Vals sincera confesión

SINCERA CONFESIÓN

Saxofón contralto

$\text{♩} = 115$
introducción guitarra

Versión: Polo Alfaro
Transc. Alcides Mejía

The musical score is written for Saxophone Alto in 3/4 time, with a tempo of 115 beats per minute. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score consists of ten staves of music, each with a measure number and a chord symbol below it. The chords are: V, V, Im, Im, V (measures 1-5); V, Im, Vm, V, V (measures 6-10); Im, Im, V, V, Im, Im (measures 11-15); A, 17, 17, IVm, IVm, IVm, V (measures 16-21); 17, 17, V, V (measures 22-28); Im, IV, V, 17, 17 (measures 29-34); V, V, Im, Im, V (measures 35-39); B, 17, 17, IVm, IVm, IVm, V (measures 40-45); 17, 17, V (measures 46-51); V, Im, IV, V (measures 52-56). The score includes dynamic markings like *piano* and articulation like accents. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'.

2

Saxofón contralto

Figura 30. Progresión del vals sincera confesión

En el vals sincera confesión podemos ver la progresión que mencionamos anteriormente donde en la introducción tiene los grados siguientes: [: V7 / V7 / Im / Im / :], seguidamente encontramos el desarrollo del vals con los siguientes grados armónicos: I7 / I7 / IVm / IVm / V7 / V7/ Im / Im, y finalmente encontramos la terminación o remate del vals peruano repitiendo los mismos grados armónicos del inicio de la introducción.

4.1.4 Análisis de la forma musical.

LA NOCHE DE TU AUSENCIA

Saxofón contralto

Mario Cavagnaro
Transc. Alcides Mejia

$\text{♩} = 120$ *Grupo*

inciso A *inciso B* *inciso C*

Introducción
Piano

Frase

6 *inciso D* *inciso C'* *Guitarra*

3 3 3 3 3 3

10 *inciso E* *inciso F* *inciso F'*

Frase

16 *inciso C'* *inciso G* *inciso G'*

Frase

22 *inciso H*

1.

29 *inciso I'* *inciso G'*

2.

V.S.

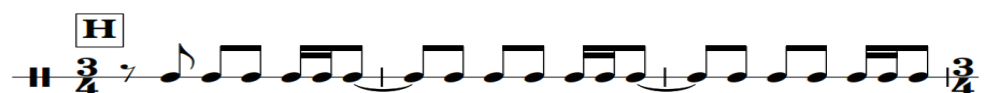
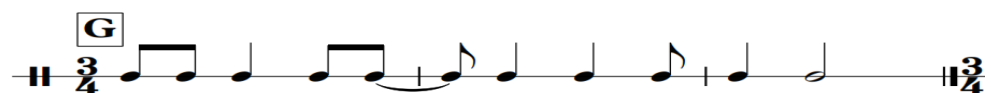
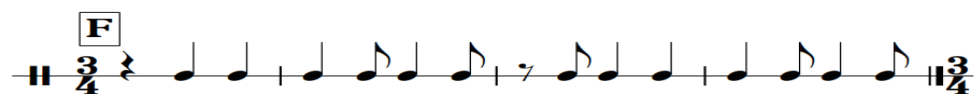
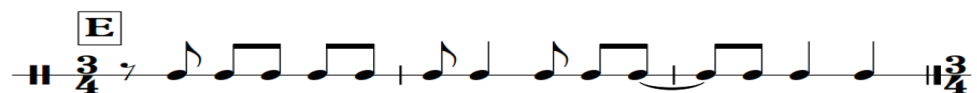
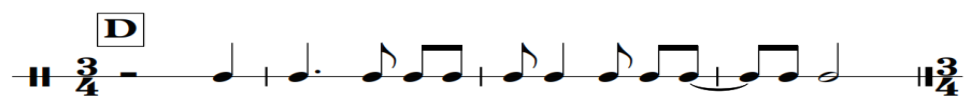
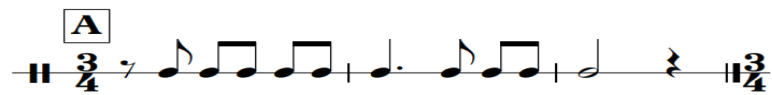
The musical score is presented in five systems, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The systems are annotated with various musical terms:

- System 1 (Measures 2-36):** Labeled 'Saxofón contralto'. It features two 'Grupo' annotations (green brackets) and three 'inciso' annotations (red brackets): 'inciso f' (measures 2-11), 'inciso H'' (measures 12-21), and 'inciso j'' (measures 22-36). A 'Frase' annotation (blue bracket) spans the entire system. A box labeled 'B' is placed at the beginning.
- System 2 (Measures 43-52):** Features two 'Grupo' annotations and two 'inciso' annotations: 'inciso H'' (measures 43-51) and 'inciso G'' (measures 52-52). A 'Frase' annotation spans the first part of the system.
- System 3 (Measures 49-58):** Features one 'Grupo' annotation and three 'inciso' annotations: 'inciso G'' (measures 49-57), 'puente inciso K'' (measures 58-58), and 'inciso G' (measures 59-59).
- System 4 (Measures 55-64):** Features one 'Grupo' annotation and three 'inciso' annotations: 'inciso L' (measures 55-63), 'inciso F'' (measures 64-64), and a section labeled 'C' (measures 65-65). A 'Frase' annotation spans the first part of the system.
- System 5 (Measures 60-69):** Features one 'Grupo' annotation and two 'inciso' annotations: 'inciso G'' (measures 60-68) and 'inciso G'' (measures 69-69). The system includes first and second endings (1. and 2.).

Figura 31. La noche de tu ausencia

En el vals la noche de tu ausencia podemos apreciar los distintos incisos, grupos, y frases del vals siendo un total de 26 incisos, 12 grupos (de acuerdo a terminología), y 6 frases desde la introducción.

4.1.4.1 Identificación de las fórmulas del vals peruano



Después de todo el análisis realizado a las partituras se puede extraer los diferentes diseños melódicos que más se repiten en todo el repertorio analizado, para los cuales, se extrajeron nueve diseños distintos de acuerdo a la distinta figuración melódica del vals peruano, entre corcheas, negras con puntillo, síncopa, ligaduras, entre otros aspectos.

4.2 Propuesta metodológica de enseñanza para el aprendizaje del saxofón

4.2.1 Ejercicios rítmicos

Después de todo el análisis realizado a las partituras se puede extraer los diseños que más se repiten en todo el repertorio encontrando nueve diseños distintos de acuerdo al vals. Para después realizar el método de aprendizaje del saxofón.

Saxofón contralto

ALCIDES MEJIA

A *Fórmula Rítmica*

Se puede apreciar en la partitura un ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, abarcando desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

2 Saxofón contralto

58 **B** *Fórmula Rítmica B*

66

74

82

90

98

106

111

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambiando el diseño musical, donde abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

Saxofón contralto

3

115 **C** *Fórmula Rítmica*



Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical, donde abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

4 Saxofón contralto

164 **D** *Fórmula Rítmica*

170

176

182

188

194

200

206

210

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical y haciendo uso de la ligadura en forma de síncopa, donde abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

Saxofón contralto

5

213 **E** *Fórmula Rítmica*



Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical y haciendo uso de la ligadura en forma de síncopa, donde abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

6 Saxofón contralto

270 **F** *Fórmula Rítmica*

277

284

291

298

305

312

319

326

333

340

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical, donde abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

Saxofón contralto

7

347 **G** *Fórmula Rítmica*



Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical y haciendo uso de la ligadura en forma de síncopa, donde abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

8 Saxofón contralto

401 **H** *Fórmula Rítmica*

406

411

416

421

426

431

436

441

446

451

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical y haciendo uso de la ligadura en forma de síncopa como también la utilización de semicorcheas, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

Saxofón contralto

9

456 **I** *Fórmula Rítmica*



462

469

475

481

487

493

500

506

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical y haciendo uso de la ligadura en forma de síncopa, donde abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta y así seguir aumentando mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

4.2.2 Estudios melódicos del vals peruano

4.2.2.1 Ejercicios melódicos

De igual manera se logró realizar nueve ejercicios melódicos utilizando los mismos diseños a forma de melodía en todo el registro del saxofón, ya que también este ejercicio se puede trabajar en todas las tonalidades es decir en las 12 tonalidades, subiendo por semitonos hasta llegar a la nota más alta del saxofón.

Estudios Melódicos del Vals Peruano

saxofón contralto

A Fórmula Rítmica

82 **B** *Fórmula Rítmica B*

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

161 **C** *Fórmula Rítmica*



167

173

179

185

191

197

203

209

215

221

227

232

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

238 **D** *Fórmula Rítmica*

244

250

256

262

268

274

280

286

292

298

304

309

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

315 **E** *Fórmula Rítmica*

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico y utilizando la ligadura a modo de síncopa, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

400 **F** *Fórmula Rítmica*

407
414
421
428
435
442
449
456
463
470
477
484
491
498
504

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

509 **G** *Fórmula Rítmica*

516

523

530

537

544

551

558

565


572

579

585

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

590 **H** *Fórmula Rítmica*



595
600
605
610
615
620
625
630
635
640
645
650
653

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

657 **I** *Fórmula Rítmica*

663
669
675
681
687
693
699
705
711
717
723
729
735
738

Se puede apreciar en la partitura una fórmula de ejercicio en 3/4 y en la tonalidad de C mayor, cambia a otro diseño musical haciendo el ejercicio más melódico, abarca desde el registro grave del saxofón llegando hasta la nota más alta, que en este caso es la nota de F natural, se recomienda estudiarlo con la utilización de un metrónomo, empezando con una velocidad lenta 80bpm y así seguir aumentando hasta unos 170bpm, mientras el estudiante domine la articulación, digitación y el tempo del estudio. También se recomienda estudiarlo de memoria y en forma cromática hasta llegar a las doce tonalidades.

4.3 Aplicación de la propuesta metodológica

En esta fase de la investigación nos correspondió aplicar el producto de la identificación y el análisis de las características del vals peruano, para ello, se realizaron ocho fórmulas rítmicas que varían en la velocidad del tiempo de 120bpm en adelante, y ocho ejercicios melódicos que también van desde 120bpm a más. En esta ocasión, dichos ejercicios se aplicaron en los estudiantes de saxofón de los semestres del VI al X semestre de la escuela profesional de Arte de la UNAP. La cantidad de estudiantes a los que se aplicó dicha propuesta fueron 20, entre ellos dos mujeres y 18 varones que oscilan entre las edades de 18 a 21 años.

Tabla 5

Estudiantes de saxofón de VI a X semestre

Semestre	Número de estudiantes
VI	2
VII	4
VIII	3
IX	3
X	8
TOTAL	20

Para poder medir la efectividad de la propuesta metodológica se realizaron ocho sesiones de aprendizaje de octubre a diciembre del 2022, cada sesión tuvo una duración 90 minutos, la aplicación de la propuesta metodológica se realizó de manera grupal por semestre en el horario del curso de instrumento principal. A continuación, presentamos el resumen del desarrollo de las sesiones de aprendizaje.

4.3.1 Aplicación de la propuesta metodológica con ejercicios rítmicos

Primera sesión:

En esta primera sesión se les presentó a los estudiantes la propuesta metodológica de diseños rítmicos, indicándoles la forma de trabajo que requiere dicha propuesta, para ello pedimos que los estudiantes ejecuten el primer ejercicio de la propuesta utilizando el metrónomo a una velocidad de 100bpm, teniendo los siguientes resultados:

Resultados de la 1ra Sesión:

Los estudiantes del VI semestre no lograron desarrollar los ejercicios propuestos debido a la velocidad que se requería; los estudiantes del VII semestre lograron desarrollar los ejercicios pero no a la velocidad propuesta, sino a una velocidad de 95bpm; los estudiantes del VIII semestre cumplieron con las indicaciones dadas de tal manera que lograron desarrollar los ejercicios tal como se requería; los estudiantes del IX Y X semestre lograron desarrollar el ejercicio a una velocidad superior, llegando a los 110bpm, hecho que se tomó nota para modificar la sesión de aprendizaje posterior en función a las habilidades de dichos estudiantes, finalmente se concluyó la sesión realizando una retroalimentación de lo trabajado en cada semestre y haciendo indicaciones que deben tomar en cuenta para la siguiente sesión de aprendizaje.

Segunda sesión:

En esta segunda sesión segunda sesión se trabajó la propuesta metodológica de diseños rítmicos, dando las respectivas indicaciones para la forma de estudio de dicha propuesta, donde volvimos a repasar el primer ejercicio de la propuesta utilizando el metrónomo a una velocidad de 110bpm, teniendo los siguientes resultados:

Resultados de la 2ra Sesión:

Los estudiantes de VI semestre lograron desarrollar los ejercicios rítmicos a la velocidad requerida, debido a que se estudiaron los ejercicios en casa; los estudiantes de VII semestre lograron desarrollar el ejercicio a la velocidad propuesta y aumentando la velocidad del metrónomo a 115bpm; los estudiantes de IX y X semestre lograron desarrollar los ejercicios a la velocidad requerida y aumentando la velocidad del metrónomo a 120bpm, la velocidad mínima del vals es 120bpm hasta 150bpm a más, para lo cual los estudiantes llegaron a esa velocidad requerida y seguir avanzando.

A diferencia de la primera sesión, los estudiantes ya tenían un mayor conocimiento de los ejercicios propuestos y lograron adaptarse de una manera considerable, también se dejó unas recomendaciones para poder seguir trabajando con una buena técnica instrumental. De acuerdo a los estudios dejados como ejercicios, se pudo observar claramente el avance y entusiasmo que presentaron dichos estudiantes de saxofón.

Tercera sesión:

En la tercera sesión realizada con los estudiantes, se trabajó el primer ejercicio propuesto, a una velocidad de 120bpm y 140bpm, también se realizó el segundo, tercero, cuarto, y quinto ejercicio propuesto, obteniendo los siguientes resultados:

Resultados de la 3ra Sesión:

Los estudiantes del VI semestre en el ejercicio uno, lograron realizarlo a la velocidad de 140bpm, pero en los ejercicios restantes no lograron realizarlo a la velocidad requerida, donde sí lograron hacerlo fue a una velocidad de 110bpm; en los estudiantes de VII semestre, lograron realizarlo pero a la velocidad de 120bpm, presentando algunas deficiencias en los ejercicios; en los estudiantes de IX y X semestre lograron realizar los diferentes ejercicios propuesto a una velocidad de 130bpm, donde se encuentra el tiempo requerido para los vals peruanos.

Algunos estudiantes de semestres inferiores todavía no lograban la velocidad requerida, pero si lograban una interpretación excelente. En los semestres superiores lograron realizar los ejercicios a la velocidad propuesta, pero a una velocidad de 130bpm. Llegando así a la velocidad requerida del vals.

Cuarta sesión:

En la cuarta sesión se trabajó los ejercicios restantes como el sexto, séptimo y noveno ejercicio propuesto, donde también se realizó un repaso rápido de los anteriores ejercicios. Obteniendo un resultado positivo debido al entusiasmo de los estudiantes:

Resultados de la 4ta Sesión:

Los estudiantes del VI semestre lograron realizar los ejercicios a una velocidad de 140bpm, presentando una dificultad en los últimos ejercicios restantes como el sexto, séptimo, octavo y noveno ejercicio propuesto; en los estudiantes de VII semestre, lograron realizar los ejercicios anteriores a una velocidad superior a los 140bpm, presentando también una dificultad en los últimos ejercicios propuestos realizándolo a una velocidad de 120bpm; en los estudiantes de IX y X semestre lograron realizar los ejercicios anteriores a una velocidad superior a los 145bpm, también lograron realizar los últimos ejercicios a una velocidad de 130bpm, para la cual, se dio las respectivas indicaciones para seguir estudiando en casa.

Quinta sesión:

En la quinta sesión se realizó un repaso de todos los ejercicios rítmicos estudiados en las anteriores sesiones, donde se obtuvieron los siguientes resultados:

Resultados de la 5ta Sesión:

En los estudiantes de VI semestre lograron realizar los primeros ejercicios a una velocidad de 140bpm a más, pero en los estudios restantes lograron realizarlo a una velocidad de 130bpm; en los estudiantes de VII semestre lograron realizar los primeros ejercicios a una velocidad de 150bpm, pero en los ejercicios restantes lograron realizarlo a una velocidad de 140bpm, presentando un buen avance de lo estudiado; en los estudiantes de IX y X semestre lograron realizar todos los ejercicios propuestos a una velocidad de 150bpm, logrando el objetivo propuesto y alcanzando la velocidad requerida para los diferentes vales peruanos, ya que la velocidad requerida es de los 120 a 150bpm.

4.3.2 Aplicación de la propuesta metodológica con ejercicios melódicos

Sexta sesión:

En la sexta sesión se presentó y se trabajó los ejercicios melódicos donde también siendo nueve ejercicios melódicos, se empezó a trabajar el ejercicio uno, dos, tres, y cuatro para lo cual se obtuvo los diferentes resultados:

Resultados de la 6ta Sesión:

En los estudiantes de VI semestre no lograron realizar los ejercicios propuestos a la velocidad requerida pero si a una velocidad menor de 100bpm; en los estudiantes de VII semestre lograron realizar los ejercicios a la velocidad de 110bpm, presentando unas dificultades en la articulación, debido a los ejercicios melódicos y todavía no teniendo mucha digitación en el instrumento; en los estudiantes de IX y X lograron realizar los ejercicios propuestos a una velocidad de 120bpm presentando unas dificultades con la articulación, dejando indicaciones respectivas para seguir con los ejercicios.

Séptima sesión:

En la séptima sesión se trabajó los ejercicios cinco, seis siete y ocho, dando un repaso de lo avanzando en la anterior sesión, se obtuvieron los siguientes resultados:

Resultados de la 7ma Sesión:

En los estudiantes de VI semestre lograron realizar los ejercicios a una velocidad de 125bpm, pero en los ejercicios cinco, seis, siete y ocho tuvieron dificultades con la velocidad realizando los ejercicios a una velocidad de 100bpm; en los estudiantes de VII semestre, lograron realizar los ejercicios a una velocidad de 130bpm, pero en los ejercicios cinco, seis, siete y ocho lograron realizarlo a una velocidad de 120bpm; en los estudiantes de IX y X semestre lograron realizar los ejercicios a una velocidad de 130bpm, presentando un avance significativo de los ejercicios melódicos propuestos. Dejando indicaciones y un repaso de los ejercicios melódicos restantes.

Los estudiantes lograron realizar los diferentes ejercicios melódicos, pero a una velocidad de 125bpm de semestres inferiores y 130bpm en los estudiantes de semestres superiores.

Octava y última sesión:

En la octava y última sesión se realizó un repaso general de todo lo estudiado, obteniendo los siguientes resultados:

Resultados de la 8va Sesión:

En los estudiantes del VI semestre lograron realizar los ejercicios a una velocidad de 120 a 140bpm, en los estudiantes de VII semestre lograron realizar los ejercicios a una velocidad de 130 a 150bpm, en los estudiantes de IX y X semestre lograron realizar los ejercicios a una velocidad de 150bpm, presentando una mejora en la articulación y un avance significativo de todos los ejercicios propuestos.

De acuerdo al avance de los estudiantes utilizando los ejercicios rítmicos y melódicos se observa claramente un avance significativo con el instrumento de saxofón, trabajando con un método de acuerdo a las características del vals peruano, haciéndolo un poco más didáctico y divertido.



En las ocho sesiones se trabajó los diferentes ejercicios propuestos, donde en las primeras cinco semanas se estudió los ejercicios rítmicos, con un total de nueve ejercicios de diferentes velocidades que iban desde los 100bpm a 150bpm, siendo la velocidad requerida en el vals peruano.

En las semanas restantes se estudió los ejercicios melódicos, siendo un total de nueve ejercicios melódicos, para lo cual, se estudió con diferentes velocidades que iban desde los 100 a 150bpm en adelante, obteniendo un avance significativo en el aprendizaje del instrumento. Cabe mencionar que, todos los estudiantes tenían mejor dominio de la lectura musical, como también una buena técnica requerida en la ejecución instrumental (respiración, articulación, sonido, embocadura, etc.), un requisito importante a la hora de ejecutar cualquier instrumento musical.

CONCLUSIONES

Se logró de manera satisfactoria identificar, diseñar y aplicar la propuesta metodológica de enseñanza-aprendizaje para el instrumento musical del saxofón, mediante las características musicales del vals peruano en ritmo y melodía. Donde se realizó un análisis exhaustivo al diferente repertorio encontrado del vals peruano, viendo escalas, salto de intervalos, sincopa, compases simples de 3/4, adornos musicales, entre otros.

Se logró identificar los elementos rítmicos y melódicos del vals peruano, los cuales consisten en: 9 variedades rítmicas del vals peruano, de acuerdo a la diferente melodía analizada, donde tienen la combinación de diferentes figuras musicales como blancas con puntillo, negras, corcheas ligadas, negras con puntillo, ligaduras y semicorcheas; también se encontró diferentes dignos de expresión, y la utilización de adornos musicales; una de las otras características que presenta el vals es la utilización de la sincopa. En lo melódico: se logró identificar saltos de segunda, tercera, cuarta, quinta, sexta y en algunos casos saltos de octava, también haciendo el uso de la escala menor armónica en las diferentes introducciones de los valeses.

Las características rítmicas y melódicas identificadas, sirvieron como insumo primordial para diseñar la propuesta metodológica de enseñanza aprendizaje para el saxofón, producto de ello logramos proponer nueve estudios rítmicos y nueve estudios melódicos, en una duración de 8 sesiones de dos horas por sesión y una sesión por semana, teniendo el tiempo de ejecución de dos meses.

Se aplicó de manera satisfactoria la propuesta metodológica en los estudiantes de la escuela profesional de Arte UNAP, siendo el método de nivel intermedio, se trabajó con los estudiantes del VI al X semestre con el total de 20 estudiantes. Logrando una destreza en el instrumento del saxofón como la lectura musical, interpretación, digitación y técnica instrumental. Para lo cual se puede concluir que los diferentes ejercicios elaborados radican en ritmo y melodía del vals de acuerdo a las fórmulas detectadas a través del análisis realizado, tanto en melodía como en la rítmica, con un compás de 3/4 y a una velocidad que van desde los 120 a 150bpm, siendo la velocidad requerida para la ejecución de un vals. El método propuesto presenta un avance significativo en el aprendizaje del saxofón.

RECOMENDACIONES

Existen diferentes características musicales en la música peruana, así como sus recursos técnicos e interpretativos, por ello se recomienda seguir trabajando material metodológico para la enseñanza-aprendizaje de los instrumentos en diferentes niveles para poder seguir cultivando nuestra cultura musical.

A los docentes y estudiantes del saxofón, a seguir investigando más ritmos y melodías de nuestra región, de ahí las cuales tienen que ayudar a los estudiantes para tener un mayor conocimiento de nuestra cultura musical. Que se debe tener en cuenta muchos aspectos de la música tradicional de la región o nacional para generar nuevos procesos de enseñanza-aprendizaje para que se pueda generar nuevas formas de estudio de los instrumentos.

Se recomienda a las escuelas de nivel superior de formación artística de Puno, Pilcuyo y Moho, como también a la escuela Profesional de Arte de la Universidad Nacional del Altiplano, incorporar en su plan de estudios, cursos que ayuden a diseñar nuevas formas metodológicas de enseñanza-aprendizaje con música tradicional de la región o nacional.

Se recomienda a los diferentes docentes de música, a estar innovando y creando propuestas metodológicas para la enseñanza-aprendizaje del saxofón y en otros instrumentos, con énfasis en la música tradicional de la región, ya que solo en la región de Puno podemos ver una gran variedad de manifestaciones culturales que casi no se toma en cuenta y que poco a poco los jóvenes ya no le dan el interés necesario para preservar dicha diversidad artística.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, H. (2015). *Semiosis Musical en los Conjuntos de Sikuris*. Perú: Sagitario
- Aguilar, H. (2007) *Contexto y Elementos Estructurales del Huayño Pandillero*. Perú, Puno editorial S.E.
- Ausubel, D. (2002). *Adquisición y retención del conocimiento: una perspectiva cognitiva*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Arévalo, E. (2020). *El proceso estilístico de la guitarra en el vals criollo en la década de 1950: de instrumento acompañante a protagonista*. (tesis de pregrado) PUCP.
- Ayala, K. (2017). *El Vals Criollo: un Aporte Para Fortalecer la Postura Corporal en los Estudiantes del Quinto Año de Educación Secundaria de una Institución Educativa de la Ugel 06*. (tesis de pregrado). Escuela Nacional del Folklore, José María Arguedas.
- Alvarez, G. (2003) *Como Hacer Investigación Cualitativa*, Ed.1, Editorial Paidos mexicana. México D. F.
- Blas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires-Argentina: Ricordi Americana.
- Borras, G. (2012) *Lima, el vals y la canción criolla (1900- 1936)*. Lima: IFEA / IDE-PUCP.
- Bustamante, E. (2007). “Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1930)”. *Revista Contratexto* n° 15. Facultad de Comunicación, Universidad de Lima.
- Cubillas, N. (2016) “La Consolidación de la Tradición del Acordeón en el Vals Criollo Limeño” (Tesis de Licenciatura, facultad de artes escénicas, Pontificia Universidad Católica. Perú).
- Cáceres, L. (2017). *La Catedral del Criollismo* (pp. 1-40). Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. Recuperado de: <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/622181>

- Cubillas (2016). "La consolidación de la tradición del acordeón en el vals criollo. Lima, Perú" recuperado de <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/7757>
- Cornejo, M. (2012). Dos textos de José Durand Flores. 5 de febrero. Recuperado de <http://canteradesonidos.blogspot.com/2012/02/dostextos-de-jose-durand-flores.html>.
- Chanchay, S. (2013). Manual para la Enseñanza del Saxofón con Ritmos y Melodías Ecuatorianas Para el Nivel Inicial del Conservatorio Nacional de Música (Tesis de Maestría). Repositorio Institucional, Cuenca, Ecuador. Recuperado de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/20491>
- Codejón, O. (2009). Revista educación y futuro digital. Análisis y valoración de la declaración mundial sobre la educación superior en el siglo XXI: visión y acción y marco de acción prioritaria para el cambio y el desarrollo de la educación superior. Recuperado de <http://www.cesdonbosco.com/revista/foro/18-olga%20codejon.pdf>.
- Creswell, J. (2014). Research Design. Qualitative, quantitative and Mixed Methods approaches. [Diseños de investigación. Enfoques de métodos cualitativo, cuantitativo y mixto]. London: SAGE.
- Cuba, E., & Lincoln, Y. (2002) Paradigmas en competencia en la investigación cualitativa. En Denmam, C y J.A. Haro (comps.), Por los rincones. Antología de métodos cualitativos en la investigación social. (pp. 113-145). El Colegio Sonora Hermosillo: Sonora Recuperado de www.ustatunja.edu.com
- Cuevas (2009). Investigación Cualitativa. Procesos de la Guía de observación. México. Recuperado de http://eprints.uanl.mx/13416/1/2014_LIBRO%20Metodos%20y%20tecnicas_Aplicacion%20del%20metodo%20pag499_515.pdf
- Cuaila, G. (2020). "Canonización y Supervivencia de Valses Criollos de la Guardia Vieja en el Siglo XXI" (tesis de pregrado) PUCP. Recuperado de <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/16998>.

- Díaz, F (1999). “Estrategias Docentes para un aprendizaje Significativo”. Mc Graw-Hill México.
- Díaz, F. & Hernández, G. (2014). Estrategias docentes para un aprendizaje significativo: una interpretación constructivista. Ciudad de México, México: McGraw-Hill Interamericana. Recuperado de https://dfa.edomex.gob.mx/sites/dfa.edomex.gob.mx/files/files/2_%20estrategias-docentes-para-un-aprendizaje-significativo.pdf
- Echecopar, J. & Carrillo, E. (1992). Melodías Virreinales del Siglo XVIII. Lima: Carrillo-Echecopar.
- Elliot, J. (1991). Investigación-Acción en Educación. Ediciones Morata, Cuarta edición. Recuperado de <https://www.terras.edu.ar/biblioteca/37/37ELLIOT-Jhon-Cap-1-y-5.pdf>
- Gómez. (2007) lo Criollo en el Perú Republicano: Breve Aproximación a un Término Elusivo. Centro de investigación de la Universidad del Pacífico.
- Huanca, E. (2018). Proceso de Enseñanza y Aprendizaje Musical en los Talleres de Técnica Instrumental, del Programa de Música de la Escuela Profesional de Arte de la U.N.A. Puno 2017. (tesis de posgrado). Universidad Nacional del Altiplano.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). Metodología de la investigación (6ª Edición). México D.F: McGraw-Hill / Interamericana Editores, S.A.
- Isamitt, C. (2002). El folklore como método de enseñanza. *Rev. Music. Chile*.
- Julca, J. (2022). Música huanuqueña para el aprendizaje del saxofón en la Universidad Nacional “Daniel Alomía Robles” Huánuco – 2020. *Revista Identidad*, 8(2), 47–55. Recuperado de <https://doi.org/10.46276/rifce.v8i2.1530>
- León, O. & Montero, I. (2002). Métodos de investigación - acción y Educación. Madrid: McGraw-Hill.
- Lacárcel, J. (2003). Psicología de la música y emoción musical. *Educatio Siglo XXI*, 20, 213–226. Recuperado a partir de <https://revistas.um.es/educatio/article/view/138>

- Leturia, C. (2018). *Origen, Ritmos y Controversias de la Música Criolla en el Perú Y Poemas Modernos*. Ed.2 impresión LOGARGRAF S.A.C. Lima, Perú
- Lema, J. (2017). *Del Vals Criollo al Albazo: Interpretación por un Quinteto de Brass de Ocho Adaptaciones de Valses Criollos Representativos de Julio Jaramillo al Género Albazo*. (trabajo de titulación). Escuela de Música, Ecuador. Recuperado de: <http://dspace.udla.edu.ec/bitstream/33000/7235/1/UDLA-EC-TLMU-2017-48.pdf>
- Llorens, C. (2009). *Celajes, Florestas y Secretos. Una Historia del Vals Popular limeño*. Instituto Nacional de Cultura, Primera Edición, Lima, 2009. Recuperado de http://C:/Users/USUARIO/Downloads/Llorens_Jose_Antonio_y_Rodrigo_Chocano_.pdf
- Miranda, R. (1989). *Música Criolla del Perú, Breve Historia*. recuperado de https://www.google.com/search?q=miranda+tarrillo+1989&source=lmns&bih=608&biw=1366&hl=es419&ved=2ahUKEwjQ65Lisq3qAhVCDdQKHeOYCMkQ_AUoAHoECAEQAA
- McKerman, J. (2001). *Investigación-Acción y Currículum*. Ed.2 Morata Impresiones Madrid, España. Recuperado de <http://proyectopnfi.webcindario.com/descargas/metodoinvestigacion/Mckerman%20Investigacion-accion%20y%20curriculum.pdf>
- Manrique, L. (2019). *Trascendencia del Valse Criollo y su Rearmonización*. (Tesis de pregrado). Escuela Nacional del Folklore, José María Arguedas.
- Merriam, S. (2009). *Investigación cualitativa: una guía para el diseño y la implementación*. San Francisco, CA: Jossey-Bass. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=490631>
- Muñoz, F (2001). *Música Popular en Lima. Criollos y Andinos*. Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Indigenista Americano. Revista de lingüística y literatura. Pontificia Universidad Católica del Perú. revistas.pucp.edu.pe.
- Morenero, C., Castelló, M., Clariana, M., Palma, M., & Pérez, M. (1994). *Estrategias de Enseñanza – Aprendizaje*. Barcelona, España: Graó

- Morgan, D. (2014). Pragmatism as an paradigm for social research. [Pragmatismo como un paradigma de la investigación social]. *Quality inquirí*, 20 (8) 1045–1053. Doi: 10.1177/1077800413513733.
- Morse, J. (1991). Approaches to qualitative-quantitative methodological triangulation. [enfoque de metodología cualitativa y cuantitativa, triangulación]. *Nursing Research*, 40 (1), 120-123. Recuperado de https://journals.lww.com/nursingresearchonline/Citation/1991/03000/Approaches_to_Qualitative_Quantitative.14.aspx
- Navarro, L. (2017). Pautas para la aplicación de métodos de enseñanza musical desde un enfoque constructivista. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 19(3), 143-160.
- Nieves, R. (2018). El saxofón en el vals criollo: una propuesta para la enseñanza-aprendizaje del saxofón dirigida a los estudiantes de la ENSF José María Arguedas. (tesis de licenciatura)
- Parella, S. & Martins, F. (2008). *Metodología de la Investigación Cuantitativa* (2ª Edición). Caracas: FEDUPEL.
- Pacheco, C. (2018). “Patrones Rítmicos del Vals Criollo Peruano y su Adaptación al Cuarteto de Cuerdas”. Universidad Nacional de Música.
- Pamplona, J., Cuesta J. & Cano, V. (2019). Estrategias de enseñanza del docente en las áreas básicas: una mirada al aprendizaje escolar. *Revista Eleuthera*, 21, 13-33. DOI:10.17151/elev.2019.21.2.
- Peralta, W. (2015). El docente frente a las estrategias de enseñanza aprendizaje. *Revista Vinculando*. Recuperado de: <https://vinculando.org/educacion/rol-del-docente-frente-las-recientes-estrategias-de-enseñanza-aprendizaje.html>
- Puñez, R. & Méndez, R. (2001). Propuesta metodológica y repertorio para la enseñanza del saxo y clarinete en las bandas escolares. (Tesis de pregrado para optar el título profesional) Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas. Lima, Perú.

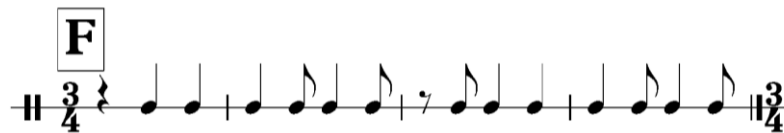
- Rivadeneira, E (2017). Competencias Didácticas-Pedagógicas del docente, en la transformación del estudiante universitario. *Revista científica electrónica de ciencias humanas/Scientific e-journal of human Sciences*.
- Reyes, B. & Tinoco, F. (2012). Rondas y Canciones Infantiles Como Estrategia Metodológica en el Proceso Enseñanza Aprendizaje en los Niños y Niñas del Jardín las Ardillitas en la Ciudad de Machala en el periodo lectivo 2011-2012. Tesis, Universidad técnica de Machala, Ecuador.
- Rodríguez, M. (2018). Modelos de Enseñanza del Lenguaje Musical. (tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Educación.
- Rohner, F. (2018). Lima Andina. Tras las Huellas Musicales Andinas en Lima (1880-1930). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Robles, L. (2011). *Una Introducción al Análisis Musical*. Madrid, 2011. Disponible en línea en http://haciendomusica.com/_enter.php?page= analisis.html.
- Salas, S. (1938). El Gallo de mi Galpón. Lima, Perú: Amauta Films. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=vNFYx3tCQ6c>
- Serrano, A & Valverde, B (2000). El libro de oro del vals peruano. Lima: Tans Perú, 2000. Recuperado de: <http://www3.ulima.edu.pe/Revistas/contratexto/pdf/09.pdf>
- Santa Cruz. (1989). El Vals Peruano. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/780177?seq=1>
- Sandí, J. & Cruz, A. (2016). Propuesta Metodológica de Enseñanza y Aprendizaje Para Innovar la Educación Superior. *Redalyc.org*. vol. 17, núm. 36, pp. 153-189. DOI: 10.15517/isucr. v17i36.27100
- Sandín, B. (2003) "Investigación Cualitativa en Educación. Fundamentos y Tradiciones". Madrid. Mc Graw and Hill Interamericana de España (pp.258) recuperado de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S079897922005000300007&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0798-9792.

- Santos, R. (2004). Aplicación de un Diseño Metodológico Basado en el Aprendizaje Activo y el Uso de las Tecnologías de Información y Comunicación, Para la Enseñanza de la Electroquímica y sus Aplicaciones en el Nivel Secundario. (tesis de posgrado). PUCP. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12404/605>
- Sulca, A. (2005) “Vals, Sujeto y Nación en el Perú” (Tesis facultad de letras y ciencias humanas. Pontificia Universidad Católica. Perú).
- Tripiana, S. (2016). La Importancia de las Estrategias de Práctica Instrumental en la Educación Musical Superior. Revista Electrónica Complutense de Investigación Musical. Recuperado de: <http://dx.doi.org/10.5209/RECIEM.51606>
- Tobón, S. (2006). Competencias en la Educación Superior. Políticas hacia la calidad. Bogotá, Colombia: Ecoe
- Tonusi, Í. (1998). *Composición*. La Paz – Bolivia: Pueblo y Educación.
- Velazco, B. (2008). Relevancia del saxofón en la Música Instrumental Puneña. (tesis de pregrado). Universidad Nacional del Altiplano Puno.
- Velazco, B. (2017). *Relevancia del saxofón en la Música Instrumental Puneña*. Ed.2. Emer, Impresiones Puno, Perú.
- Vides, A. (2014). Música Como Estrategia Facilitadora Del Proceso Enseñanza-aprendizaje. Tesis de pregrado. Universidad Rafael Landívar, Facultad de Humanidades.
- Zanutelli, M. (1999). “El vals en Lima” en Canción criolla: Memoria de lo nuestro. Lima: La Gaceta.



ANEXOS

Anexo 1. Fórmulas melódicas del vals peruano



Anexo 2. Ejercicios rítmicos y melódicos para el aprendizaje del saxofón.

DISEÑOS RÍTMICOS DEL VALS PERUANO

ALCIDES MEJIA

A *Fórmula Rítmica*

Saxofón contralto

6
18
20
28
30
40
48
50
54

58 **B** *Fórmula Rítmica B*

65

73

81

89

97

105

110

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins at measure 58 and ends at measure 64. The second staff begins at measure 65 and ends at measure 72. The third staff begins at measure 73 and ends at measure 80. The fourth staff begins at measure 81 and ends at measure 88. The fifth staff begins at measure 89 and ends at measure 96. The sixth staff begins at measure 97 and ends at measure 104. The seventh staff begins at measure 105 and ends at measure 110. The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

115 **C** *Fórmula Rítmica*

121

127

133

139

145

151

157

161

3/4

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Fórmula Rítmica'. It is written in common time (C) and 3/4 time. The score consists of nine staves of music. The first staff starts at measure 115. The second staff starts at measure 121. The third staff starts at measure 127. The fourth staff starts at measure 133. The fifth staff starts at measure 139. The sixth staff starts at measure 145. The seventh staff starts at measure 151. The eighth staff starts at measure 157. The ninth staff starts at measure 161 and ends with a double bar line and a 3/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

164 **D** *Fórmula Rítmica*

171

177

183

189

195

201

207

3/4

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'Fórmula Rítmica' in the key of D major. The score is written on a single staff in 3/4 time. It consists of eight lines of music, each starting with a measure number: 164, 171, 177, 183, 189, 195, 201, and 207. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes at measure 207 with a double bar line and a 3/4 time signature.

213 **E** *Fórmula Rítmica*

219

225

231

237

243

249

255

261

265

270 **F** *Fórmula Rítmica*

277

284

291

298

305

312

319

326

333

340

The musical score is written on ten staves in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a box containing the letter 'F'. The piece is titled 'Fórmula Rítmica'. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

347 **G** *Fórmula Rítmica*

354

361

368

375

382

389

395

401 **H** *Fórmula Rítmica*

The musical score is written in a single system with ten staves. The first staff is in 3/4 time and contains measures 401-406. The second staff contains measures 407-411. The third staff contains measures 412-416. The fourth staff contains measures 417-421. The fifth staff contains measures 422-426. The sixth staff contains measures 427-431. The seventh staff contains measures 432-436. The eighth staff contains measures 437-441. The ninth staff contains measures 442-446. The tenth staff contains measures 447-451 and ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

456 **I** *Fórmula Rítmica*

The musical score is written on ten staves in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 462, 468, 475, 482, 488, 494, 501, 506, and 512 are indicated on the left side of the staves. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Anexo 3. Estudios melódicos del vals peruanos

Estudios Melódicos del Vals Peruano

Alcides Mejia

A *Fórmula Rítmica*

7
14
21
28
35
42
49
56
63
70
76

82 **B** *Fórmula Rítmica B*

The musical score consists of ten staves of music in 3/4 time. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 89, 97, 105, 113, 121, 129, 137, 145, and 153 indicated at the beginning of their respective staves. The final staff concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

161 **C** *Fórmula Rítmica* 3

167

173

179

185

191

197

203

209

215

221

227

232

The musical score consists of 12 staves of music in 3/4 time. It begins with a common time signature 'C' and a title 'Fórmula Rítmica'. The score is numbered 161 at the start and 232 at the end. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final measure of the score is marked with a double bar line and a 3/4 time signature.

4 **D** *Fórmula Rítmica*

238

244

250

256

262

268

274

280

286

292

298

304

309

315 **E** *Fórmula Rítmica* 5

321

327

333

339

345

351

357

363

369

375

381

387

393

396

The musical score consists of 12 staves of music in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts at measure 315 and ends at 320. The second staff starts at 321 and ends at 326. The third staff starts at 327 and ends at 332. The fourth staff starts at 333 and ends at 338. The fifth staff starts at 339 and ends at 344. The sixth staff starts at 345 and ends at 350. The seventh staff starts at 351 and ends at 356. The eighth staff starts at 357 and ends at 362. The ninth staff starts at 363 and ends at 368. The tenth staff starts at 369 and ends at 374. The eleventh staff starts at 375 and ends at 380. The twelfth staff starts at 381 and ends at 386. The thirteenth staff starts at 387 and ends at 392. The fourteenth staff starts at 393 and ends at 396. The score concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

400 **F** *Fórmula Rítmica*

407
414
421
428
435
442
449
456
463
470
477
484
491
498
504

The musical score consists of 15 staves of music in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

509 **G** *Fórmula Rítmica* 7

516

523

530

537

544

551

558

565

572

579

585

590 **H** *Fórmula Rítmica*

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

653

The musical score consists of 14 staves of music in 3/4 time. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and a 3/4 time signature.

657 **I** *Fórmula Rítmica*

663

669

675

682

689

695

701

707

713

720

726

732

737

Detailed description: This image shows a musical score for a piece titled 'Fórmula Rítmica'. The score is written on a single staff in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily using eighth and sixteenth notes, often grouped with beams. There are several measures of rests, indicated by a 'z' symbol. The score is divided into measures, with measure numbers 657, 663, 669, 675, 682, 689, 695, 701, 707, 713, 720, 726, 732, and 737 marked at the beginning of their respective lines. A Roman numeral 'I' is placed at the start of the first line, and the title 'Fórmula Rítmica' is written in italics. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Anexo 4. Imágenes de sesiones de la aplicación del método de aprendizaje.









Universidad Nacional
del Altiplano Puno



Vicerrectorado
de Investigación



Repositorio
Institucional

DECLARACIÓN JURADA DE AUTENTICIDAD DE TESIS

Por el presente documento, Yo Alcides Mejía Toque
identificado con DNI 77470883 en mi condición de egresado de:

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

Ciencias Sociales, Mención en Arte y Educación Artística

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

“ El vals Peruano como propuesta de enseñanza-aprendizaje
en los estudiantes de saxofón de la ciudad de Puno. ”

Es un tema original.

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

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

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

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

Puno 24 de enero del 2024

FIRMA (obligatoria)



Huella



Universidad Nacional
del Altiplano Puno



Vicerrectorado
de Investigación



Repositorio
Institucional

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

Por el presente documento, Yo Alcides Peña Toque
identificado con DNI 77470883 en mi condición de egresado de:

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

Ciencias Sociales, Mención en Arte y Educación Artística.
informo que he elaborado el/la Tesis o Trabajo de Investigación denominada:

“ El vals peruano como propuesta de enseñanza-aprendizaje
en las estudiantes de saxofón de la ciudad de Puno ”

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

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

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

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

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

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

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

En señal de conformidad, suscribo el presente documento.

Puno 24 de enero del 2024

FIRMA (obligatoria)



Huella