UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA

ACTA DE APROBACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, constituidos como Jurado Calificador para presenciar y evaluar la sustentación del trabajo de grado titulado

ESTUDIANTINAS DE AQUÍ Y DE ALLÁ

Presentado por los estudiantes:

LAURA CAMILA TOLOSA
c.c. 1014216667
RICARDO ANDRÉS RODRÍGUEZ
c.c. 1030543914

Consideramos que dicho trabajo cumple con los requisitos y condiciones necesarias para su aprobación por las siguientes razones:

1. Introduce una perspectiva latinoamericana en los procesos investigativos de la facultad.
2. Por la apropiación estilística e interpretativa rigurosa.
3. Está sustentado en un trabajo etnográfico, sólido y dedicado.
4. El trabajo cuenta con una estructura metodológica y analítica coherente con el desarrollo de los planteamientos propuestos.

	NOMBRE	FIRMA	NOTA
Jurado 1 - lector	ELIÉCER ARENAS		5.0
Jurado 2 - lector	EDWIN GUEVARA		5.0
Jurado 3 - asesor	OSCAR SANTAFÉ		5.0
Jurado 4 - asesor	JOHN FREDY PALOMINO		5.0

Nota final: cinco (5.0)

DISTINCIONES:

Dado en Bogotá D.C. a los cuatro días (04) del mes de diciembre de 2012

ESTUDIANTINAS DE AQUÍ Y DE ALLÁ

LAURA CAMILA TOLOSA ACHURY

RICARDO ANDRES RODRIGUEZ ZARATE

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTA D.C., COLOMBIA
2012

ESTUDIANTINAS DE AQUÍ Y DE ALLÁ

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL TITULO DE LICENCIADOS EN MÚSICA

LAURA CAMILA TOLOSA ACHURY

2008175046

RICARDO ANDRES RODRIGUEZ ZARATE

2008175038

JHON FREDY PALOMINO

ASESOR METODOLÓGICO

OSCAR ORLANDO SANTAFÉ

ASESOR ESPECÍFICO

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA EN MÚSICA
BOGOTA D.C., COLOMBIA
2012

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Facultad de Bellas Artes
Titulo del documento	Estudiantinas de aquí y de allá.
Autor(es)	Laura Camila Tolosa Achury – Ricardo Andrés Rodríguez Zarate.
Director	John Fredy Palomino (Asesor metodológico) – Oscar Orlando Santafé (Asesor Específico)
Publicación	Bogotá D.C.: Universidad Pedagógica Nacional. Nº de páginas: 220
Unidad Patrocinante	Facultad de Bellas Artes. Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Música tradicional popular, Estudiantinas Peruanas, Estudiantinas Colombianas, Instrumentos de tradición popular, Investigación, adaptación, Comparación, Rueda de Co Artes

2. Descripción

Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciados en Música.

Propuesta musical que pretende adaptar músicas tradicionales populares peruanas al formato de estudiantina colombiana incluyendo el charango dentro de este formato, comprendiendo que esta música presenta un contexto social muy amplio que se ve reflejado en las composiciones. Se realizo un trabajo de campo en Perú y Colombia mediante el cual se realizaron entrevistas a directores e integrantes de cada una de las estudiantinas tomadas como referente, recopilando audios, documentos escritos, fotografías y partituras que contribuyeron al desarrollo del trabajo. Del material de audio se realizo una selección y análisis de cada una de las obras escogidas para la realización de los arreglos, para continuar con el proceso de adaptación al formato de estudiantina colombiana, comprendiendo que el papel de la música tradicional popular va mas allá del saber interpretar una obra tradicional.

3. Fuentes

- **HAMMERSLEY Martyn, ATKINSON Paul**, *Etnografía. Métodos de investigación*. Editorial Paidós, 2ª edición
- **HOLZMANN Rodolfo**. 1967. Música tradicional del Perú.
- **OLSEN Dale A., SHEEHY Daniel E**.1998. The Garlald Enciclopedy Of World Music.South América, México, Central América, And The Caribbean.
- **RIVERA Juan Javier, DAVILA Adriana**. 2005. Música en los Andes.
- **PELINSKI Ramón**. Relaciones entre teoría y método en musicología: los modelos de John Blacking y Sinha Arom.
- **MORALES Guillermo**. Región andina.
- **AÑEZ Jorge**. Canciones y recuerdos.
- **Romero Raúl**. Sonidos andinos. Una antología de la música campesina del Perú. Pontificia Universidad Católica del Perú. Mayo del 2002.
- El enfoque sociocultural del aprendizaje de Vigostky
- **Rendón Marín Héctor**. De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940 – 1980.

- **Portaccio Fontalvo José** Colombia y su Música Vol.2 Canciones y Fiestas de la Región Andina. Santafé de Bogotá D.C 1995.

4. Contenidos

El trabajo presenta cinco capítulos, dentro del primer capítulo se encuentra el planteamiento del problema, la pregunta de investigación, los objetivos generales y específicos, justificación y la metodología apropiada para el desarrollo de la investigación la pregunta de investigación.

El segundo capítulo muestra una caracterización de las estudiantinas peruanas y el tercer capítulo muestra la caracterización de la estudiantina colombiana, estos se realizaron teniendo en cuenta cada una de las estudiantinas tomadas como referentes, la organología trabajada por cada una de las estudiantinas donde se muestran los instrumentos, su afinación y principales características.

El cuarto capítulo muestra una comparación a partir de la rueda Co Artes donde se van a encontrar aspectos pedagógicos, musicales, técnicos y socio-históricos en los que se diferencian ambas estudiantinas.

El quinto capítulo contiene una serie de arreglos realizados a partir de la recopilación discográfica y el ánimo de compartir la música tradicional popular peruana y adaptarla al formato de estudiantina

colombiana.

Por último se realizaron las conclusiones respecto a los aportes que brindo el trabajo.

5. Metodología

El enfoque de la investigación es Etnográfico de tipo cualitativo, se utilizaron como herramientas la recopilación de audios, documentos escritos, fotografías y partituras, entrevistas a profundidad, observación participante, análisis musical estructural para la realización de los arreglos.

6. Conclusiones

El documento presenta una visión amplia de lo que son las estudiantinas actualmente tomando como referente las Estudiantinas Colombianas y las estudiantinas Peruanas, se realizo un estudio de campo del cual destacamos aspectos como la importancia de la música tradicional popular dentro de una sociedad y sus principales características que son las que la diferencian del resto de músicas, la evolución que han tenido las estudiantinas colombianas permitiendo implementar cada uno de los aspectos organológicos , melódicos, rítmicos y armónicos trabajados dentro de las estudiantinas peruanas y permitiendo tener una mirada extensa y el deseo de conocer las distintas músicas tradicionales populares realizadas por las estudiantinas a lo largo del continente Suramericano.

Elaborado por:	Laura Camila Tolosa Achury – Ricardo Andrés Rodríguez Zarate.
Revisado por:	John Fredy Palomino – Oscar Santafé – Eliecer Arenas – Edwin Guevara.

Fecha de elaboración del Resumen:	7	12	2012

Contenido

Agradecimientos 9
I Introducción 10
II Presentación, formulación y justificación del problema 12
2.1 Planteamiento del problema 12
2.2 Problemática 12
2.3 Pregunta de investigación 14
2.4 Objetivo General 14
2.4.1 Objetivos Específicos 14
2.5 Justificación 15
2.6 Metodología de investigación 18
2.6.1 Cualitativa 18
2.6.2 Enfoque 21
2.6.3 Instrumentos de recolección de información 24
2.6.4 Cronograma 26
CAPITULO II ESTUDIANTINA PERUANA 27
3.1 ¿Que caracteriza una Estudiantina Peruana? 27
3.2 Instrumentos de las estudiantinas peruanas 29
3.3 Estudiantinas tomadas como base para el desarrollo del trabajo 33
3.4 Papel que cumple cada instrumento en las estudiantinas peruanas. 44
CAPITULO III ESTUDIANTINA COLOMBIANA 47
4.1 ¿Que caracteriza una Estudiantina Colombiana? 47
4.2 Instrumentos de las estudiantina colombianas 48
4.3 Estudiantinas Colombianas tomadas como base para el desarrollo del trabajo .. 52
4.4 Papel que desempeña cada instrumento en las distintas estudiantinas colombianas 73
CAPITULO IV PARALELO ENTRE ESTUDIANTINA PERUANA Y COLOMBIANA 75
5.1 Cuadro comparativo estudiantinas peruanas y colombianas a partir de la rueda de Co artes 80
CAPITULO V ARREGLOS INSTRUMENTALES PARA PROCESOS DE INICIACION EN ESTUDIANTINAS COLOMBIANAS 85
6.CONCLUSIONES 209

7.BIBLIOGRAFIA……..212
8.TABLA DE GRAFICOS……214
9.TABLA DE ANEXOS……215

Agradecimientos

Agradecemos a Dios, nuestro padres: Adriana Zarate, Nancy Achury, Emiliano Rodríguez, José Tolosa, a nuestros hermanos: Lorena Rodríguez, Freddy Rodríguez, Sergio Tolosa, demás familiares que inculcaron en nosotros el cariño por la música y amigos por su apoyo en cada una de las actividades realizadas para hacer posible el viaje a Perú y a su vez la elaboración del trabajo. Agradecemos especialmente a los músicos de las estudiantinas Peruanas y Colombianas que nos abrieron las puertas dedicando su tiempo para la elaboración de las entrevistas y la recopilación de material: Ana Saladino, Fred Arredondo, Raúl Cardenas, Simón Miraval, Alcides Nina, René Victorino, Gary Arredondo, Danny Romero, Jaime Arias, Instituto superior de música ‘’ Leandro Alviña Miranda’’, Vicente Niño, Fernando León Rengifo.

Un agradecimiento muy especial a nuestros asesores Oscar Santafé y Jhon Freddy Palomino por su paciencia, dedicación y colaboración sin la ayuda de ellos este proyecto no se hubiera podido llevar a cabo.

Agradecemos a la Universidad Pedagógica Nacional, Facultad de Bellas Artes, Licenciatura en Música especialmente a los Maestros Omar Beltrán, Andrés Pineda y la maestra Luz Ángela Gómez.

I Introducción

[1]Según el diccionario de la enciclopedia Salvat, estudiantina es un ´´grupo de estudiantes vestidos a lo antiguo que forman un conjunto musical que toca y canta por las calles´´. Hoy en día podría asimilarse esa definición a las llamadas ´´tunas´´, también organizadas en España e ´´importadas´´ especialmente a nuestras escuelas, colegios y universidades, formadas por grupos mixtos o simplemente masculinos o femeninos. Los grupos musicales estudiantinas se extendieron por toda Europa y en ellas se baso el compositor austriaco Emil Waldteufel, para escribir ´´estudiantina´´ un vals de estilo vienes que hoy en día se oye muy a menudo. La estudiantina que nos vino de España se amoldo al ambiente tropical de América y pronto adquirió su propia identidad.

De todos los tipos de estudiantina que se conformaron en América a partir de su llegada a Europa se realizara una descripción y paralelo de las estudiantinas más reconocidas en los países de Colombia y Perú, que resultaran en unos arreglos musicales de música tradicional peruana popular insertados dentro del formato de estudiantina colombiana, donde se incluirá uno de los instrumentos representativos del Perú como lo es el charango.

El interés de explorar la música tradicional de otro país y de saber cómo es interpretada por sus estudiantinas nos llevo a realizar un proceso de recopilación de materiales, y fuentes escritas, sonoras y orales con la finalidad

[1] Portaccio Fontalvo Jose Colombia y su Música Vol.2 Canciones y Fiestas de la Región Andina. Santafé de Bogota D.C 1995.

específica de recuperar la parte de la memoria histórica y musical de las siguientes estudiantinas peruanas: Estudiantina Universitaria Chumbivilcana, Estudiantina Puno, Orquesta magisterial del cusco, Centro Artístico Rosendo Huirse.

Este trabajo busca ofrecer una propuesta pedagógica apoyada en una serie de arreglos dirigidos a los procesos de iniciación para las estudiantinas colombianas creando un mayor enriquecimiento en su formación y a su vez aportando a un nuevo repertorio. Para ello se recopila, selecciona y revisa el material trabajado por las estudiantinas peruanas desarrollando talleres que generen un mayor acercamiento a lo que es la música tradicional popular peruana.

II Presentación, formulación y justificación del problema

2.1 Planteamiento del problema

Para la realización de este trabajo se hizo un estudio de las estudiantinas peruanas en la ciudad del cusco entre diciembre del 2011 y febrero del 2012 con el objeto de identificar aspectos tanto musicales como sociales que permitan tener una visión más amplia de cómo se vive la música tradicional en Perú. En el Cusco es donde se encuentra mayor movimiento artístico y cultural y donde se desenvuelven las agrupaciones que trabajan música tradicional, en este trabajo se abordaran cuatro de estas agrupaciones con las cuales se habló y se recopilo un material de audio y algunos archivos de partitura que permitieron la realización de los arreglos.

2.2 Problemática

Aspectos como la modernización tecnológica y el auge tecnológico, el afán de los medios de comunicación masivos por presentar espacios comerciales que cumplan las expectativas de los nuevos oyentes, son algunas de las causas por las cuales la música tradicional popular no presenta amplios espacios de difusión ni materiales de trabajo, ocasionando a su vez que estas músicas no sean conocidas en nuestros país, lo que tiene por consecuencia la falta de recursos físicos y audiovisuales para compartir dichas músicas con el resto del mundo.

Al tomar como referente la música interpretada por las estudiantinas Peruanas se pudo constatar que no se encuentran muchos archivos de partituras de esta música, debido a que estos grupos mantienen vivas sus costumbres mediante la tradición oral, lo que se ve exhibido en los golpes, la sutileza y la elegancia en la interpretación de distintos instrumentos que en muchos casos no requieren acudir a una partitura que puede presentar algunas limitaciones a la hora de tocar. Estas músicas no se conocen fuera del país por la falta de personas u organizaciones que se interesen por difundirla, lo mismo ocurre con varias músicas de tradición popular de distintos países.

La falta de encuentros donde se convoquen estudiantinas a nivel internacional ocasiona que las mismas solo sean conocidas en su país y a su vez genera una desconexión entre culturas, pero hay que tener en cuenta que en muchos casos la gente no se interesa por la música caracterizada como tradicional en el contexto colombiano, ¿ por qué habrían de estar interesados en conocer la música tradicional de otra cultura?, por eso es importante ir a la fuente directa en este caso Perú dada la escasez tanto de referentes teóricos como de los distintos instrumentos utilizados en estas músicas como es el caso del charango en nuestro país, es necesario acudir a la gente que ha estado al frente de los procesos musicales, dada nuestra participación en grupos musicales como la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional, deseamos poder establecer un tejido musical con los diferentes países que comprenden la zona andina, empezando con Perú.

Se deben tener en cuenta aspectos como la estructura organológica trabajada en Perú, los aspectos melódicos y armónicos y el significado cultural, todo esto con el ánimo de conocer que aspectos musicales serian los indicados para incluir en los arreglos, y aun mas importante reconocer la importancia cultural de un país que tiene mucho para aportar

2.3 Pregunta de investigación

¿Qué elementos musicales, rítmicos, organológicos, melódicos, armónicos, presentes en el trabajo de las estudiantinas peruanas pueden ser caracterizados e implementados en trabajos de conformación y desarrollo de una estudiantina colombiana?

2.4 Objetivo General

Explorar e identificar recursos formativos musicales de las estudiantinas peruanas que puedan ser incorporados a las estudiantinas de nuestro país, desarrollando una serie de arreglos que contengan dichos caracteres.

2.4.1 Objetivos Específicos

- Caracterizar ciertos elementos musicales de la tradición peruana que puedan ser funcionales dentro del formato de estudiantina.
- Caracterizar ciertos elementos musicales de la tradición colombiana que puedan ser funcionales dentro del formato de estudiantina.
- Realizar un contraste entre la estudiantina colombiana y peruana teniendo en cuenta las categorías musicales de cada una

- Realizar una serie de arreglos que contribuyan al conocimiento de la música tradicional popular peruana en nuestro país.
- Analizar e interpretar analíticamente los aspectos de la música tradicional popular peruana que puedan contribuir a la colombiana

2.5 Justificación

En los pueblos de los Andes la mayoría de personas en alguna medida son músicos ya sea por algún ritual o algún festejo ellos entonan canciones, componen versos e interpretan distintos instrumentos nativos y europeos. A veces, se encuentras pueblos enteros dedicados a la música y a la formación de agrupaciones que realizan giras a través de distintos pueblos recopilando canciones e interpretando sus propias composiciones como lo afirman Juan Rivera y Adriana Dávila en su libro música en los andes (2005). Estas músicas solo se conocen en regiones donde sus habitantes están comprometidos en mantener sus rasgos culturales mediante la tradición oral, pero fuera de esta región no existe el interés de conocer la música que allí se realiza. Los medios de comunicación fueron los responsables de la difusión transnacional de géneros y estilos musicales desde las primeras décadas del siglo XX pero a medida que avanzo el tiempo el interés por difundir la música de tradición popular mestiza fue desapareciendo, dando lugar a otras músicas populares que fueron el centro de atención.

Aunque la música tradicional colombiana se ha convertido en un espacio de ideas no se ha conseguido una difusión tan amplia como se desearía, debido a los nuevos intereses musicales. Pero al mismo tiempo cabe destacar que la música tradicional ha permitido la interacción de distintos elementos y géneros como: la cumbia, el pasillo, el bambuco, danzas, entre otros, estos son los que se consolidan como elementos identitarios dentro de la construcción del término música tradicional popular colombiana pero también hay que tener en cuenta que estos géneros tienen similitud con distintas músicas que se realizan en otros países, un ejemplo de esto es la marinera peruana que se asemeja mucho a lo que acá conocemos como bambuco con la diferencia que en la marinera el acento va en mitad del compas.

La música folclórica peruana, es una área que no ha estado muy presente dentro del contexto colombiano, al empezar a investigar se encuentran libros de la historia de la música occidental, música de varias partes, pero no uno que logre mostrar lo que es la música andina peruana. Esta es una música que puede aportar mucho en el desarrollo de estudiantinas o pequeños grupo que hasta ahora estén realizando procesos de ensamble, debido a que los aspectos rítmicos de esta música en algunos casos son muy similares a los que se trabajan en la música andina colombiana, pero a su vez hay otros ritmos que pueden contribuir en el desarrollo musical de los intérpretes interesados en incorporar nuevas músicas a su repertorio, además este tipo de músicas es frecuente encontrar el uso de escalas pentatónicas, estás hacen que la música conserve su sonoridad tradicional.

Tomando en cuenta lo anterior, este trabajo buscara contribuir al desarrollo instrumental de las estudiantinas colombianas, tomando como referente la música andina peruana y las estudiantinas que trabajan con este tipo de repertorio. Este trabajo pondrá a disposición de directores, o pequeños grupos que trabajen este formato, una serie de arreglos centrados en procesos organizados y sistemáticos para una primera mirada grupal en un ambiente musical, empezando por las sonoridades más características de Perú que aun contengan el color y los elementos usados por las estudiantinas peruanas como la conformación organológica y la distribución de los roles y las voces, incorporados en un formato de estudiantina colombiana. Por otro lado también se busca ampliar el formato de las estudiantinas, incluyendo el charango, como un instrumento que tomara una parte muy importante en los arreglos, ya que es un instrumento que últimamente ha tomado mucho auge dentro de lo que es la música andina, y no se consigue mucho material de este por ser literalmente un instrumento nuevo en nuestro país, los arreglos propuestos tendrán charango, lo que permitirá que grupos interesados en estos formatos puedan recurrir a los arreglos para que tengan una orientación de cómo suena la música originalmente. Esto con el propósito de que las músicas que han sido transmitidas por tradición oral, por fin tengan un registro escrito al cual se pueda recurrir en caso de ser necesario con el fin de lograr una interrelación cultural con un país que a pesar de estar bastante cerca, se desconocen sus rasgos culturales.

El proyecto comenzo con la recopilación y el análisis de los elementos folclóricos trabajados en las estudiantinas peruanas para una posterior caracterización de estas, continuando se realizo lo mismo con las estudiantinas de Colombia, para llegar a una comparación entre estas dos culturas, y establecer puntos de convergencia y divergencia mediante un paralelo, para posteriormente llegar a lo que sería una adaptación de estudiantina peruana pero en formato de estudiantina colombiana comprendiendo que en América hay mas tradiciones que se emparentan con la nuestra, además de la importancia de adentrase y conocer otras culturas con el ánimo de ampliar el horizonte musical.

2.6 Metodología de investigación

2.6.1 Cualitativa

El proyecto comenzó con una recopilación y análisis de los elementos folclóricos trabajados en las estudiantinas peruanas para una posterior caracterización de estas, continuando se realizo lo mismo con las estudiantinas en Colombia, para llegar a una comparación entre estas dos culturas y establecer puntos de convergencia y de divergencia mediante un paralelo, para posteriormente llegar a lo que es una adaptación de estudiantina peruana pero en formato de estudiantina colombiana, para esto se tuvieron en cuenta aspectos como:

1. La estructura organológica trabajada en Perú.
2. Aspectos melódicos y armónicos.
3. Significado cultural.

Para lograr esto se busco el apoyo del director de la estudiantina Chumbivilcana, el maestro Fred Arredondo que es un charanguista reconocido en Perú, y también el de la maestra Ana Saladino presidenta de la asociación internacional del charango.

Todo esto se llevo a cabo en un viaje que se realizo a Perú con el fin de realizar la recopilación necesaria para completar nuestro trabajo.

Fue importante ir a la fuente directa, en este caso Perú, dada la escasez de referentes teóricos en nuestro país, se acudió a la gente que ha estado al frente de los procesos musicales, dada la participación en grupos musicales como la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional, se desea establecer un tejido musical con los diferentes países que comprenden la zona andina, como se realizo con Perú.

Tomando como referente el método de investigación aplicado por [2]Blacking el cual consiste en una mirada analítica de la organización cultural y de los sonidos procedentes de los individuos de la sociedad, destacamos que la tarea principal de un etnomusicólogo es no reducir la música a un fenómeno puramente social, esto se relaciona con este tema ya que intentamos comprender el rol de la música en la cultura peruana, pero al mismo tiempo mirar cómo se interpreta esta música en un entorno diferente, con instrumentos diferentes, y con un carácter cultural diferente para de este modo poder establecer un paralelo entre las dos culturas.

[3]Rodolfo Holzmann consideraba una de las tareas más importantes en cuanto se refiere al estudio de la cultura, era recopilar la música tradicional con el múltiple interés de transcribirla, analizarla y difundirla como muestra del ingenio del hombre peruano, siguiendo ciertos principios técnicos a la hora de elaborar los arreglos instrumentales

1. Guardar la integridad de las melodías.
2. Conservar sus características rítmicas y tonales.
3. Estructurar las piezas según sus posibilidades formales

[2] Pelinski Ramón. Relaciones entre teoría y método en musicología: los modelos de John Blacking y sinhaArom.

[3] Holzmann Rodolfo. 1967. Música tradicional del Perú.

4. Dar realce al material original, enriqueciéndolo en el aspecto armónico y contrapuntístico.

5. Crear la atmosfera propicia para cada pieza, destacando su esencia emocional.

6. Matizar cada versión hasta donde sea posible, para lograr su presentación de acuerdo a un sentir contemporáneo.

Estos son unos de los puntos fundamentales que se deben tener en cuenta en la realización del trabajo, ya que los arreglos deben mantener su sonoridad original, que no pierda su sentido como música andina peruana pero sin dejar de lado la tradición colombiana.

2.6.2 Enfoque

Esta monografía está constituida por dos enfoques, el primero de estos es el etnográfico ya que se observo y al mismo tiempo se va a convivió con cada una de las estudiantinas por un periodo, esto condujo a contemplar la relación entre las personas que conforman cada estudiantina, su actitud al momento de realizar una puesta en escena, y al momento de dirigir un grupo, todo esto con el interés de comprender la significación que tiene la conducta de un individuo dentro de un entorno musical tradicional y la forma en que ellos interpretan y transmiten su conocimiento. Teniendo en cuenta todo lo anterior se debe proceder a intervenir con instrumentos de recolección de información que permitan establecer un vínculo que vaya más allá del saber musical, uno de estos es el desarrollo de las entrevistas para observar su comportamiento

social, todo esto se realizo mediante el trabajo de campo, de esta forma se pudo observar las costumbres, las historias de cada una de las cuatro estudiantinas, el lenguaje, organología, aspectos armónicos y melódicos.

Para la recopilación de la información se realizaron notas de campo para que el proyecto sea más claro y las observaciones que se hagan tengan una mejor validez, dentro de las notas de campo se encuentra como primer lugar las charlas que se realicen con cada uno de los directores de las estudiantinas, para complementar las entrevistas grabadas que se les realizo a los mismos y a su vez a los integrantes de las estudiantinas, también se cuenta con el registro fotográfico que muestra la puesta en escena, su distribución en el escenario, y los instrumentos que utilizan, otro tipo de grabaciones son las de los temas interpretados por cada una de las estudiantinas esto con el fin de tener un registro de audio para las transcripciones correspondientes.

El otro enfoque, es el constructivista, ya que abarca el conocimiento que tiene cada individuo a través de su proceso de aprendizaje, teniendo en cuenta que cada persona genera su propio conocimiento, pero sin dejar de lado que también aprende y que al mismo tiempo que está aprendiendo está construyendo una visión diferente frente a su entorno. Lo que se quiere en este proyecto es integrar saberes y esto es lo que se realizo al momento de compartir con cada una de las cuatro estudiantinas con las que se tuvo tiempo de intercambiar conocimientos tanto musicales que es lo que nos atañe como

personales, y de esta forma se podo hacer un paralelo entre las dos para unirlo con las estudiantinas colombianas.

En este aspecto Lev Semionovich Vygotsky (1896-1934) considerado el precursor del constructivismo social, se toma como referente para la investigación de este trabajo. Vygotsky, tiene cinco conceptos que son fundamentales:

- las funciones mentales
- las habilidades psicológicas
- la zona de desarrollo próximo
- las herramientas psicológicas
- la mediación

Estos son aspectos que tomando a Vygotsky como referente se tuvieron en cuenta a la hora de compartir con las estudiantinas peruanas ya que se tuvo una interacción social para crear un mayor conocimiento, uno de los conceptos con los que más se hace referencia este trabajo es el concepto de zona de desarrollo próximo ya que para Vygotsky esta perspectiva es la posibilidad de los individuos de aprender en el ambiente social, en la interacción con los demás. Nuestro conocimiento y la experiencia de los demás es lo que posibilita el aprendizaje; consiguientemente, mientras más rica y frecuente sea la interacción con los demás, nuestro conocimiento será más rico y amplio, a su

vez la cultura proporciona las orientaciones que estructuran el comportamiento de los individuos, lo que los seres humanos percibimos como deseable o no deseable depende del ambiente, de la cultura a la que pertenecemos, de la sociedad de la cual somos parte.

Todo esto se vio evidenciado en el viaje a Perú, en los materiales de recolección y en el resultado final del proyecto.

2.6.3 Instrumentos de recolección de información

1. Revisión bibliográfica y discográfica: buscar fuentes audiovisuales que permitan conocer el trabajo de las estudiantinas tomadas como referente.

2. Entrevistas: entrevistas de preguntas abiertas que buscan recoger información acerca de la historia de las estudiantinas, sus integrantes, los instrumentos utilizados, dirigidas a directores y músicos de las estudiantinas peruanas.

3. Estudio organológico y melódico

Este estudio se realizo a partir de las grabaciones audiovisuales, en estas se observaron los instrumentos que se incluyen en este tipo de música, y cuál es el papel que desempeña dentro de la estudiantina. La melodía se analizo teniendo en cuenta los intervalos, alturas, movimientos melódicos.

4. Grabaciones audio y audiovisuales

Las grabaciones son de ensayos, entrevistas, presentaciones, charlas, de donde se tomaron los puntos principales para el desarrollo de los componentes teóricos tales como: historia de la estudiantina, trayectoria, elementos musicales y también fue el punto de partida para la realización de los arreglos ya que en caso de no contar con los audios esta es la fuente principal para el desarrollo de este trabajo.

5. Transcripciones.

6. Análisis de las obras.

7. Reflexión sobre el acto compositivo:
    - Relación de la canción y el contexto
    - Tipo de melodía
    - Funciones armónicas
    - Motivos ritmo-melódicos
    - Estructura funcional

8. Observación participante: Interactuando con las agrupaciones ya sea hablando, tocando, etc. se comprendió de qué manera los integrantes viven y sienten el furor de la música andina.

2.6.4 Cronograma

ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO
1.Entrevista Estudiantinas Peruanas 2. Grabación 3. Recopilación de repertorio 4. Convivencia (Intercambio cultura)	1.Presentacion Anteproyecto		1.Caracterizacion Estudiantinas Peruanas 2. Entrevistas Estudiantinas Colombianas	1.Inicio de transcripción 2. Capitulo 1 Estudiantinas peruanas 3. Caracterización Estudiantinas Colombianas	1.Primer Arreglo 2. Capitulo 2 Estudiantinas Colombianas

JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE	OCTUBRE
1.Segundo arreglo 2. Tercer arreglo	1.Cuarto arreglo 2. Comienzo de talleres 3. Inicio de grabación	1.Paralelo P-C 2.Conclusiones	1.Toques Finales 2.Finalizacion talleres 3. Grabación 4. Entrega del proyecto

CAPITULO II ESTUDIANTINA PERUANA

En los Andes, los conjuntos que combinan el violín son muy frecuentes, tanto como la combinación de la flauta y tambor tocados por un solo ejecutante o por varios. En Cuzco, el conjunto combina quenas, acordeón, mandolina, charango y violín, el conjunto de las estudiantinas de Puno incluye guitarras, violines, mandolinas y un acordeón.

Este primer capítulo mostrara la historia de las estudiantinas peruanas tomadas como objeto de estudio y como referente teórico se tomo la organología mirando la clasificación de los instrumentos y su papel dentro de la agrupación y por otro lado el concepto de identidad que sienten los integrantes dentro de la estudiantina, por ultimo generalizaran los principales motivos ritmo-melódicos y armónicos utilizados en estas músicas.

3.1 ¿Que caracteriza una Estudiantina Peruana?

La estudiantina peruana es uno de los grupos encargados de difundir la música tradicional de alguna provincia que comprende este país, está conformada principalmente por personas que provengan de la provincia que representa la estudiantina y aparte de esto que tengan un gran interés y respeto por la música que se está interpretando, en la mayoría de los casos son músicos

empíricos que aprendieron a interpretar sus instrumentos por medio de la tradición oral.

[4]José Guido Romero integrante de la Estudiantina Universitaria Chumbivilcana afirma que ‘’el papel de estas agrupaciones es poner en vigencia la música tradicional, que en muchas ocasiones se va dejando de lado por algunos músicos peruanos que se apropian de músicas del exterior’’, Perú por su larga tradición cultural alberga personas provenientes de distintos países, y la gente del interior busca generar un show para llamar la atención de los turistas, esto va mostrando que la estudiantina asume una postura tradicional en contra del desarrollo que le están dando otras personas a la música.

Los músicos bolivianos tiene que ver con el desarraigo que se presenta al interior del país, [5]Fred Arredondo director de la Estudiantina Universitaria Chumbivilcana afirma que ‘’hay una especie de dominio de la música boliviana llevada por el turismo al cual le gusta el show, los músicos bolivianos estuvieron al frente del espectáculo, los representantes de la música popular cusqueña empezaron a hacer parte de esto y ya no interpretaban música peruana sino boliviana y latinoamericana. Esto genero bastantes versiones de canciones conocidas que las estudiantinas quieren retomar en sus versiones más puras para volver a sus raíces’’.

[4] Jose Guido Romero. Entrevista Personal. Peru, Cuzco, 28 de Enero de 2012
[5] Fred Arredondo Romero. Entrevista Personal, Perú Cuzco, 15 de Enero de 2012.

3.2 Instrumentos de las estudiantinas peruanas

Para la interpretación de las músicas tradicionales peruanas las estudiantinas utilizan algunos instrumentos autóctonos, y otros que provienen de la cultura occidental, a continuación se realizara la descripción de cada uno de los instrumentos utilizados por las estudiantinas.

MANDOLINA:

La mandolina actual es un instrumento que se interpreta con plectro y es de caja cóncava o plana que tiene sus orígenes en la mandola que es un instrumento Italiano con cuatro órdenes (conjunto de cuerdas), en la cual el primero era simple y los otros tres dobles, al igual que esta la mandolina también tiene cuatro órdenes pero dobles todos con cuerdas de metal y su afinación es igual a la del violín E, A D y G y posee entre 18 y 20 trastes. Es un instrumento de carácter melódico

CHARANGO:

El charango es un instrumento tradicional andino de cuerda pulsada que tiene cinco órdenes que varían de afinación dependiendo del lugar donde se interprete, existen varios tipos de charango que se clasifican según su construcción, estos son los más comunes:

- Armadillo
- Madera vaciada
- Madera Laminada

El tipo de caja depende de la sonoridad que se quiera y del tipo de música que se vaya a interpretar y en qué región.

La cuerdas de este instrumento son de nylon o de metal dependiendo la construcción del charango y su afinación habitual es E, A, E, C, G. Este es un instrumento tanto melódico como armónico.

LUTHIERES:

Alejandro del castillo (Cuzco)

Manuel Baca (Apurimac): Manuel Baca Escalante nació el 03 de Mayo de 1,944 en el Distrito de Chuquibambilla, Provincia de Grau, Departamento de Apurimac, fueron sus padres Don Manuel Corpus Baca Serrano, artesano y su madre Doña Andrea Escalante Garay, cantante por ello, la vocación por el arte le viene de familia.

Es un excelente constructor de guitarras y charangos, además de una variedad de instrumentos de cuerda.

Cirilo Orcusupa (Cuzco)

Sabino Huaman (Cuzco) artesano de la luthiería desde hace 45 años, En la mágica ciudad del Cuzco, frente a la famosa piedra de los 12 ángulos se encuentra su taller. Un lugar místico, donde diariamente, con mucha concentración y esmero va forjando una variedad de maderas apropiadas y selectas.

Con ellas fabrica finos instrumentos de cuerda para satisfacer exigencias de grandes maestros ejecutantes en su género.

GUITARRA:

Instrumento de cuerda pulsada de origen europeo con influencias árabes que al igual que los demás de su estilo posee una caja de resonancia, un mástil un clavijero y una boca, usada en la mayoría de géneros musicales. Consta de seis cuerdas y su afinación en E, B, G, D, A, E, Este es un instrumento tanto melódico como armónico, su registro es de 3 octavas, desde el E3 hasta el E6

VIOLIN

Es un instrumento clásico europeo de cuerda frotada que tiene cuatro órdenes que van afinados por quintas, el orden es E, A, D, G, estos son en metal, su forma es similar a las de los demás instrumentos de su familia (cuerdas: viola, violonchelo, contrabajo), por ser el más pequeño es que produce un sonido más agudo. Se puede interpretar de dos maneras: con el arco o con pizzicato (pulsado), al ser interpretado con arco se debe especificar el movimiento del mismo, si va para abajo o para arriba. Aunque se pueden tocar dos cuerdas al mismo tiempo es un instrumento melódico.

CONTRABAJO

Es el instrumento clásico más grande de la familia de las cuerdas, por lo tanto es el de sonido más grave, tiene cuatro cuerdas que van en el siguiente orden E, A, D, G, sus cuerdas son en metal pero mucho más gruesas que las de los

demás instrumentos de cuerda frotada. Al igual que el violín también se puede interpretar de dos formas: con el arco y con pizzicato, si se interpreta con arco también es necesario especificar su movimiento. Su papel principal es la base armónica

ACORDEON:

El acordeón es un instrumento musical de viento conformado por un fuelle, un diapasón y dos cajas armónicas de madera, la parte de la mano derecha del acordeón tiene además un "diapasón" con un arreglo de teclas que pueden ser como las de un piano (Acordeón a piano) o teclas redondas (también llamadas botones) (Acordeón cromático) dependiendo del tipo de acordeón; la parte de la mano izquierda tiene botones en ambos tipos de acordeón para tocar los bajos y acordes de acompañamiento, también accionando una palanca se cambia el sistema de bajos.

3.3 Estudiantinas tomadas como base para el desarrollo del trabajo

ESTUDIANTINA UNIVERSITARIA CHUMBIVILCANA

Foto 1. Estudiantina Universitaria Chumbivilcana. Fotógrafo sin identificar. Chile, Valparaíso, 2011.

HISTORIA

La estudiantina chumbivilcana se funda en el año 1987 en el seno de la Universidad nacional San Antonio Abad del Cuzco, con trabajadores, docentes, estudiantes y personas ligadas a la universidad o egresados de la misma,

todos con alguna raíz, o algún vínculo con la provincia de chumbivilcas del Cuzco

El motivo de la conformación fue la presentación de un libro escrito por un docente universitario de ciencias políticas el doctor Arturo Grillero quien había escrito un libro llamado remembranzas, para la presentación de este se requería la participación de un grupo para amenizar el evento, el señor Alberto Cuba Carrillo fue el encargado de reunir la gente que en un comienzo formaría parte de este conjunto. Otro motivo que llevo a la conformación de la Estudiantina Universitaria Chumbivilcana fue defender la música cusqueña de las otras músicas que estaban deformando las raíces culturales de su tradición como tal.

Su repertorio está compuesto por pasacalles, marineras, huaynos, y distintas expresiones y géneros tradicionales chumbivilcanas.

Ubicación geográfica: Chumbivilcas es una provincia al sur de Perú situada en el extremo suroeste del departamento del Cuzco, a 240 km de la misma

INTEGRANTES

CHARANGO: - Fred Arredondo Romero

MANDOLINAS:

- Raúl Cárdenas Ríos
- Víctor Gallegos Berveño

- Jhon Romero Peña

GUITARRAS:

- Danni Romero Gallegos
- Gary Arredondo Romero
- Germán Romero Aguirre
- Guido Romero Peña
- Guimo Lastra Amachi

GUITARRON

- Fredy Boza Ch.

VOCES

- Amílcar Zúñiga Calvo
- Marco Negrón Calvo

ASOCIACION CULTURAL ESTUDIANTINA PUNO

Foto 2. Estudiantina Puno. Fotógrafo sin identificar. Teatro Municipal del Cusco. Perú, Cuzco, 2009.

HISTORIA

Los datos señalan que fue un día de octubre del año 1948, lo fundaron un grupo de jóvenes estudiantes universitarios, que venían practicando música de puno desde hace mucho tiempo y el día 30 de noviembre que es próximo a la celebración de las fiestas del departamento se formó la estudiantina que lleva por nombre puno, a partir de esa fecha como grupo musical han ido actuando hasta el año 1986, esporádicamente para algunas presentaciones se conforma un grupo de danzas que ofrecían 3, 4 danzas por espectáculo, en 1986 se constituye el grupo de danzas de la estudiantina puno integrada principalmente

por hijos de los componentes de la estudiantina, hijos de socios y amigos todos casi de origen puneño, desde aquel año hasta la fecha se tienen los dos elencos, el elenco musical y el elenco de danzas, ambos grupos conformados por inmigrantes de la región de puno hasta la región de Cuzco, se incorporan músicos que se han estudiado en la escuela de música de Cuzco y de otras regiones que les gusta la música puneña.

Los motivos eran la añoranza, el recuerdo de la tierra y el querer practicar la música del altiplano, música más pausada, y de carácter ceremonial.

Su repertorio está constituido por huaynos, marineras, vals, y danzas tradicionales del altiplano.

Ubicación geográfica: Puno es una ciudad del sureste de Perú, limita al este con Bolivia

INTEGRANTES

VIOLINES:

- Jorge Gaspar Mendoza
- Briner Moscoso Muñoz

MANDOLINAS:

- Simón Miraval Bedoya

- Edmundo Pérez Zavala
- Danny Becerra Martínez

GUITARRAS:

- Oswaldo Ramos Dueñas
- David Becerra Gutiérrez
- Patricio Usca Huamán
- José Ayllon Yáñez
- Ricardo Ayllon Yáñez

ACORDEON:

- Esteban Tupa Llavilla

CONTRABAJO:

- Gregorio Carbajal Quispe

VOCES:

- Mónica Valcárcel Bustos
- Zulma Niño de Guzmán Chumpitazi

ORQUESTA MAGISTERIAL DEL CUSCO

Foto 3. Orquesta Magisterial del cusco, Fotografía sacada de la portada del caset Bodas de plata, Perú 1996.

HISTORIA

La orquesta magisterial del cusco se funda el 20 de abril de 1972, sus fundadores han sido varias personas, pero el principal es el profesor José Ángel Sánchez que fue el encargado de reunir un grupo de profesores en un comienzo cuatro o cinco que posteriormente fue aumentando. Nace del afán de hacer revalorar la música netamente cusqueña que se había dejado de lado por algunas interpretaciones del extranjero que venían opacando la música folclórica, la propuesta fue volver a tomar las versiones más tradicionales de los huaynos y yaravis cusqueños, música estrictamente incaica.

Ubicación geográfica: Cuzco es una ciudad del sureste del Perú, declarada como la capital histórica del país, ubicada a 1105 km de Lima

INTEGRANTES

GUITARRAS:

- René Victorino Carreño
- José Villegas Castilla
- Miguel del Castillo Alarcón
- Regulo Grayar Moreno
- Efraín Castelo Chamorro
- Lucio Huamán Álvarez

MANDOLINAS

- Albino Porcel Esquivel
- Walter Cóndor Huamán
- Justo Riveros Gonzales
- Hernán Romaní Báez
- Ever Barrientos

ACORDEON:

- Valentín Pillco Oquendo

QUENAS:

- Carlos Paucar Palomino
- Modesto Culi Torbizco
- Valentín Ochoa Miranda

CENTRO ARTISTICO CULTURAL “ROSENDO HUIRSE”

Foto 4. Centro Artístico Cultural Rosendo Huirse. Perú, Cuzco. Fuente: http://www.punomagico.com/musico%20centro%20rosendo%20huirse.htm.

HISTORIA

El centro artístico cultural Rosendo Huirse tiene más de 23 años de fundada haciendo música y danza que representa el altiplano peruano, la institución cuenta con dos elencos, uno es el elenco de danza donde se practica danza de la zona del altiplano y danzas peruanas y cusqueñas, los integrantes en su mayoría son residentes de la zona del departamento del puno que les gusta identificarse con la cultura del altiplano, y el elenco musical fundada por Don Rosendo Huirse .En sus 19 años de vida institucional asumió el reto

permanente de rescatar y difundir los valores culturales de los pueblos que representan el grandioso Tahuantinsuyo, con la convicción de que el binomio música y danza no tiene fronteras

INTEGRANTES:

VIOLINES:

- Leandro Fernández Amaut
- Washington Caller Amaut

MANDOLINAS:

- Renne Riveros Davalos
- Alejo Yucra Vasques
- Julian Quispe Yucra
- Jean Pool Aguirre Cahuana
- Abelardo Abarca Ancori
- Jaime Solórzano Sarmiento
- Pavel Medina Mamani

GUITARRAS:

- José Luis ApazaTeran
- Moisés Ruiz Cornejo
- Omar Vargas Laucara
- Joel Velásquez Zarate
- Marcelino Quispe Yucra
- Sorel Peña Castillo

ACORDEONES:

- Wilfredo Fernández Castillo
- Edwin Becerra Gutiérrez

GUITARRON:

- Rafael Callañaupa

CONTRABAJO:

- Gustavo Holguín Ramírez

CHILLADORES:

- Saúl Ponce Valdivia
- Julián Huallpa Quispe

VOCALISTAS:

- Amilcar Ramos Baca
- Sandra Apaza Teran
- Eliana Ponce Valdivia

Teniendo la oportunidad de haber compartido más que todo con la estudiantina universitaria Chumbivilcana que es el principal referente para el desarrollo de este trabajo, comentaron que el objetivo principal de la estudiantina es preservar, mantener y difundir la música tradicional, lo que hace que cada

miembro de esta se sienta identificado con la provincia de donde proviene y su patria, donde el ritmo principal es el huayno. ¿Por qué difundir? porque desde un tiempo en esta patria de una manera están siendo invadidos por una música comercial que no tiene identidad, por ejemplo hay muchos cantores '' folclóricos'' que usan vestimenta wankaina pero sin embargo cantan huaynos arequipeños y yaravis arequipeños, inclusive copiando autores extranjeros y se adjudican la autoría, en este caso estos señores hacen quedar mal al folclor netamente peruano, están subestimando a los peruanos como si ellos no tuvieran la capacidad de crear o difundir lo que ya tienen, Perú se caracteriza por una riquísima variedad de contenido musical tradicional como los ritmos ya mencionados anteriormente, como los pasacalles, huaynos, yaravis, wyphalas, etc. Se cree que los mismos de las demás estudiantinas estarían de acuerdo con estos objetivos ya que los comentarios de sus directores también expresan un poco de disgusto frente al tema, especialmente los de la Orquesta Magisterial del Cusco

3.4 Papel que cumple cada instrumento en las estudiantinas peruanas.

MANDOLINA:

Es la encargada de hacer el acompañamiento melódico a la voz principal, también hace segundas voces y algunos adornos entre los cuales se incluyen las bordaduras, trémolo y apoyaturas, en la estudiantina chumbivilcana esto se cumple a cabalidad, mientras que en la estudiantina puno, en la estudiantina

Rosendo huirse y en la orquesta magisterial del cusco la mandolina se divide las melodías con el violín y el acordeón.

CHARANGO:

En la estudiantina puno, y la orquesta magisterial del cusco el charango tiene un papel netamente armónico, solo acompaña rítmica y armónicamente las melodías realizadas por los otros instrumentos, en la estudiantina chumbivilcana y el centro artístico Rosendo Huirse, el charango tiene un papel mucho más amplio donde es un instrumento solista, melódico, armónico y en distintas ocasiones realiza adornos, el acompañamiento varía dependiendo del lugar del origen de la pieza musical.

VIOLIN:

Este instrumento comparte la melodía con la mandolina y el acordeón, cuando el tema es cantado el violín duplica la voz para darle más fuerza, este es utilizado por la estudiantina puno, la orquesta magisterial del cusco y el centro artístico Rosendo huirse, la estudiantina universitaria chumbivilcana no lo maneja.

ACORDEÓN:

En la estudiantina puno, la orquesta magisterial del cusco y el centro artístico Rosendo huirse, el acordeón cumple un papel armónico-melódico, donde los acordes son los realizados por los instrumentos armónicos y la melodía es compartida con la mandolina y el violín, la estudiantina chumbivilcana no lo maneja.

GUITARRA:

La guitarra en todas las estudiantinas cumple el papel de instrumento armónico, se encarga de realizar los acordes y algunos bajos a manera de adorno especialmente en la estudiantina universitaria chumbivilcana, también se realizan variaciones de acompañamiento al igual que el charango dependiendo del lugar de origen de la pieza musical.

CONTRABAJO:

En la estudiantina puno, en el centro artístico cultural Rosendo huirse y la estudiantina universitaria chumbivilcana el contrabajo es la base armónica, en algunos casos se utiliza también el guitarrón que cumple el mismo papel.

VIENTOS:

Los instrumentos de viento utilizados en las estudiantinas son tradicionales de distintas zonas del Perú, estos cumplen un papel netamente melódico como en la orquesta magisterial del cusco y el centro artístico cultural Rosendo huirse y en otras como la estudiantina universitaria chumbivilcana tiene fragmentos solistas.

CAPITULO III ESTUDIANTINA COLOMBIANA

4.1 ¿Que caracteriza una Estudiantina Colombiana?

La caracterización de la “Estudiantina colombiana” debe abordarse desde la mirada del maestro Pedro Morales Pino, quien en los finales del siglo XIX y principios del XX, funda la “LIRA COLOMBIANA”, agrupación que se convierte en referencia obligada al momento de describir las agrupaciones de carácter instrumental que incluyen la bandola y el tiple en su conformación organológica. Con la aparición de la ‘’Lira Colombiana’’, se amplía el repertorio, y se da inicio a una fructífera labor de difusión de los ritmos colombianos, que transcienden de las fronteras del país.

[6]A raíz de los viajes que efectúa la Lira, entres los años de 1900 y 1910 se despierta el interés de las casas disqueras de Nueva York por grabar música popular latinoamericana, que por esta época se había puesto de moda.

El anhelo de Morales Pino fue dejar registros fonográficos de su trabajo. Aunque algunos investigadores afirman que la ‘’Lira Colombiana’’ realizo grabaciones en alguna de sus giras por los Estados Unidos, en los catálogos no se ha encontrado ninguna mención al respecto.

La ‘’ Lira Colombiana’’ fue un modelo en su género, y atrajo el interés y el entusiasmo para formar innumerables agrupaciones, que hicieron conocer la

[6]La música instrumental andina colombiana 1900-1950. Luis Fernando León Rengifo. http://www.siceditorial.com/ArchivosObras/obrapdf/TA09832332005.pdf.

música de la zona andina, y que definitivamente contribuyeron en el desarrollo de la música tradicional a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

4.2 Instrumentos de las estudiantina colombianas

TIPLE: instrumento de cuerda pulsada con los dedos, consta de cuatro órdenes de tres cuerdas metálicas cada uno, deriva de la guitarra renacentista, en Colombia se desarrolla durante el siglo XIX para pasar de cuatro cuerdas a ocho y luego a doce durante 1890. Se interpreta de manera rasgada utilizando el aplatillado como recurso para el acompañamiento armónico. Su afinación es E, B, G, D.

BANDOLA: instrumento de cuerda pulsada que generalmente se interpreta con plectro, consta de seis órdenes de dos cuerdas metálicas cada uno. es derivada de la bandola renacentista que llega a América como bandurria. En Colombia tuvo un gran desarrollo durante el siglo XIX para pasar de cuatro órdenes a cinco alrededor de 1860 y luego a los seis actuales gracias al maestro Morales Pino, su afinación actual es G, D, A, E, B, F#.

GUITARRA:

Instrumento de cuerda pulsada de origen europeo con influencias árabes que al igual que los demás de su estilo posee una caja de resonancia, un mástil un clavijero y una boca, usada en la mayoría de géneros musicales. Consta de seis cuerdas y su afinación en E, B, G, D, A, E, Este es un instrumento tanto melódico como armónico, su registro es de 3 octavas, desde el E3 hasta el E6

VIOLIN

Es un instrumento clásico europeo de cuerda frotada que tiene cuatro órdenes que van afinados por quintas, el orden es E, A, D, G, estos son en metal, su forma es similar a las de los demás instrumentos de su familia (cuerdas: viola, violonchelo, contrabajo), por ser el más pequeño es que produce un sonido más agudo. Se puede interpretar de dos maneras: con el arco o con pizzicato (pulsado), al ser interpretado con arco se debe especificar el movimiento del mismo, si va para abajo o para arriba. Aunque se pueden tocar dos cuerdas al mismo tiempo es un instrumento melódico.

CONTRABAJO

Es el instrumento clásico más grande de la familia de las cuerdas, por lo tanto es el de sonido más grave, tiene cuatro cuerdas que van en el siguiente orden E, A, D, G , sus cuerdas son en metal pero mucho más gruesas que las de los demás instrumentos de cuerda frotada. Al igual que el violín también se puede interpretar de dos formas: con el arco y con pizzicato, si se interpreta con arco también es necesario especificar su movimiento. Su papel principal es la base armónica

FLAUTA TRAVERSA

La flauta traversa es un instrumento musical de viento, a pesar de que está hecha de metal, está considerada dentro de la familia de los instrumentos de viento de madera, ya que antiguamente era de ese material. Ha sido siempre

uno de los más admirados instrumentos, en las estudiantinas lleva la melodía y al mismo tiempo apoya las frases melódicas con las bandolas.

PERCUSION MENOR

Las estudiantinas colombianas utilizan estos instrumentos para la interpretación de San Juaneros, Bambucos, Guabinas, torbellinos, pasillos, bambucos, danzas entre otros.

Chucho: Instrumento tubular hecho de un trozo o sección de guadua de 30 o 40 centímetros, cortada en sus nudos naturales, alisada en su interior, al cual se le introducen semillas, granos secos o piedrecillas

El sonido se logra sacudiendo de manera rítmica con ambas manos. El sonido del Chucho es similar al de las maracas.

Puerca: Instrumento típico del Tolima grande, hecho de un calabazo alargado, cortado en la parte superior con la boca cubierta por una delgada piel de vejiga animal. En el centro lleva un apéndice de madrea delgado y suave, encerado, por el cual se desliza la yema de los dedos, produciendo un sonido similar al gruñido de los cerdos. Se conoce en Colombia con varios nombres: Zambumbia marrana, puerca.

Esterilla: Este instrumento típico es utilizado para acompañar rajaleñas y torbellinos; es fabricado con cañutos o trozos de bambú de 10 a 15 centímetros, unidos en ambos extremos por un cordel de cabuya o pita, que también sirve para sujetarlo con las manos.
El sonido se produce al frotar los cañutos con ambas manos. Acompaña especialmente el ritmo rajaleña, entre otros.

Carraca o quijada: Se llama así a la quijada maxilar inferior de un burro, mula o caballo, que se golpea haciendo sonar los dientes que se encuentran flojos en sus respectivos alveolos, los que ofician de resonadores. También se toca con un raspador, que puede ser de hueso, madera, que se frota sobre la fila de dientes.

http://andres-corleone.blogspot.com/2008/05/instrumentos-musicales-afroperuanos.htm

4.3 Estudiantinas Colombianas tomadas como base para el desarrollo del trabajo

LIRA COLOMBIANA

Foto 5. Lira Colombiana. Fuente: Revista Credencial Historia, Edición 120, Diciembre de 1999

HISTORIA

[7]Creada en Bogotá por el músico vallecaucano Pedro José Pascasio de Jesús Morales Pino (Cartago, Valle, 1863 – Bogotá, 1926) en 1881, fue la primera estudiantina que tuvo el país, en plenos albores de la guerra de los mil días, y antes de iniciar una larga carrera artística por diversos países de Centro y Norte América, la Lira Colombiana hizo una serie de presentaciones en la ciudad de Medellín en 1899.Esta agrupación llego a Estados Unidos antes de que la industria discográfica hubiera alcanzado cierta madurez; por eso ‘’ es verdaderamente lamentable que la Lira Colombiana no haya hecho grabaciones de música típica porque hubieran quedado ejemplos importantísimos’’, afirma Hernán Restrepo Duque, y añade que tenían en su repertorio, además de los pasillos de Morales Pino y alguna obra de Luis A. Calvo, un alto porcentaje de valses de Strauss y Valtoifer, ‘’y una cantidad de esas cosas de la música ligera que se usaban tanto entonces: minuets, mazurcas, pero muy poco de nuestros aires terrígenos’’. Afirma también que si no hubo cantantes en aquel grupo, pues fue netamente instrumental, se debió ‘’ al desprecio indudable que había en torno al bambuco, al pasillo y a los aires cantados debido a la falta de jerarquía en las letras de las canciones nuestras en aquel entonces’’. Fue solo hasta 1914, cuando la Lira Colombiana acompaño a los cantantes Alejandro Wills y Arturo Patiño, que comenzó a reconocerse la canción colombiana como una expresión digna del disco y el escenario, puntualiza Restrepo. Se debe tener en cuenta, sin embargo, que la Lira Colombiana no hizo grabaciones.

[7] De Liras a cuerdas, una historia de la música a través de las estudiantinas, Medellín 1940-1980. Héctor Rendón Martin.

[8]Gregorio Silva, quien fuera integrante de la ‘’Lira Colombiana’’ declaraba: ‘’ La personalidad de Morales Pino era enorme. En el histórico ‘Pasaje Rivas’, donde tenía el estudio siempre se veía a los músicos, compositores e intelectuales más destacados de la época. Atraídos por tan poderoso imán, un grupo de jóvenes se reunían allá por 1897 a estudiar bajo su dirección y con el tiempo mostraron un repertorio bastante extenso, no solo de piezas populares, sino de obras de grandes maestros. Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, etc.

Morales se intereso por el estudio y la composición de la música tradicional, que conocía desde su infancia. Introduce un sexto orden a la bandola, que hasta ese momento no había alcanzado su pleno desarrollo, con la idea de obtener un instrumento de timbre brillante, con tesitura nueva, que pudiera ‘’competir’’ con el violín y se empeña entonces en definir la escritura, estructura y forma de los ritmos de la zona andina, clasificándolos, y aportando al desarrollo de la música colombiana, la tradición escrita inexistente hasta ese momento.

[8] La música instrumental andina colombiana 1900-1950. Luis Fernando León Rengifo.

ESTUDIANTINA COLOMBIA

Foto 6. Estudiantina Colombia. Fuente: www.estudiantinacolombia.tk

HISTORIA

La estudiantina de Colombia se fundó en el año 1962 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la academia luisa calvo que en ese momento era la academia de artes del distrito, su primer director fue el maestro Thomas Rosa quien era profesor de la academia y quien impulso el grupo a muchachos que eran un poco más inquietos, después de las clases se reunían a estudiar diferentes tipos de obras que no tenían que ver con el trabajo de la academia, ya después de tener este proceso se siguieron reuniendo y un día decidieron el 1 de diciembre de 1962 en constituir un acta de fundación, 11 personas más el director lideradas por el maestro Rafael Mayorga que era el cantante, y que ya estaba en ciernes de estudiar técnica vocal y de estudiar otros instrumentos, concluyeron con una serie de personas y hermanos entre ellos y fundaron la estudiantina en un numero de 12 personas, de hecho años después el maestro Álvaro Romero escribió un bambuco llamado los doce que no hace alusión a los

apóstoles si no al número de integrantes de una estudiantina, que a veces se mantiene en ese número, a veces siendo un poco mas pero fundamentalmente fueron esas doce personas lideradas por Rafael Mayorga quien hasta el momento de hoy sigue siendo integrante del grupo y en esa época también está el maestro Miguel Cerón (tiplista), quienes son fundadores y en este momento son miembros activos.

Las motivaciones para hacer una estudiantina eran un poco extrañas por que coincidieron esas épocas con movimientos musicales muy importantes, estaba en pleno auge los Beatles y los Rolling Stones entonces hacer un grupo de música colombiana era una fantasía, porque el ámbito del rock and roll era demasiado fuerte y en las emisoras ya empezaba a oírse esas músicas y los jóvenes querían hacer rock, pero sin embargo gracias a iniciativas de instituciones, como las academias distritales que hoy en día han migrado a otro tipo de formación más profesional, en esa época acogieron a personas que se habían criado con esa música y se logro estudiar de forma metódica con profesores muy buenos, gracias a que el distrito se esmero en conseguir gente muy buena para que fueran los instructores, en general no habían pedagogos, ni había mucha gente en formación como maestros, pero si eran muy buenos músicos y llegaron a ser excelentes profesores, como el profesor Luis Antonio Roa, el maestro Álvaro Romero, el maestro Tomas Molano, Heriberto Molano, han pasado personas importantes como Gentil Montaña, Luis Fernando León, toda una generación de músicos que han sido los profesores, esos fueron semilleros con la academia Luis A. Calvo y la academia Emilio Murillo que ya no

existen pero que fueron parte fundamental de la formación de grupos que más tarde han sido los que han continuado con la música en muy buen nivel.

INTEGRANTES

BANDOLAS:

Conchita Bailón

Bernardo Salazar

Luis Eduardo Bernal

Samuel Fierro

John Jairo Osorio

TIPLES

José del Carmen Rubio

Jaime Cerón Ruiz

Edwin Bolívar

José Camilo Rubio

GUITARRAS:

Freddy Bolívar

Juvenal Atehortúa

CANTANTES:

Lucy Oviedo

Rafael Mayorga Rodríguez

NOGAL ORQUESTA DE CUERDAS COLOMBIANAS

Foto 7. Nogal Orquesta de Cuerdas Colombianas. Fuente: http://www.bandolitis.com/blog/ique-veinte-anos-no-es-nada-nogal-orquesta-de-cuerdas-colombianas-una-historia-que-parte-en-dos

HISTORIA

En 1986 por sugerencia de la profesora Martha Enna Rodríguez en ese entonces directora del departamento de bellas artes de la Universidad Pedagógica Nacional; se forma un quinteto conformado por un grupo de cuatro jóvenes estudiantes de la universidad, dirigidos por Luis Fernando León; agrupación que dará inicio a Nogal Conjunto de cuerdas, llamado así por ser ese el nombre del barrio donde surgió y donde funciona la sede de la Facultad de bellas artes de la Universidad Pedagógica Nacional.

El primer concierto del Quinteto Nogal fue el 15 de mayo de 1986 y se realizo para celebrar el día del maestro en la Universidad. Los integrantes y fundadores de la agrupación fueron Jairo Rincón y Manuel Bernal Martínez en las bandolas, María Cristina Rivera en el tiple y Cesar Julio Martínez en la guitarra. Fernando León era el director del grupo.

Para el siguiente concierto de Nogal ya habían entrado Andrés Ocampo en la bandola, Jorge Andrés Arbeláez en la guitarra, Lucy Medina en el tiple y el profesor Omar Baracaldo en el contrabajo. Ese concierto fue el 10 de Octubre del mismo año en la primera semana de la bandola que organizo José Vicente Niño y que se hizo en homenaje al bandolista Diego Estrada quien vino desde Cali.

A partir de 1987 la agrupación va ampliándose hasta llegar algunos años después a su formato que para la época era de bandolas primeras, segundas y terceras, tiples primeros y segundos, guitarras primeras y segundas, contrabajo, y percusión sinfónica y tradicional (marimba, glockenspiel, batería y percusión menor y tradicional).

Nogal hacia ensayos dos veces a la semana desde que empezó. En los ensayos se homologaban digitaciones y para cada cuerda se trabajaba también una parte del ensayo para homologar sonoridades, digitaciones y/o plumadas.

A partir de 1987 año en el que ya tocaban doce personas, Fernando León empieza a escribir específicamente para Nogal. En esa época todos los integrantes eran estudiantes universitarios y están en el mismo sitio, por lo que

era muy fácil estudiar conjuntamente y homologar criterios técnicos y interpretativos, por lo que el trabajo era muy productivo.

Fernando León es una persona que tiene una gran capacidad de producir música y casi cada semana llegaba con un arreglo nuevo para montar.

Nogal trabajaba independientemente pero siempre representaba a la universidad. Había un vínculo importante, pues, no era un grupo estable de la universidad ni formaba un estamento de la universidad pero siempre había una relación estrecha porque todos estaban ahí. Era el único grupo que estaba sonando. Por esta razón la universidad solicitaba los servicios de la orquesta con cierta regularidad para hacer conciertos en su representación.

A partir de ese momento se pensó en participar en el ‘’Mono Núñez’’, porque el trabajo siempre fue bueno. Además, es bien sabido que si este tipo de música no entra al ‘’circuito’’ de los concursos, de darse a conocer y de mostrarse, el trabajo se queda sin que nadie lo conozca.

Entonces Nogal empieza a trabajar en función de armar el repertorio para el concurso. Se hicieron bastantes conciertos de preparación y se vinculo temporalmente a Nidia de Paredes como ‘’ coordinadora’’. Ella era una persona externa a la orquesta que ayudaba a organizar y hacer los contactos para los conciertos. Cuando el grupo fue al ‘’ Mono Núñez’’ a mediados de 1987, la orquesta era conformada por 13 integrantes: 3 guitarras, 2 tiples, 7 bandolas y el contrabajo. Todavía no había percusión. La orquesta gano el concurso.

A partir de aquí se empieza a ampliar el formato y Fernando empieza a implementar arreglos y a retomar un trabajo que había dejado pendiente con una agrupación que se conoció poco, que fue la Orquesta Típica Colombiana. Una agrupación que funciono más o menos 1 año, desde finales de 1981 hasta principios del 83.

A Luis Fernando León siempre le ha gustado hacer transcripciones y trabajar música sinfónica, especialmente porque hay una gran cantidad de obras sinfónicas colombianas que las orquestas nunca tocan y que le interesaba rescatar.

Entonces, retoma las transcripciones, y de las adaptaciones que hace para la Orquesta Típica Colombiana, retoma básicamente tres obras: Kalamari, la paráfrasis sinfónica de Alex Tovar, la pequeña Suite de Adolfo Mejía y completa el arreglo de la suite Tierra Colombiana de José Rozo Contreras. Otra obra que sonó un par de veces fue Atardecer de Alex Tovar, original para orquesta y clarinete que el adapta para orquesta de cuerdas tradicionales y bandola.

Estas obras tienen timbal, tienen percusión sinfónica y percusión menor que es mezclada entre la percusión sinfónica y percusión típica. Así otros dos estudiantes de la Universidad empiezan a hacer la percusión.

Durante todo ese tiempo entre 1986 hasta 1988, que Fernando fue director de Nogal se hizo un trabajo muy grande, y a partir del Mono Núñez la orquesta empieza a ser muy conocida. Fernando sigue escribiendo mucho y el grupo

más o menos se mantiene con alrededor de 16 a 17 personas y ya con el formato de tiples, bandolas, guitarras, contrabajo y percusión.

A finales del 88 realiza una serie de conciertos no solo en Bogotá, sino en Medellín, Cali, hace una gira por algunos municipios de Cundinamarca, toca en Girardot, en Agua de Dios, y en Chía en la semana cultural ‘’Diosa Chía’’, donde estuvo en tres ocasiones. A finales del 88 va como parte de la delegación de la Universidad a Mérida, Venezuela, a la celebración de los cuatrocientos diez años de la fundación de Mérida. En Mérida se hicieron cuatro conciertos y un par de charlas muy informales.

Cuando volvió se hicieron un par de conciertos y se da la primera ruptura de Nogal. Fernando León se retira porque se radica en Tunja y Nogal siguen sin él. Mauricio Lozano, un músico que siempre había trabajado la música colombiana y que además tenía una formación musical importante había acabado de llegar de Italia y es incorporado como director encargado.

Obtiene el premio Pipinta de Oro en el primer Festival Nacional del Pasillo Colombiano en Aguadas (Caldas) y organiza la segunda semana de la bandola en homenaje a su ex director Luis Fernando León.

INTEGRANTES

BANDOLAS:

Leonardo Garzón

Carlos Augusto Guzmán

Manuel Bernal M

Andrés Ocampo G

William E. Romero

Luis Fernando León

TIPLES:

Fabián Gallón

María Cristina Rivera

GUITARRAS:

Sofía Helena Sánchez

César Julio Martínez

Jorge Andrés Arbeláez

CONTRABAJO:

Pablo Arévalo

PERCUSION:

Néstor Raúl Gómez, Alfredo

ORQUESTA TIPICA DE LA UNIVERSIDAD PEDAGOGICA

Foto 8. Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional. Foto tomada en Aguadas Caldas, Festival del Pasillo 2010.

HISTORIA

El Tiple y la Bandola, han sido siempre instrumentos enseñados y trabajados al interior del currículo, en sus inicios como instrumentos complementarios al trabajo pedagógico y metodológico y desde hace casi 20 años, como instrumento principal. Dentro de los maestros que podemos mencionar, haciendo énfasis en que varios de ellos son egresados del programa y que

han pasado por las aulas de la UPN, se encuentran: en el Tiple, Ernesto “El pato” Sánchez, Luis Enrique Rojas, María Cristina Rivera, Enerith Núñez, y Mauricio Rodríguez y en bandola los mismos Ernesto Sánchez, Luis Enrique Rojas y los maestros Leonardo Garzón, Jairo Rincón y el mismo Fernando León, de nuevo en 1995. En la actualidad la cátedra de bandola se encuentra en manos del maestro Fabián Forero y la de tiple, Oscar Santafé.

Dejando atrás la experiencia mencionada de Nogal, Jairo Rincón los maestros Leonardo Garzón hacia 1995, 96 y Mauricio Rodríguez, hacia 1999 tuvieron o a su cargo la dirección de una Estudiantina, aunque por razones que se desconocen más allá de la referencia de la poca afluencia de estudiantes de estos instrumentos, y la posibilidad de que otros formatos como la orquesta de cuerdas, coros y banda sinfónica tuvieran mayor acogida en los estudiantes de la época por su afinidad con los instrumentos principales ofertados, entre los años 1999 a 2002, la estudiantina desapareció como agrupación del programa y como uno de los espacios representativos.

Precisamente en el año 2002 se aprueba una profunda renovación curricular, y en el nuevo programa se conciben tres espacios de práctica colectiva, considerados de radical importancia para el proceso de formación de los instrumentistas, el “Conjunto Musical”, la “Clase Colectiva de instrumento” y “Músicas de cámara”, en ellos la motivación y base del trabajo, implicaba la reunión de los estudiantes de un mismo instrumento para realizar un trabajo interpretativo – investigativo que coadyuvara y complementara la clase de

instrumento individual. Por supuesto en música de cámara existía la posibilidad de integrarse con otros instrumentos.

Ante la necesidad de reforzar el espacio de conjunto musical con una nueva oferta tanto de instrumentos como de ámbitos musicales a trabajar, la decanatura de la época, en cabeza de la maestra Nelly Vargas, con el apoyo de la Rectoría, decide ofertar de nuevo el conjunto musical estudiantina, espacio al que accedo luego del consabido "concurso docente" por méritos.

Se da inicio entonces, en el segundo semestre del año 2003 a un nuevo proceso que se alimenta en primera instancia de tres estudiantes de bandola, una flauta y cuatro guitarristas, pues no había en el momento estudiantes de tiple regulares, quienes llegan al espacio por convocatoria abierta y dos de ellos deciden asumir el tiple como instrumento casi que "complementario" a su formación en guitarra.

Desde este momento en adelante, la estudiantina empieza a recibir, con el paso de los semestres más integrantes y en el año 2004 se reabre la cátedra de tiple como instrumento principal, complementando tanto el número como las especialidades instrumentales de los integrantes de la estudiantina.

Es propio de las agrupaciones universitarias, entenderse en la dinámica del cambio constante pues deben asumirse en la perspectiva del "cambalache" constante de integrantes en cuanto a: la salida de varios de ellos, bien sea por

que terminan su carrera, o porque pierden la calidad de estudiantes regulares, o porque aplazan semestres, etc, pero también porque a medida que transcurre el proceso, y si su oferta tiene éxito y es atractiva, un mayor número de estudiantes querrán participar del mismo. Por tales razones, la estudiantina crece de manera exponencial, así como el número de estudiantes tanto de tiple como de bandola que encuentra en el conjunto musical el mejor espacio para avanzar en un trabajo grupal.

Así pues, hacia el año 2008, la estudiantina cuenta con cerca de 25 integrantes y tiende a crecer aún más, pues la universidad diversifica las intenciones y ofertas académicas con la entrada de una renovación, a manera de revisión, evaluación y ajuste al currículo vigente, estableciendo una malla más depurada que permite incluso la llegada de estudiantes de cuatro y arpa llanera, en convenio con la Universidad Distrital, pues el programa no cuenta aún con los docentes de estos instrumentos, lo que da paso a la idea de la “Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional”, alimentada por una circunstancia de carácter administrativo que daría rienda suelta al proyecto de participación nacional y es que la rectoría de la Universidad se apoya y establece en los conjuntos musicales del programa, la directriz de convertirse en representantes institucionales ante la comunidad académica nacional.

La existencia de otro espacio de practica complementaria; “Músicas de cámara” posibilito la conjugación de estudiantes de la misma orquesta, en otras agrupaciones, menores en tamaño, paro de altísima importancia en la

búsqueda de soluciones a los problemas y preguntas generados desde la investigación por los instrumentos enseñados. La creación de tríos, cuartetos, ensambles de diversa índole, incluso estudiantinas como el caso de “La Cofradía” en 2007, o “Único Trío” en 2008, que entre muchas otras, empiezan a generar mayor participación, y una mayor cantidad de insumos tanto musicales como académicos alrededor del proyecto.

En el momento, la Orquesta cuenta con 42 a 45 estudiantes regulares de diversas disciplinas instrumentales, bandola, tiple, guitarra, flauta, contrabajo, arpa, cuatro, canto y percusión, matriculados entre tercer y decimo semestre de la licenciatura y un número cercano a 20 egresados que fueron integrantes activos del proyecto y comienzan a participar vivamente en espacios de creación, interpretación y educación en la dirección de los cordófonos colombianos y/o de sus músicas asociadas.

ESTUDIANTINA BOCHICA

Foto 9. Estudiantina Bochica. Fotógrafo sin identificar. Fuente: Vicente Niño.

HISTORIA

Vicente Niño es uno de los fundadores de la Estudiantina Bochica, estudiaba en el conservatorio entre 1965 y 1968, allí conoció una serie de jóvenes estudiantes del colegio san Antonio ubicado en el centro de la ciudad, un requisito para entrar a ese lugar era que el muchacho fuera huérfano de alguno de los dos padres, allí se trabajaban tres actividades musicales a la vez las cuales eran coro infantil de San Antonio, estudiantina y banda todas bajo la

dirección del padre Félix Antonio roa, estos estudiantes iban al conservatorio para sus clases de instrumento y allí fue donde se conocieron con Vicente Niño, Luis Molina estudiaba violonchelo, Isidro Pardo estudiaba corno, ellos entre otros, Vicente les sembró la inquietud del porque no integrar una estudiantina con el fin de divulgar la música colombiana hasta que poco a poco los fue convenciendo y en el año 1971 se consolido la estudiantina Bochica con Luis Molina como director, compuesta en su gran mayoría por músicos profesionales, realizando en este año una serie de conciertos, en lugares como el colegio San Antonio, confenalco, el consejo británico, la biblioteca nacional, el club de comercio de Chiquinquira y el segundo concurso nacional de estudiantinas en Villavicencio, entre otros. En el año 74 conocen al señor José Dueñas lo cual beneficio mucho a la estudiantina Bochica ya que se encargo en primer lugar de modificar un poco la forma del pasillo que hasta el momento se trataba de 3 partes cada una de 16 compases y se repetía para que tuviera mayor duración, este señor arreglo el pasillo la Brecha del maestro Morales Pino exclusivamente para la estudiantina Bochica que incluía tres voces de bandolas, tiples a dos voces y guitarras a dos voces lo cual aporto bastante a la unificación y al nivel de la estudiantina, José Dueñas siguió aportándole más scores a la estudiantina y de estoy existe un registro sonoro en la Radio Nacional. La estudiantina Bochica empezó a ampliar su formato cuando al igual que José Dueñas, el maestro Luis Uribe Bueno les hizo llegar la partitura del bambuco Bochicaneando y la guabina Fuguita Navideña, posteriormente empezó componer obras especialmente para la estudiantina.

La estudiantina conto con menciones del instituto colombiano de cultura en el primero concurso de intérprete de música típica colombiana 1980, y una distinción honorífica otorgada por la asociación de amistad colombo checoslovaca.

La estudiantina Bochica finalizo sus labores en el año… y cabe destacar la gran importancia que tuvo el señor Vicente Niño con el movimiento de esta estudiantina ya que fue el encargado hasta el año 76 de establecer todos los contactos para realizar los conciertos hasta ese año.

BANDOLAS PRIMERAS

Eduardo Aguilar

Julio Roberto Gutiérrez

Isidro Pardo

BANDLAS SEGUNDAS

Luis Molina

Vicente Niño

GUITARRAS

Roberto Beltrán

Alberto Carrisosa

TIPLE

José Castañeda Reyes

Bernardo Galvis

PERCUSION

Alfonso Garzón

CANTANTE

Ismael Ruiz

Manuel contreras

DIRECTOR

Luis Eduardo Molina

4.4 Papel que desempeña cada instrumento en las distintas estudiantinas colombianas

TIPLE: anteriormente el tiple era el encargado de acompañar en la parte armónica ya fuera a un instrumento melódico o a la voz por medio del guajeo, siempre ha sido reconocido por su tímbrica peculiar gracias a los cuatro órdenes triples que posee, en la actualidad este instrumento no solo realizar acompañamiento armónico sino que tiene melodías, contrapuntos y se pueden ejecutar distintos efectos como los trémulos y los brisados.

BANDOLA: La bandola era la encargada de la melodía anteriormente y al pasar el tiempo se ha convertido en un instrumento no solo melódico debido a tantas posibilidades que tiene de interpretación, en ella se pueden realizar acordes que pueden tocarse en forma de pizzicato, se pueden realizar armónicos y trémulos para acompañar algunas melodías ejecutadas por otros instrumentos.

GUITARRA: La guitarra ha variado mucho en su aparición en la música andina colombiana, al comienzo solo se encargaba de la parte armónica y algunos bajos denominados armonizantes, hoy en día gracias a las técnicas aportadas por la guitarra clásica, en la guitarra colombiana se han incluido fragmentos solistas y distintas formas de la interpretación de ritmos colombianos que ahora pueden ser pulsados y rasgados dependiendo la expresión que se le quiera dar.

CONTRABAJO: En el caso de Nogal Orquesta de Cuerdas y la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional el contrabajo es la base armónica que soporta el resto de instrumentos al momento del ensamble.

FLAUTA TRAVERSA: De las estudiantinas tomadas como referente la única que cuenta con Flauta Traversa es la Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional que ha sido un instrumento invitado gracias a la facilidad que tiene de acoplarse con los demás instrumentos de la orquesta, en esta cumple un papel melódico pero a su vez también acompaña por medio de notas largas en algunos fragmentos

PERCUSIÒN: Se encarga de realizar el acompañamiento rítmico según del aire que se esté interpretando, cada instrumento representa diferentes regiones de Colombia, por ejemplo si se va a interpretar un torbellino se pueden utilizar instrumentos como la esterilla, la carraca, las cucharas, entre otros.

CAPITULO IV PARALELO ENTRE ESTUDIANTINA PERUANA Y COLOMBIANA

Para encontrar los puntos convergentes y divergentes entre las dos estudiantinas se utilizara la rueda de Co artes que fue diseñada por el proyecto Co artes y hace parte del proyecto zero de la Universidad de Harvard, esta rueda presenta tres categorías fundamentales, en primer lugar un aspecto pedagógico o metodológico, en segundo lugar un aspecto musical y en tercer lugar un aspecto socio histórico, en este trabajo se incluirá también un aspecto técnico.

El funcionamiento de la rueda parte de un centro que es el objeto de estudio, alrededor de este se encuentran las categorías de análisis y por fuera se tienen los tensores que van girando colocándose al frente de una categoría de análisis, así hasta pasar por todas dando distintos resultados cada vez que realiza el giro.

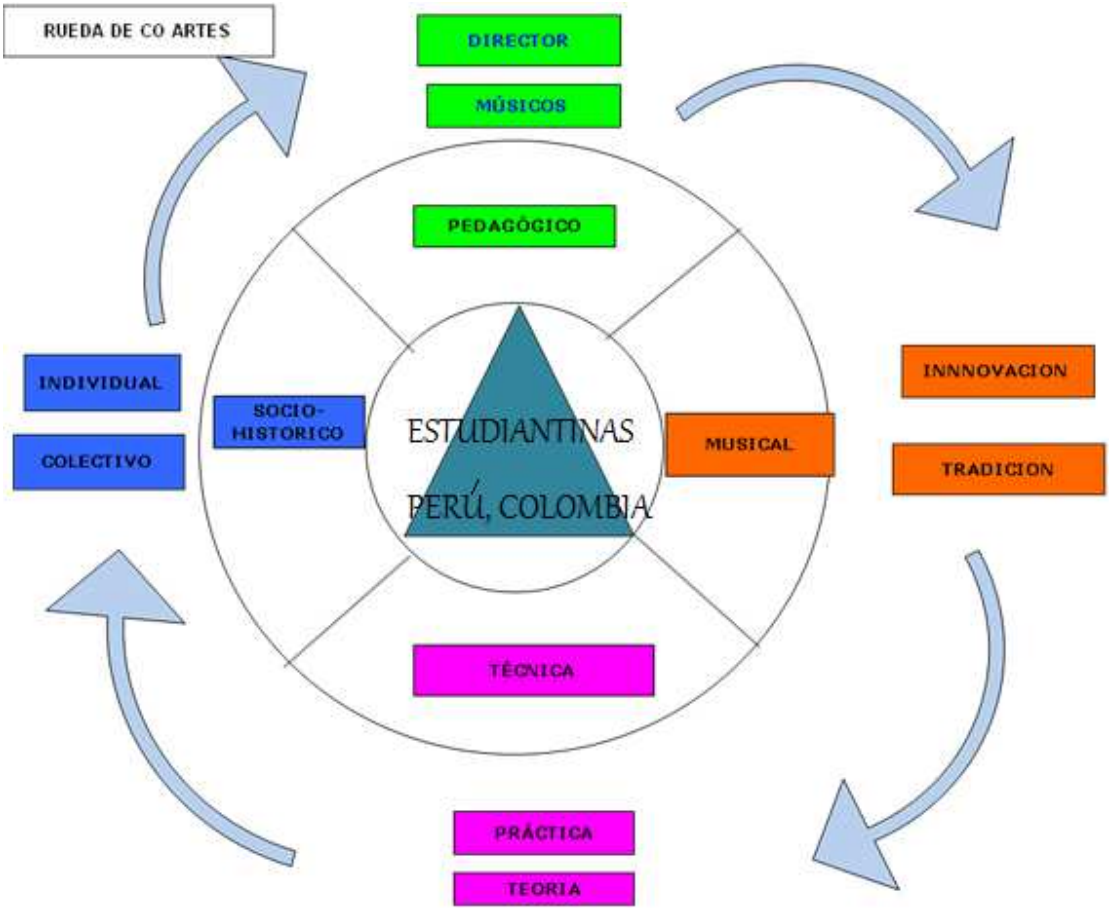

RUEDA DE CO ARTES
DIRECTOR
MÚSICOS
PEDAGÒGICO
INNNOVACION
TRADICION
MUSICAL
TÉCNICA
PRÁCTICA
TEORIA
INDIVIDUAL
COLECTIVO
SOCIO-HISTORICO
ESTUDIANTINAS
PERÚ, COLOMBIA

Grafico 1.

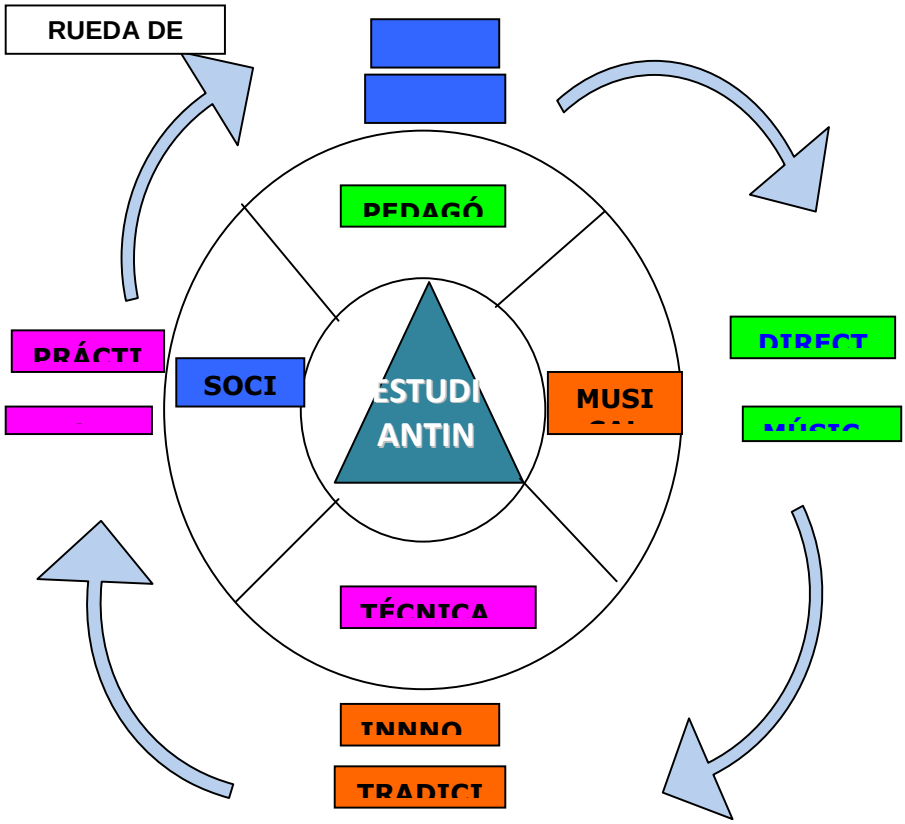


Grafico 2.

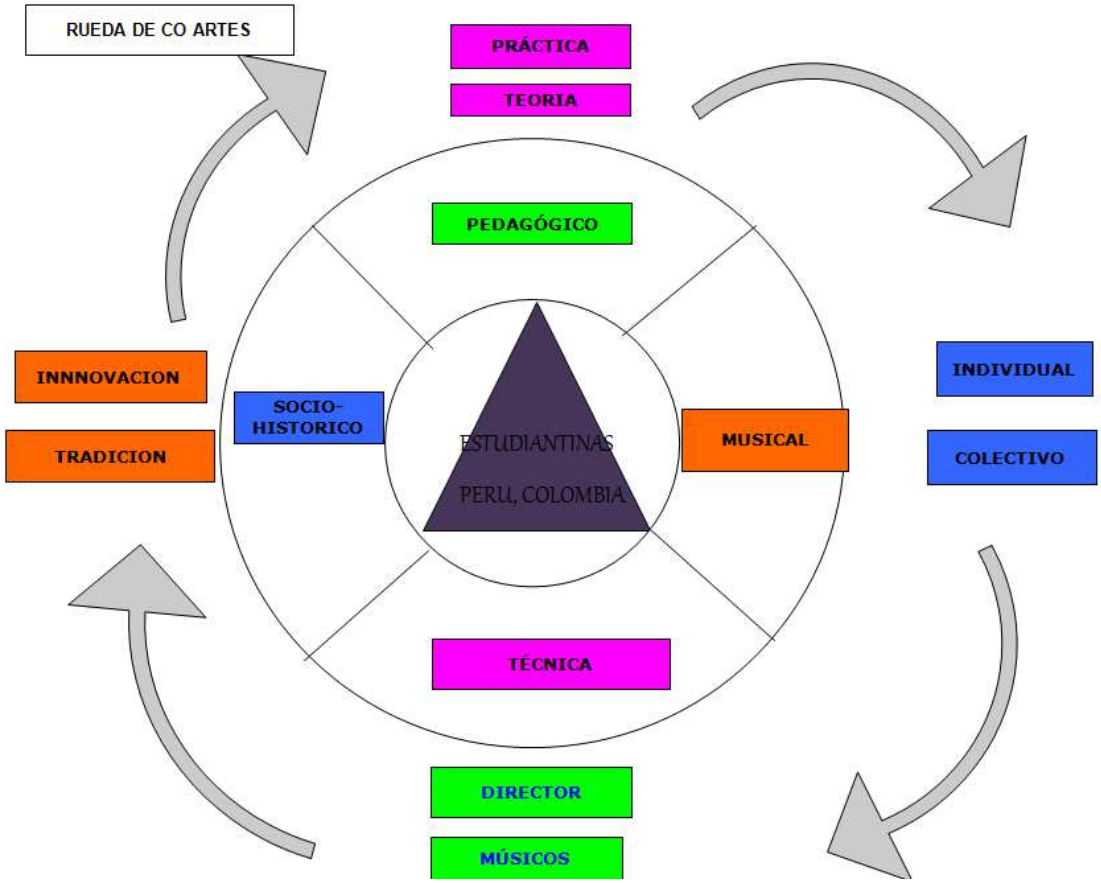

RUEDA DE CO ARTES
PRÁCTICA
TEORIA
PEDAGÓGICO
INNNOVACION
TRADICION
SOCIO-
HISTORICO
ESTUDIANTINAS
PERU, COLOMBIA
MUSICAL
INDIVIDUAL
COLECTIVO
TÉCNICA
DIRECTOR
MÚSICOS

Grafico 3.

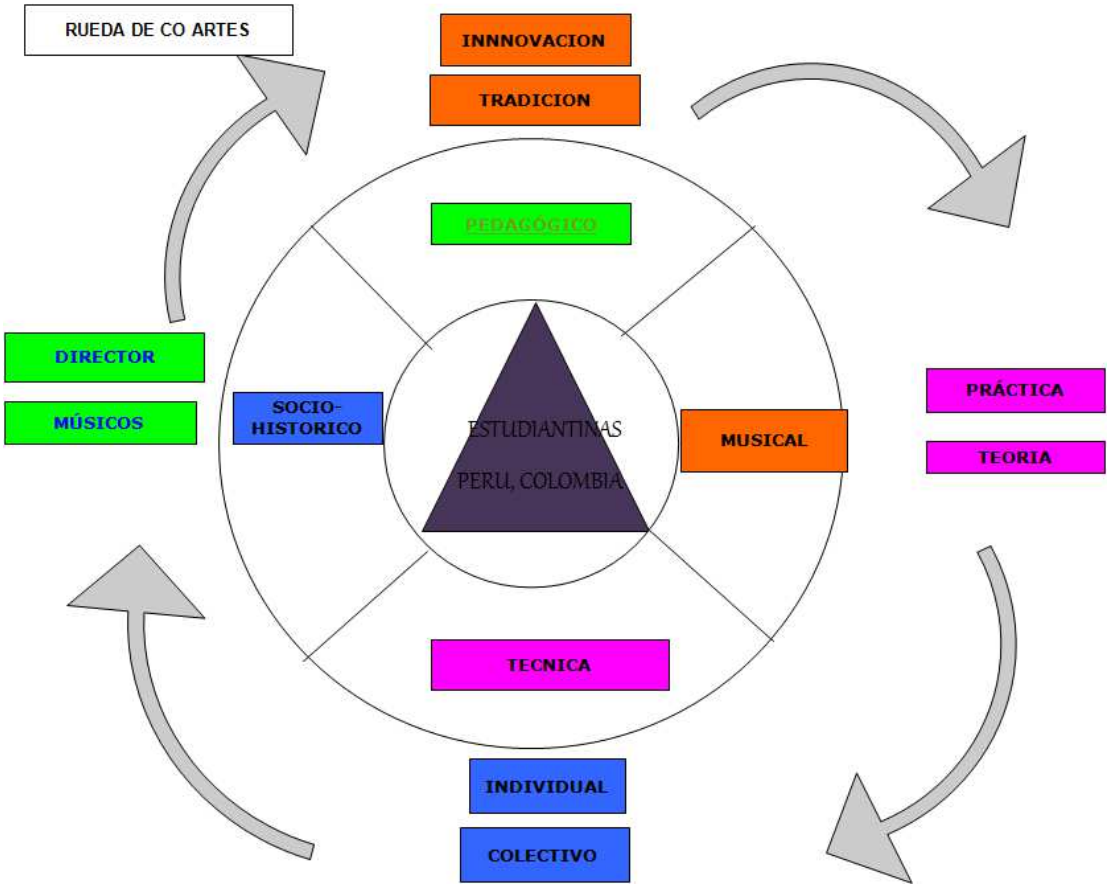

RUEDA DE CO ARTES
INNNOVACION
TRADICION
PEDAGÓGICO
DIRECTOR
MÚSICOS
SOCIO-HISTORICO
ESTUDIANTINAS
PERU, COLOMBIA
MUSICAL
PRÁCTICA
TEORIA
TECNICA
INDIVIDUAL
COLECTIVO

Grafico 4

5.1 Cuadro comparativo estudiantinas peruanas y colombianas a partir de la rueda de Co artes.

Las categorías presentadas a continuación son el resultado generado por el movimiento de los tensores de acuerdo a las categorías de análisis planteadas anteriormente, los resultados obtenidos aparecen de la siguiente manera: categoría 1 - pedagógico, categoría 2 - musical, categoría 3 – técnica, categoría 4 – socio-histórico

CATEGORIA 1	**PEDAGÒGICO**	
Director - Músicos	**Estudiantinas Colombianas**	**Estudiantinas Peruanas**
	El director acude a recursos como la imitación, repetición, laleos de cada parte, para que los músicos interpreten su papel de otra manera.	El recurso pedagógico usado por los directores es la imitación, por medio de la cual realizan todos sus montajes
Práctica Teoría	La práctica y la teoría que posee cada uno de los miembros de la estudiantina han llegado por distintas clases teóricas y musicales, como la gramática y el instrumento principal, en estas estudiantinas el director solo se encarga de realizar el montaje.	La enseñanza de la practica y la teoría está a cargo del director de la estudiantina, el se encarga de enseñar tanto los recursos técnicos como los teóricos de cada instrumento que compone una estudiantina
Innovación Tradición	La formación musical ha sido más innovadora permitiendo la posibilidad de que más personas puedan acceder a la formación musical de manera que al entregar una partitura en el próximo ensayo ya se pueda hacer el montaje de la misma.	La forma de enseñanza es mucho más tradicional, va desde la imitación a la tradición oral, donde el director se sienta con el músico a revisar parte por parte, a excepción de la estudiantina puno que ha llevado un proceso de formación musical más seria.

<table>
<tr><td colspan="3">CATEGORIA 2 MUSICAL</td></tr>
<tr><td rowspan="6">Innovación - Tradición</td><td colspan="2">Para este tensor se emplearan categorías como:</td></tr>
<tr><td colspan="2">ORGANOLOGIA</td></tr>
<tr><td>Estudiantina Colombiana</td><td>Estudiantina Peruana</td></tr>
<tr><td>Bandola
Guitarra
Tiples
Contrabajo
Violines
Flauta Traversa
Percusión menor</td><td>Mandolina
Guitarras
Charango
Contrabajo
Violines
Quenas
Panderos</td></tr>
<tr><td colspan="2">INTERPRETACIÒN</td></tr>
<tr><td>GUITARRA: El acompañamiento armónico se realiza generalmente de manera pulsada.
BANDOLA: Las notas largas no siempre van tremoladas, se realizan efectos como los armónicos.
TIPLE: debido a que sus cuerdas son de metal es complicada la realización de redobles, al tener tres cuerdas por orden tiene un sonido característico que se complementa con el guajeo.</td><td>GUITARRA: el acompañamiento armónico se realiza principalmente de manera rasgada.
MANDOLINA: Las notas largas de la melodía siempre van tremoladas, no se realizan efectos como los armónicos, la mayoría de las melodías contienen apoyaturas.
CHARANGO: Al tener cuerdas de nailon permite realizar redobles.</td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td colspan="2">METRICA</td></tr>
<tr><td>Dependiendo del ritmo se mantiene en un compas estable, por ejemplo: el pasillo se escribe a ¾ y se mantiene en este toda la canción.</td><td>En el caso del huayno la métrica puede cambiar debido a la melodía, por lo general se escribe a 2/4 pero si la melodía es mas largar se cambia de compas a ¾, volviendo luego a su compas original.</td></tr>
</table>

	MELODIA	
	Estudiantinas Colombianas	**Estudiantinas Peruanas**
	Las melodías de las canciones interpretadas, en su mayoría se puede enmarcar en términos históricos, evolucionando desde melodías muy sencillas, grados conjuntos pero también tiene saltos melódicos tonalidad muy clara, armonías más complejas	Las melodías de las canciones interpretadas, intentan mantener sonido tradicional y un poco modal, con mas grados conjuntos y muy pocos saltos
	ARMONIA	
	La armonía en la música colombiana siempre es tonal. La armonía en la música peruana no siempre es tonal, tiene muchos rasgos modales que se ven evidenciados en las melodías.	
	ARREGLOS	
	Al realizar los arreglos de la música colombiana se recurre a la re armonización.	Los arreglos están diseñados en su forma más tradicional.
	RITMO	
	Las melodías de la música colombiana tienen contratiempos, y por lo general comienzan en anacrusa.	Las melodías de la música peruana siempre van a tiempo, por lo general siguiendo un motivo rítmico, siempre comienzan a tiempo.
Director – Músico	El director no sabe cómo se interpretan todos los instrumentos de la estudiantina pero debido a los estudios en el campo de dirección que ha hecho sabe cómo realizar un ensamble de manera más eficaz.	El director conoce todos los instrumentos que se interpretan en la estudiantina y la manera de tocarlos y es el encargado de realizar el aprendizaje de estos.

Practico – Teoría	Los integrantes de las estudiantinas colombianas por lo general tienen un acercamiento a los conceptos básicos musicales e interpretan sus músicas con partitura.	No todos los integrantes de las estudiantinas tienen un conocimiento musical, lo que limita a que la mayoría de sus montajes sean por tradición oral, cabe destacar que la estudiantina puno realiza el proceso de formación musical con las personas que van ingresando a la estudiantina.
CATEGORIA 3	**TÈCNICA**	
Practica – Teoría	**Estudiantina Colombiana**	**Estudiantina Peruana**
	Ya se tiene una técnica definida de acuerdo a la interpretación de los instrumentos tradicionales y los no tradicionales	Los instrumentos no tradicionales se interpretan de una manera libre, entre lo pulsado y lo rasgado, los de tradición Europea ya tienen su técnica definida al igual que los de la tradición peruana solo que el charango se interpreta de diferentes maneras dependiendo la provincia en donde se encuentre.
Innovación – Tradición	Anteriormente la enseñanza de los instrumentos tradicionales como el tiple y la bandola se realizaba por imitación o tradición oral, empezó a surgir la necesidad que estos instrumentos tuvieran un carácter más técnico y hoy en día hay distintas instituciones que tienen programas académicos especializados en estos instrumentos.	En cuanto a los instrumentos tradicionales se mantiene una técnica que ha trascendido por tradición oral ya sea por un familiar o un maestro más específicamente en el caso del charango, la mandolina y la guitarra.
Director – Músico	Al igual que en las estudiantinas peruanas los directores hacen parte de la estudiantina y de igual manera todos tienen que estar pendientes a cualquier indicación, exceptuando la orquesta típica de la Universidad Pedagógica	El director de la estudiantina no posee una formación en dirección de conjuntos instrumentales sin embargo el hace parte de la estudiantina y al momento de cualquier indicación los demás músicos deben estar pendientes de él.

	Nacional donde el director está al frente dando las indicaciones.	
Individual - Colectivo	**Estudiantina Colombiana**	**Estudiantina Peruana**
	Se busca que el ataque del instrumento sea de manera uniforme al momento de realizar el ensamble, que los tiples realicen el guajeo en la misma dirección, las bandolas ataquen la cuerda al mismo tiempo y con la misma fuerza, que las flautas tengan sonido uniforme	Falta corregir aspectos técnicos en cuanto a la direccionalidad de la mano en los instrumentos de cuerda pulsada
CATEROGIA 4	**SOCIO – HISTÒRICO**	
Practica – Teoría	Las estudiantinas colombianas siempre han tenido partituras de lo que han tocado y la práctica del instrumento y la teoría musical son responsabilidad del músico.	Históricamente en las estudiantinas peruanas el director siempre ha sido el encargado de mantener la enseñanza musical y del instrumento por medio de la tradición oral y la imitación.
Innovación - tradición	Al comienzo una estudiantina era una ampliación del trío tradicional colombiano osea tiple, bandola y guitarra, pero al pasar el tiempo se han traído instrumentos invitados como el contrabajo y la flauta que gracias a su versatilidad han encajado muy bien en este formato.	La estudiantina peruana se ha caracterizado por mantener desde un comienzo sus instrumentos tradicionales hasta ahora incluyendo únicamente el violín y el contrabajo o guitarrón en algunas de ellas.

CAPITULO V ARREGLOS INSTRUMENTALES PARA PROCESOS DE INICIACION EN ESTUDIANTINAS COLOMBIANAS

Antes de la interpretación de los arreglos propuestos se van a exponer los ritmos que los componen con una pequeña explicación y su motivo rítmico para facilitar la interpretación de los mismos, se aconseja escuchar los audios correspondientes de acuerdo al instrumento a interpretar

El Huayno

[9]El huayno, huaino, huaiño, wuyñu, wayño o guaiño como también se le llama (según los lugares de su procedencia), es una expresión musical propia de los andes sudamericanos, sobre todo en los andes peruanos y en especial de Ayacucho y Cuzco, donde esta expresión alcanza mayor singularidad. El huayno es una forma musical de gran difusión a nivel local, regional, nacional y de forma creciente en el plano internacional, tanto en el ámbito popular como también dentro de la música "académica" o "clásica". La denominación "huayno" proviene de la palabra quechua "wayna" que se usaba para referirse a las jóvenes en edad de contraer un compromiso nupcial, al estilo andino claro. El huayno se ejecutaba en momentos de descanso, constituye en conclusión una expresión libre de connotaciones religiosas y desvinculada de contextos específicos, tal carácter ha permitido que el huayno sea el género por excelencia que se difunde a nivel nacional por todos los medios de comunicación…

Y que tiende a la homogeneidad con la que pueden identificarse numerosas

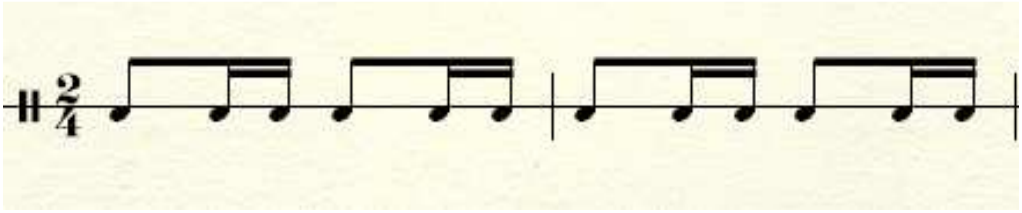
[9] http://escuelasuperiordemusicacondorcunca.com/historia-huayno-ayacuchano

identidades regionales y locales (J. Roel Pineda; 1959).

Origen

No se conoce con exactitud donde y cuando es que nace el huayno, pero lo más probable es que su aparición este dentro de las culturas inca o pre inca, esta forma musical a pesar de las distintas épocas que atravesaría, mantendría dentro de las influencias recibidas muchos de sus rasgos autóctonos.

Principal motivo rítmico



Para la interpretación del huayno en el charango, la guitarra y el tiple escuchar los audios…

MARINERA

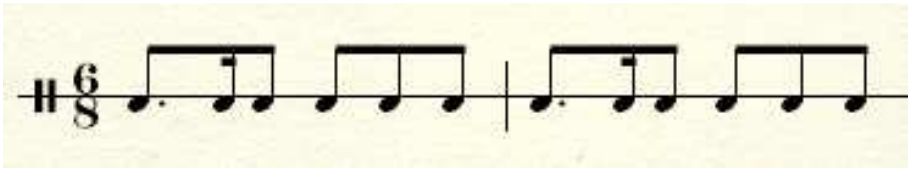
[10]La Marinera originaria del Perú: Corriente peruanista que afirma que la zamacueca es de origen netamente nacional e inclusive encuentra sus orígenes en la época de expansión de los Mochicas y de los Incas, con vinculaciones a las costumbres funerarias de los antiguos habitantes del Tahuantinsuyo, proviniendo su nombre del quechua Zawani (Raíz: sama o zama), que significa

[10] http://www.peruredes.com/Folk/marinera.htm

descansar. El historiador peruano ROMULO CUNEO VIDAL, expresa textualmente que la zamacueca fue la danza de la holganza y de la alegría, su nombre derivado de zawani significa: baile del día de descanso, "Zamiquiqui" esto es descansar, holgeos (en la colonia) el amo o sus siervos y empleados al cabo de una semana de rudo trabajo. Tales afirmaciones se respaldan en la existencia de huacos que muestran parejas danzando este baile. La mujer y el hombre tienen una especie de bolso o pañuelo, el esta con la mano en la cintura y ella la tiene en la espalda.

La marinera toma el nombre en 1879 cuando el periodista y gran folclorista costeño ABELARDO GAMARRA "El Tunante", bautiza con ese nombre a la Zamacueca en honor a las heroicidades del Huáscar que sorprende al mundo combatiendo en el Pacífico a la gran flota chilena.

Principal motivo rítmico



Para la interpretación de la marinera en el charango, la guitarra y el tiple escuchar los audios…

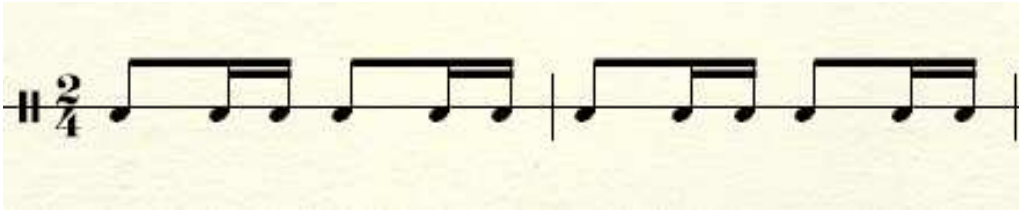
Un estilo que se deprende de este es la marinera y huayno o la marina con fuga y huayno la cual consiste en una marinera seguida por un huayno por lo general de carácter rápido y contrastante con la marinera.

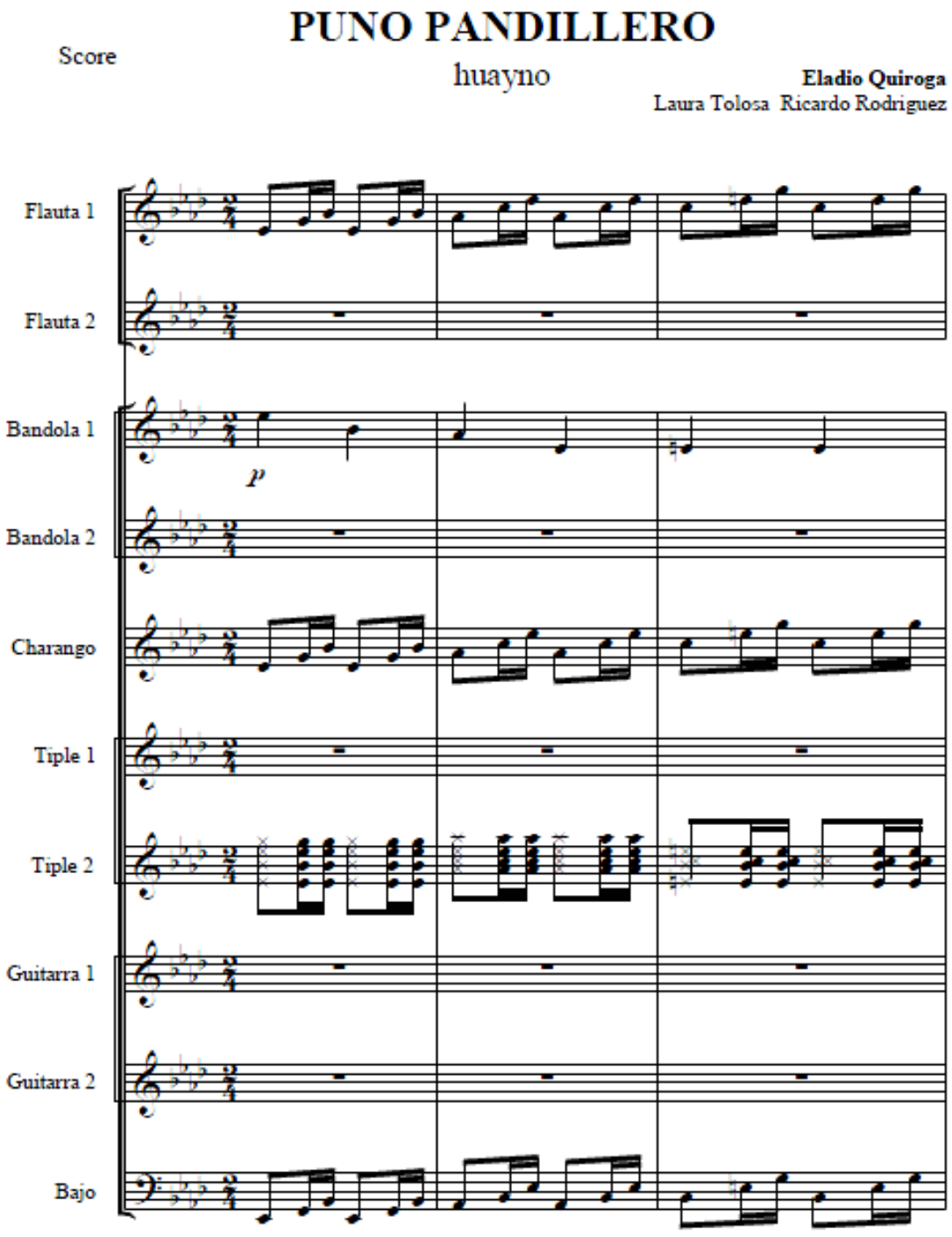
YARAVI

El Yaraví es un género musical tradicional que proviene del "harawi" incaico. Se expandió por varios departamentos del Perú, siendo Arequipa, Ayacucho, y Cusco los departamentos donde se cultiva con más arraigo y en diferentes estilos, especialmente el de Arequipa. Este canto se emparenta con el "triste" (sierra norte del Perú), y con la "muliza" (centro del Perú). También hay tradición de yaraví en Ecuador (Quito), en Bolivia, y en el Noroeste de Argentina.

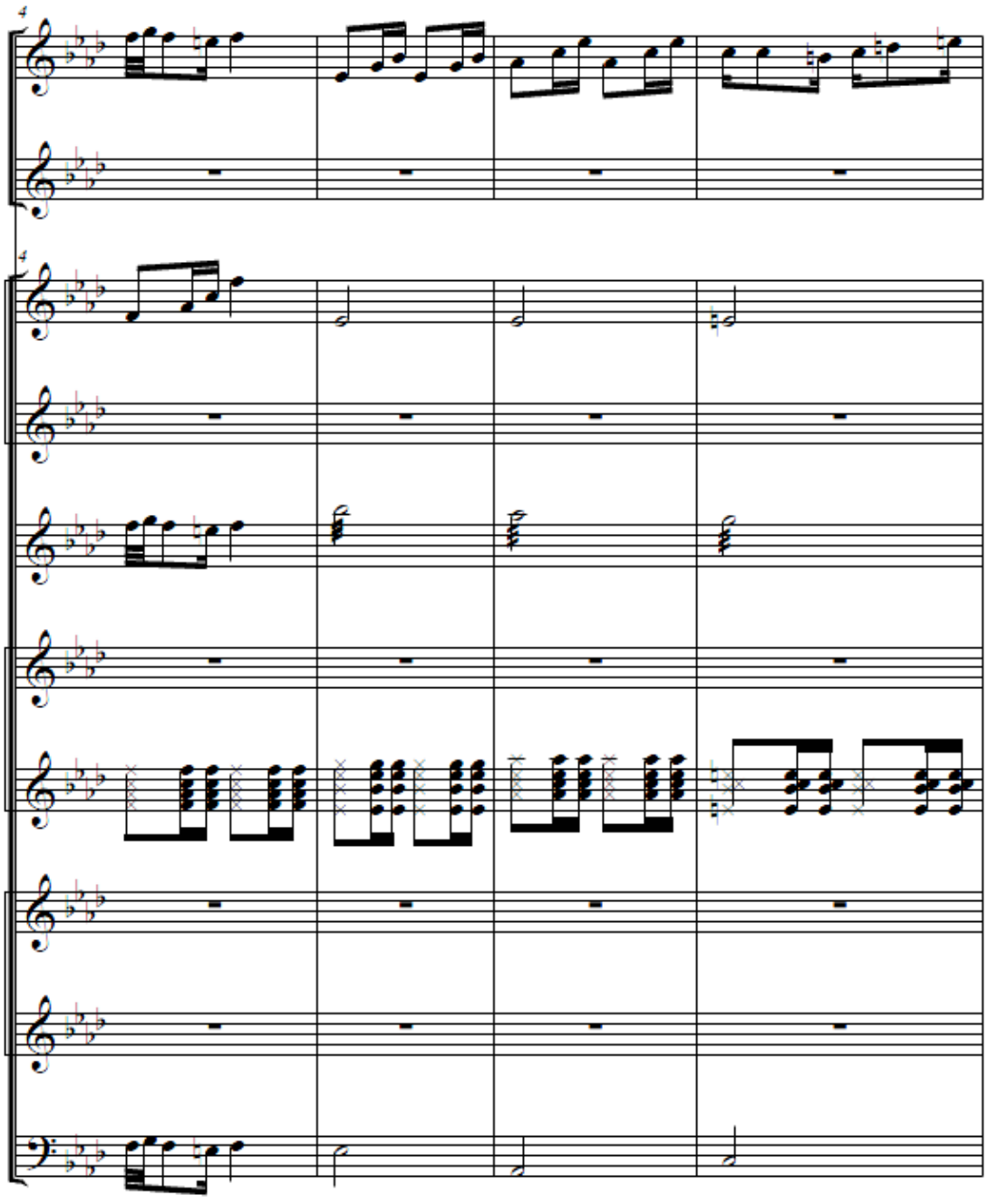
Al principio, el harawi prehispánico era un canto ritual, de despedida o fúnebre, no sólo referido a lo amoroso; se acompañaba con la quenas y quenas de hueso. El yaraví mestizo a comienzos del siglo XIX, es más romántico y es importante el uso de las guitarras.

Su interpretación es igual a la del huayno de carácter triste (Lento)

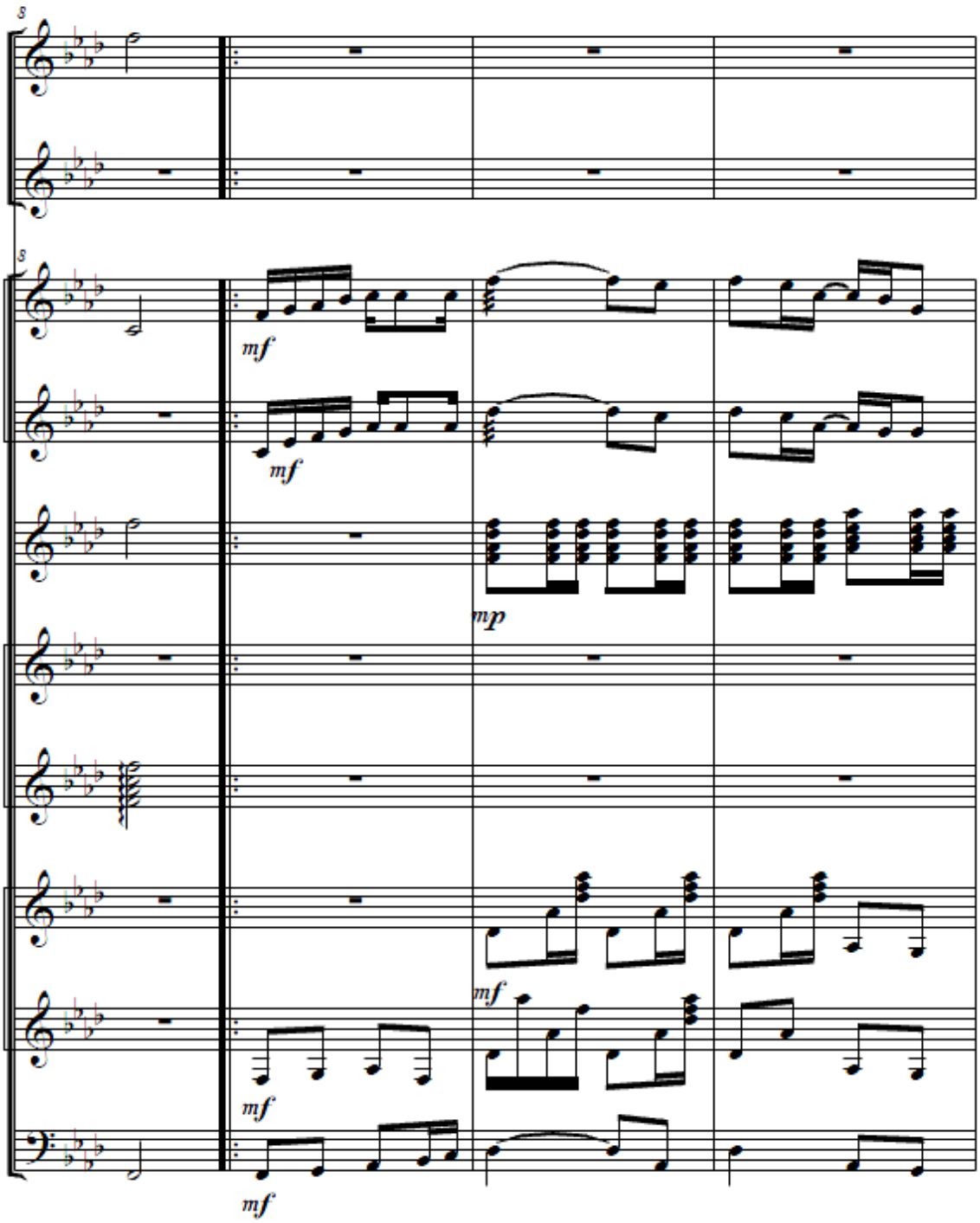



PUNO PANDILLERO
Score
huayno
Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez
Flauta 1
Flauta 2
Bandola 1
p
Bandola 2
Charango
Tiple 1
Tiple 2
Guitarra 1
Guitarra 2
Bajo

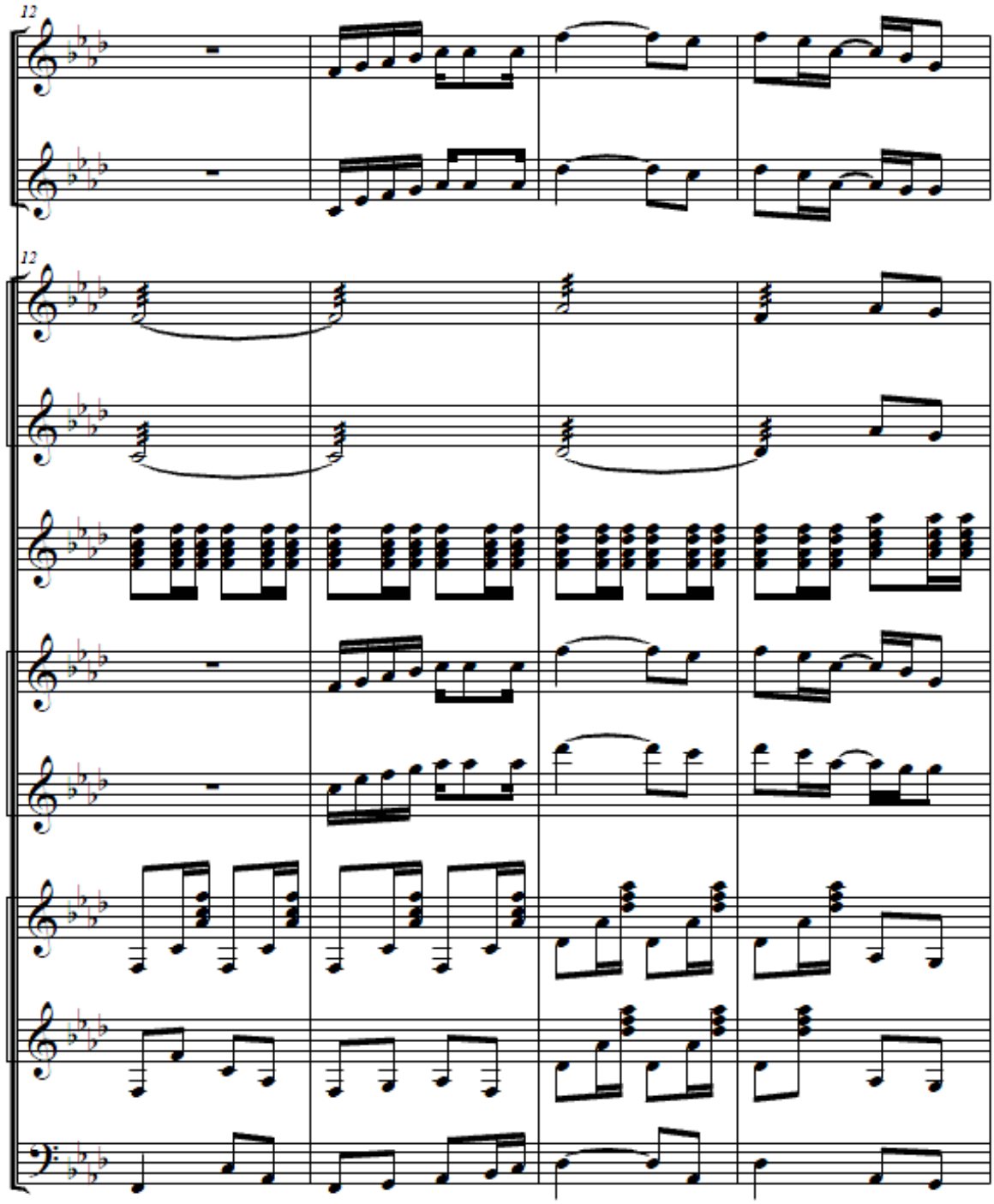
PUNO PANDILLERO



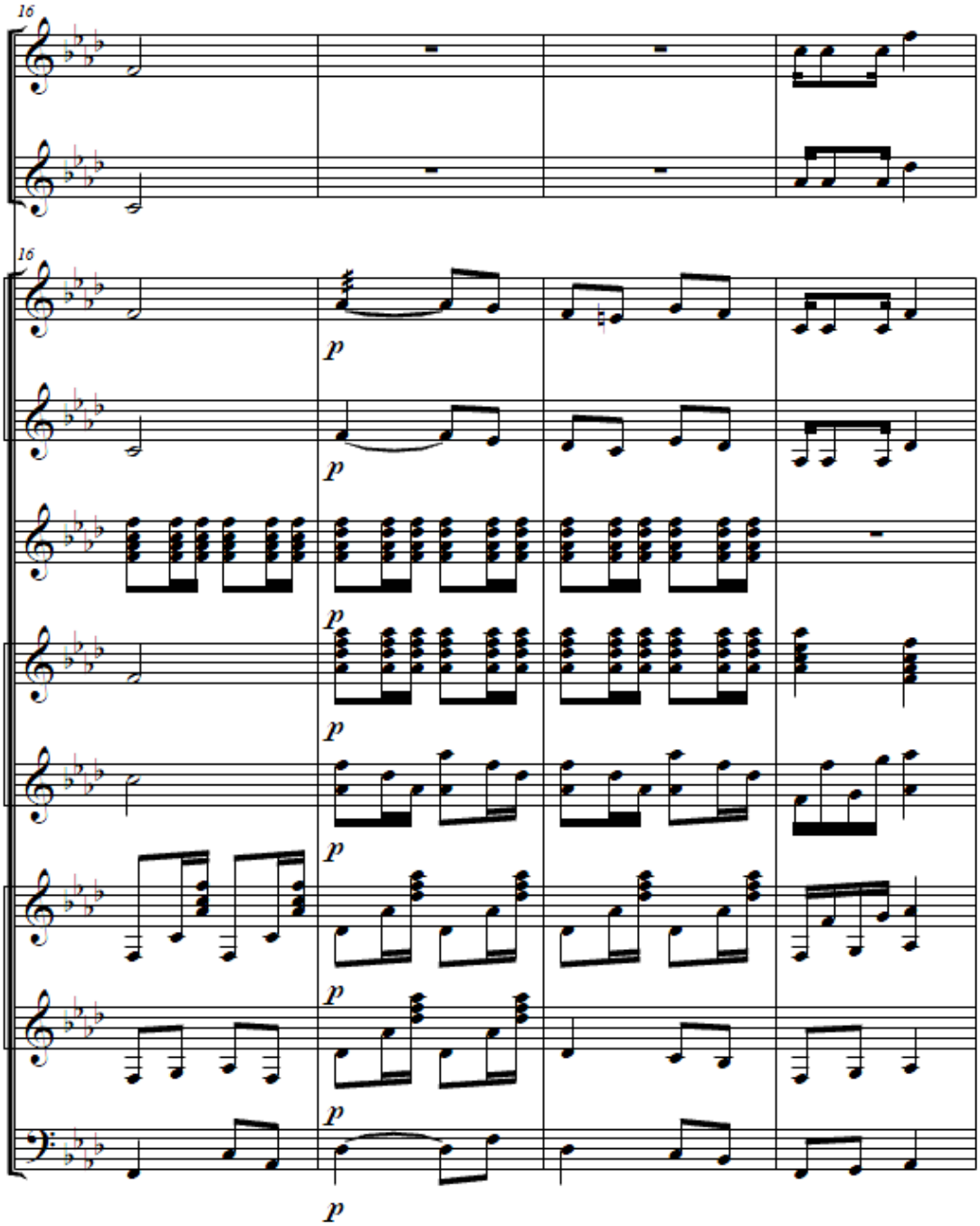
PUNO PANDILLERO



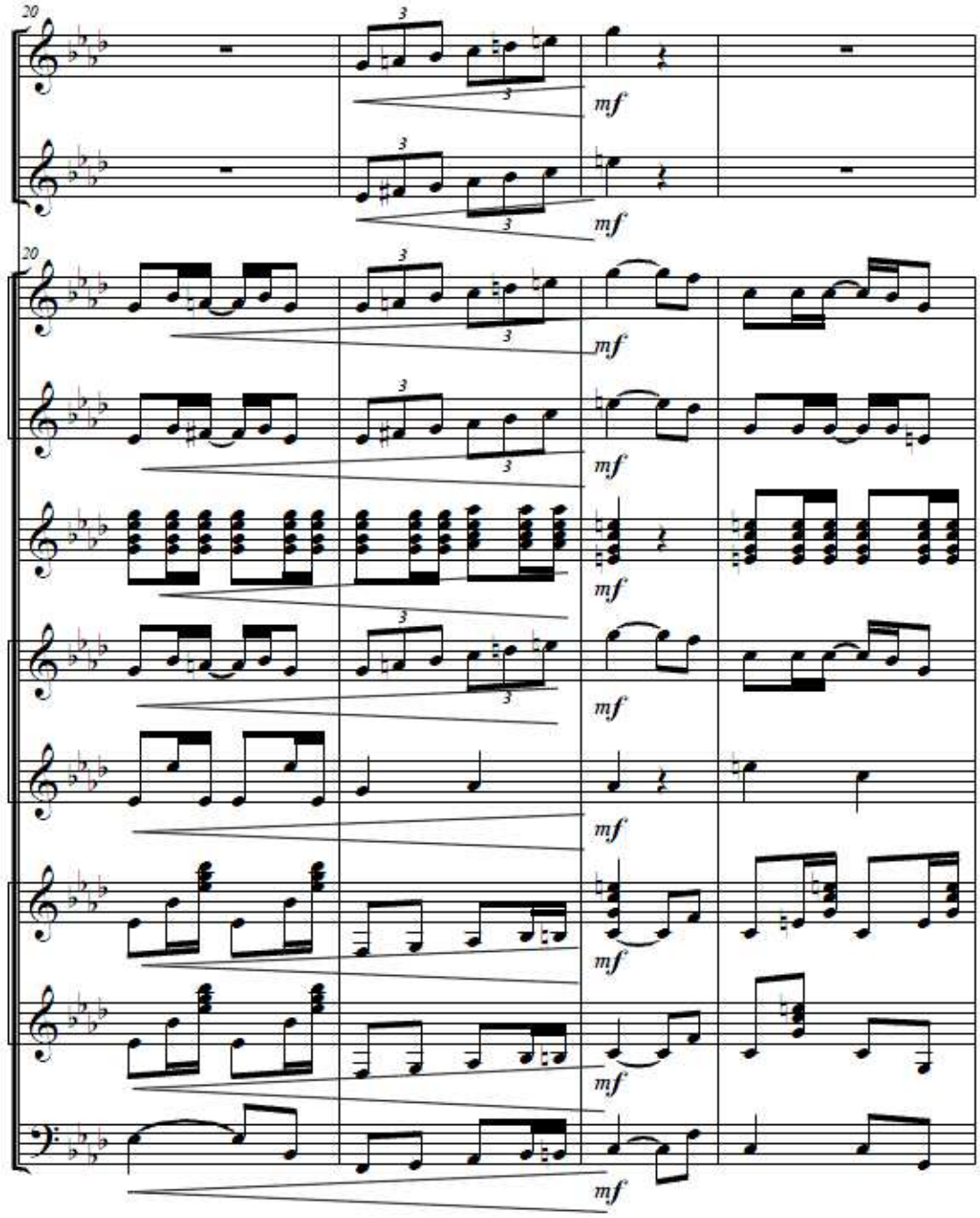
PUNO PANDILLERO



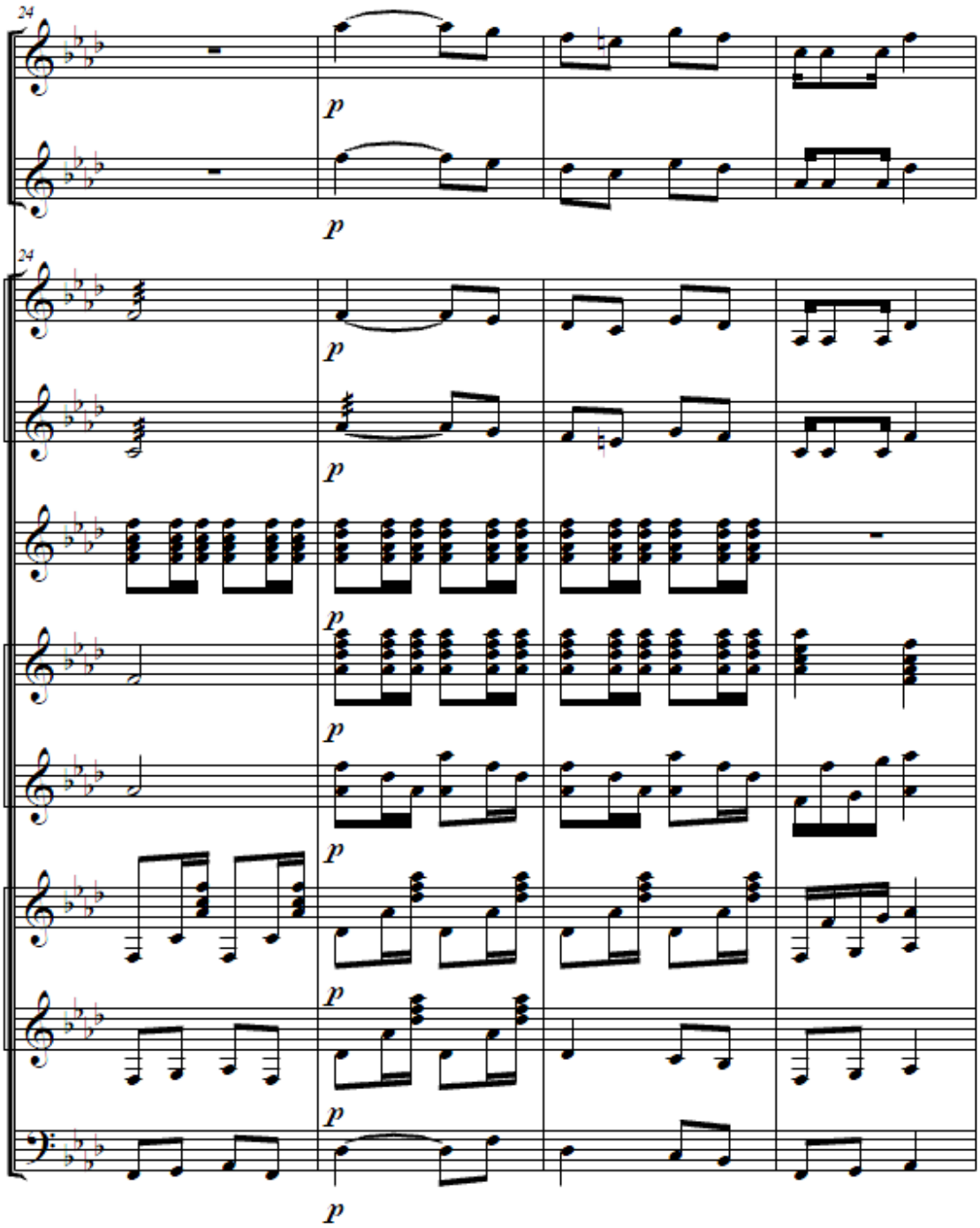
PUNO PANDILLERO



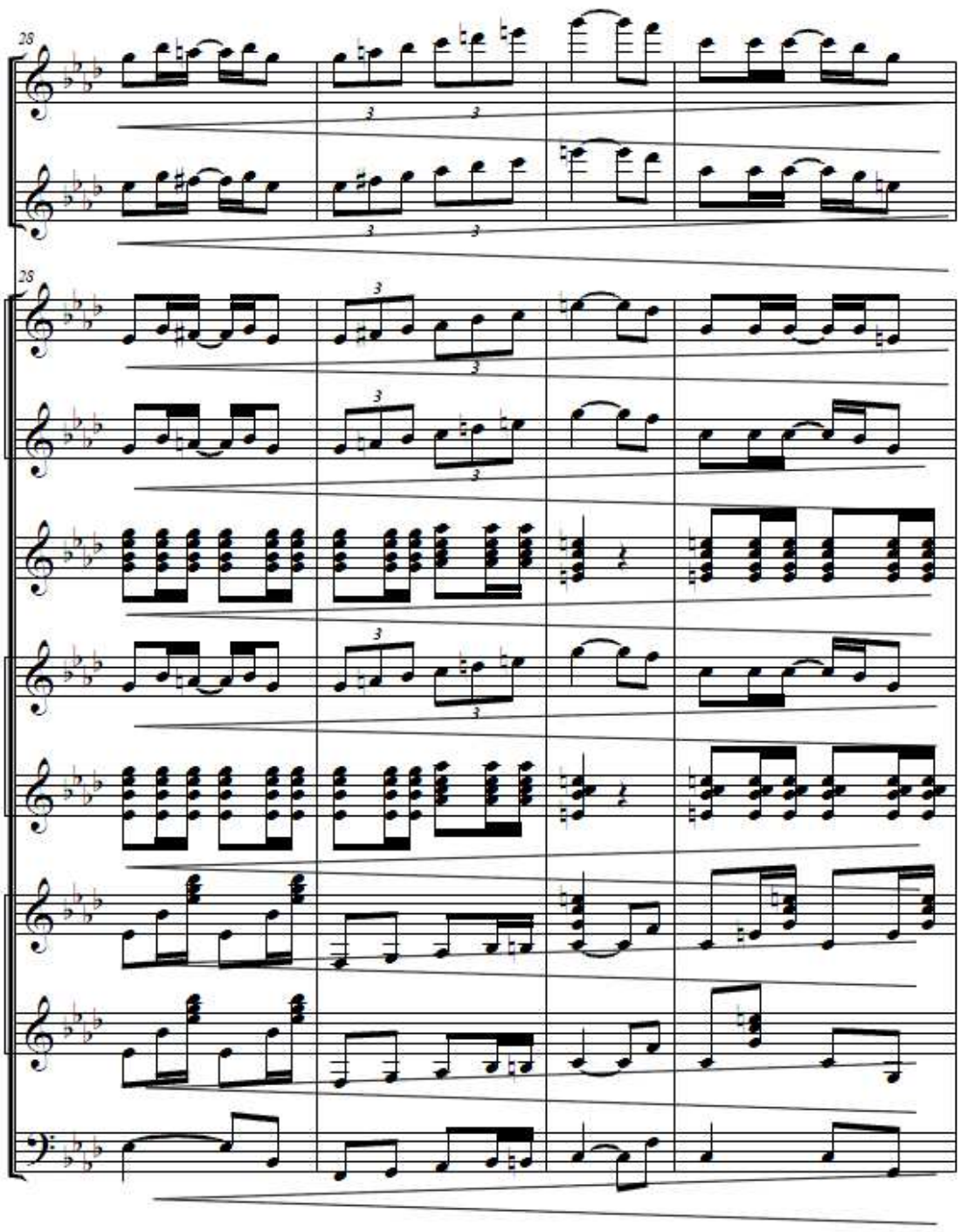
PUNO PANDILLERO



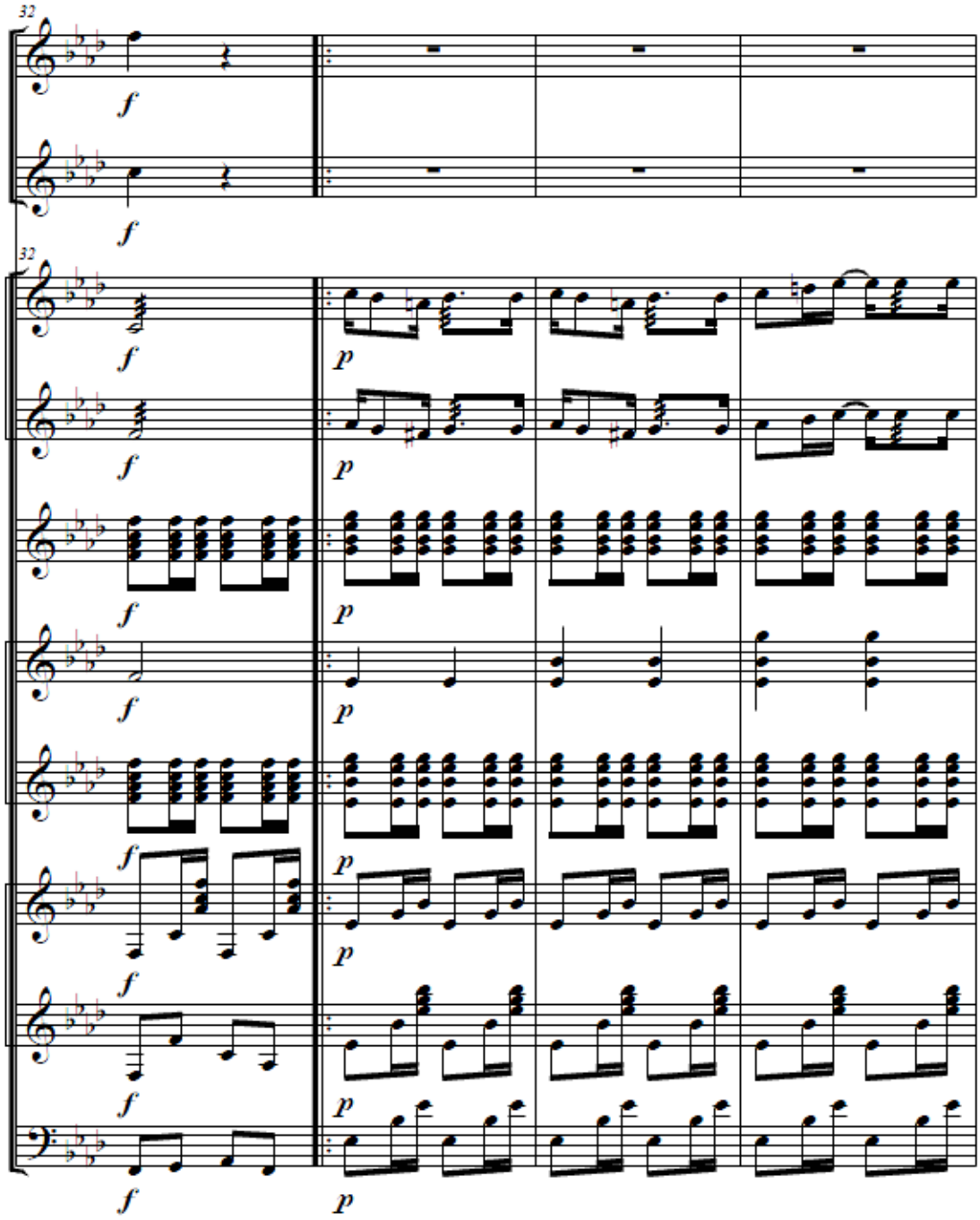
PUNO PANDILLERO



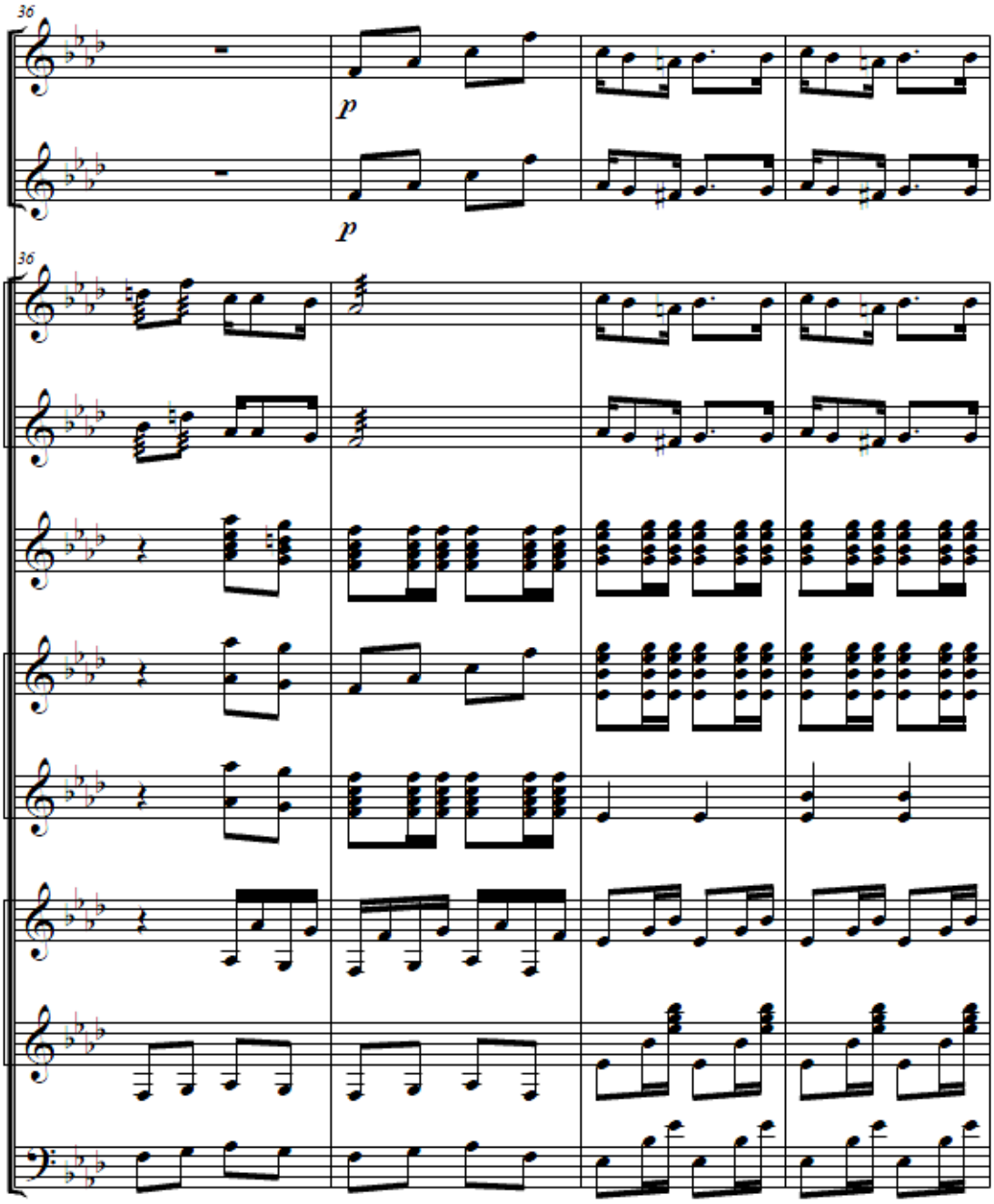
PUNO PANDILLERO



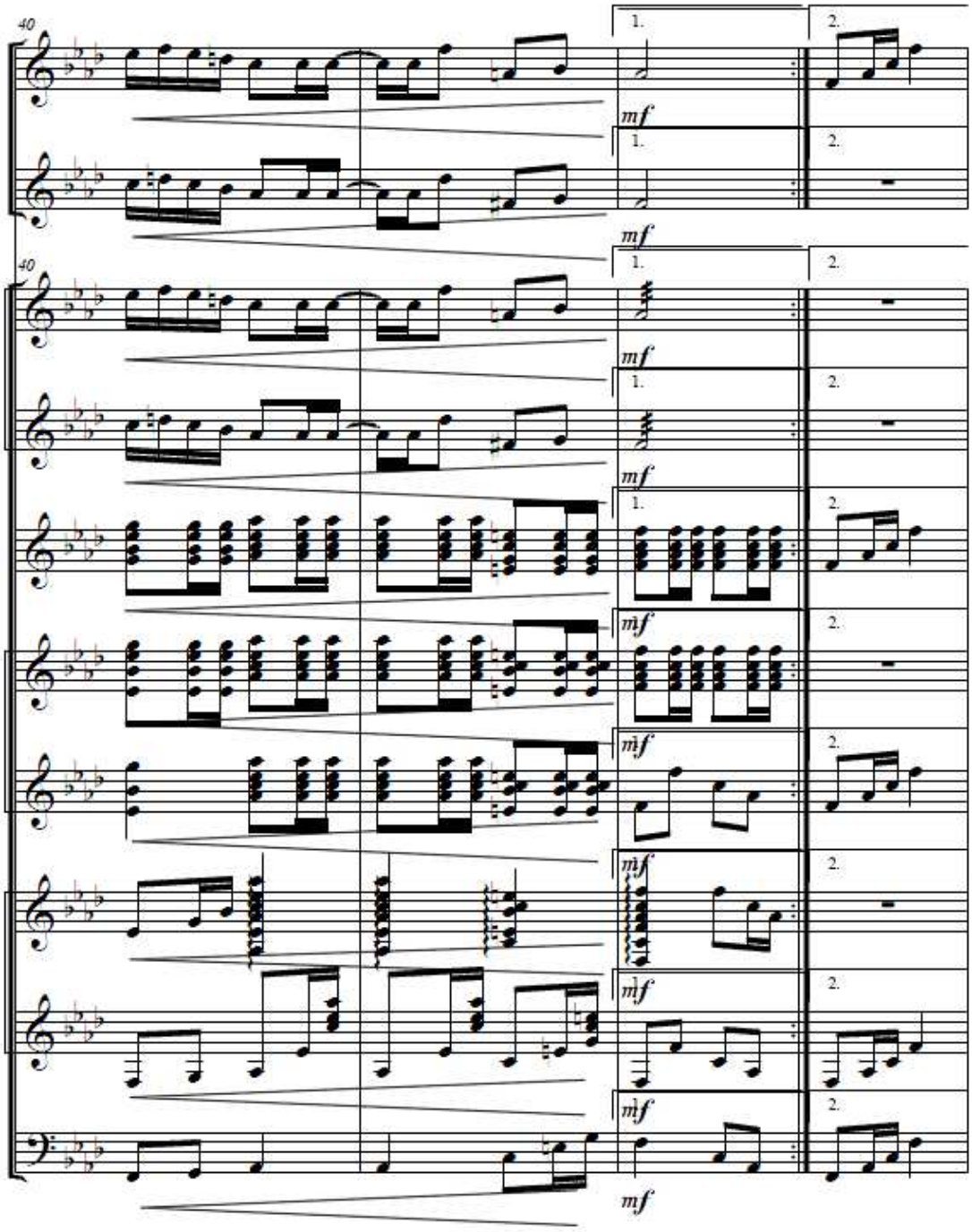
PUNO PANDILLERO



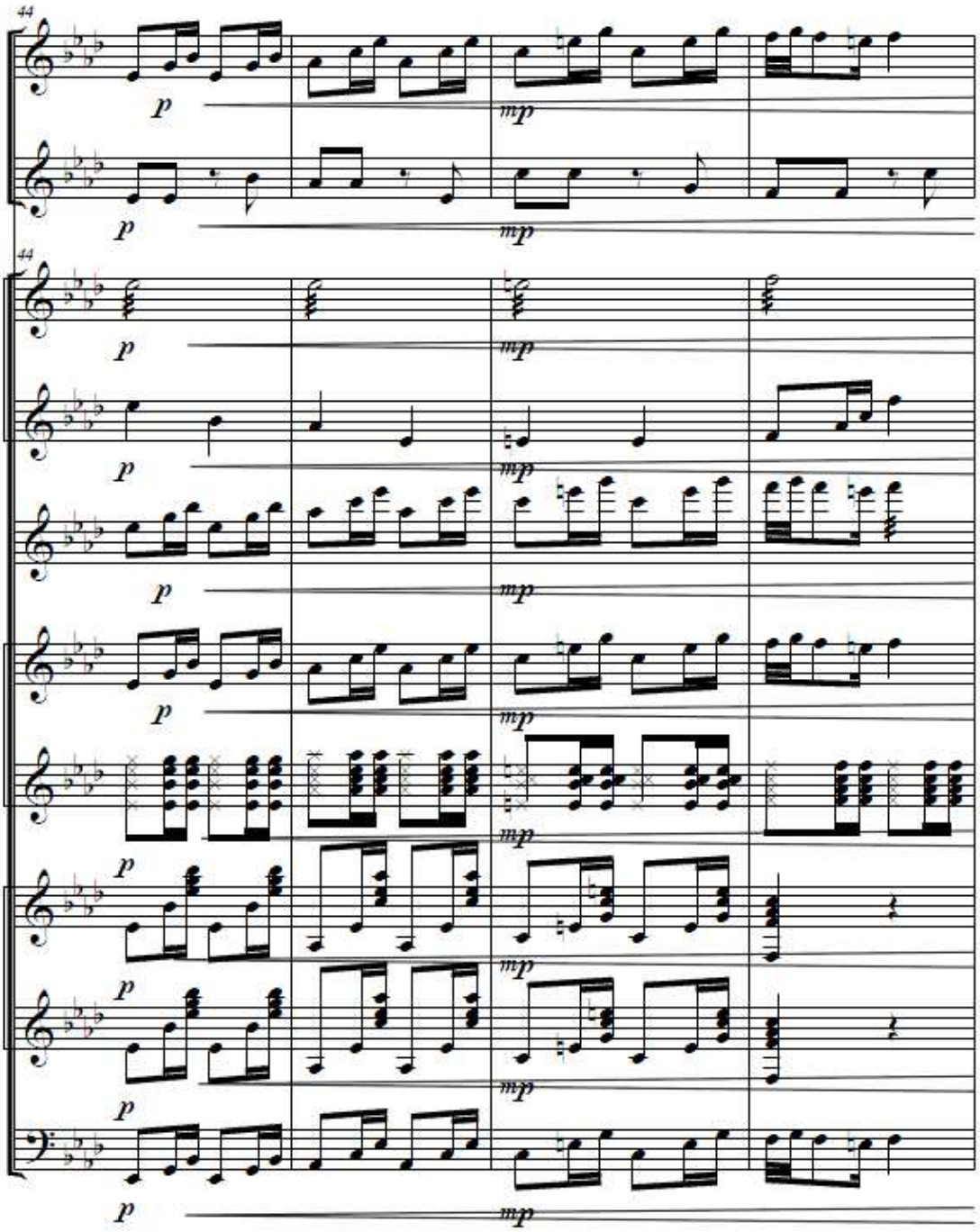
PUNO PANDILLERO



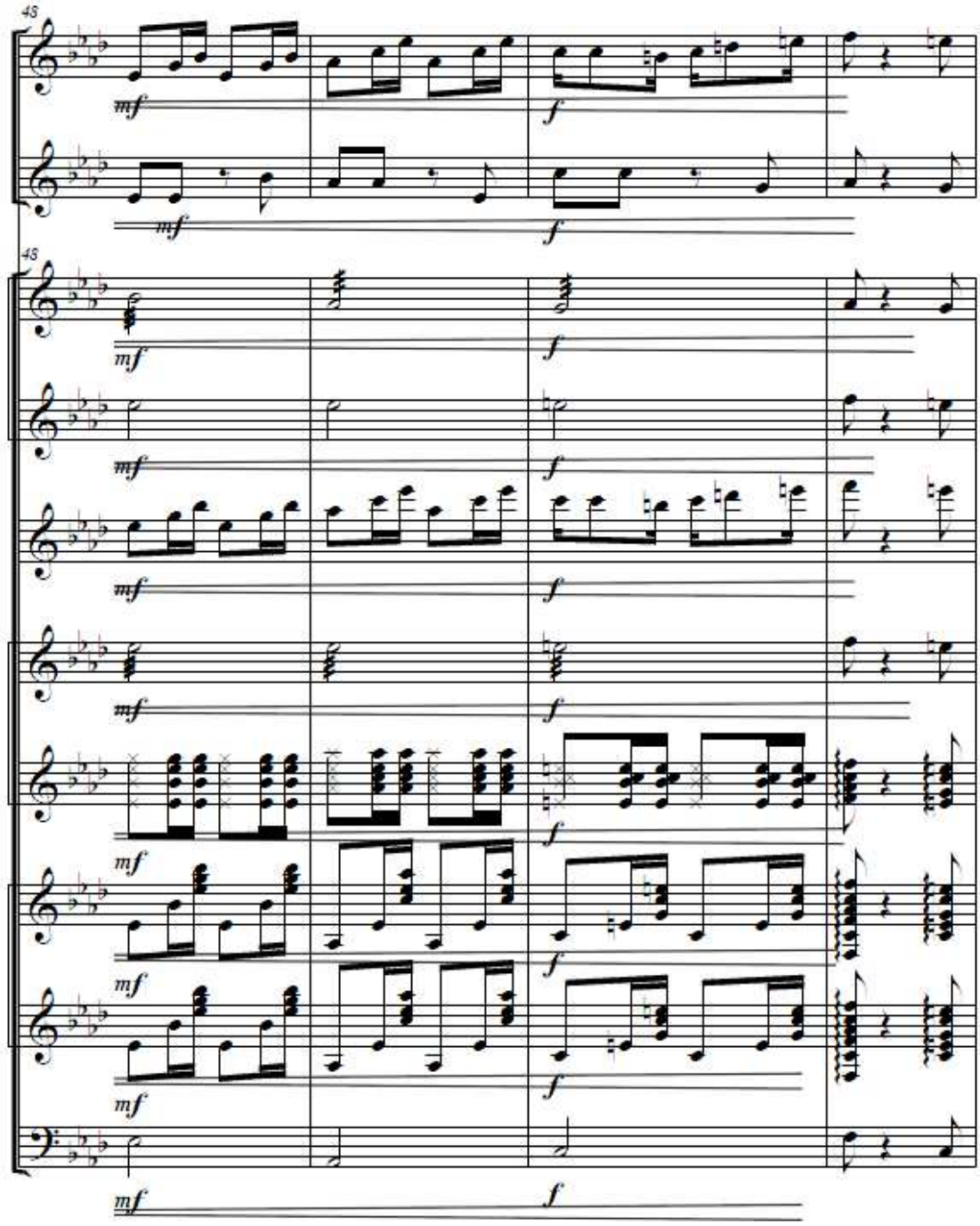
PUNO PANDILLERO



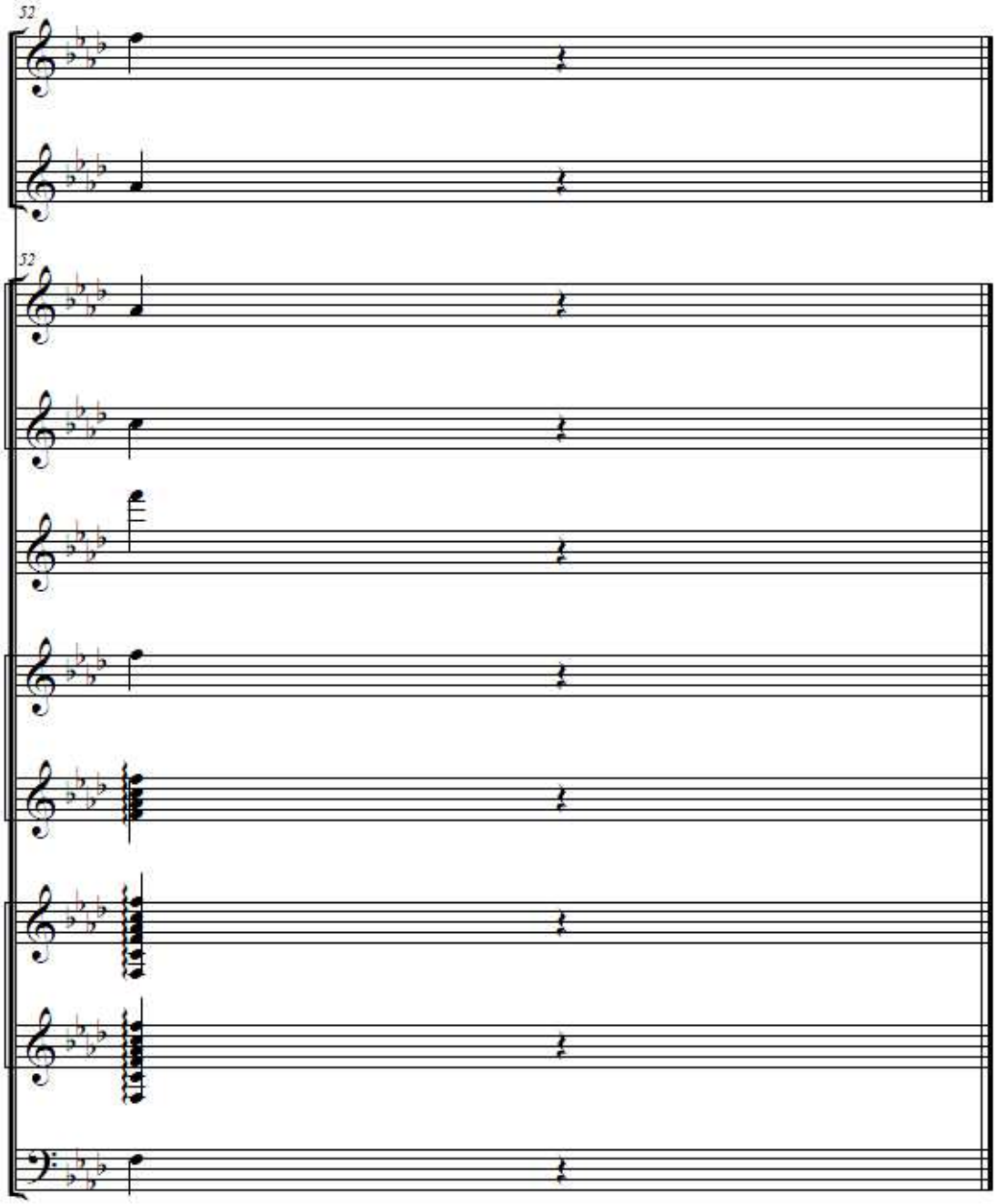
PUNO PANDILLERO



PUNO PANDILLERO



PUNO PANDILLERO

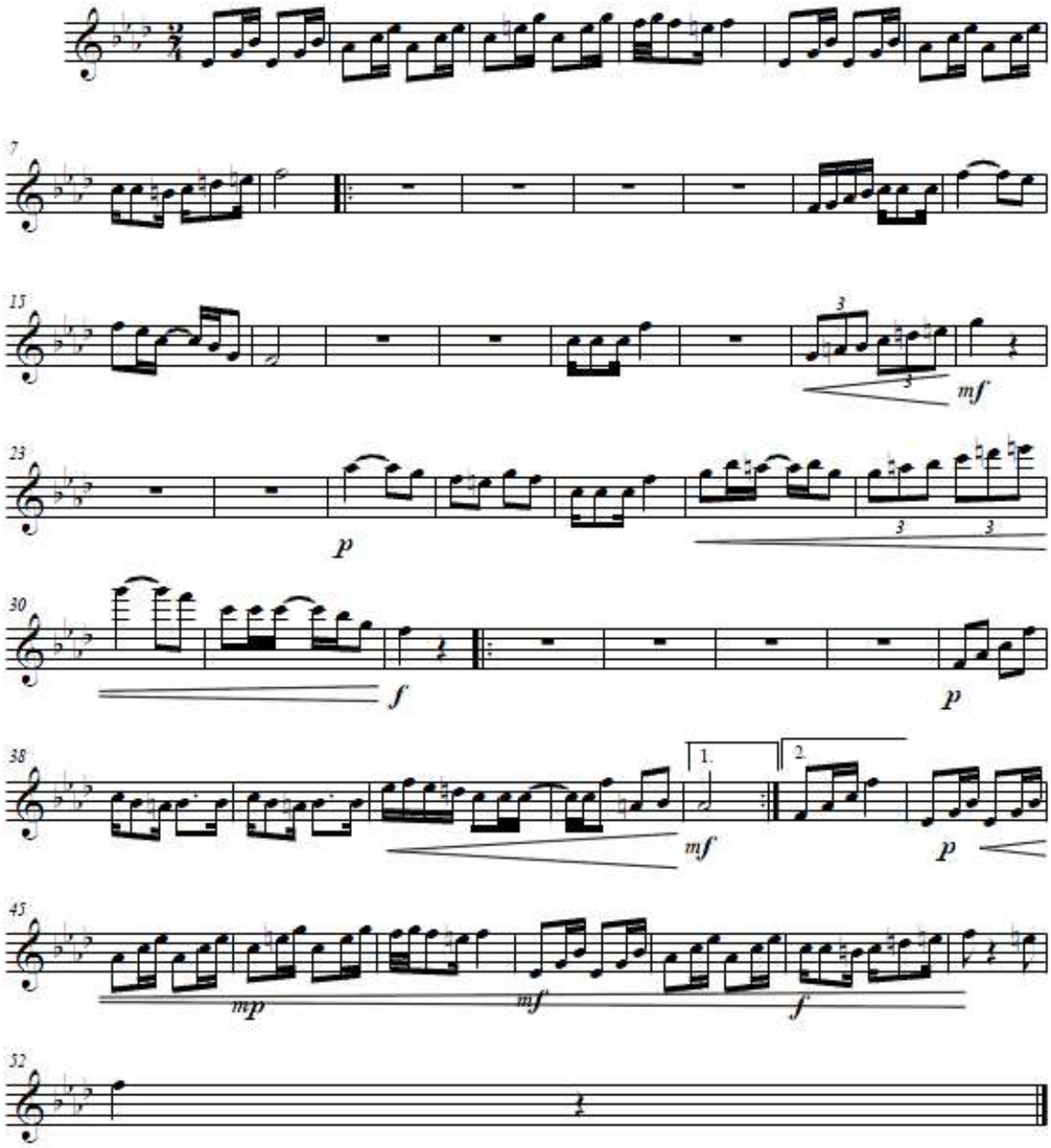


PUNO PANDILLERO

Flauta 1

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

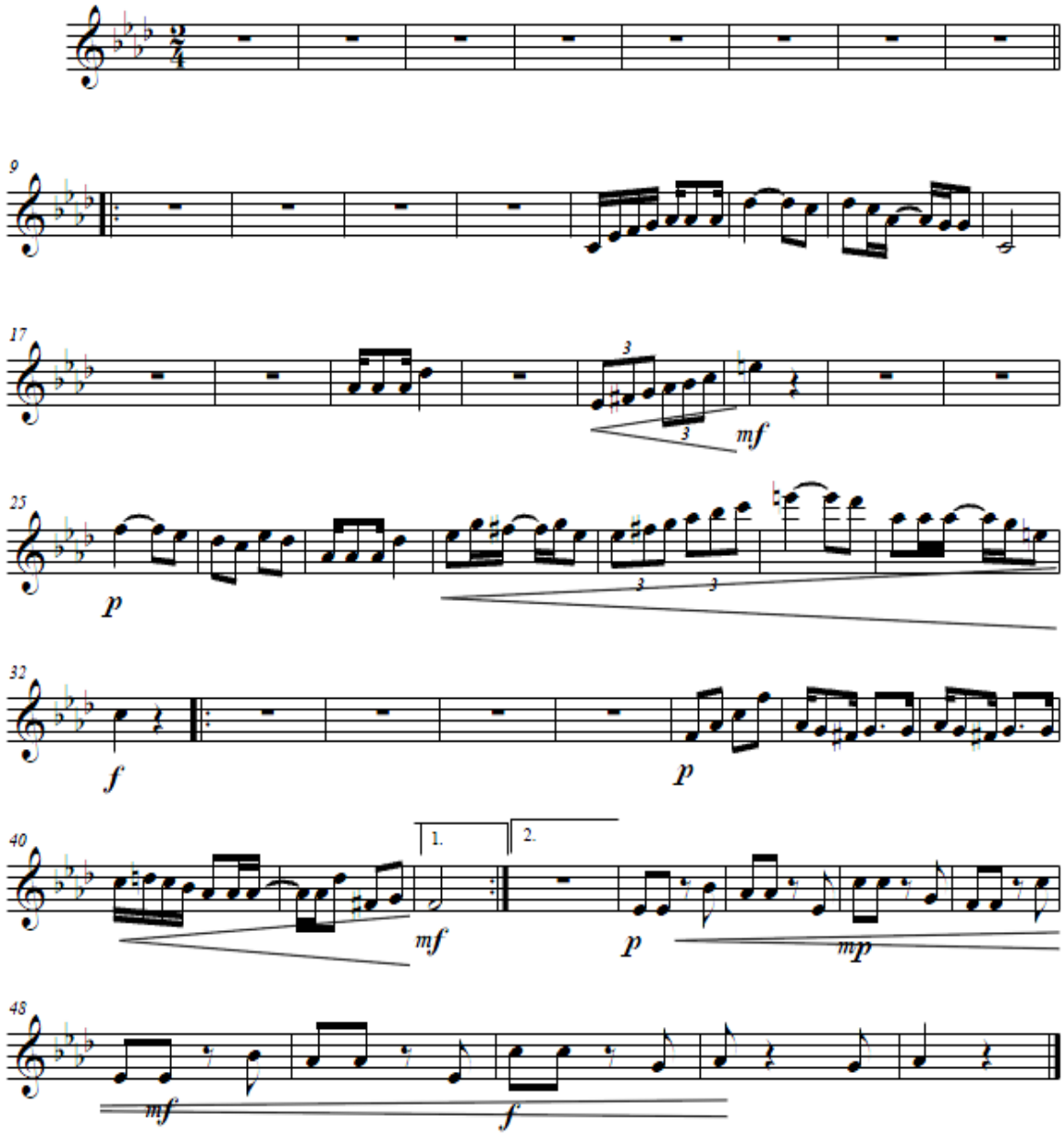


PUNO PANDILLERO

Flauta 2

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

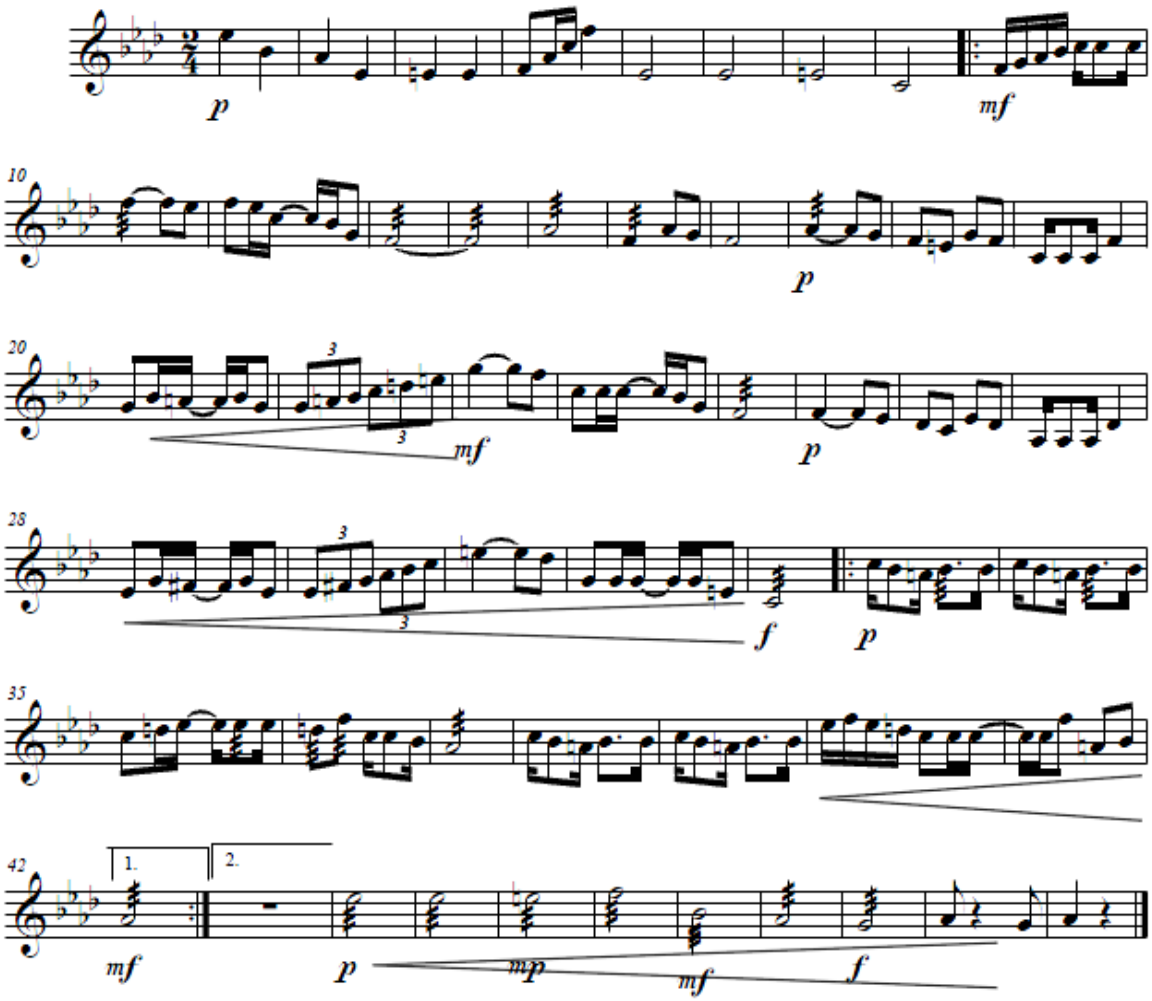


PUNO PANDILLERO

Bandola 1

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

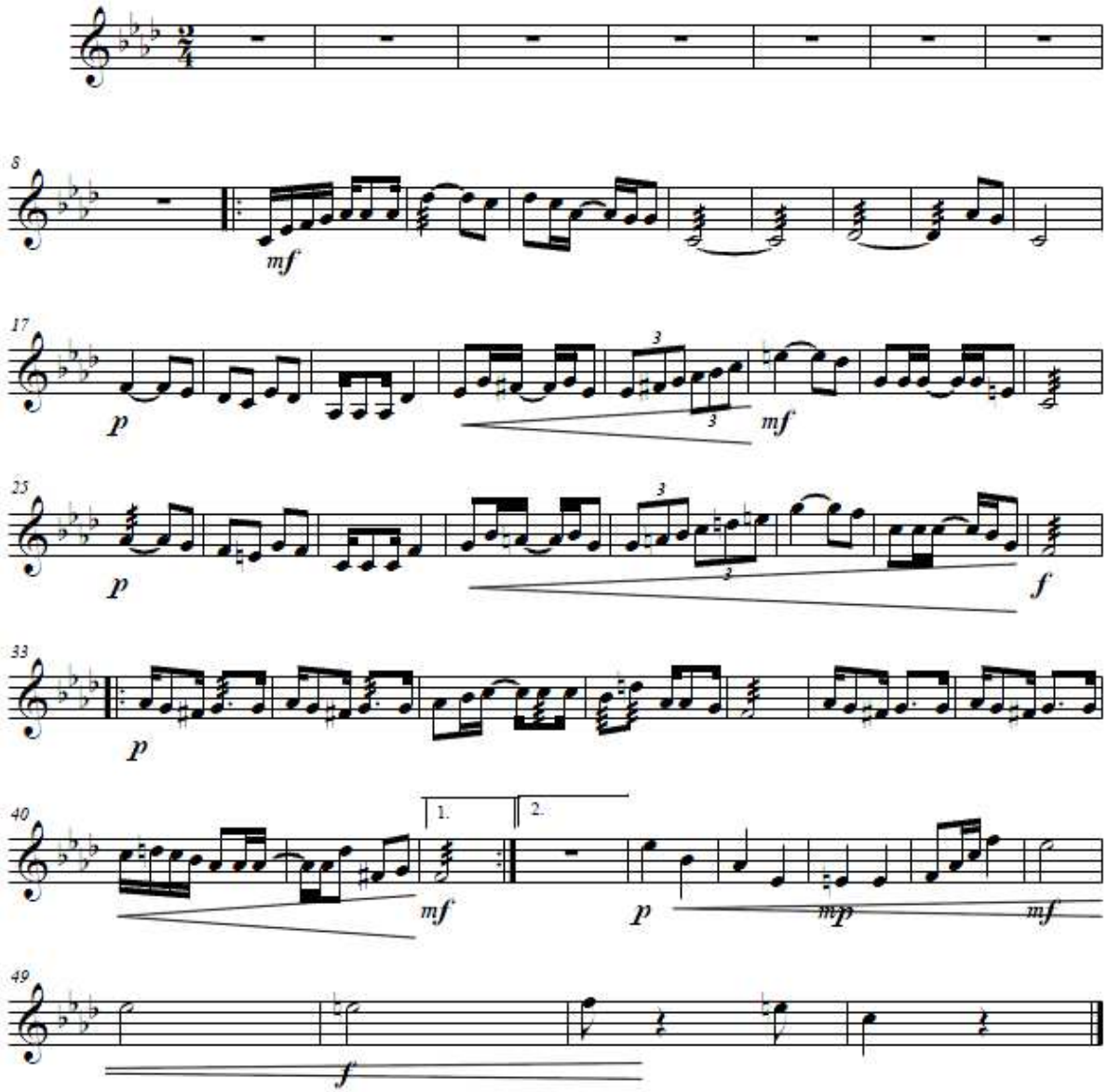


PUNO PANDILLERO

Bandola 2

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

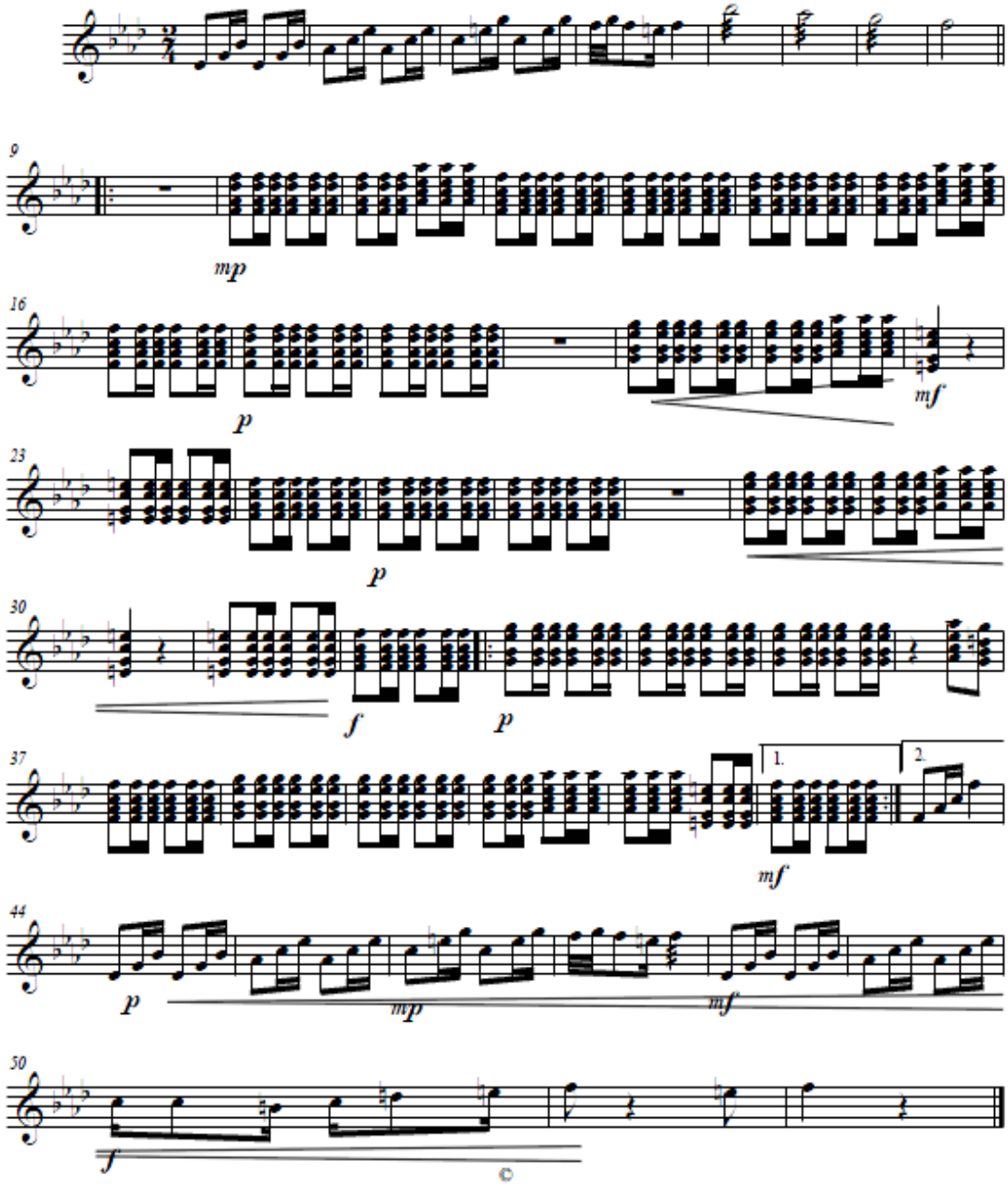


PUNO PANDILLERO

Charango

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



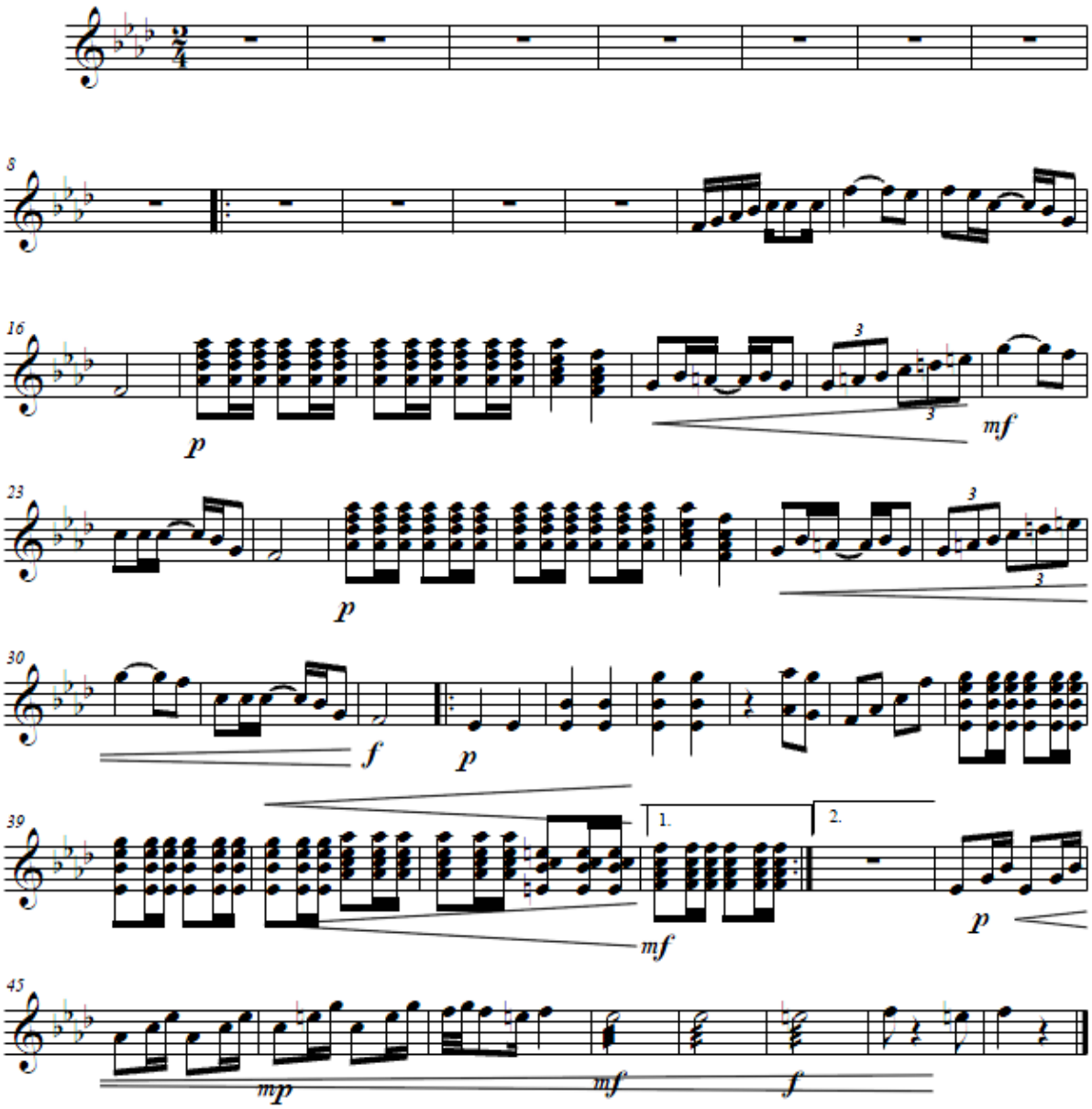
©

PUNO PANDILLERO

Tiple 1

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

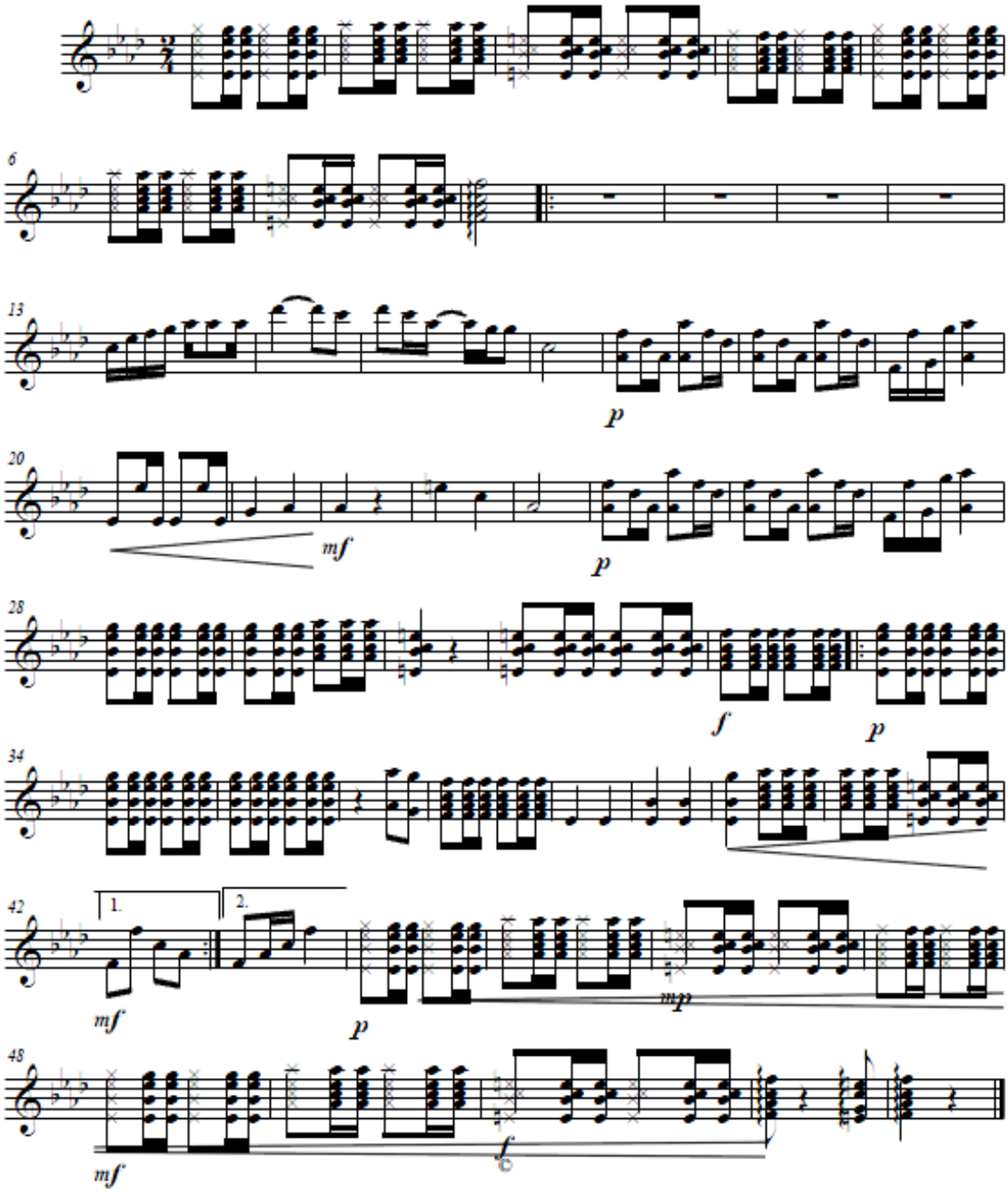


PUNO PANDILLERO

Tiple 2

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

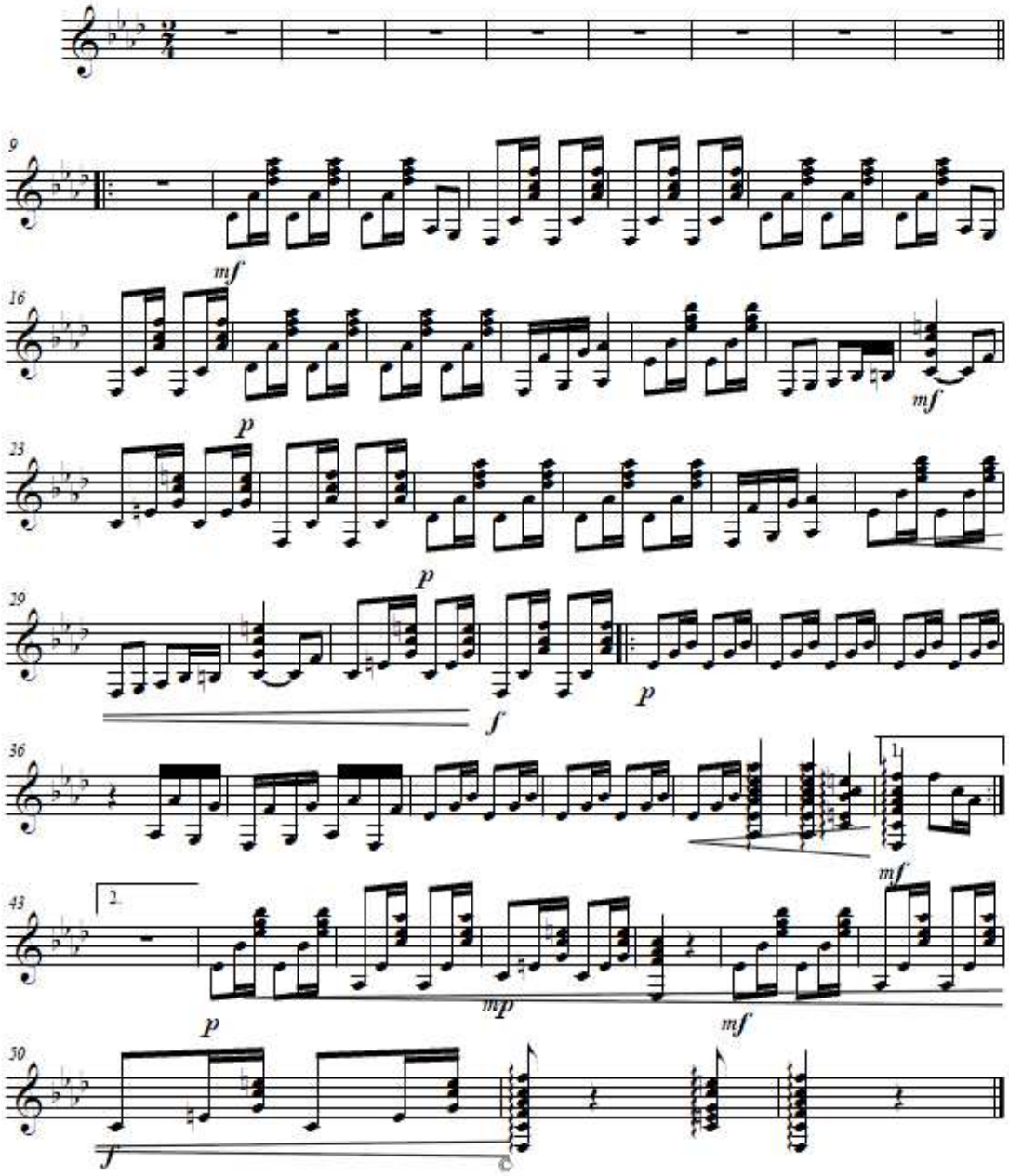


PUNO PANDILLERO

Guitarra 1

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

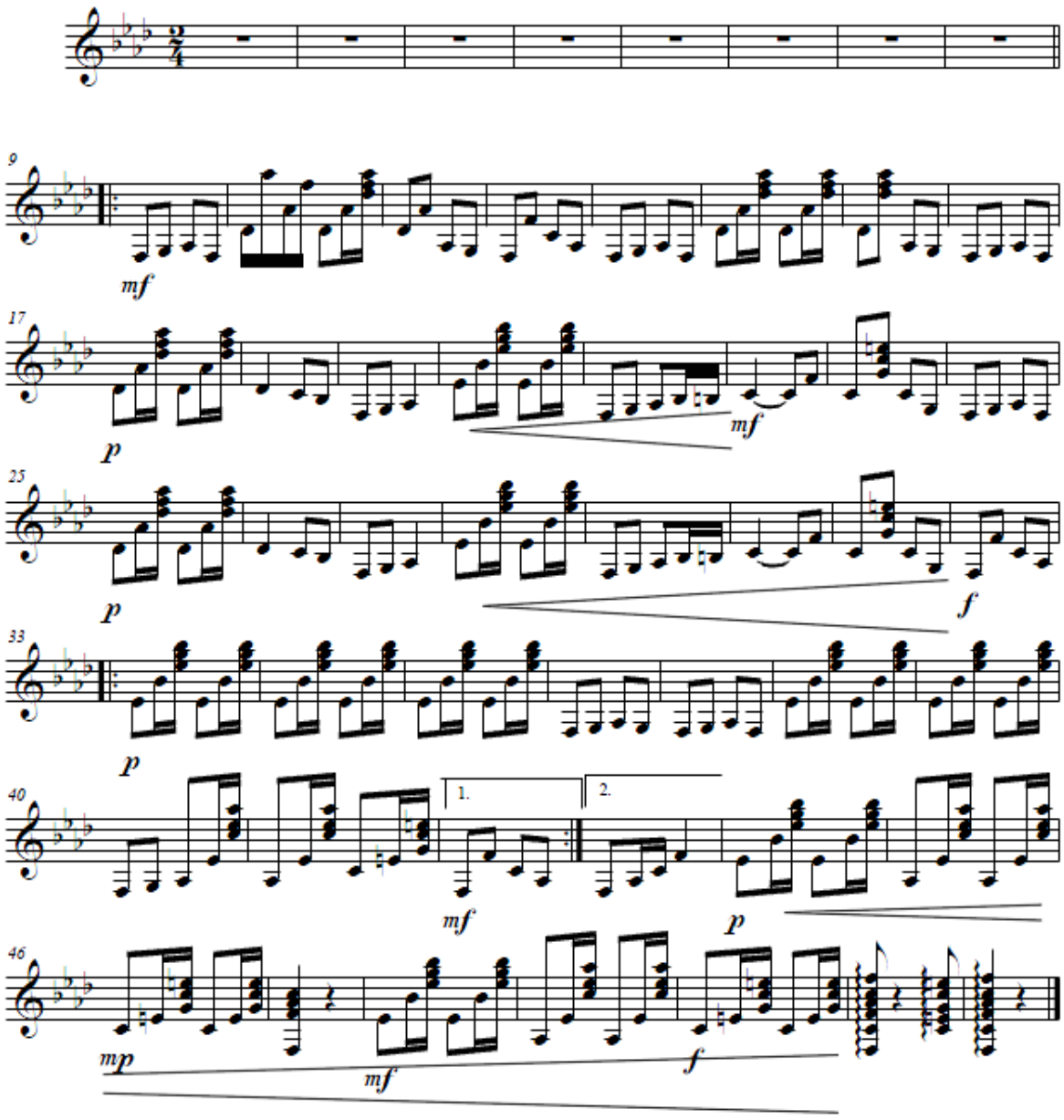


PUNO PANDILLERO

Guitarra 2

huayno

Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

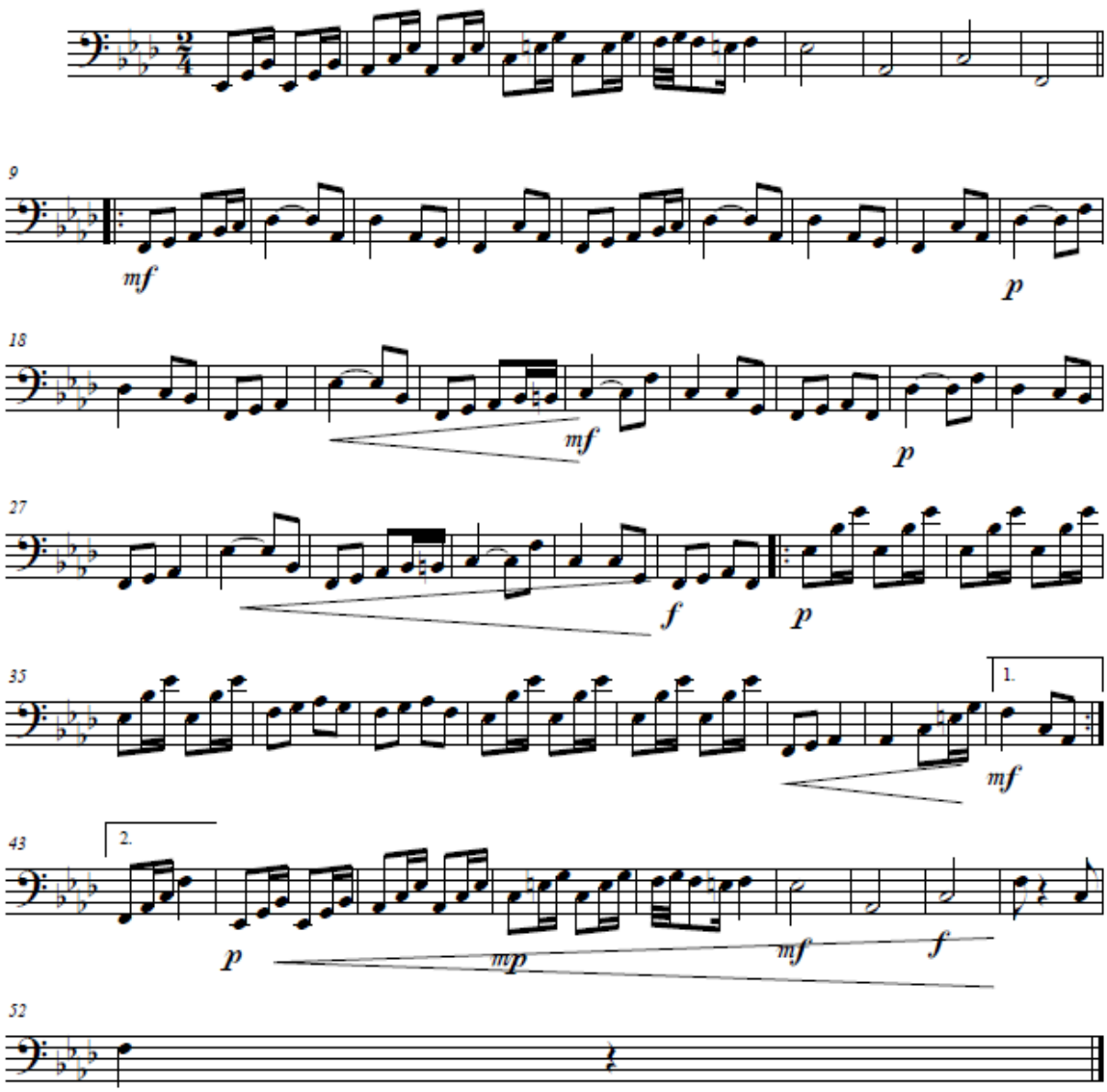


PUNO PANDILLERO

Bajo

huayno

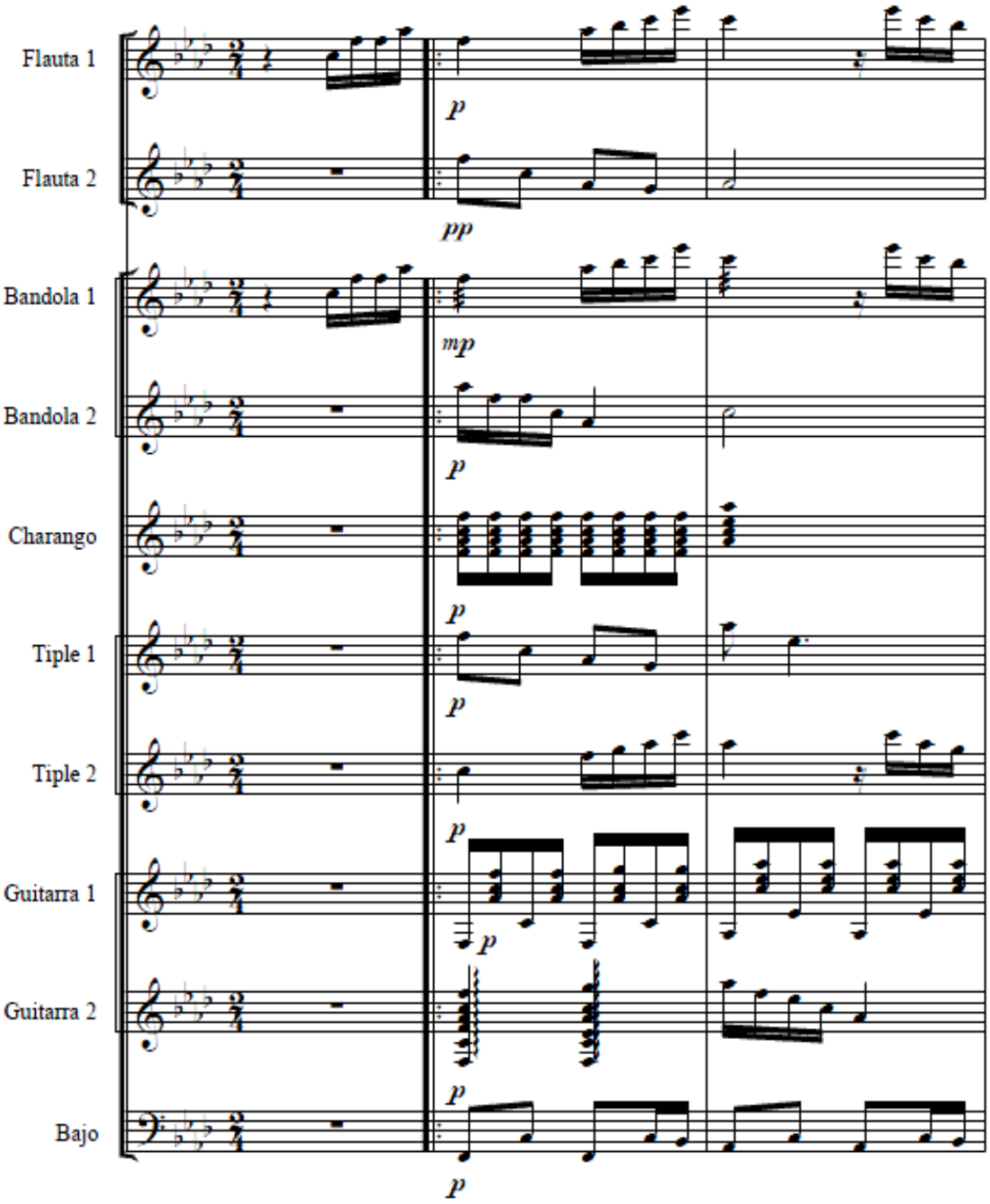
Eladio Quiroga
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



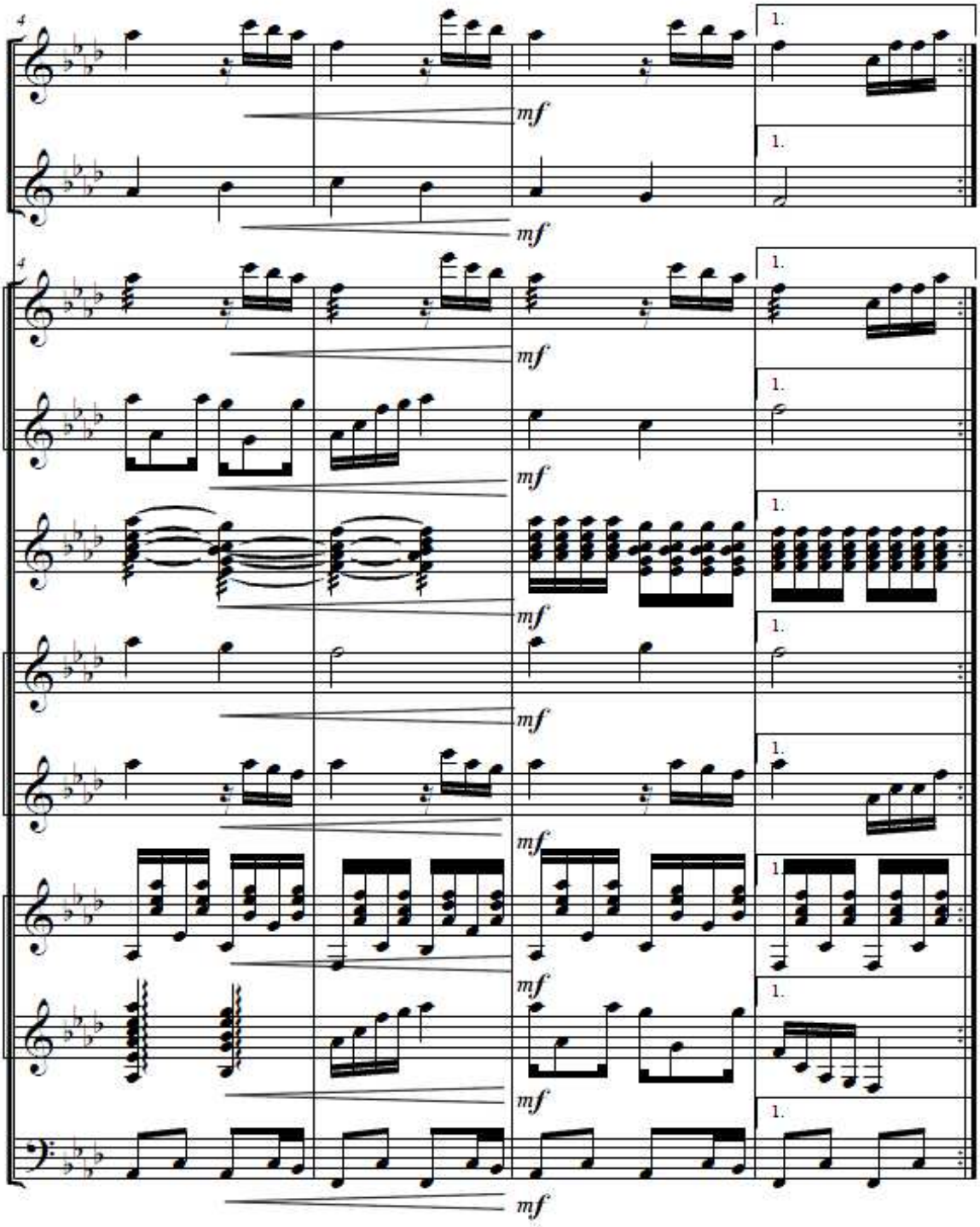
PASACALLE CUSQUEÑO

Score

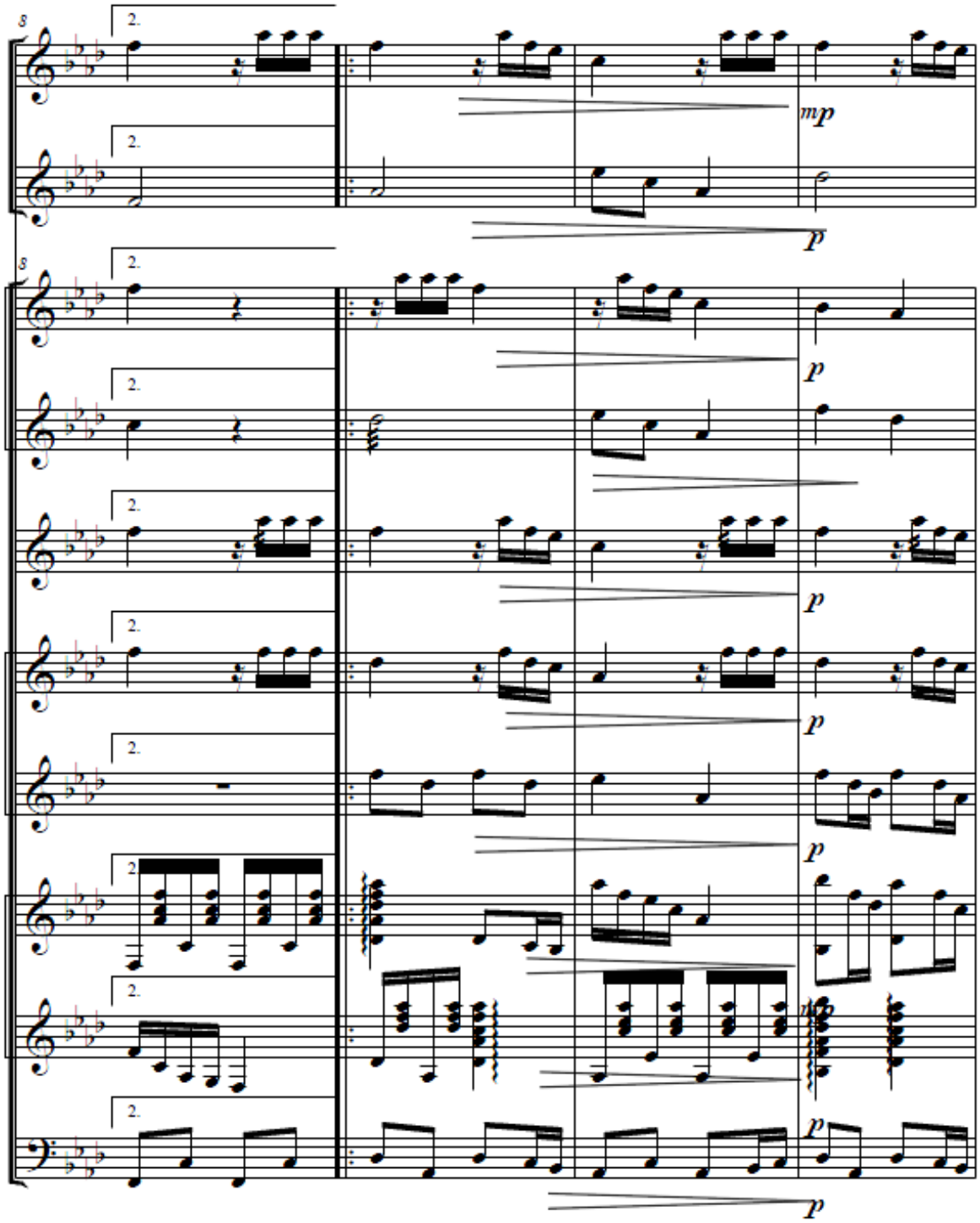
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



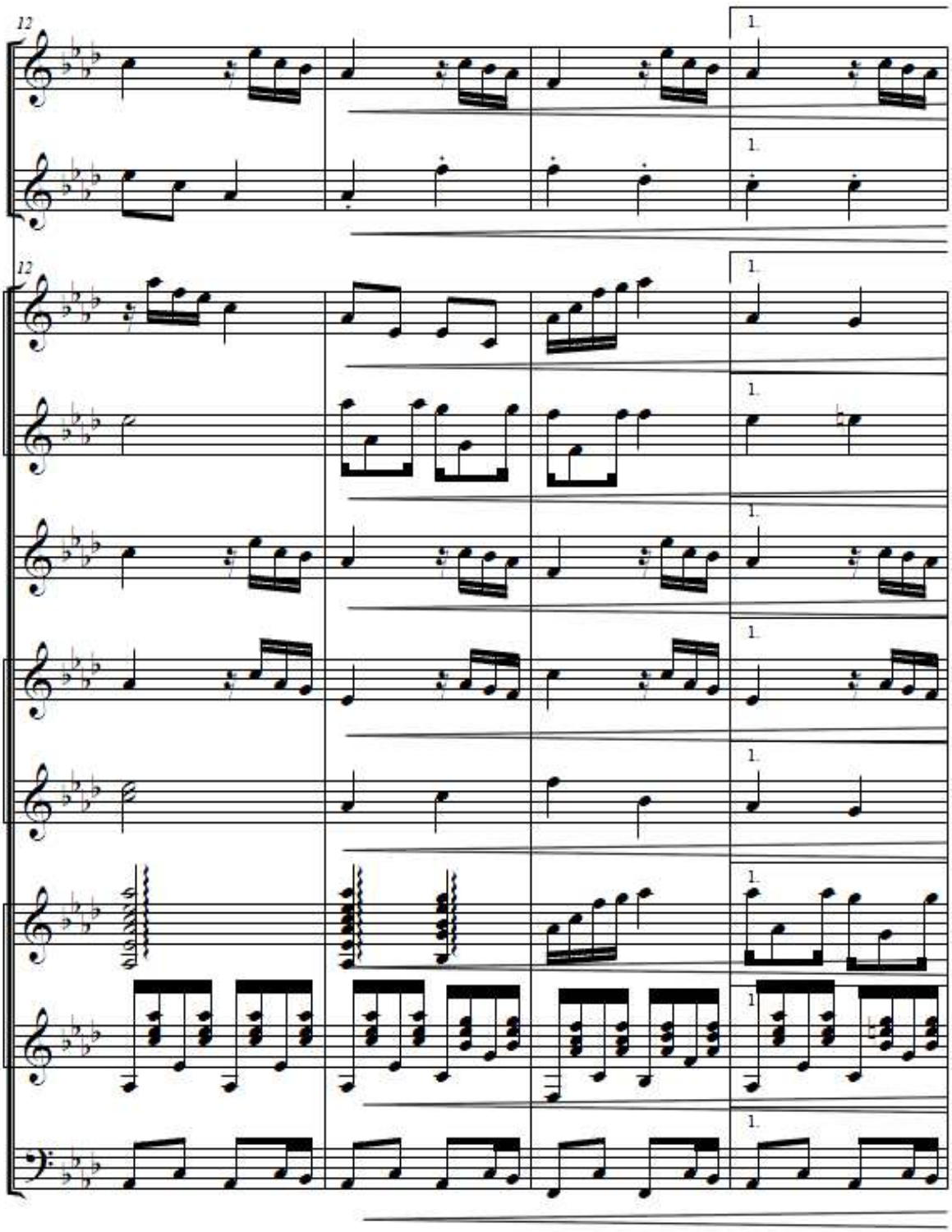
PASACALLE CUSQUEÑO

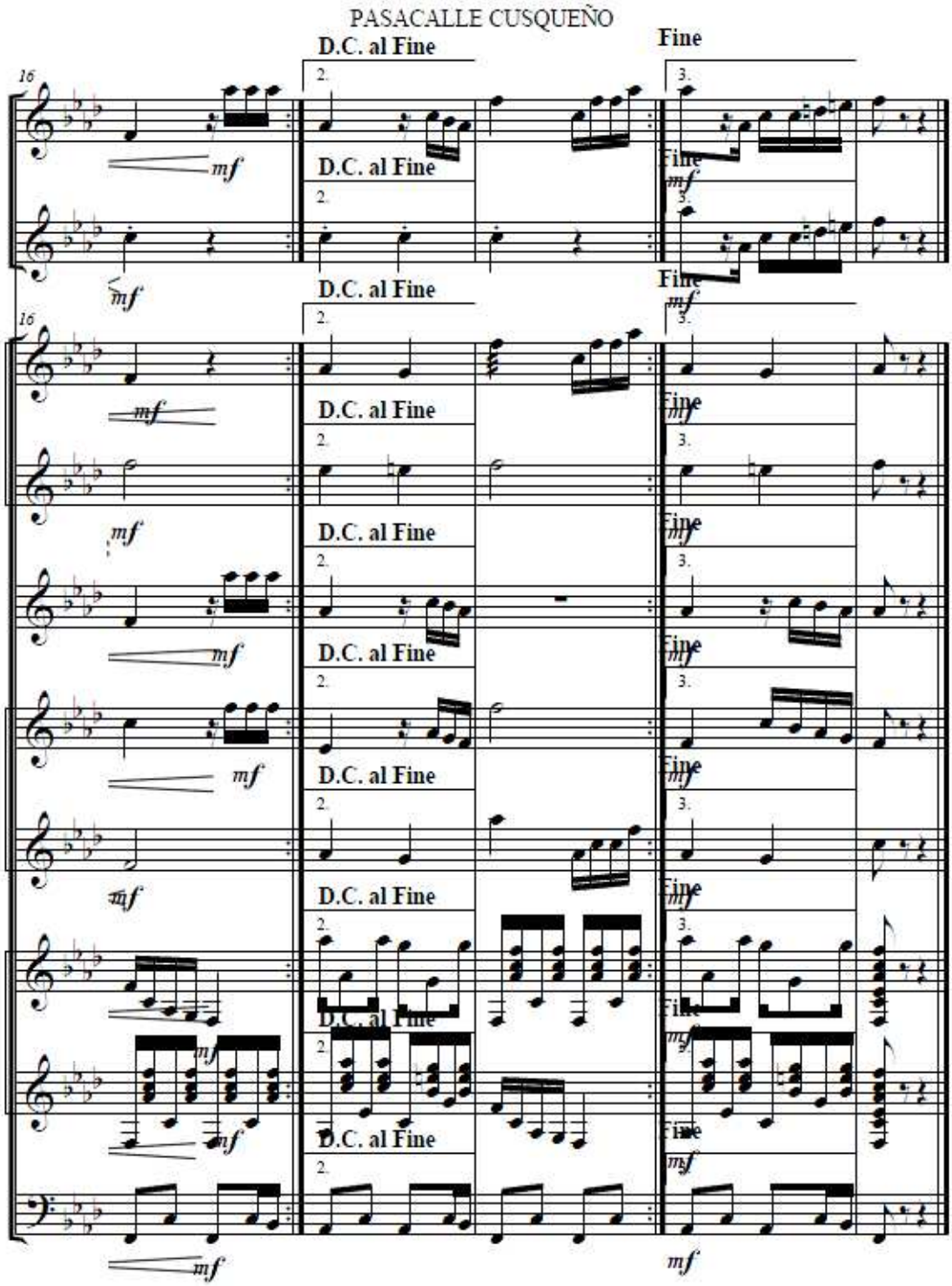


PASACALLE CUSQUEÑO



PASACALLE CUSQUEÑO

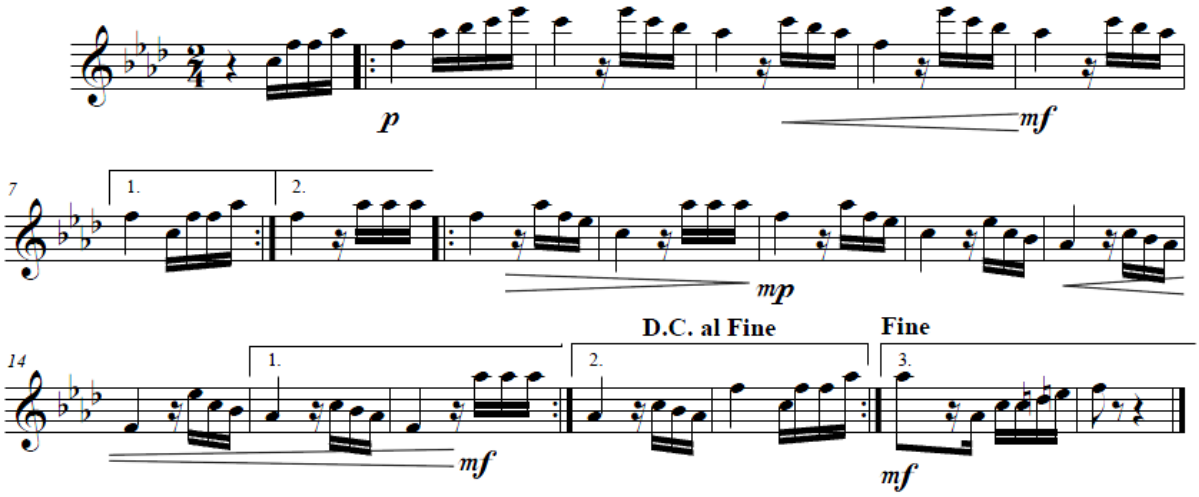



PASACALLE CUSQUEÑO
D.C. al Fine
Fine
mf

PASACALLE CUSQUEÑO

Flauta 1

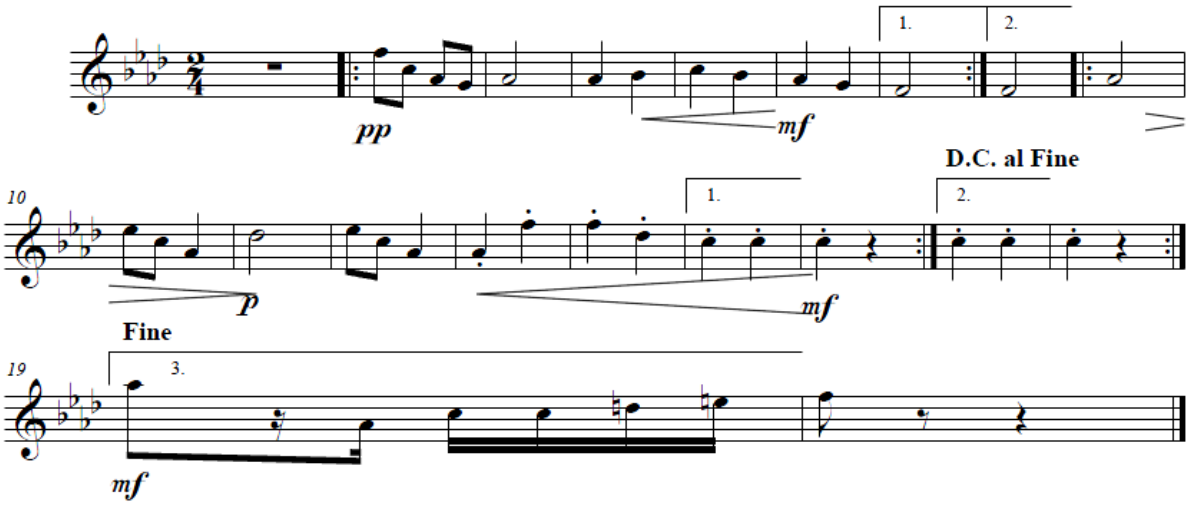
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Flauta 2

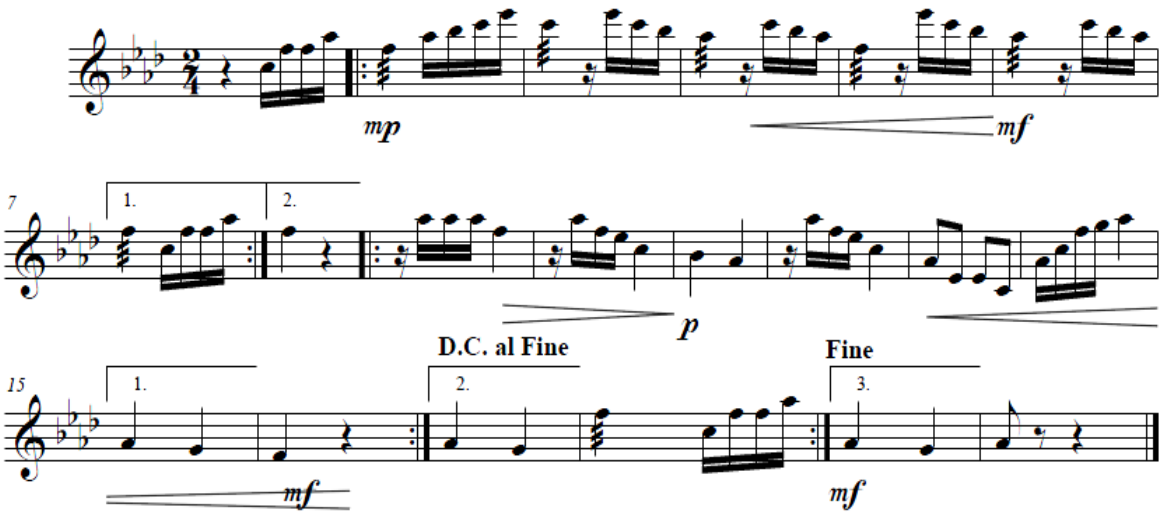
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Bandola 1

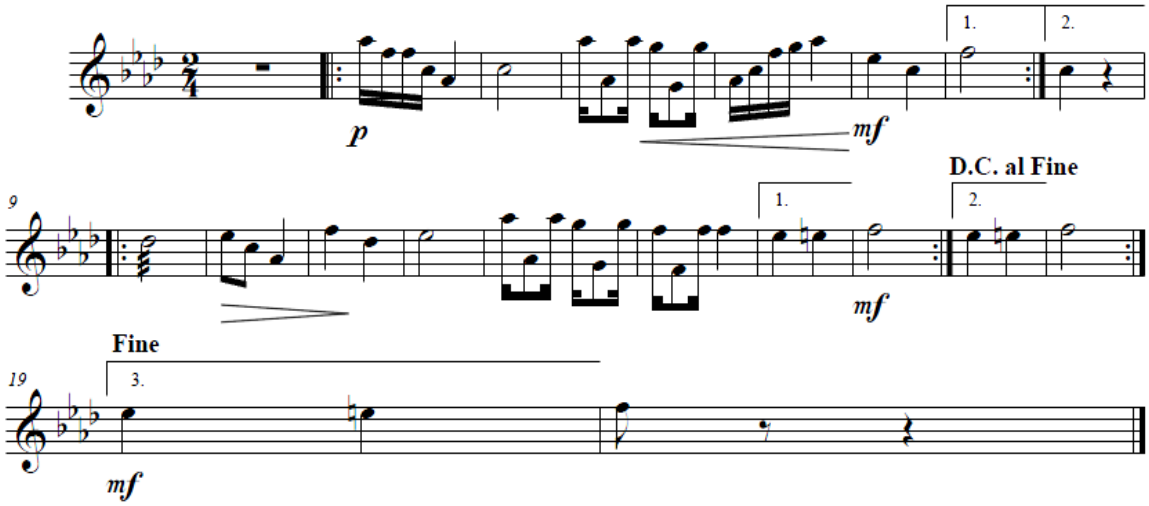
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Bandola 2

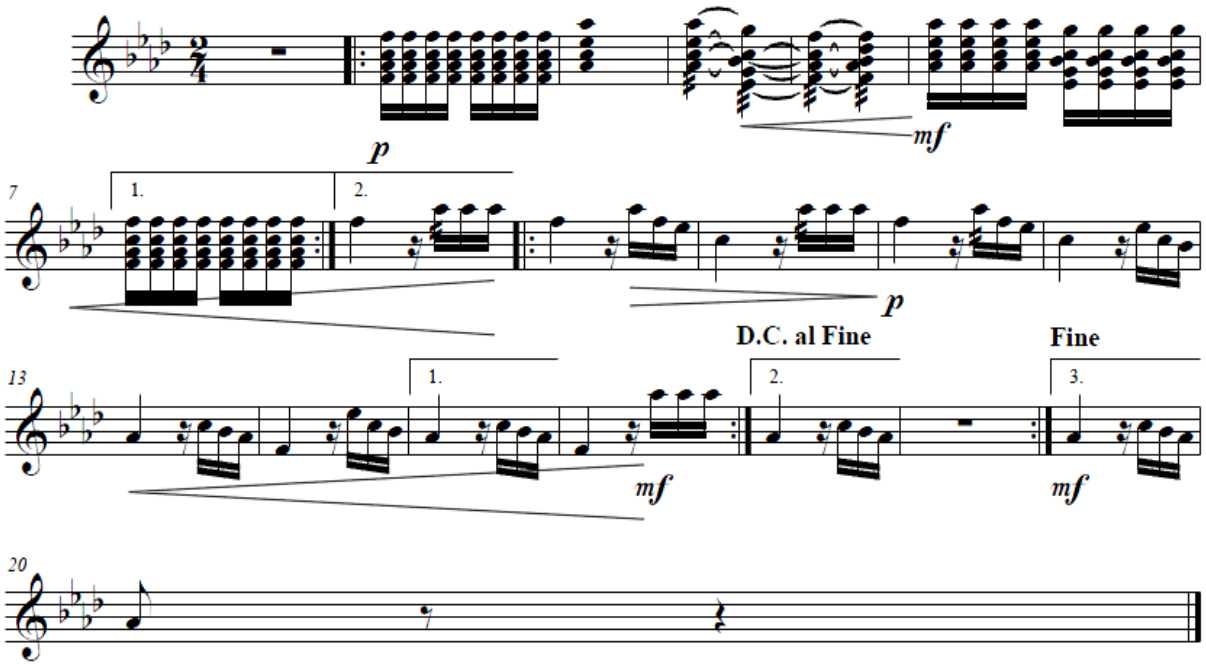
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Charango

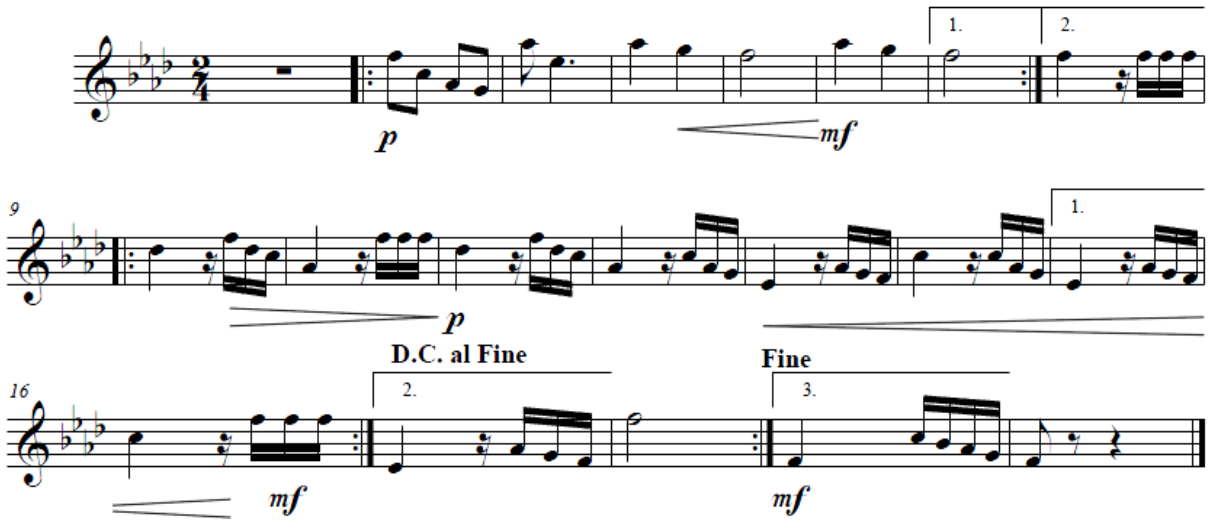
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Tiple 1

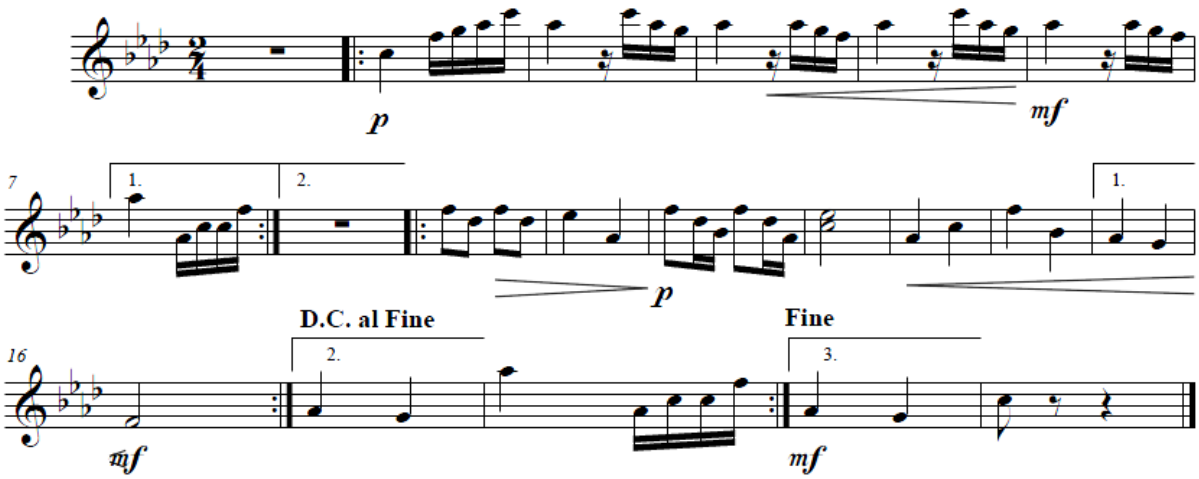
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Tiple 2

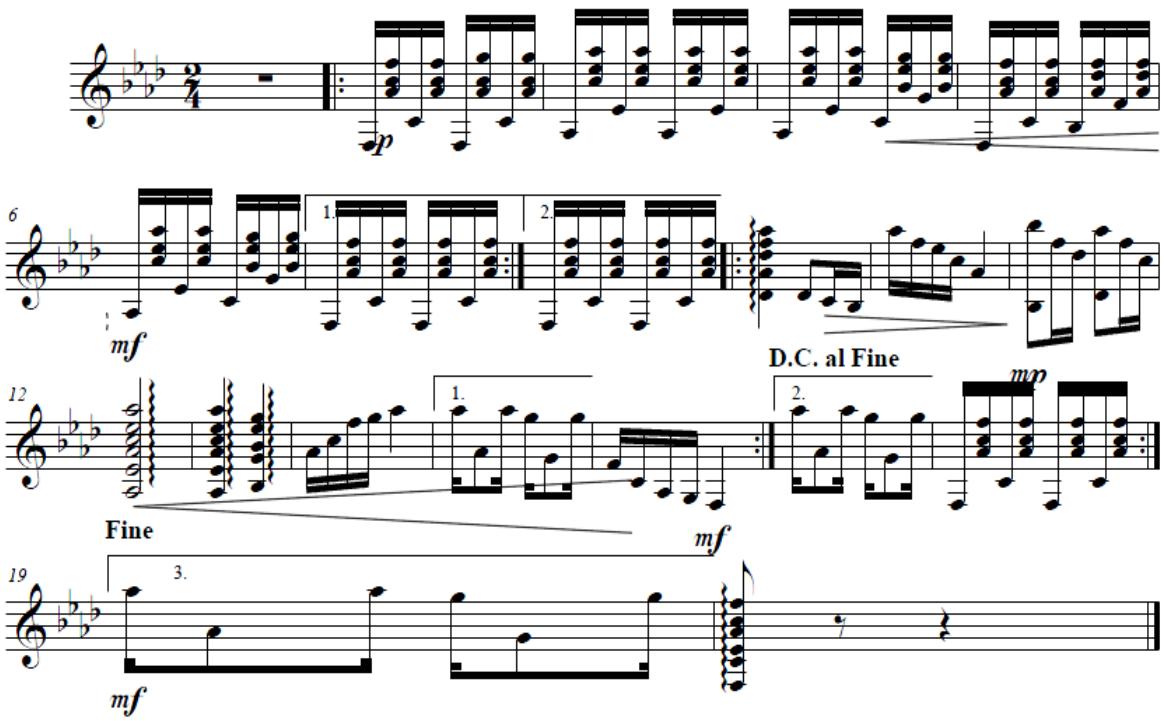
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Guitarra 1

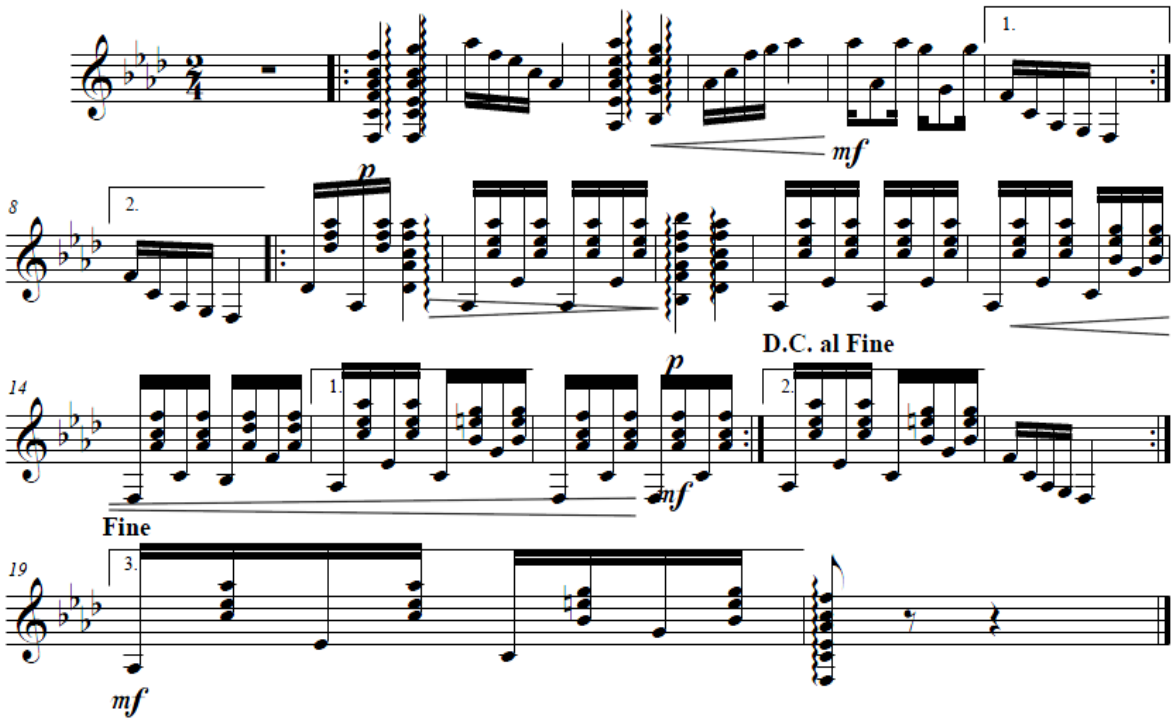
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Guitarra 2

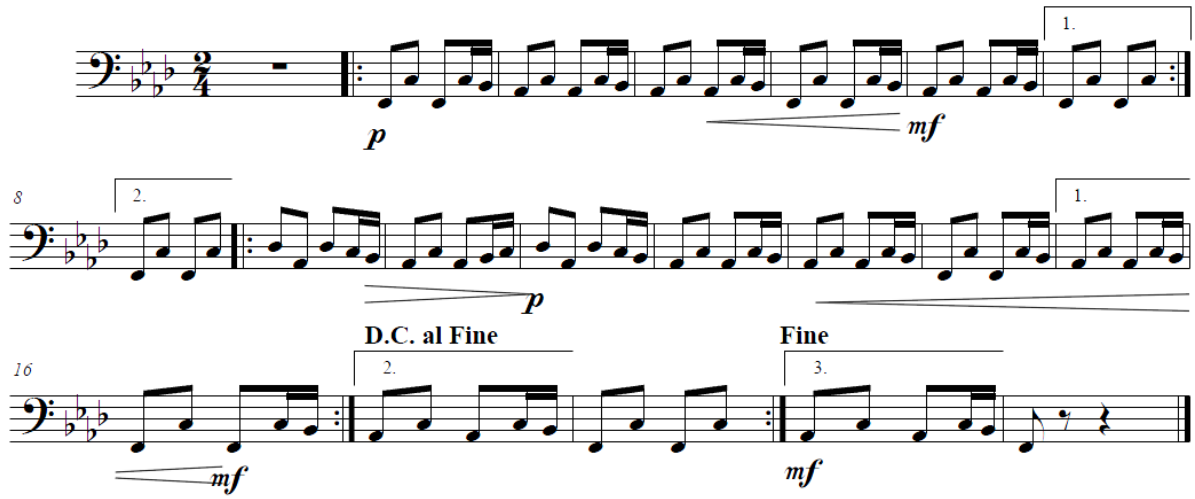
D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez



PASACALLE CUSQUEÑO

Bajo

D.R.
Laura Tolosa
Ricardo Rodriguez

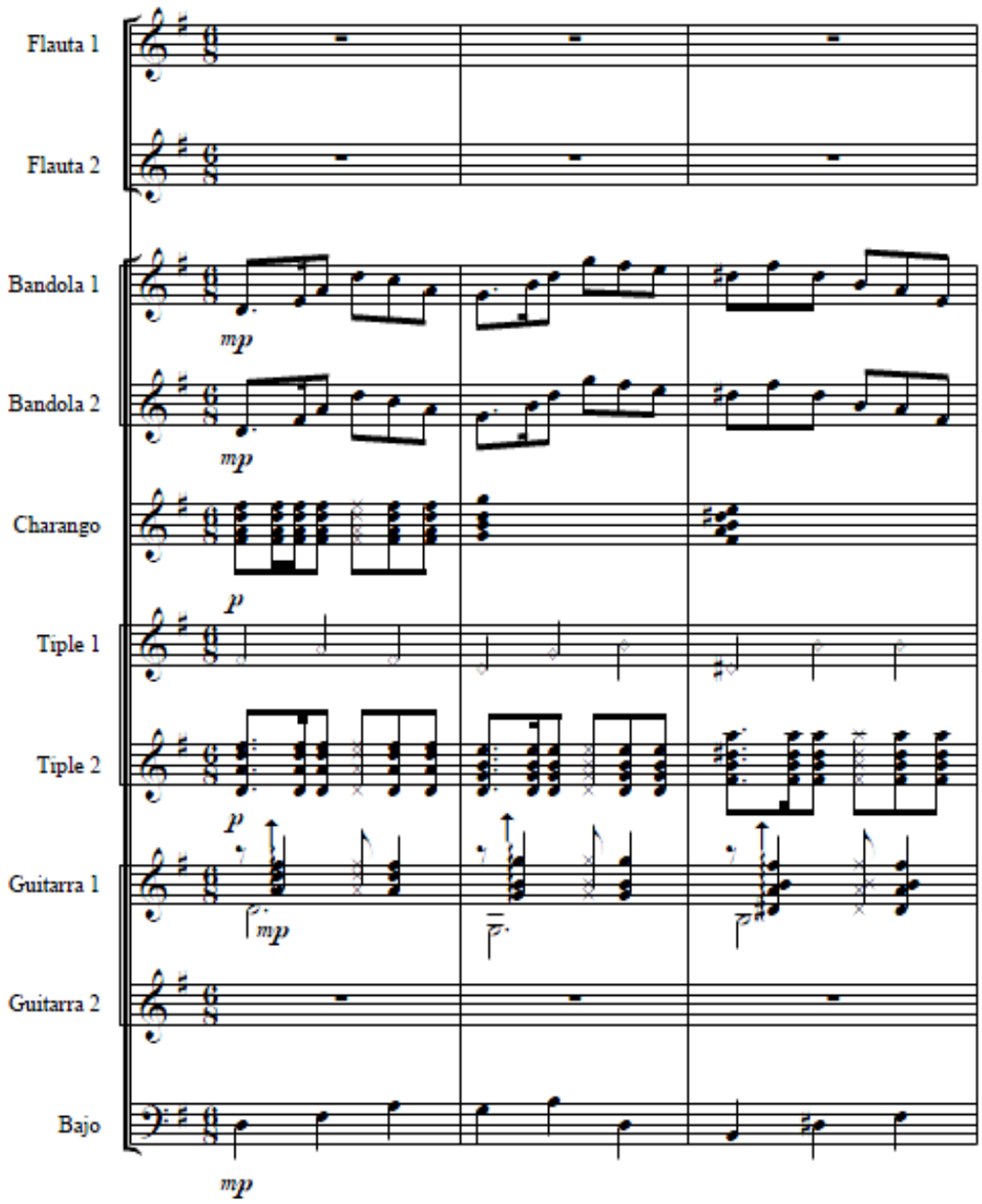


NO ME OLVIDES

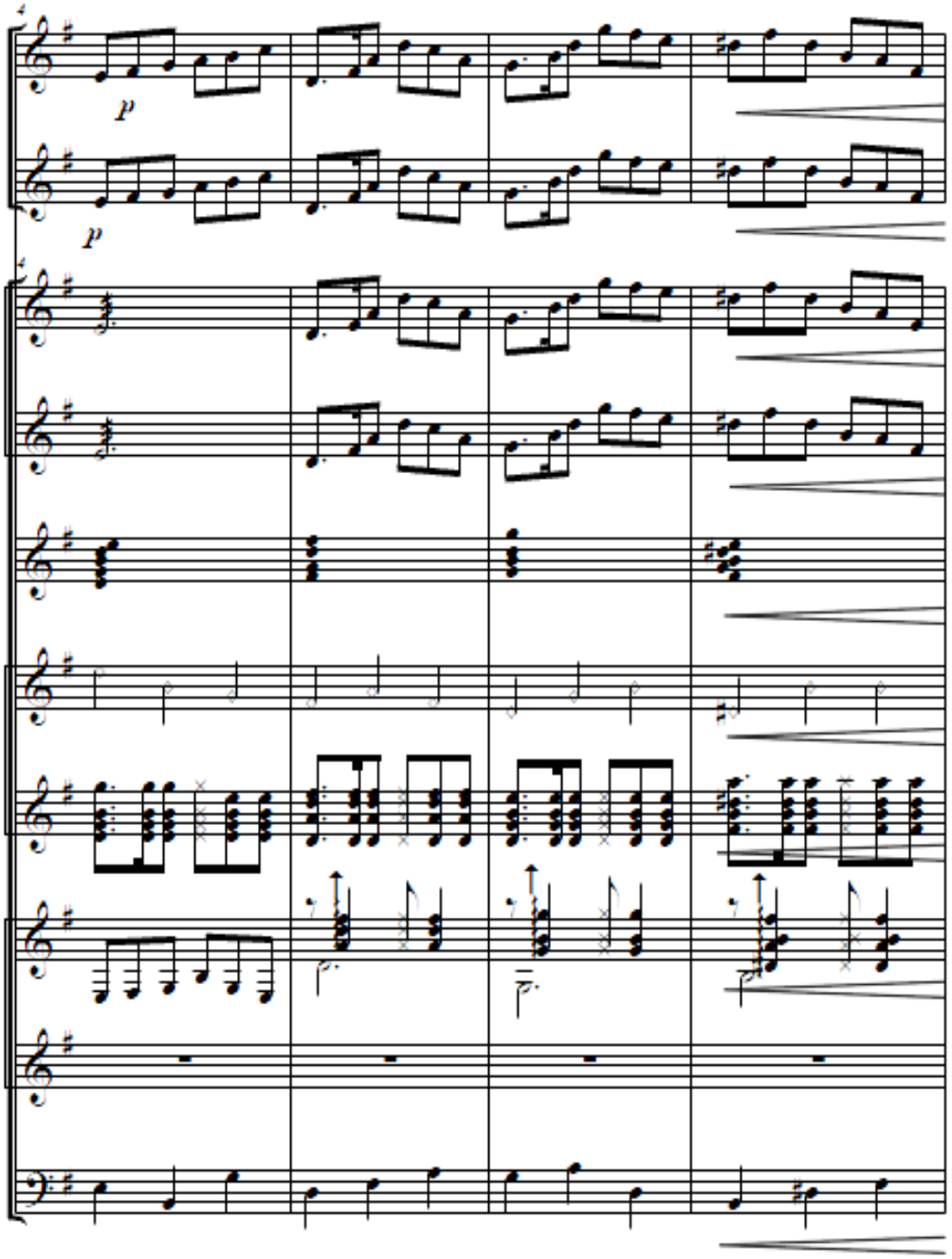
Score

Marinera

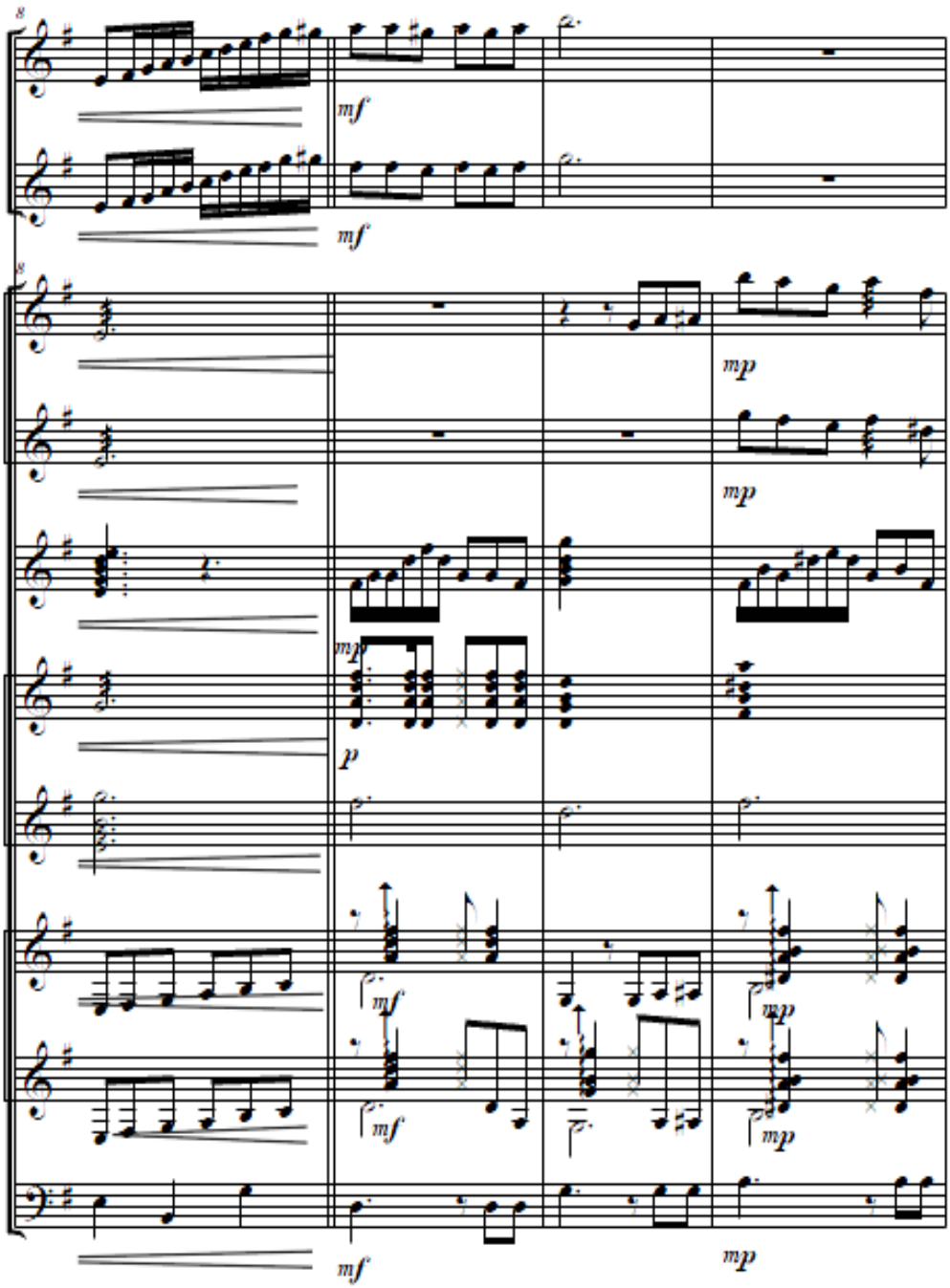
Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



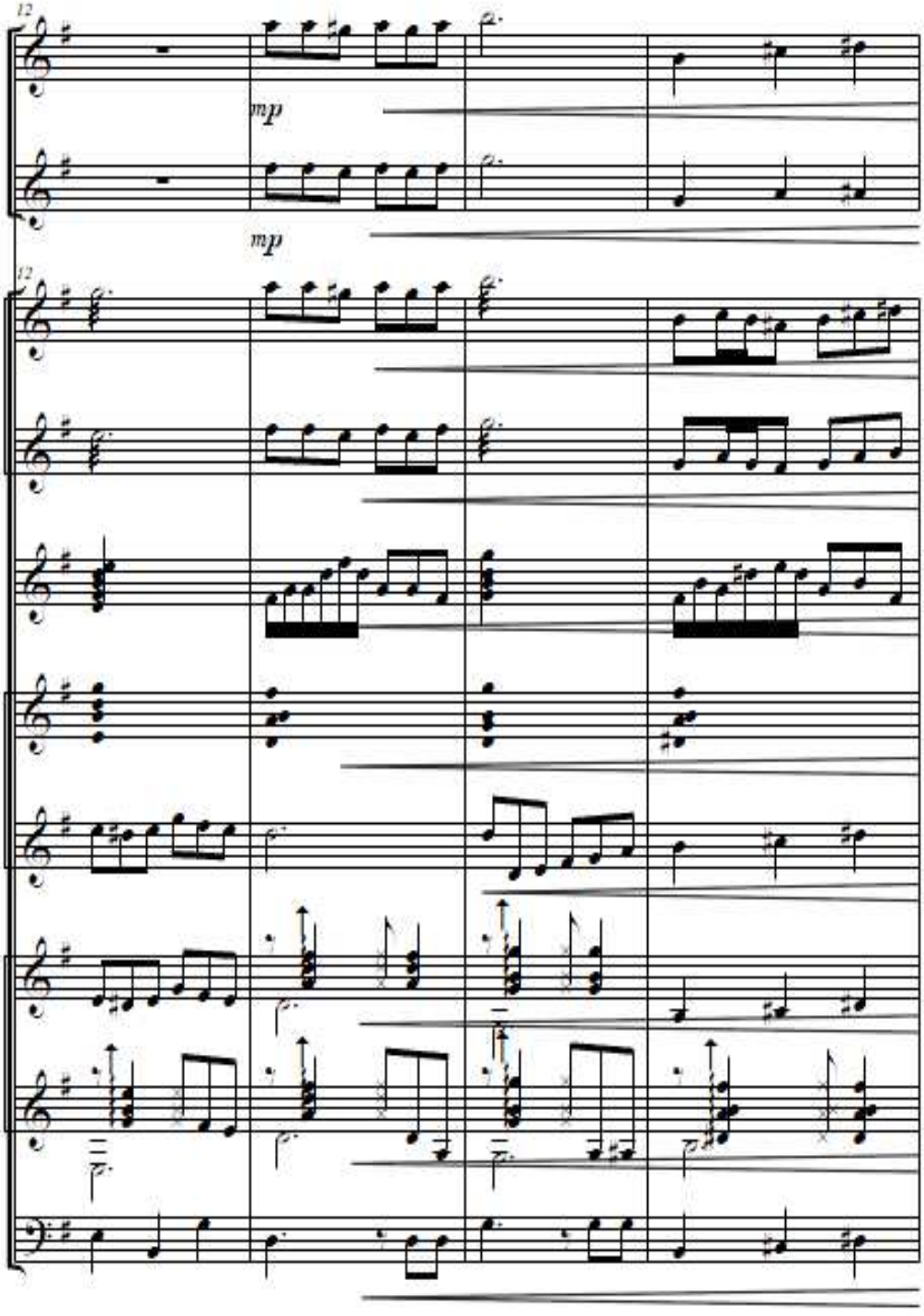
NO ME OLVIDES



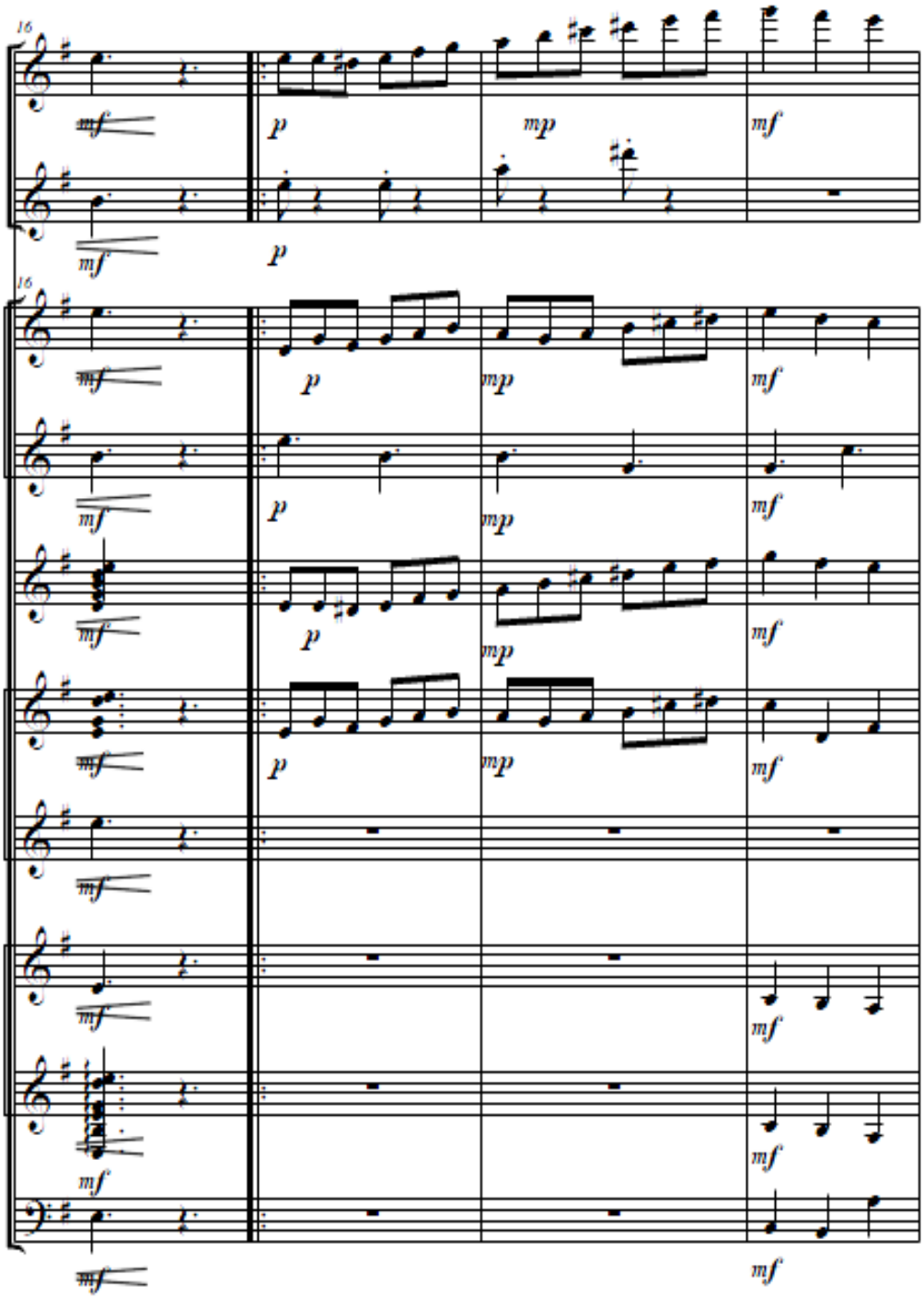
NO ME OLVIDES



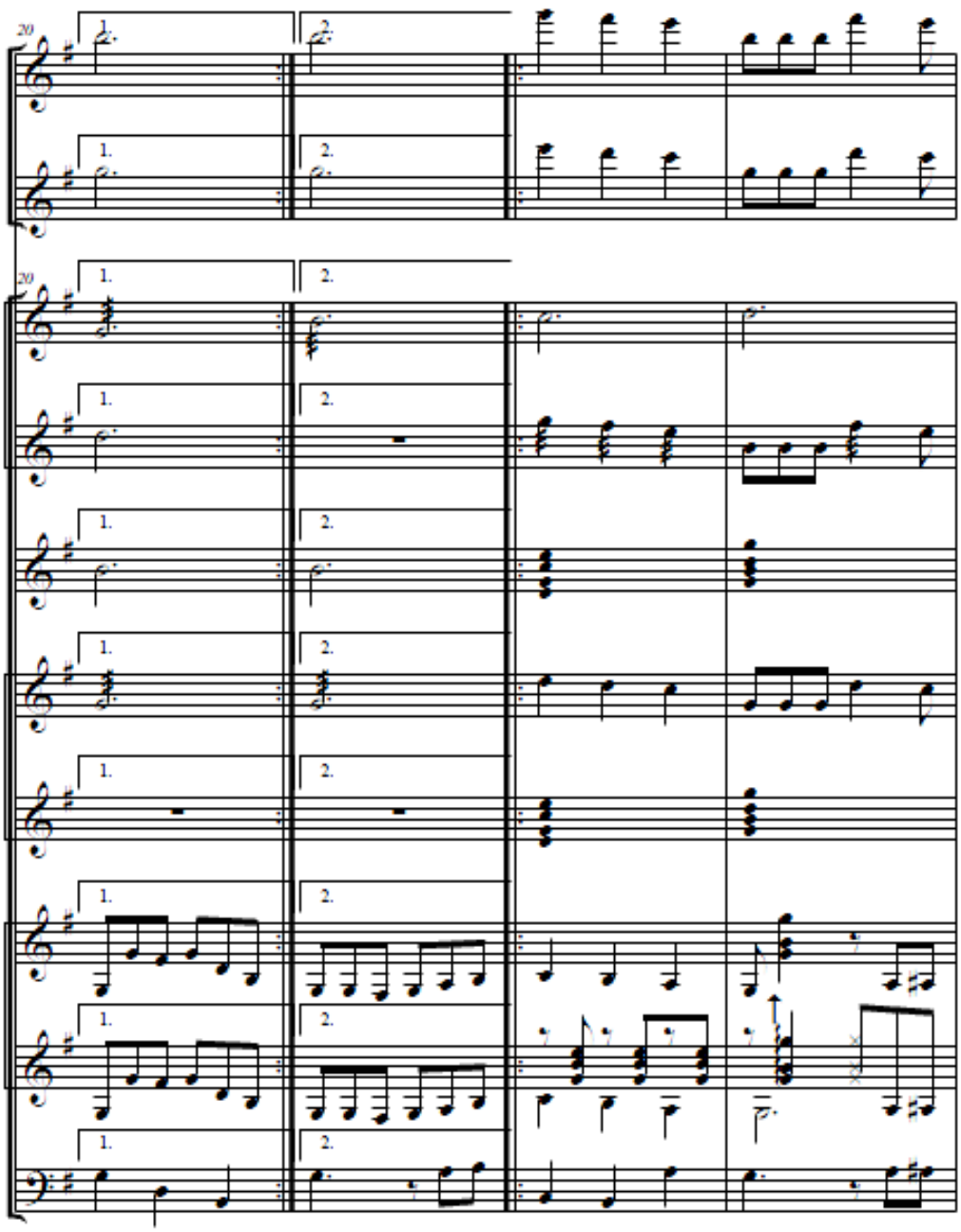
NO ME OLVIDES



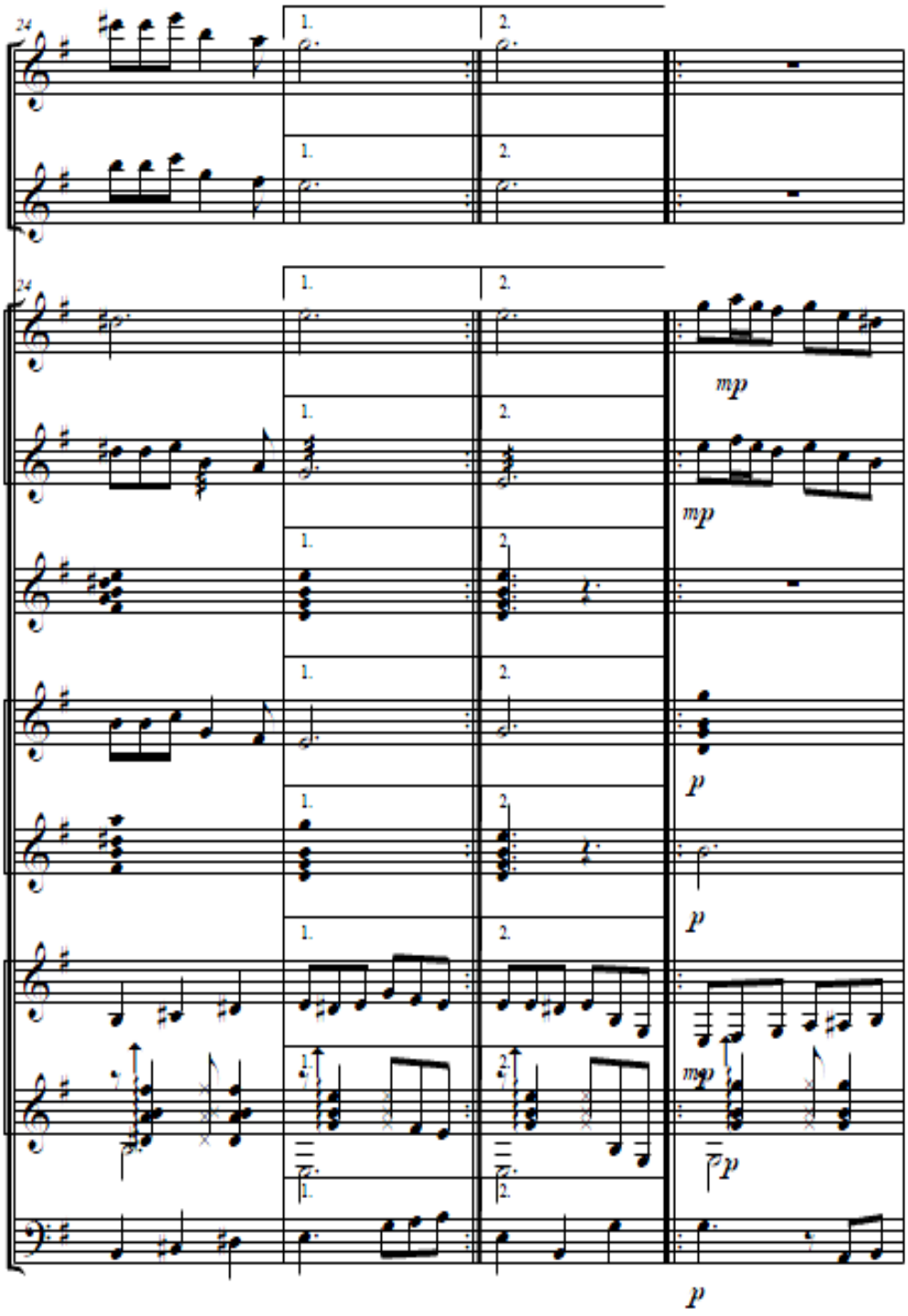
NO ME OLVIDES



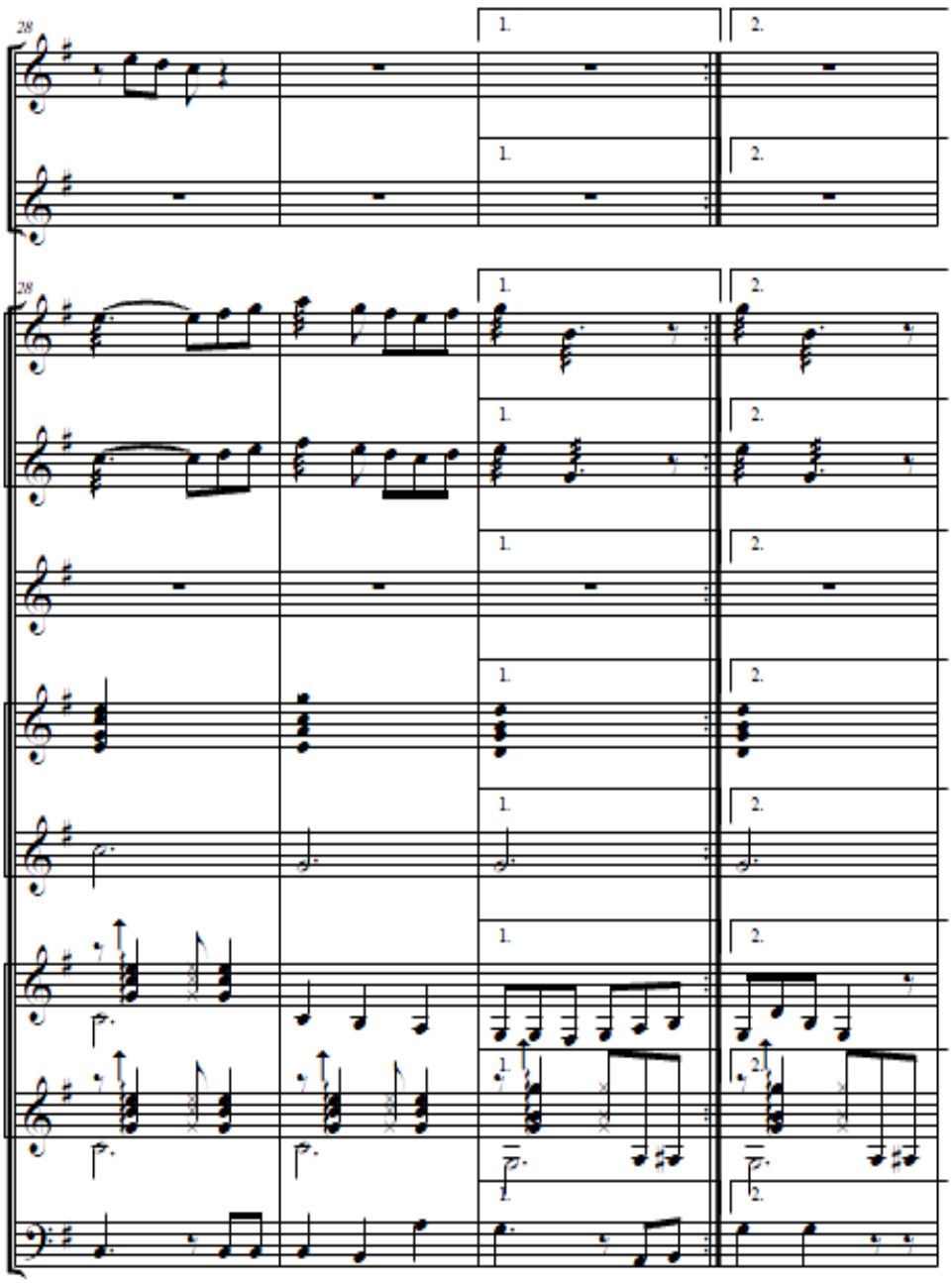
NO ME OLVIDES

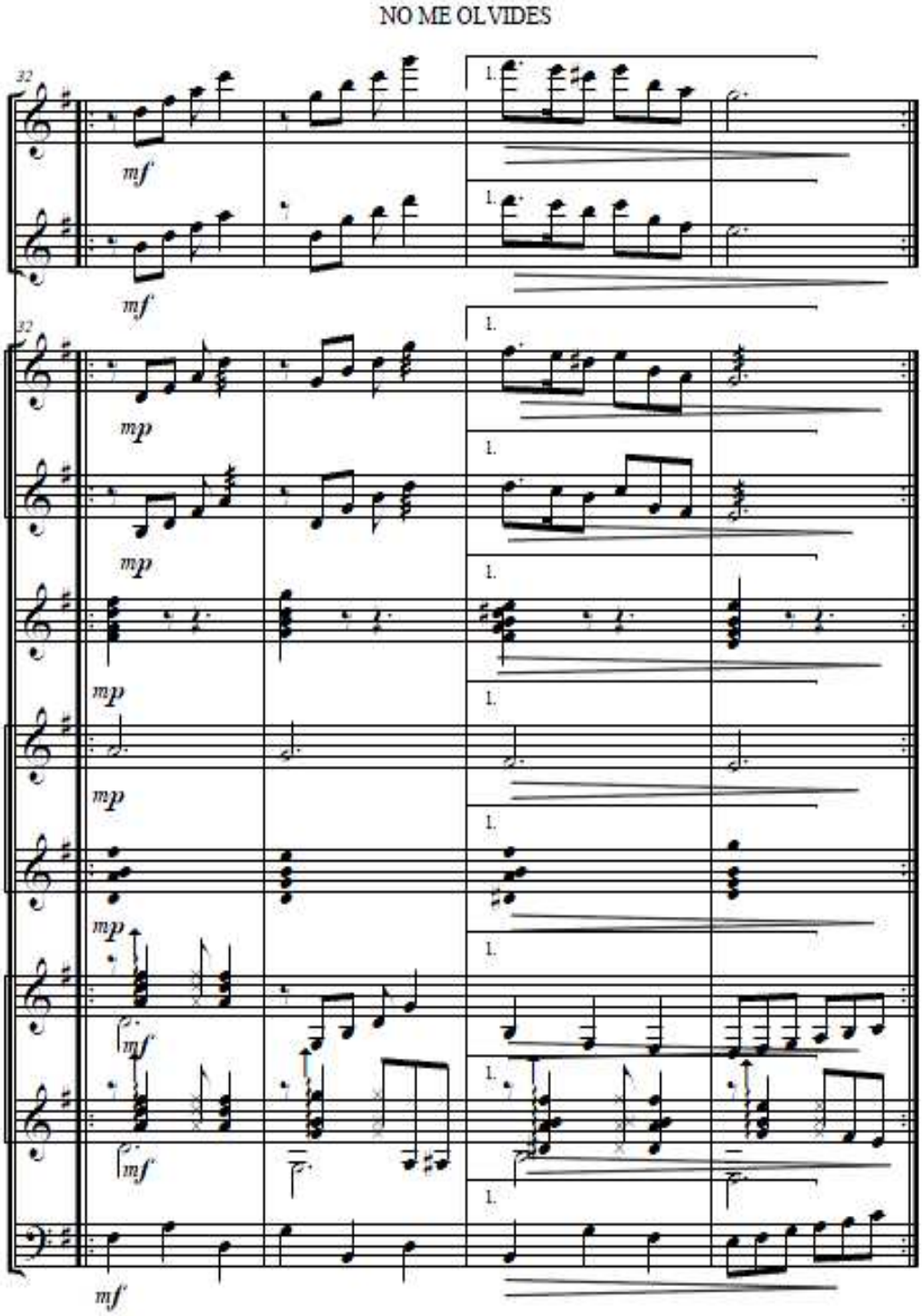


NO ME OLVIDES

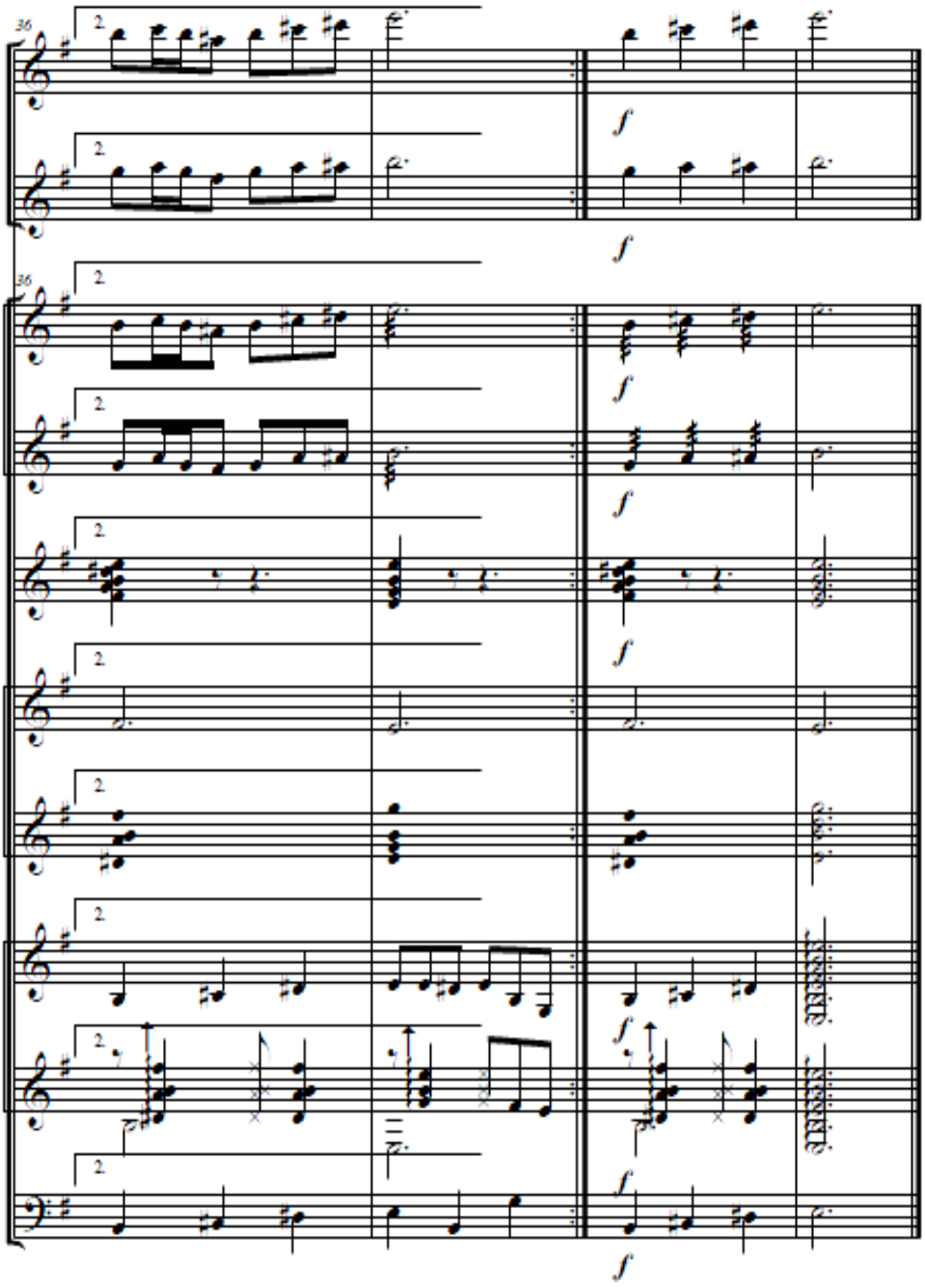


NO ME OLVIDES




NO ME OLVIDES
32
mf
mf
32
mp
mp
mp
mp
mp
mf
mf
mf
1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.
1.

NO ME OLVIDES

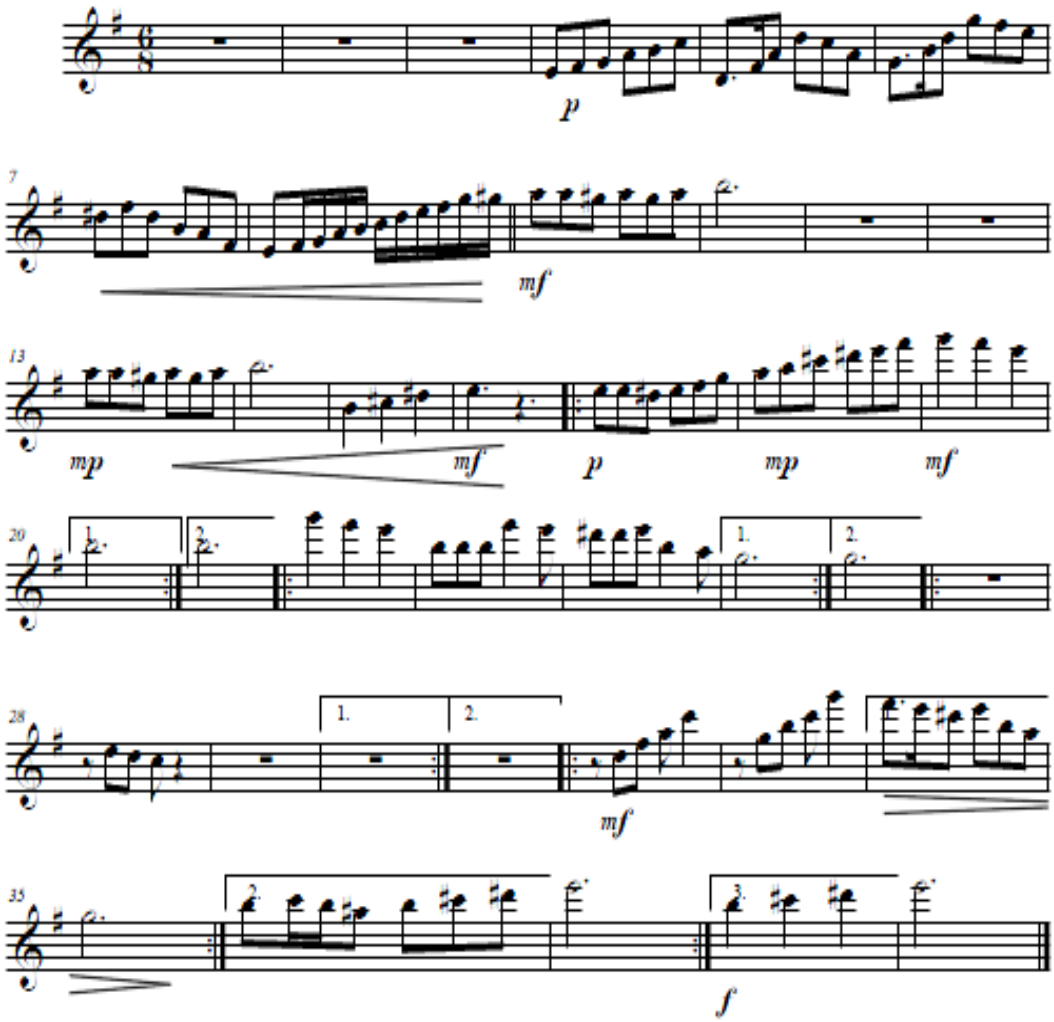


NO ME OLVIDES

Flauta 1

Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

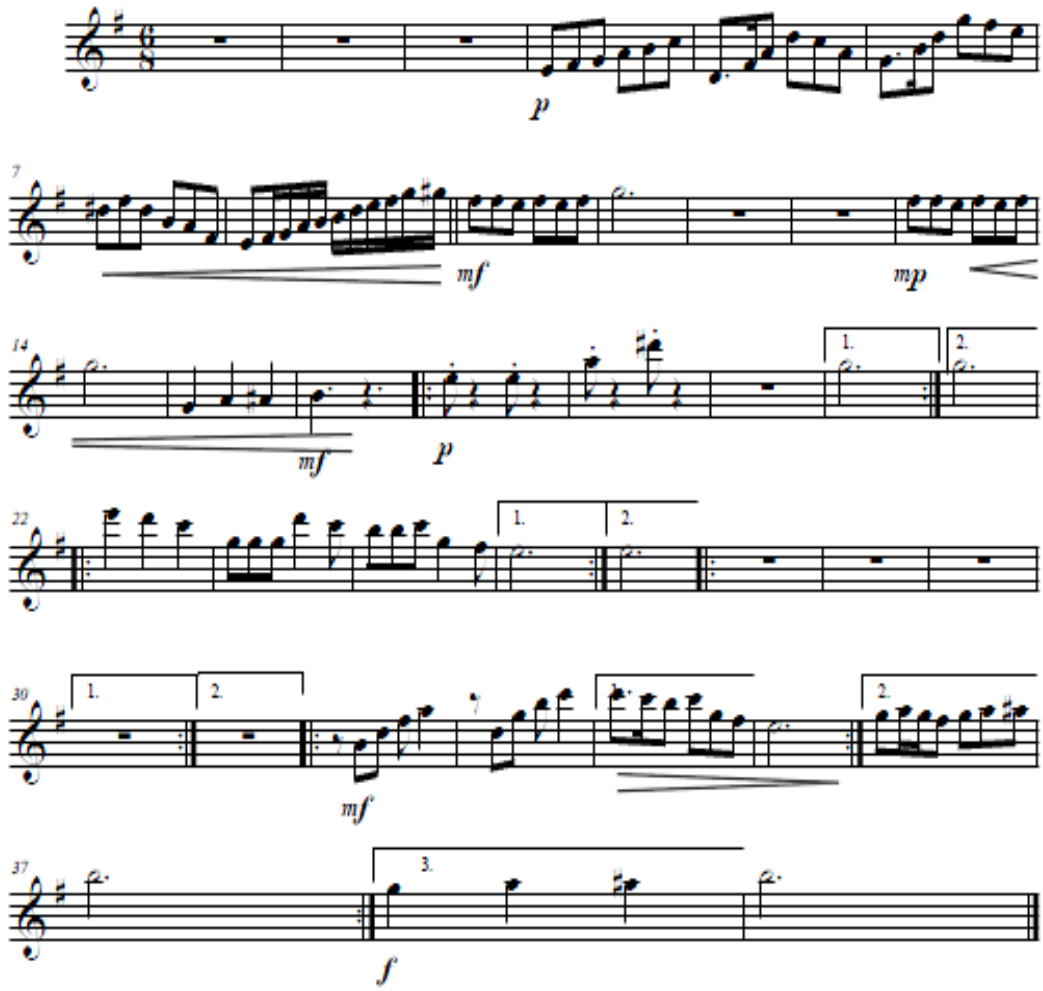


NO ME OLVIDES

Flauta 2

Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

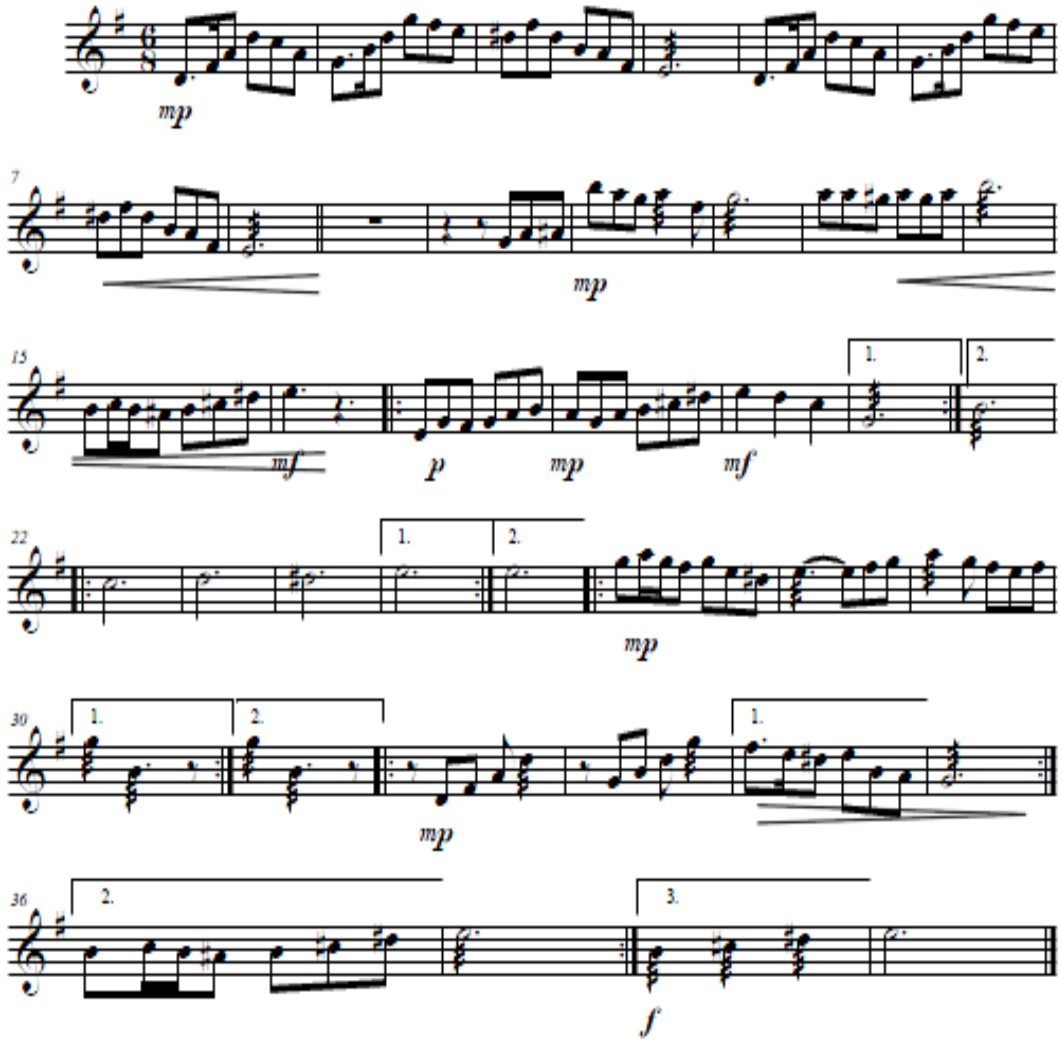


NO ME OLVIDES

Bandola 1

Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

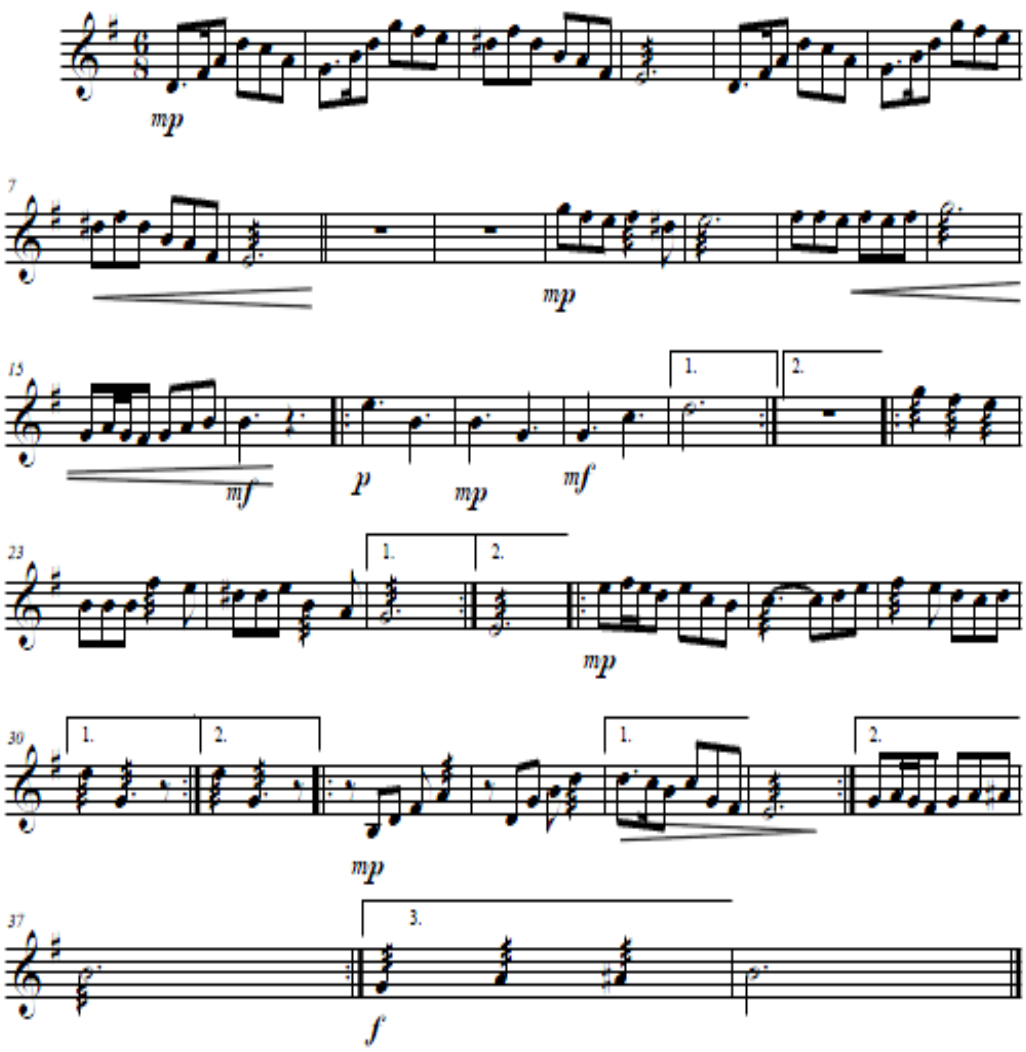


NO ME OLVIDES

Bandola 2

Marinera

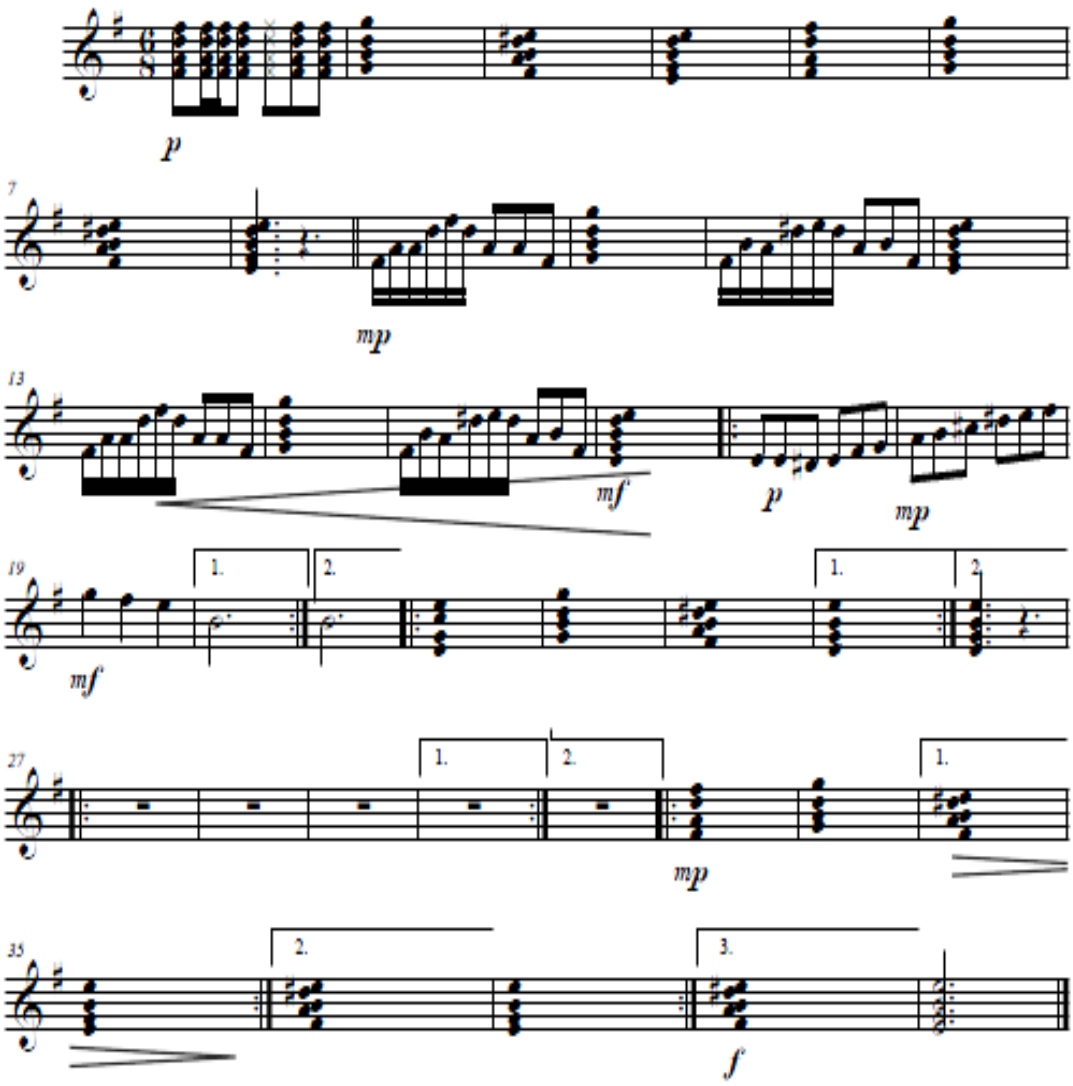
Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



NO ME OLVIDES

Charango — Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

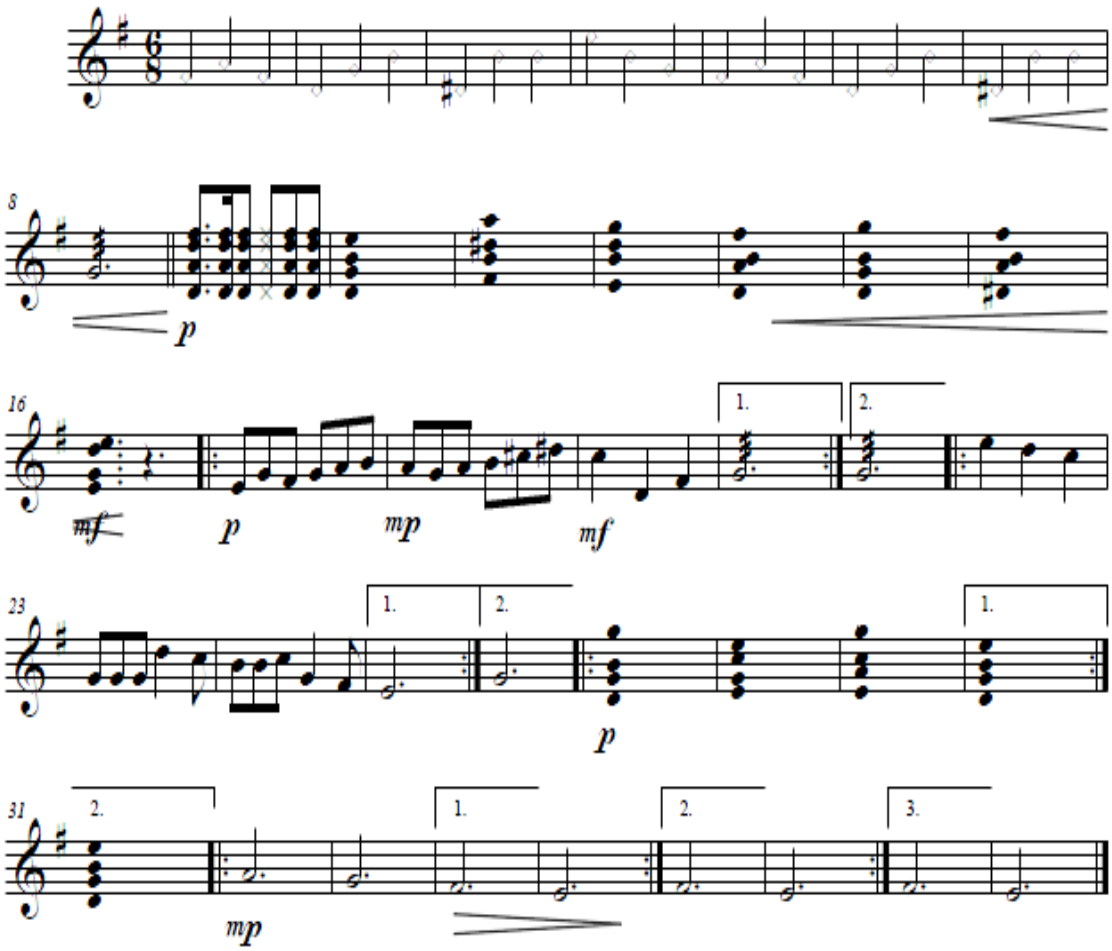


NO ME OLVIDES

Tiple 1

Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

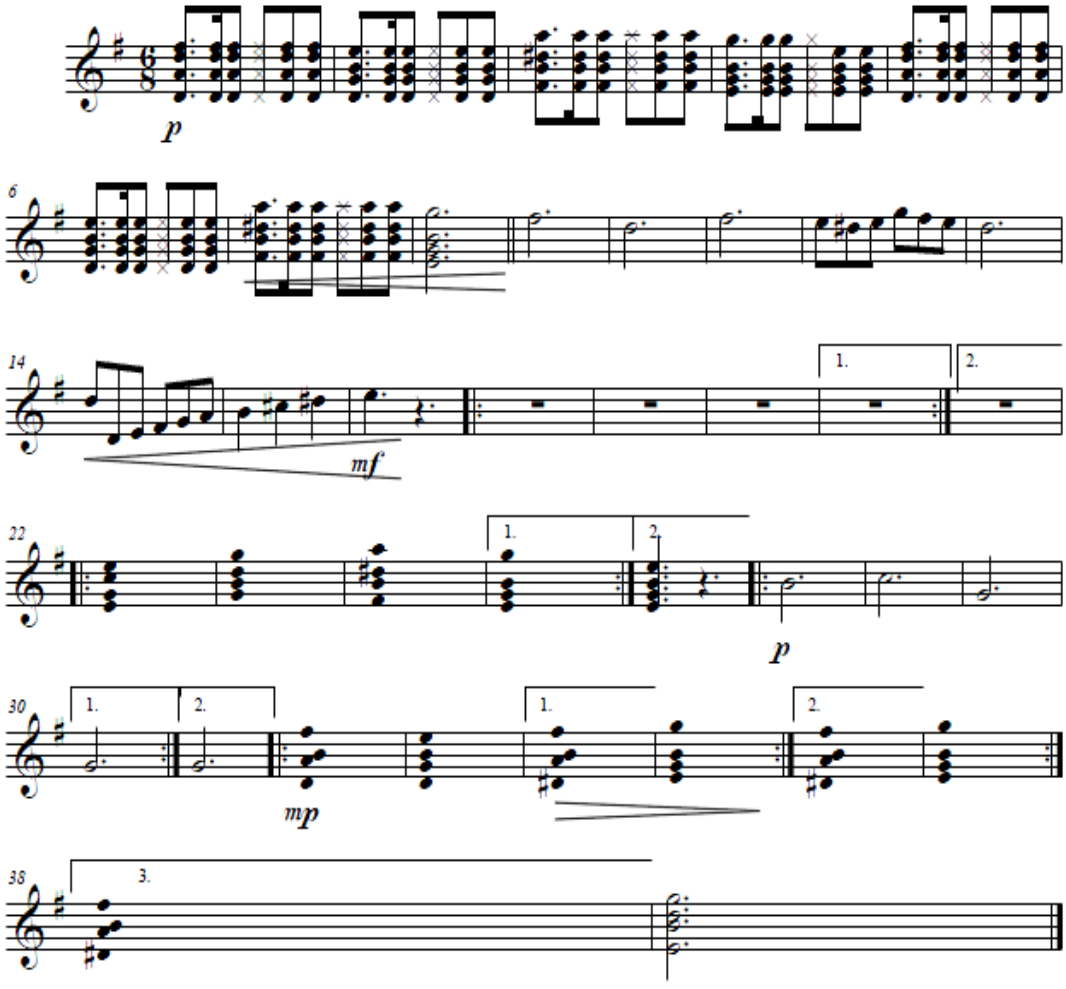


NO ME OLVIDES

Tiple 2

Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

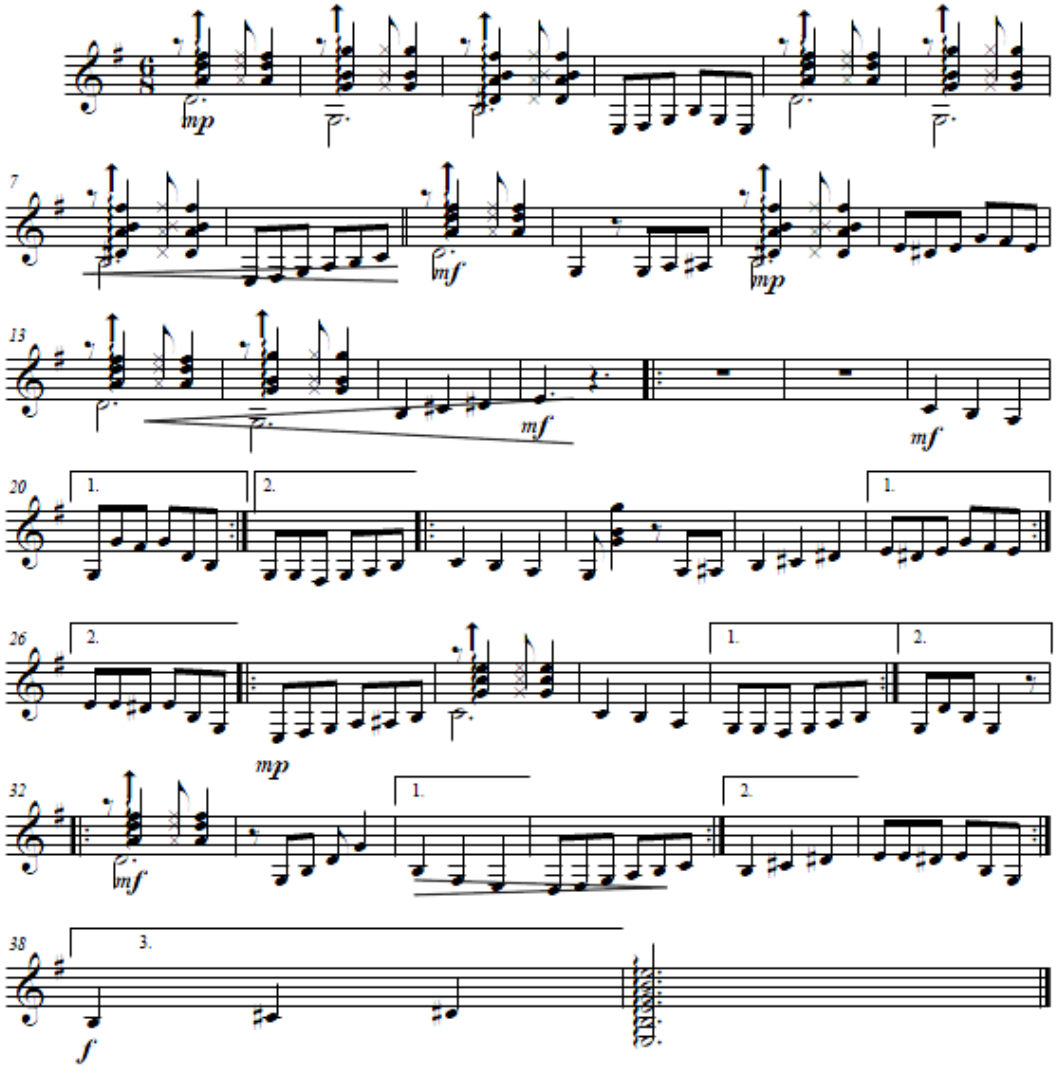


NO ME OLVIDES

Guitarra 1

Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

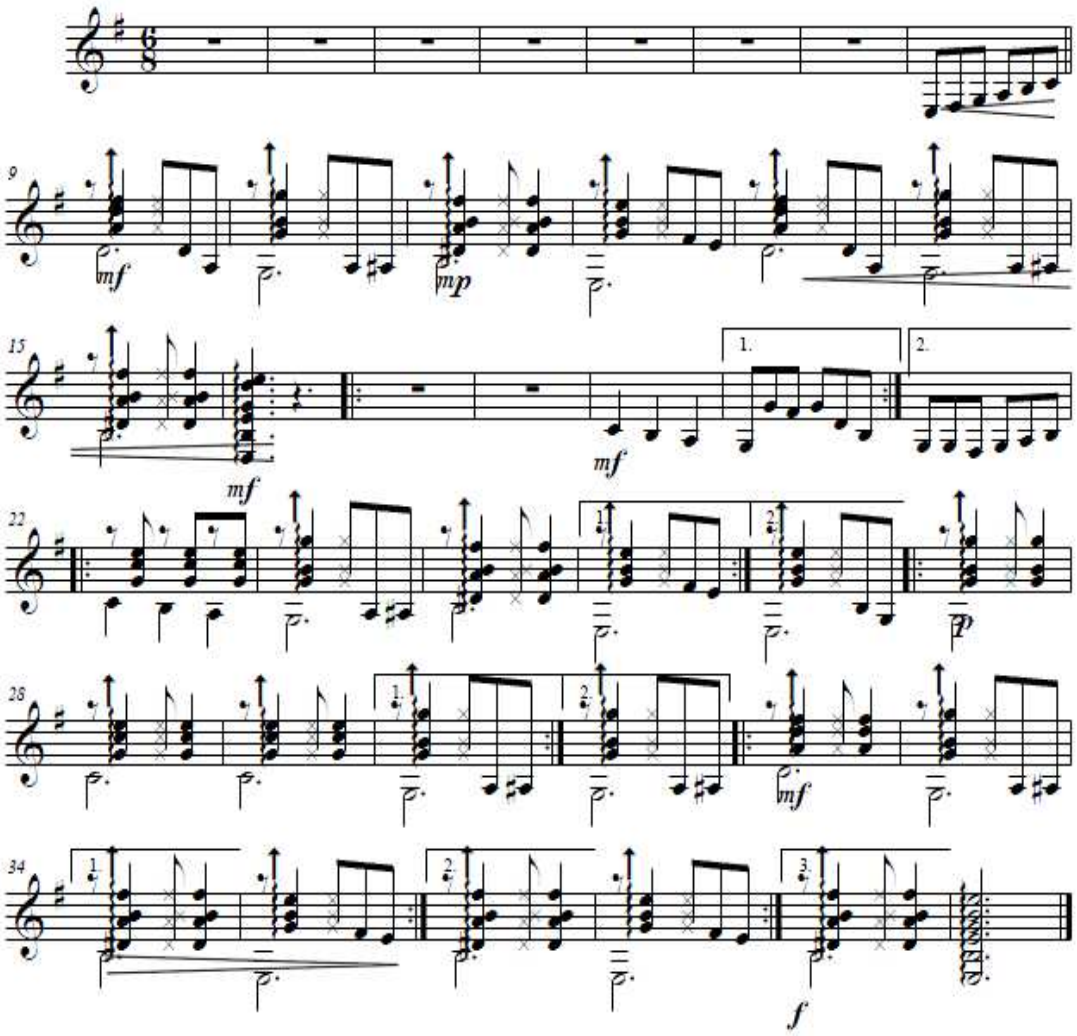


NO ME OLVIDES

Guitarra 2

Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

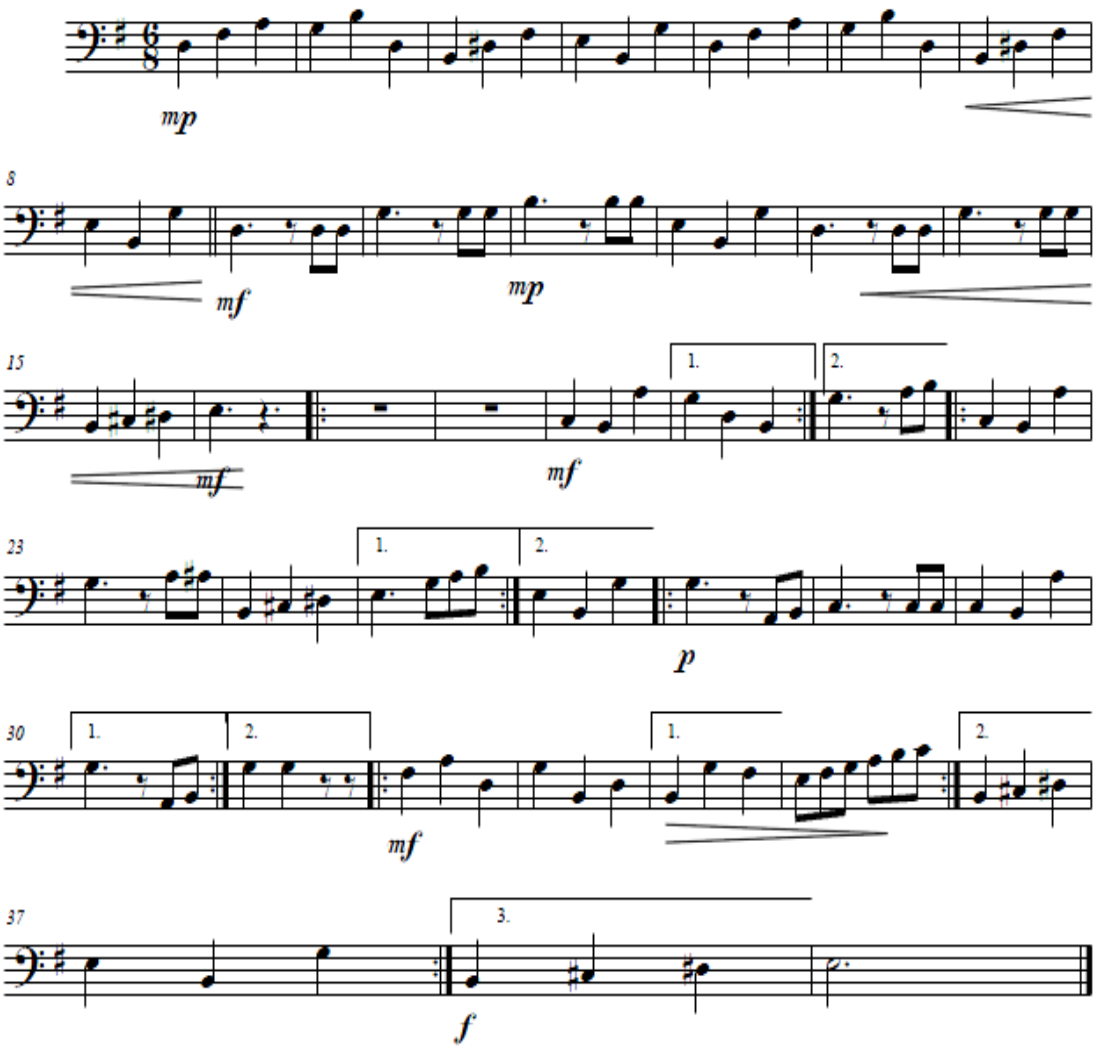


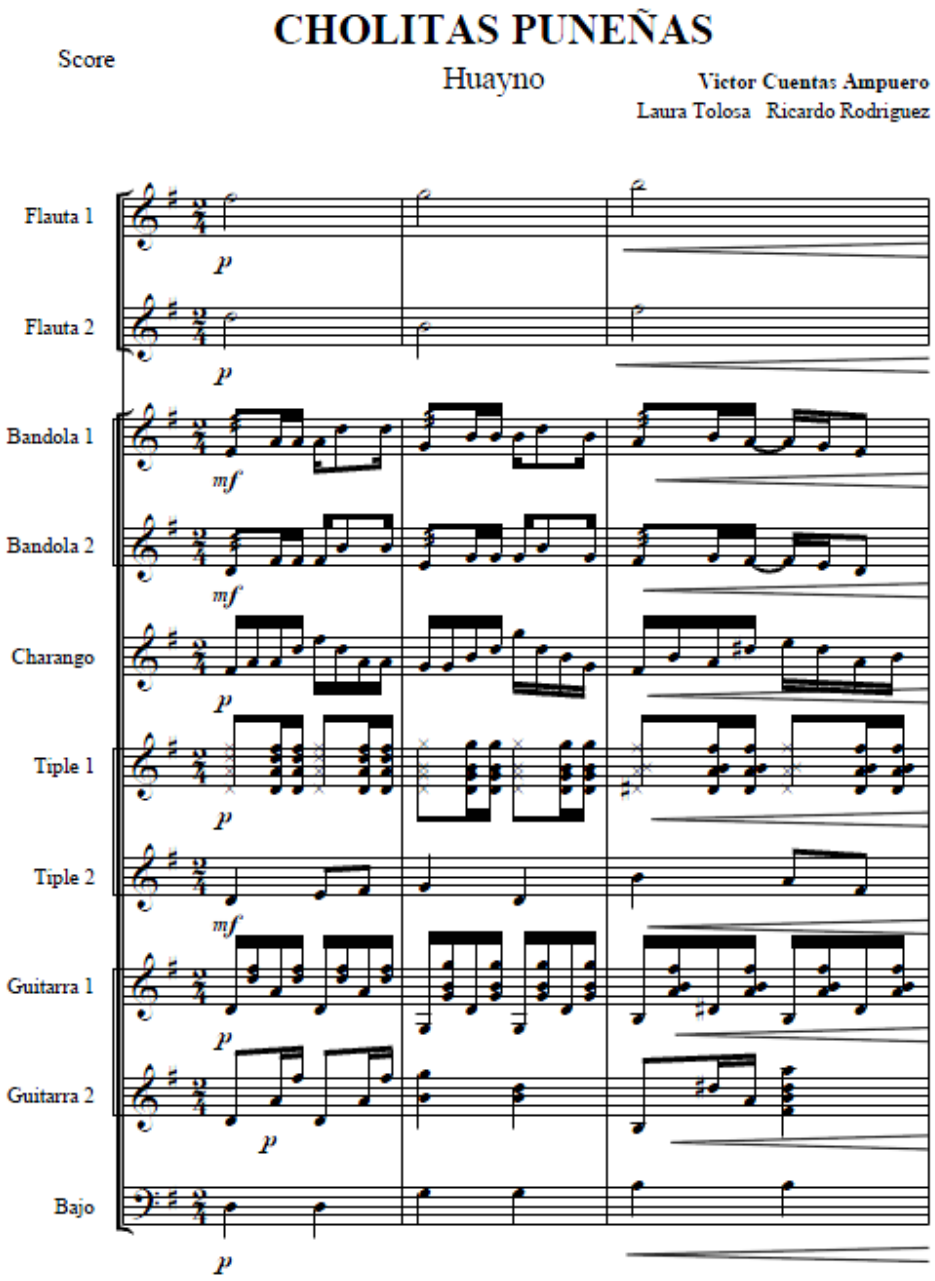
NO ME OLVIDES

Bajo

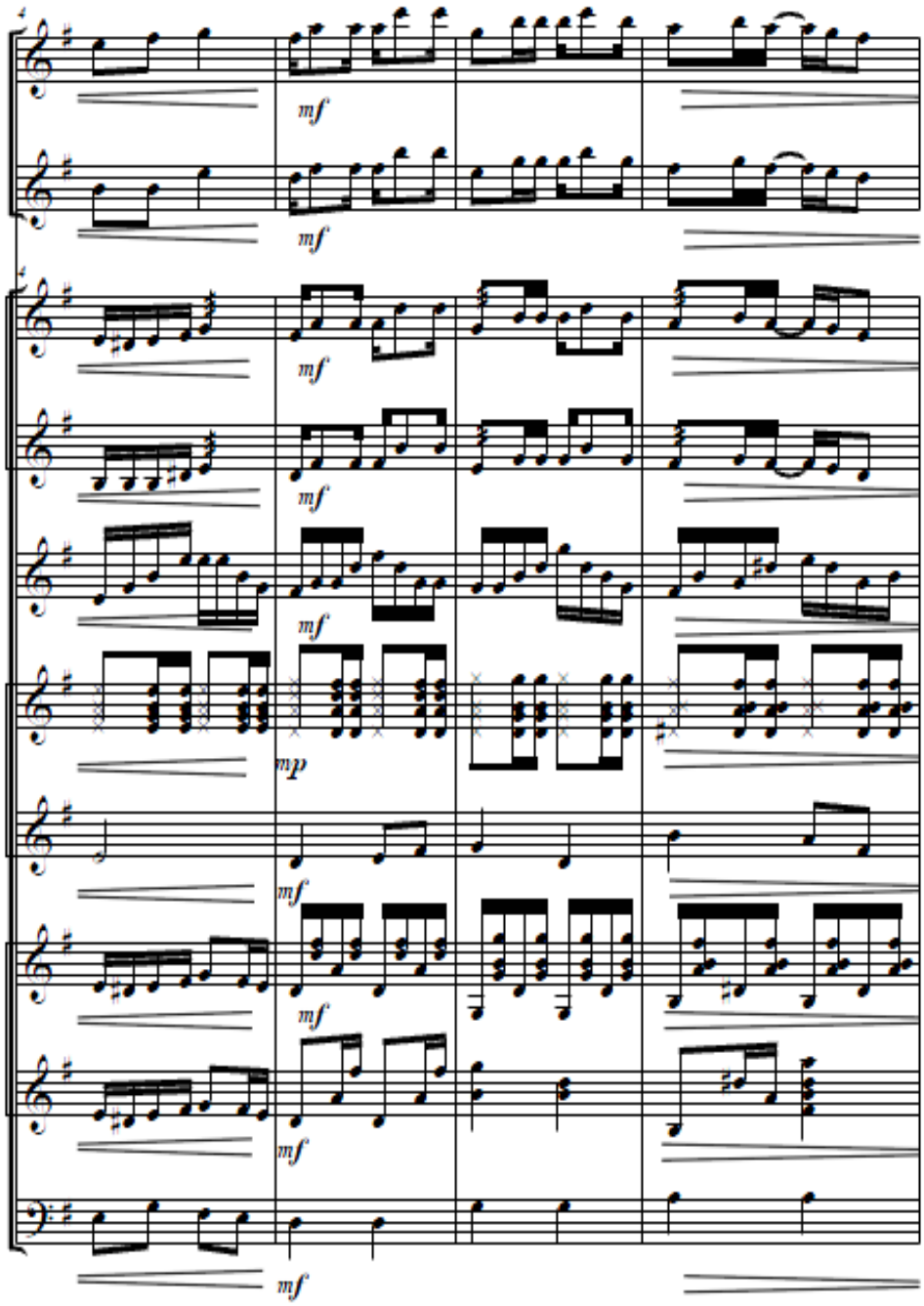
Marinera

Carlo Rubina Burgos
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

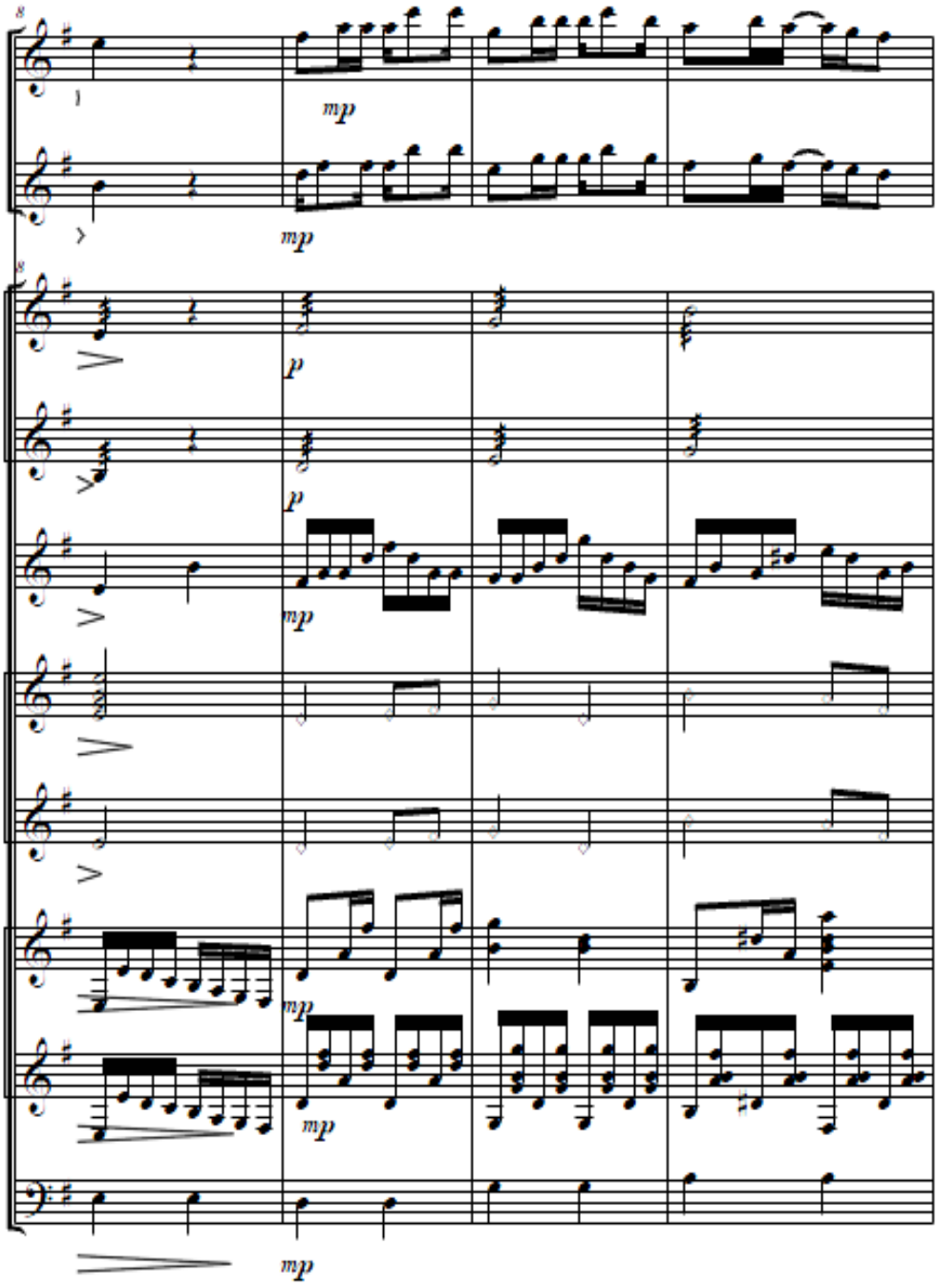



CHOLITAS PUNEÑAS
Score
Huayno
Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez
Flauta 1
Flauta 2
Bandola 1
Bandola 2
Charango
Tiple 1
Tiple 2
Guitarra 1
Guitarra 2
Bajo
p
mf

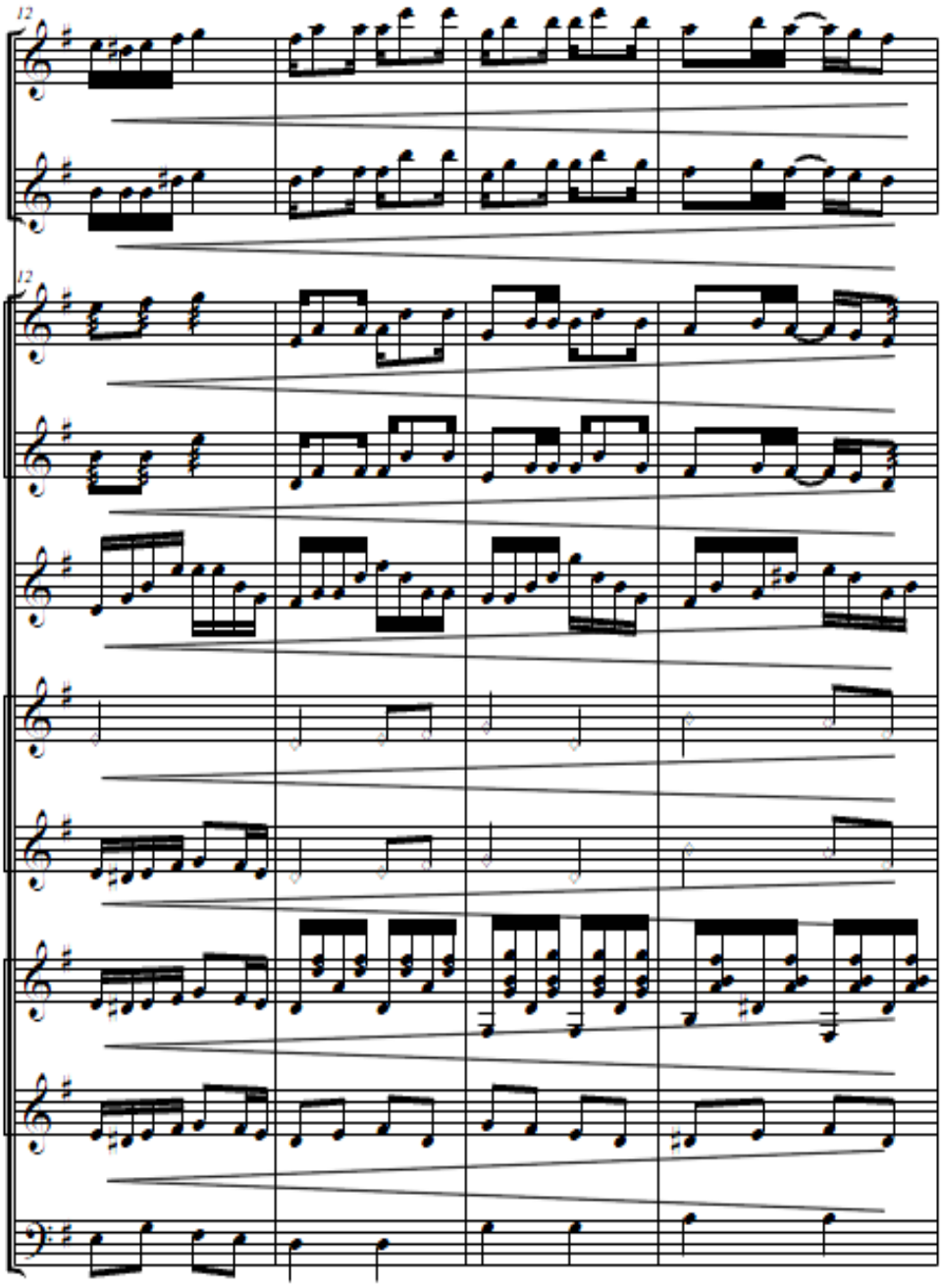
CHOLITAS PUNEÑAS

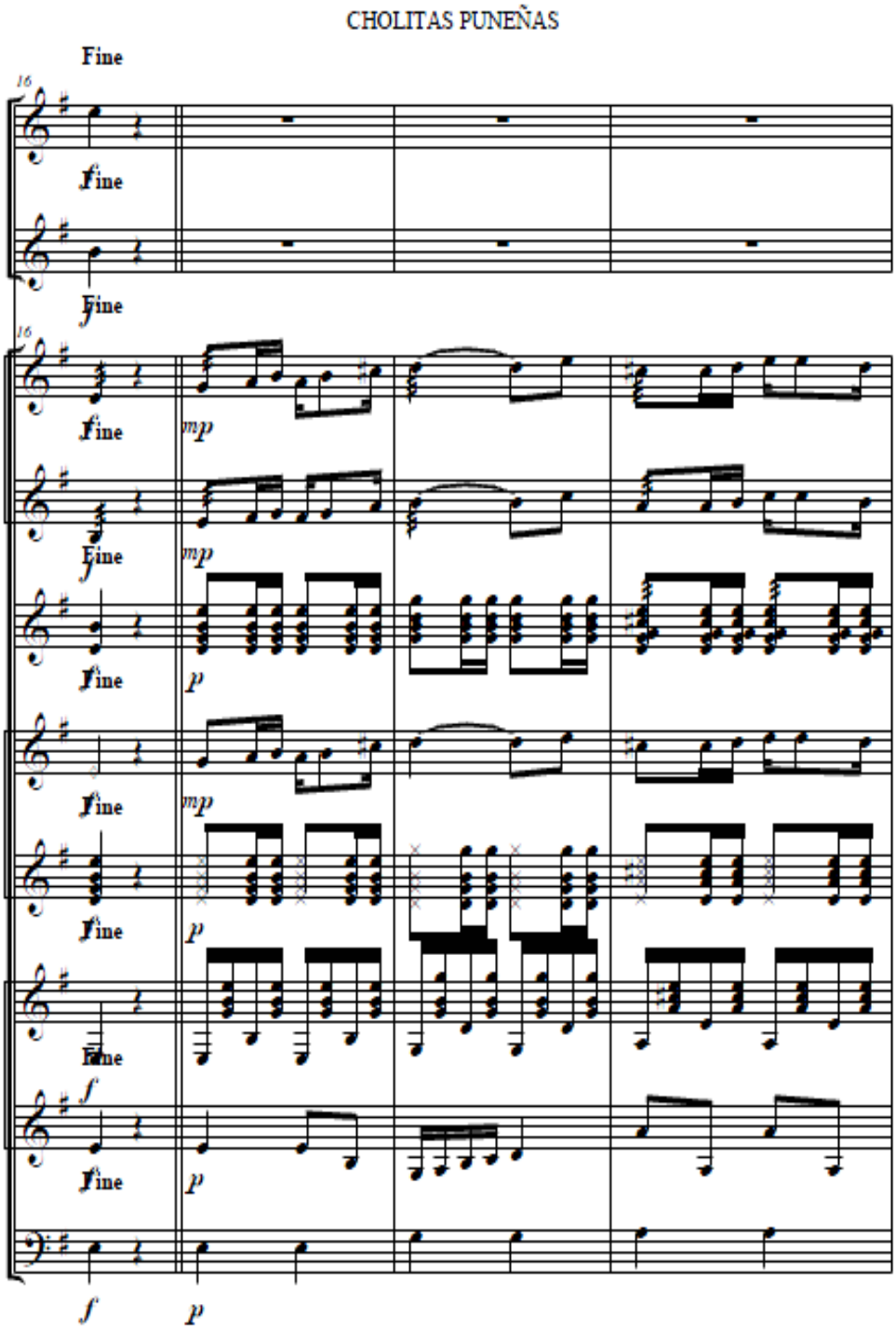


CHOLITAS PUNEÑAS

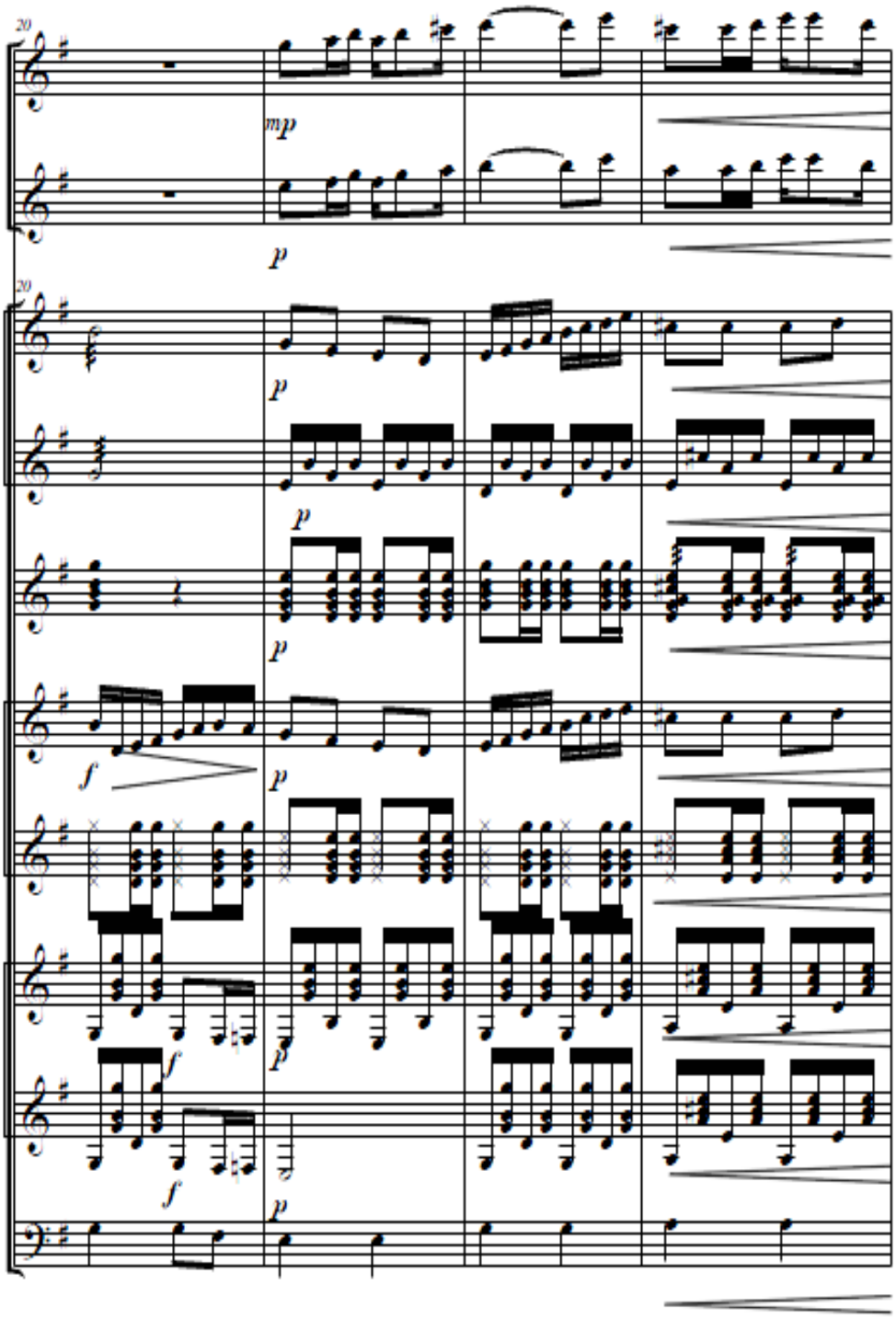


CHOLITAS PUNEÑAS

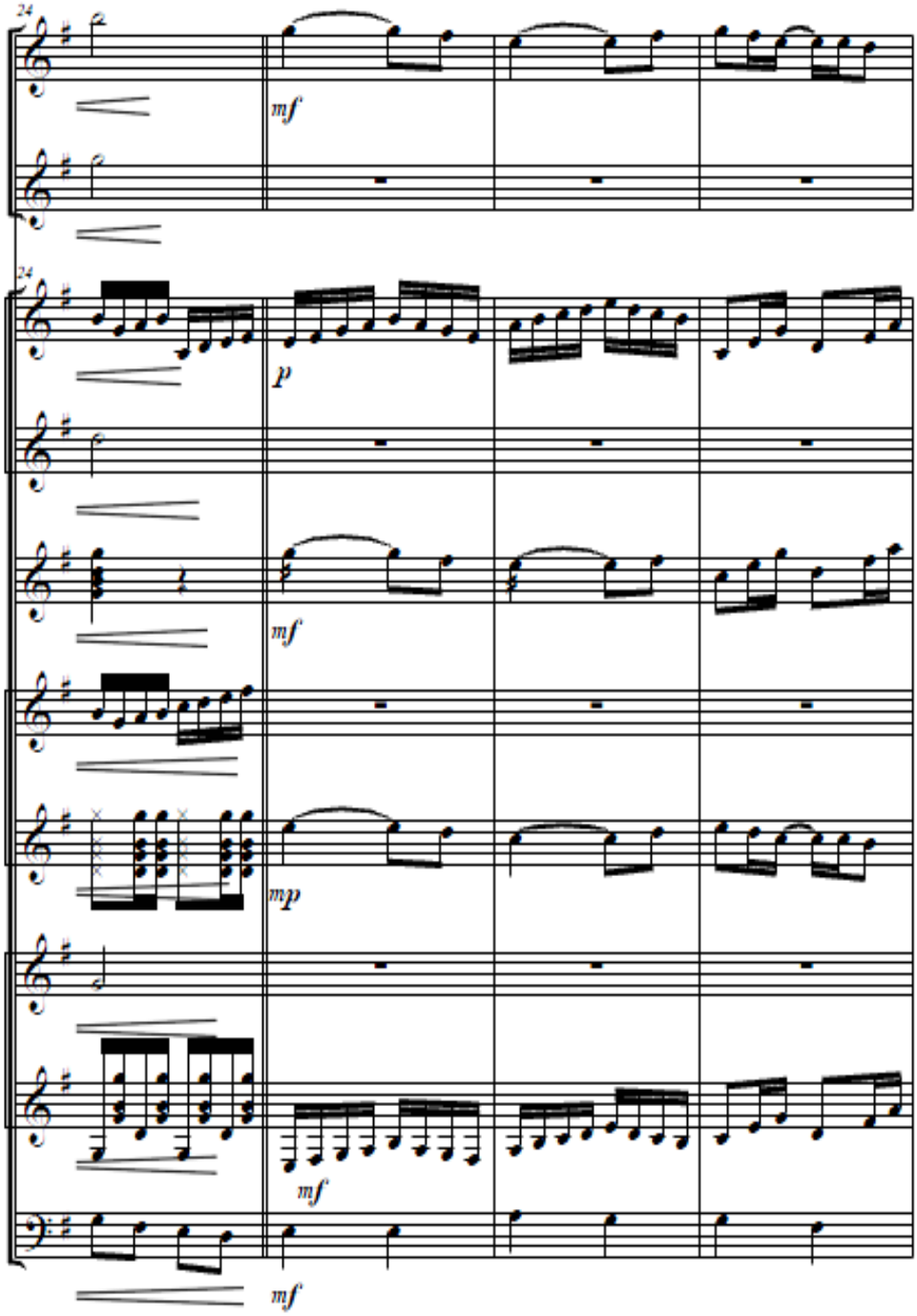



CHOLITAS PUNEÑAS
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
Fine
mp
mp
p
mp
p
p
f
p
f
p

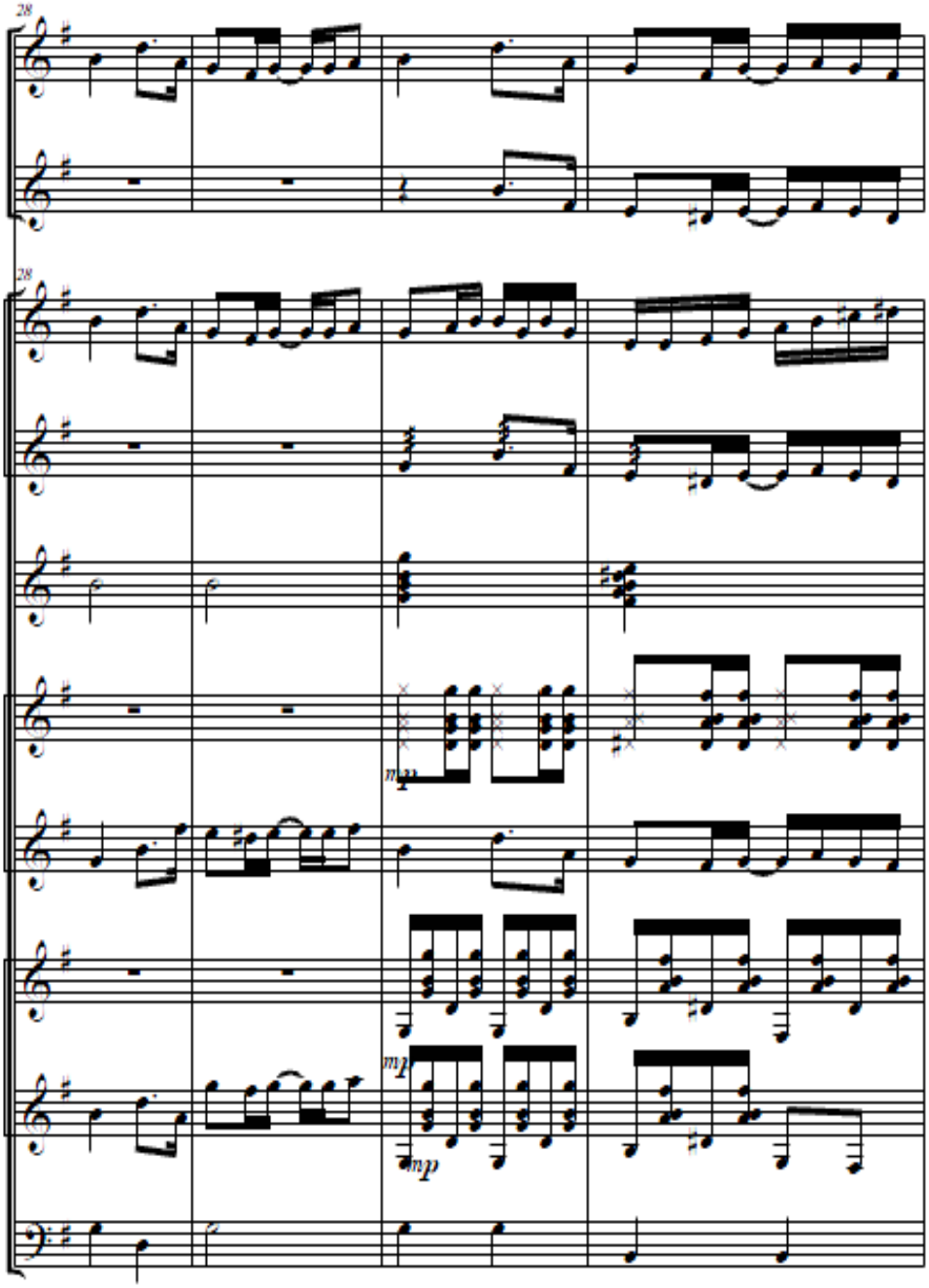
CHOLITAS PUNEÑAS



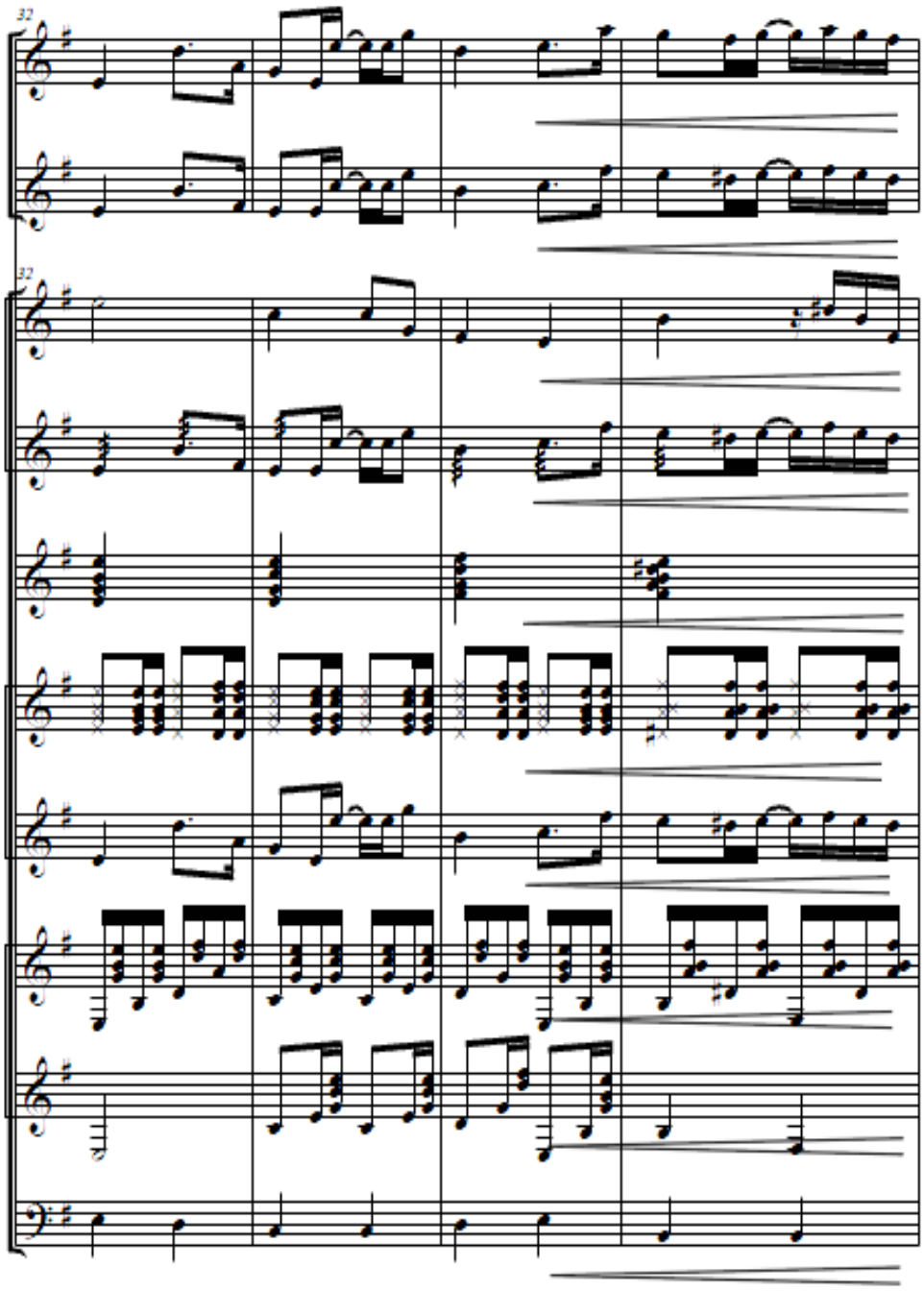
CHOLITAS PUNEÑAS



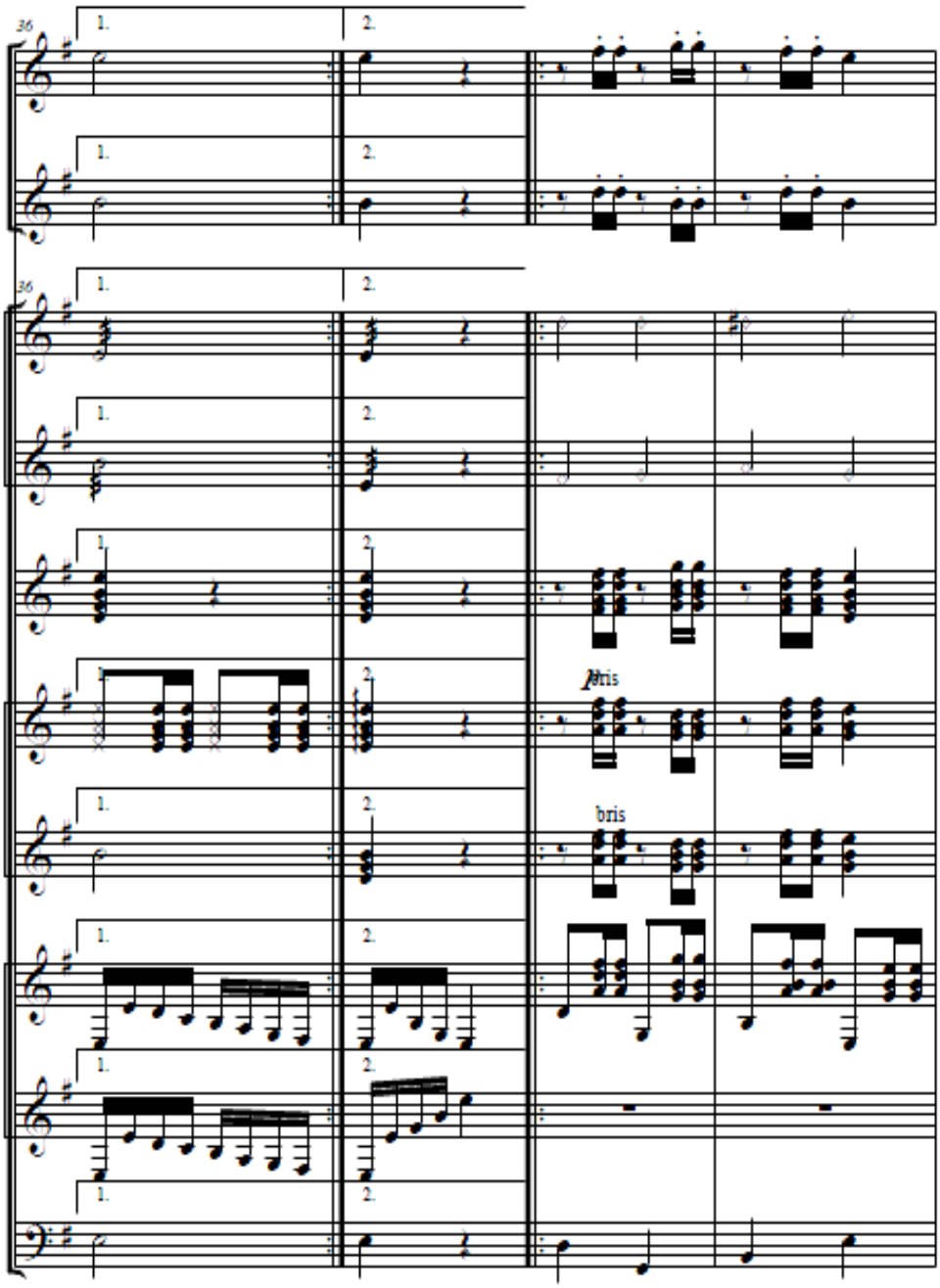
CHOLITAS PUNEÑAS



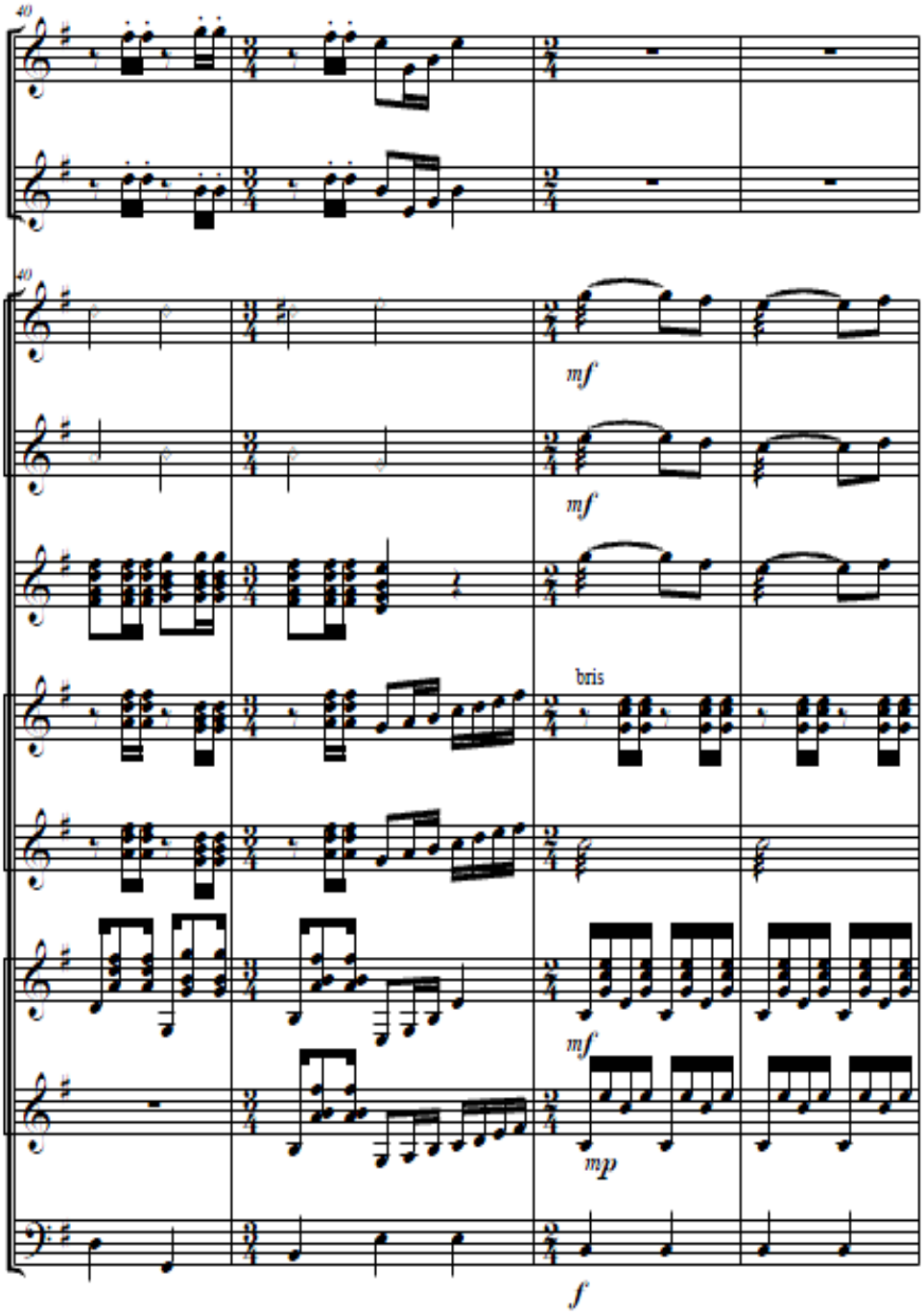
CHOLITAS PUNEÑAS



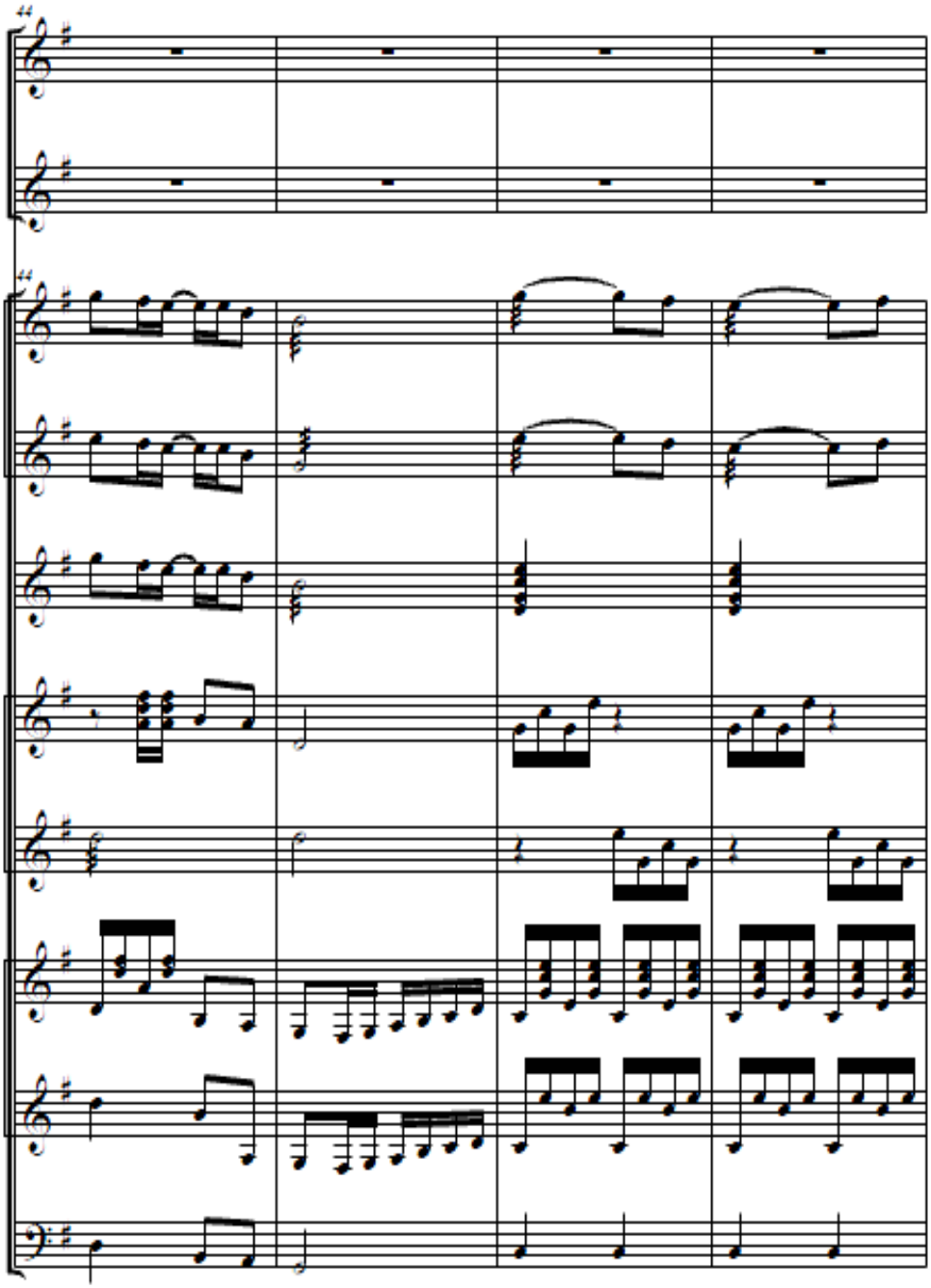
CHOLITAS PUNEÑAS



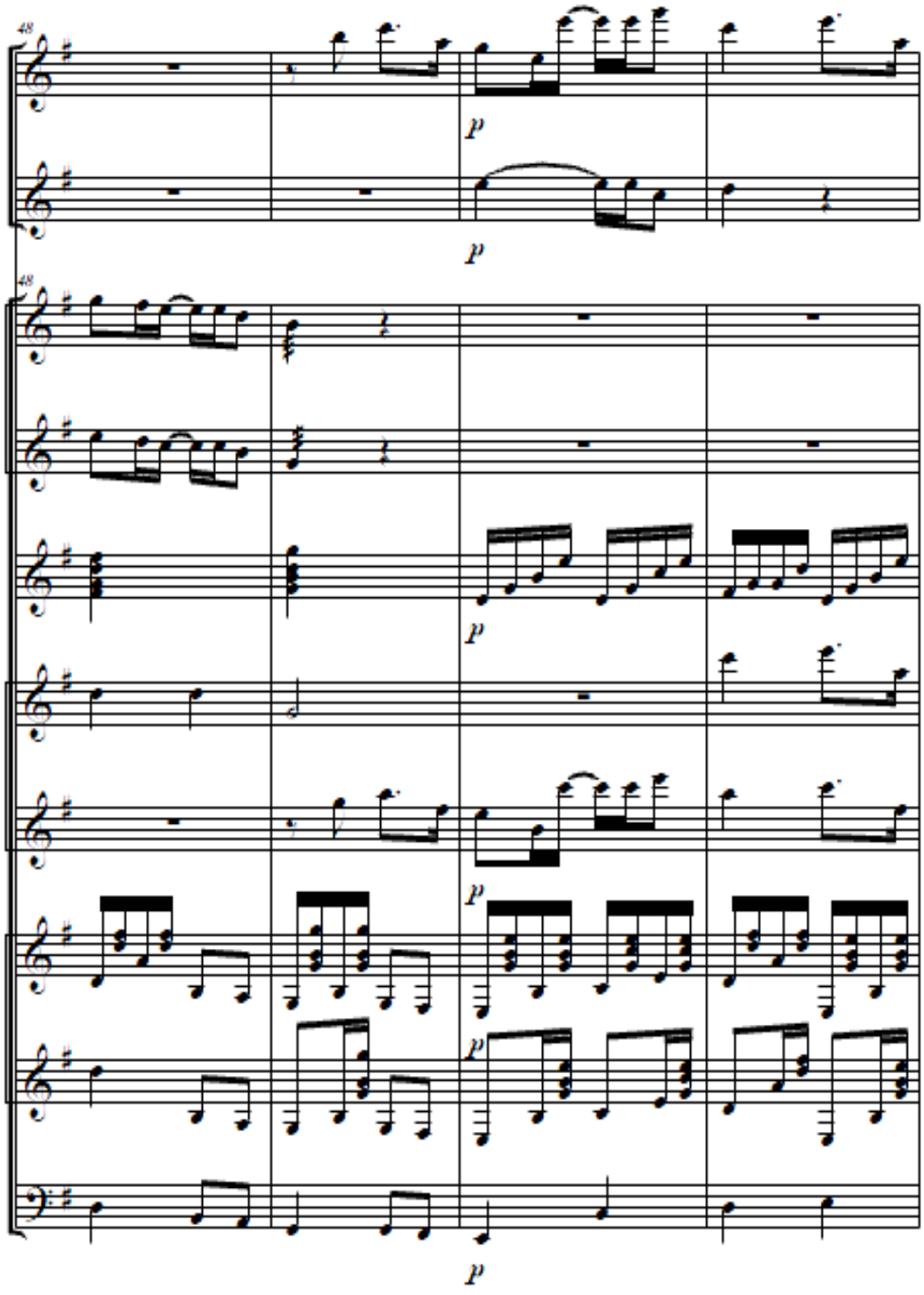
CHOLITAS PUNEÑAS



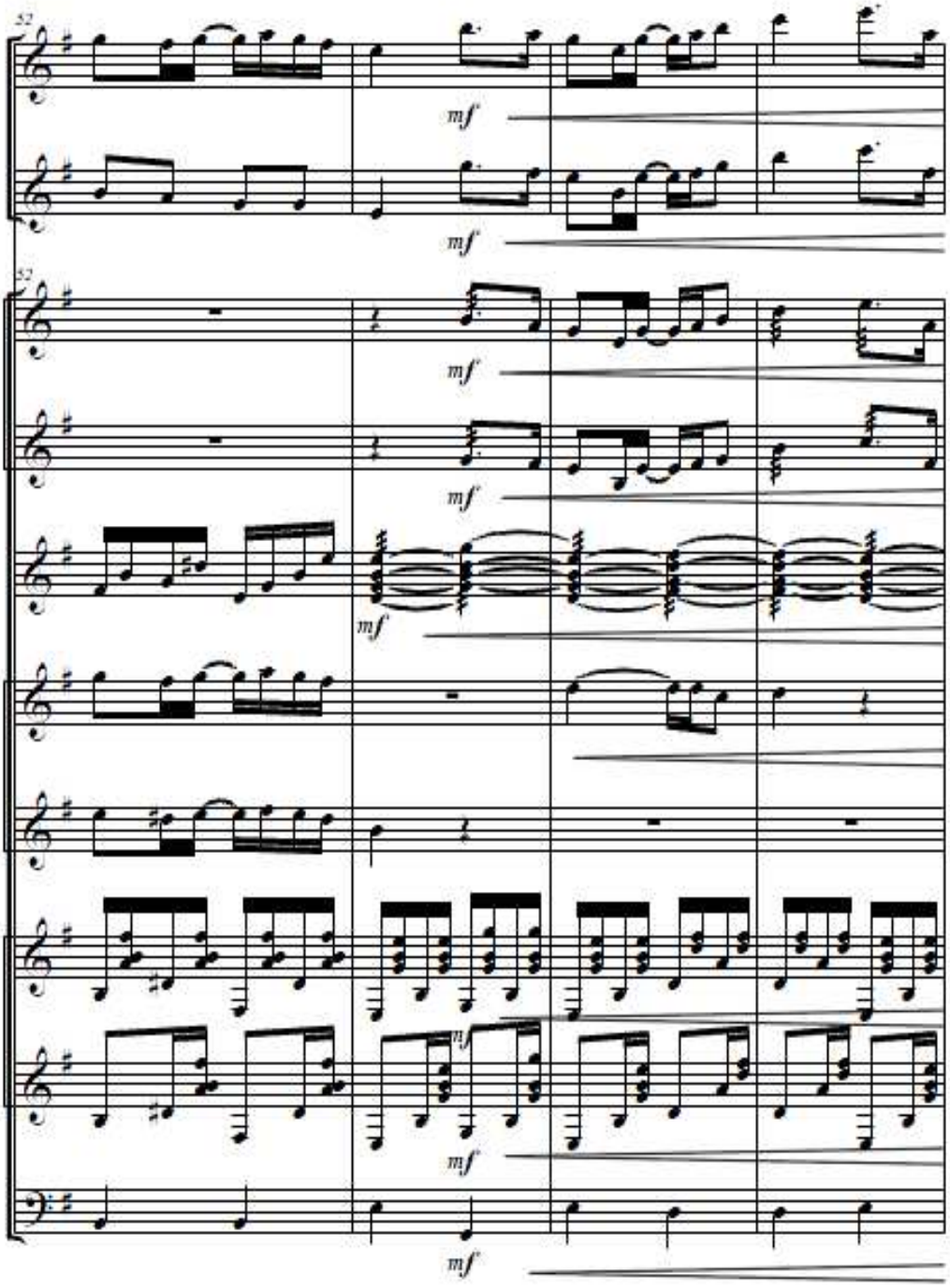
CHOLITAS PUNEÑAS

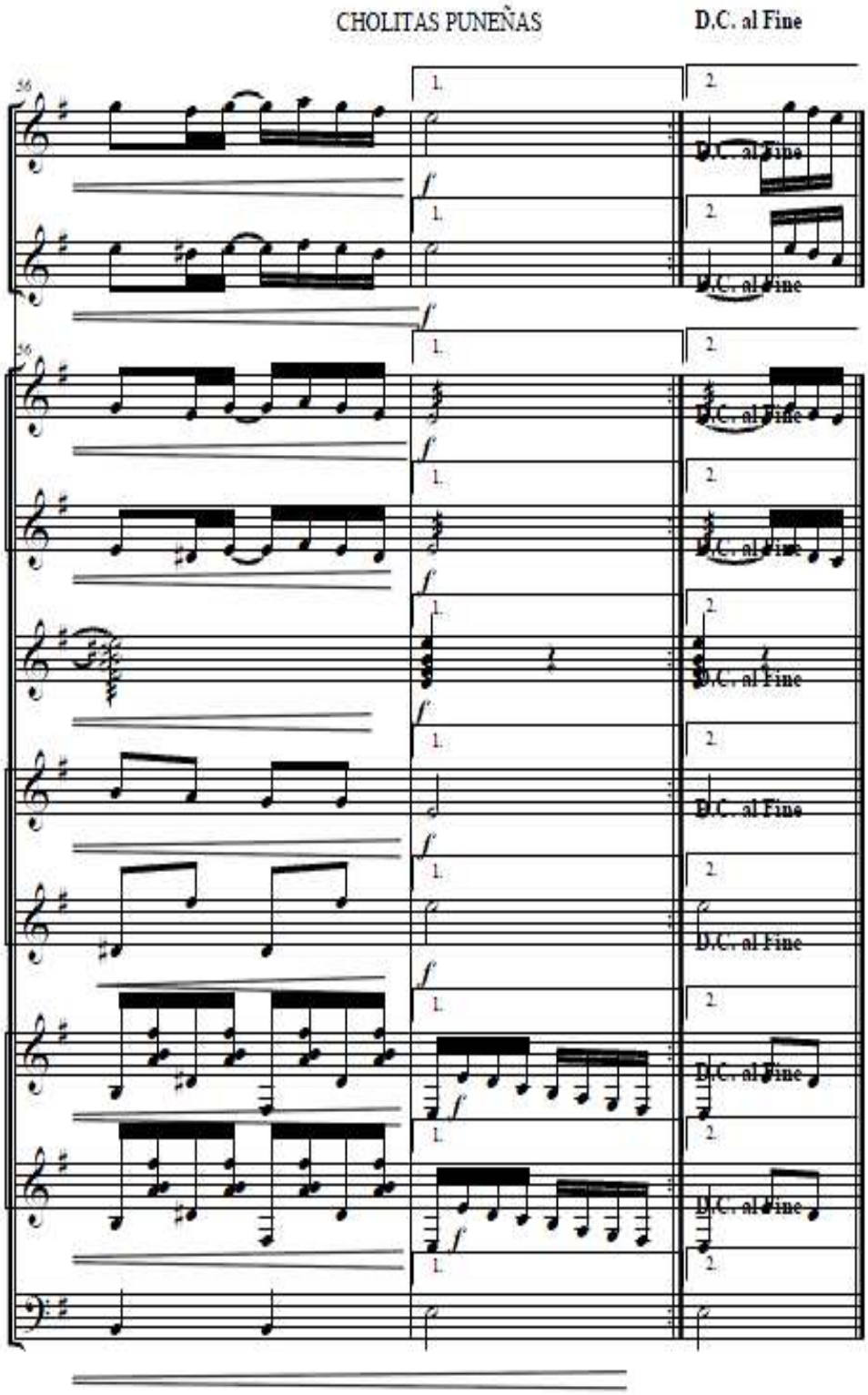


CHOLITAS PUNEÑAS



CHOLITAS PUNEÑAS



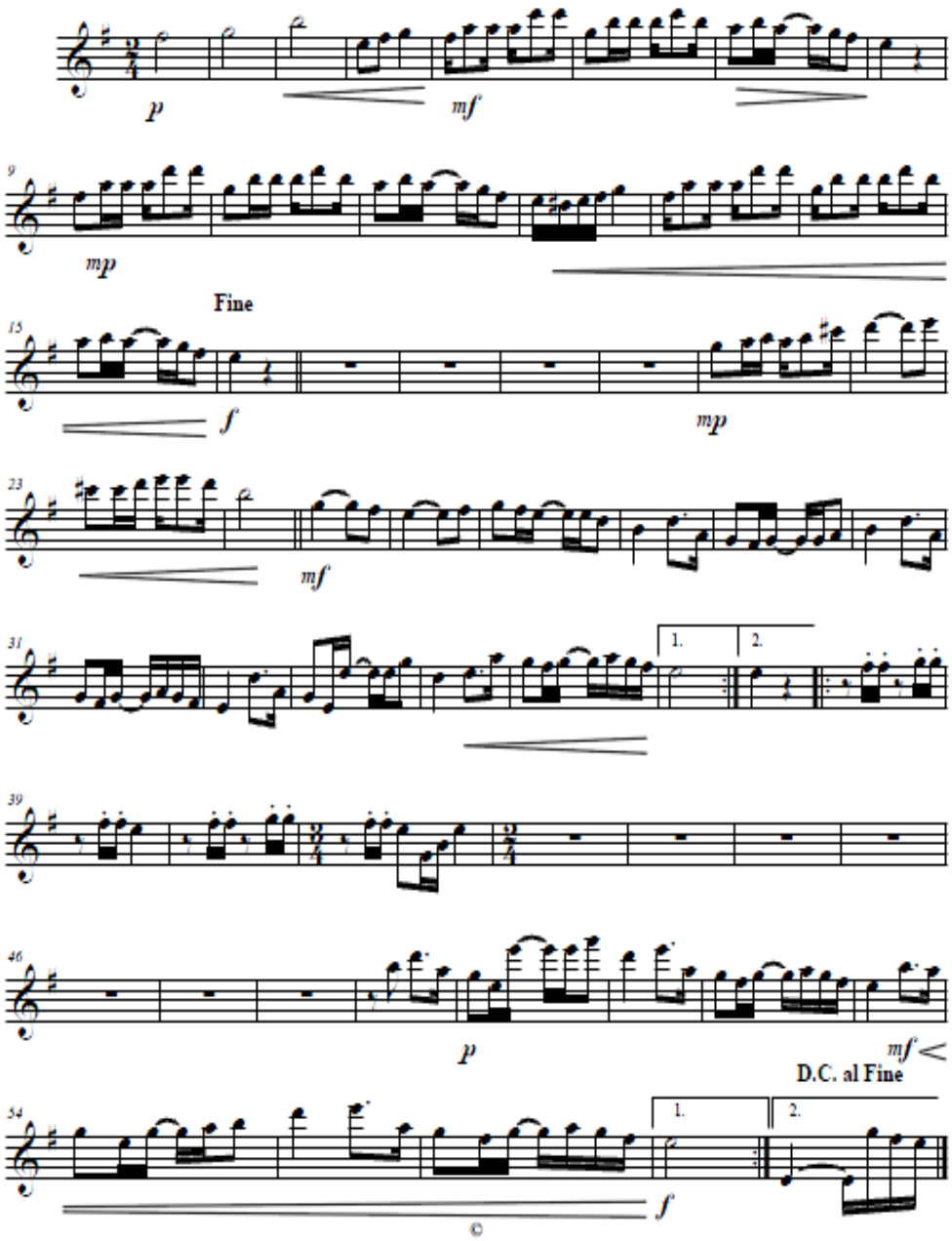

CHOLITAS PUNEÑAS
D.C. al Fine

CHOLITAS PUNEÑAS

Flauta 1

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



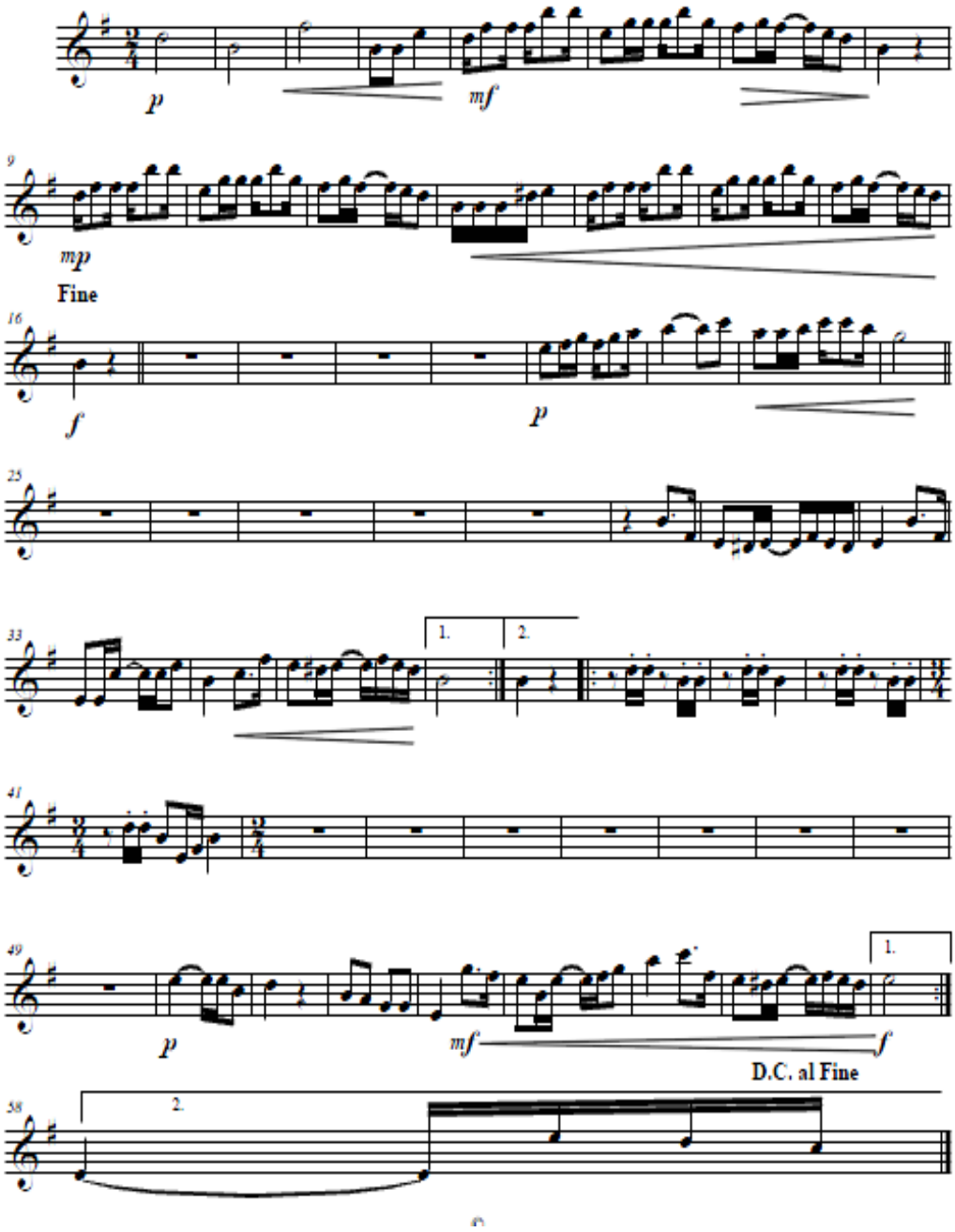
©

CHOLITAS PUNEÑAS

Flauta 2

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

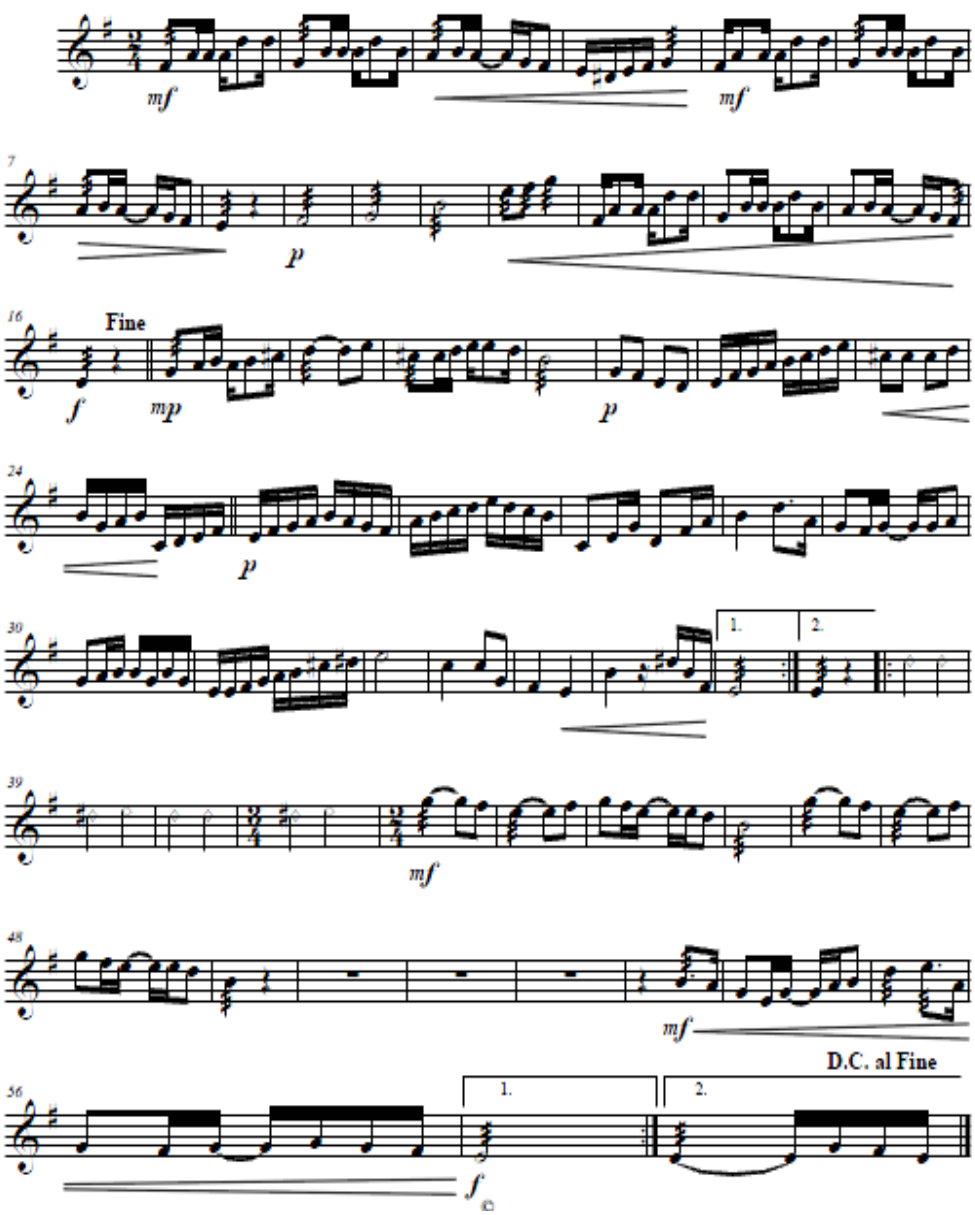


CHOLITAS PUNEÑAS

Bandola 1

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

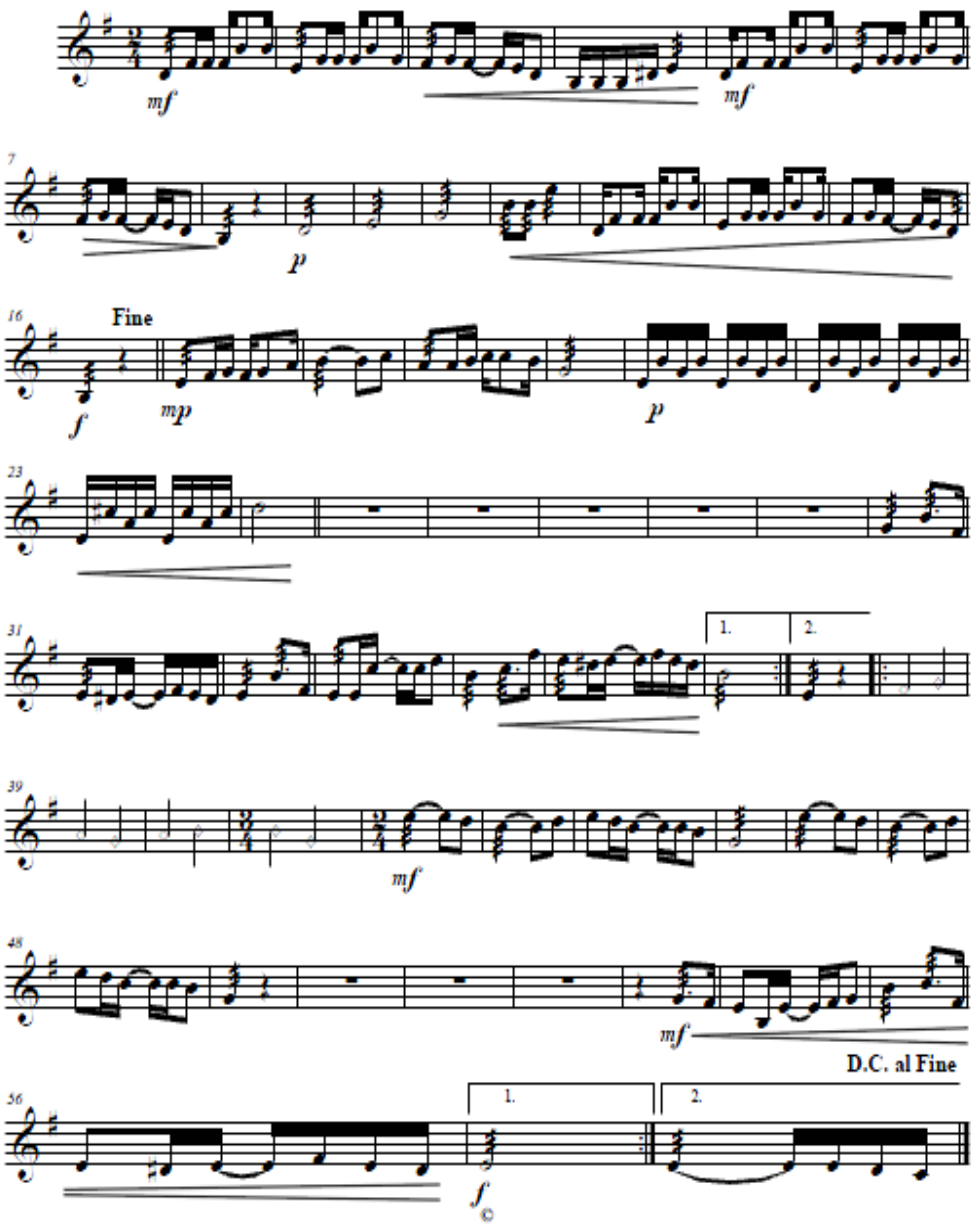


CHOLITAS PUNEÑAS

Bandola 2

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

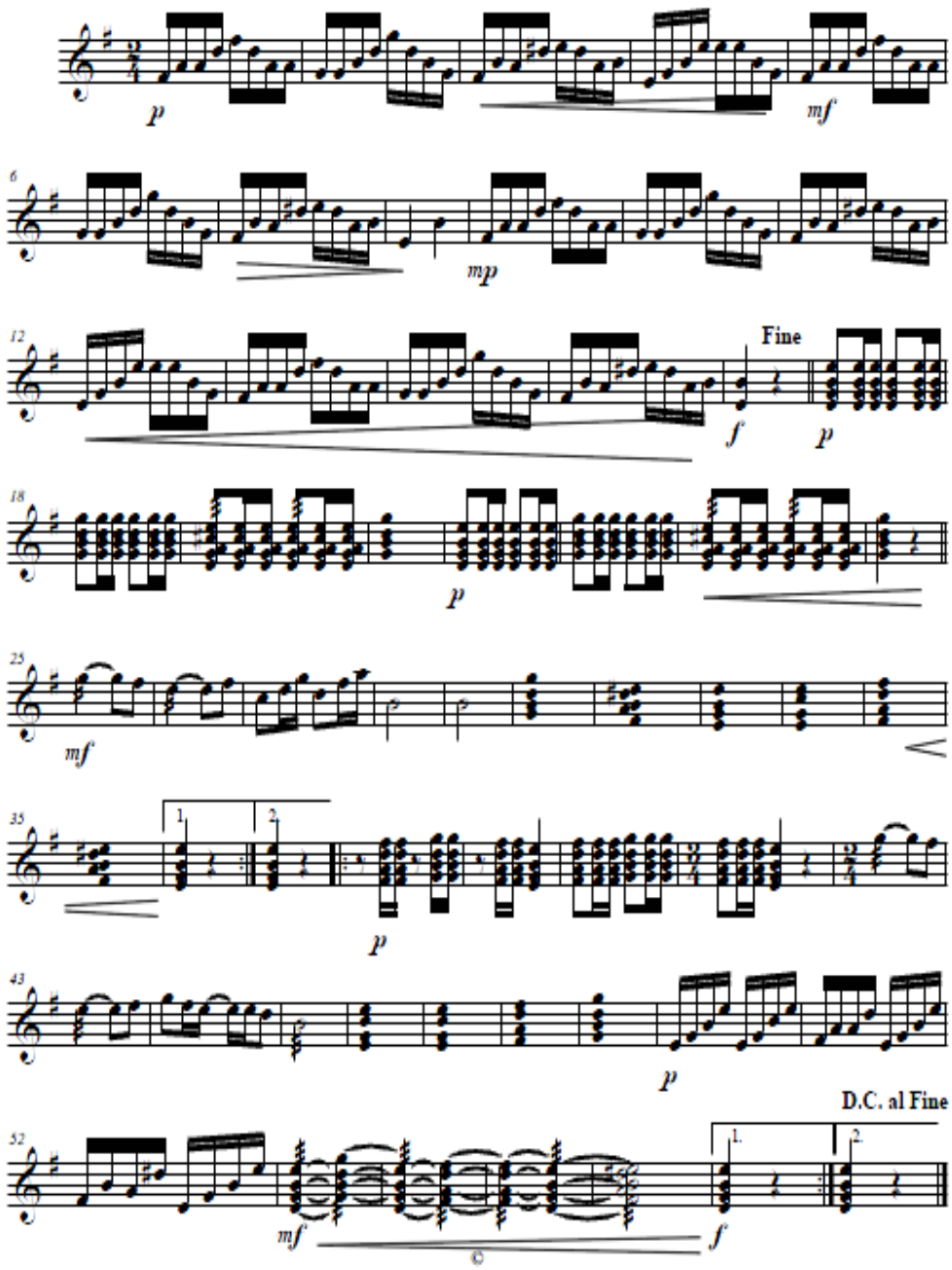


CHOLITAS PUNEÑAS

Charango

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

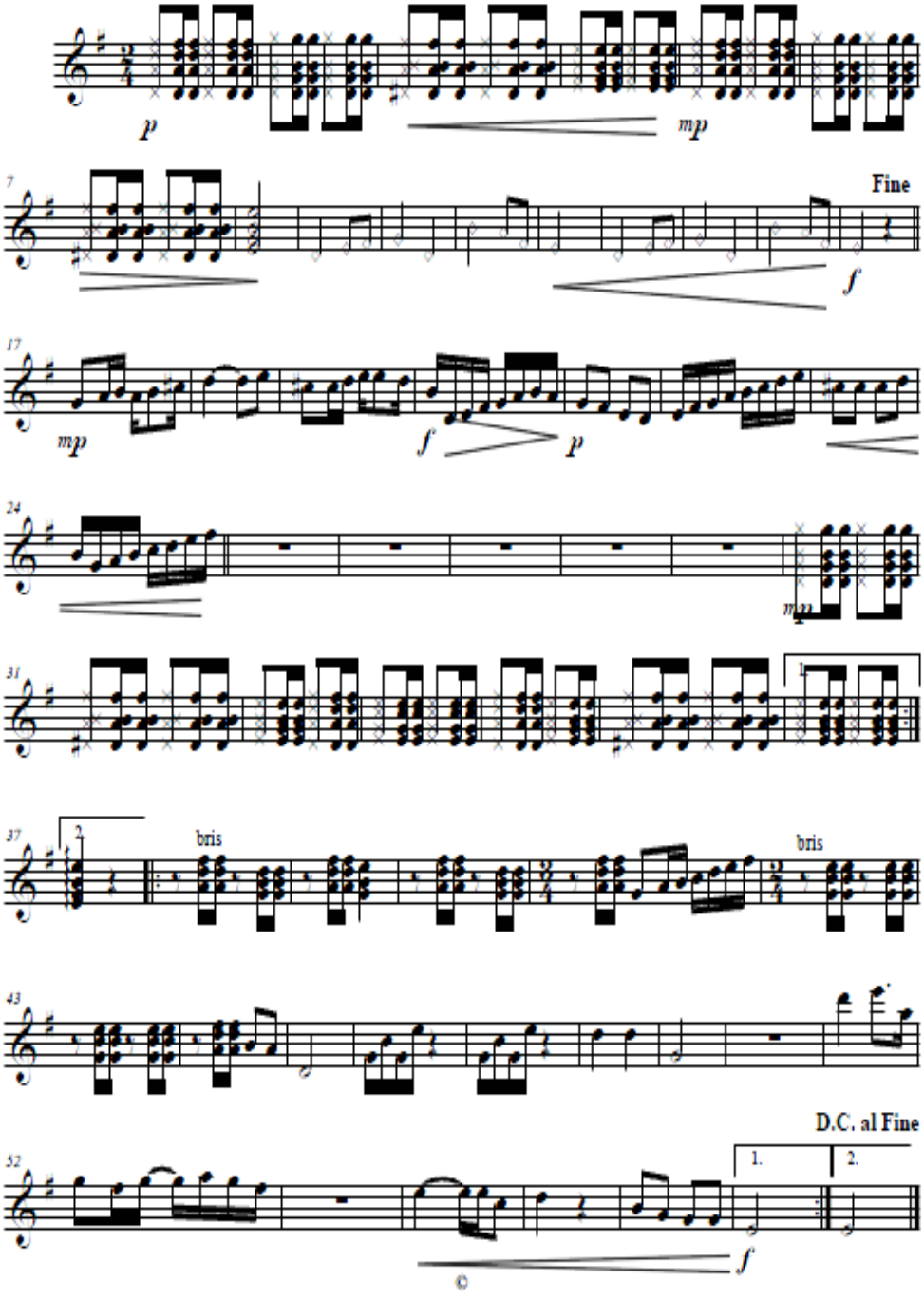


CHOLITAS PUNEÑAS

Tiple 1

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

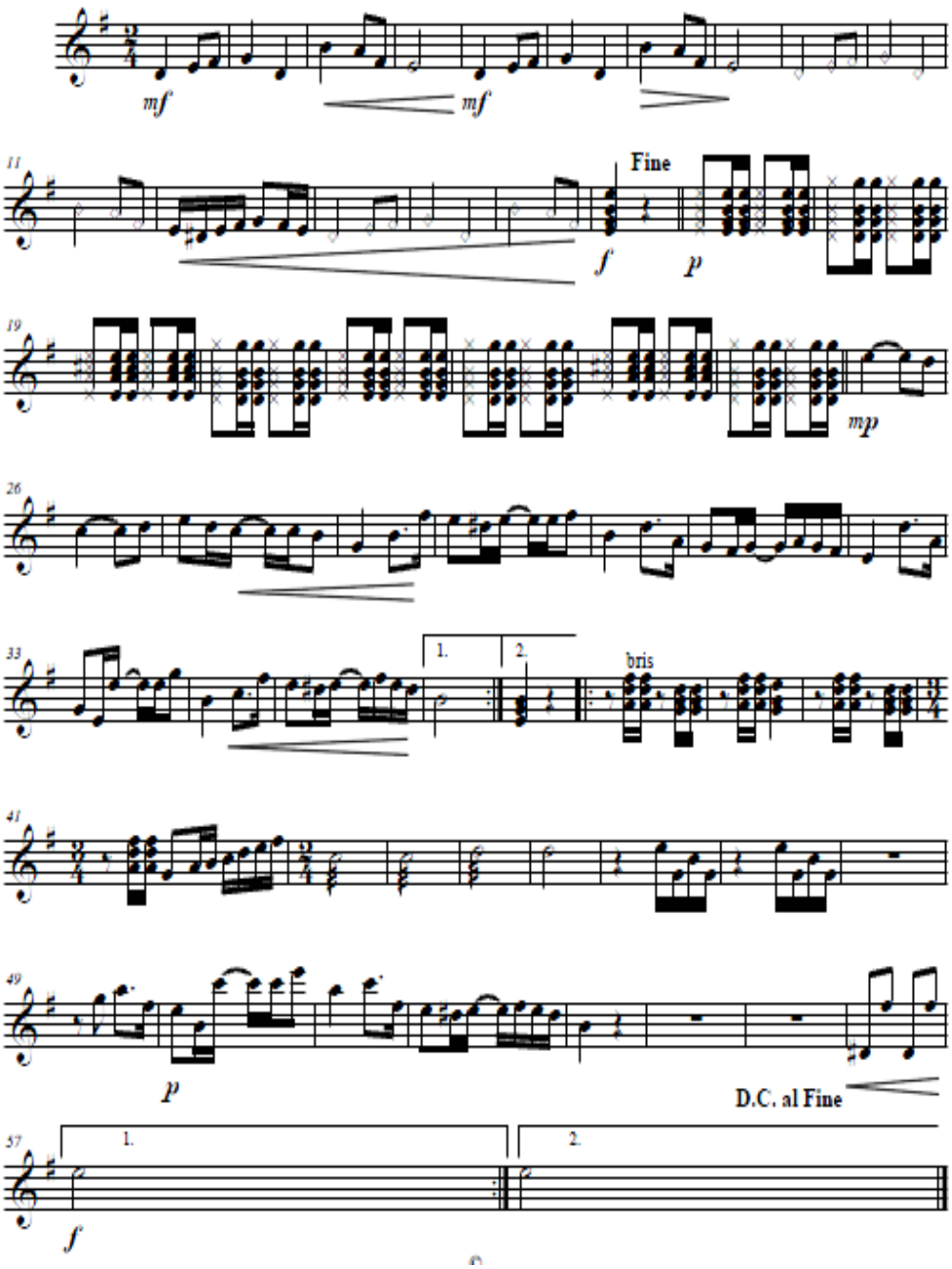


CHOLITAS PUNEÑAS

Tiple 2

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

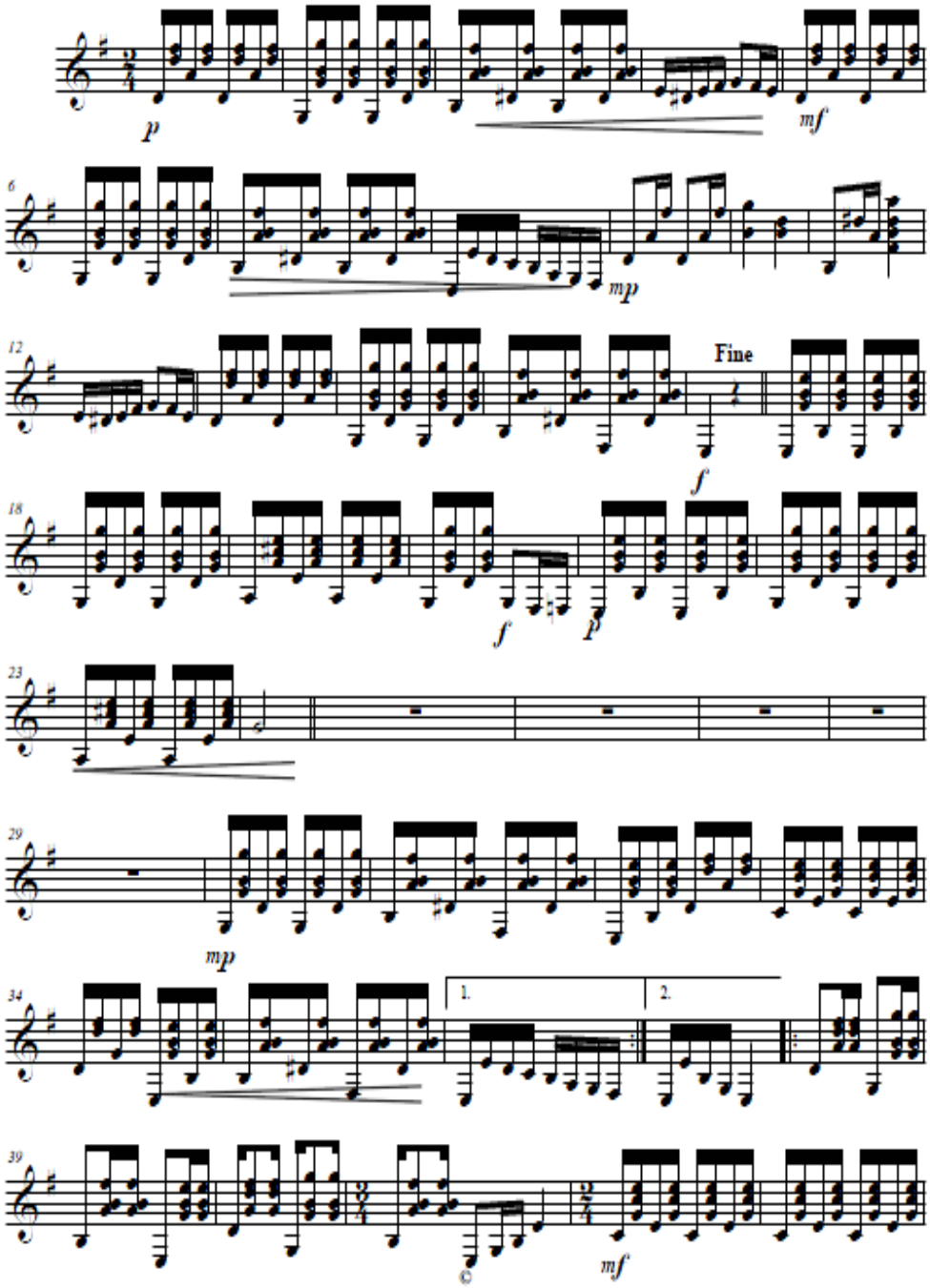


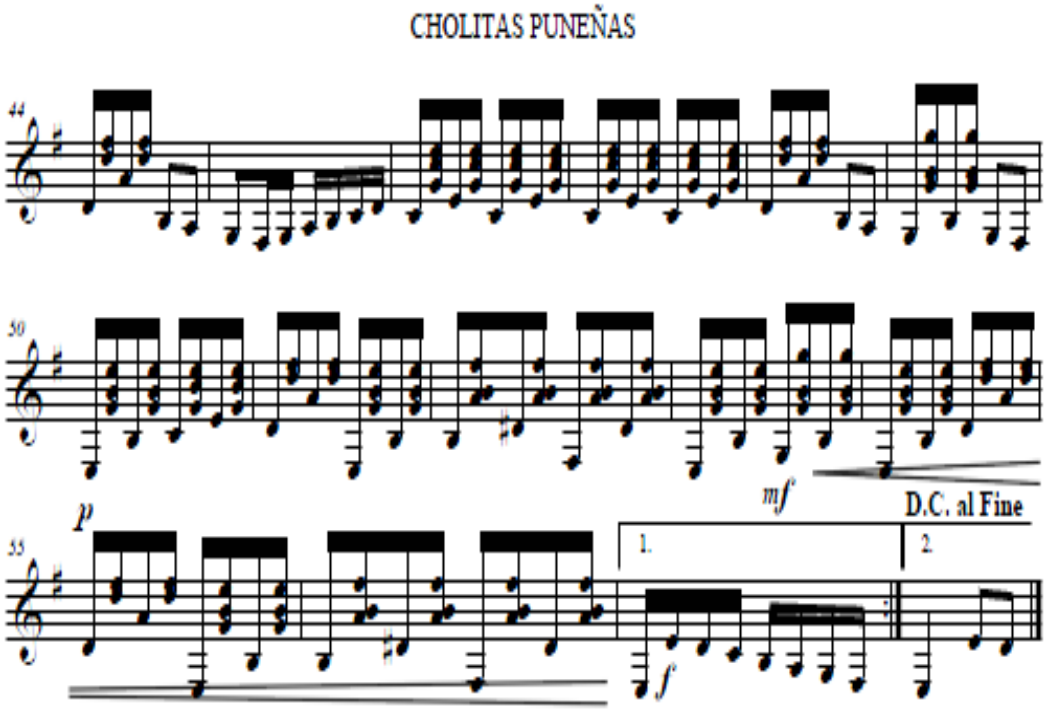
CHOLITAS PUNEÑAS

Guitarra 1

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



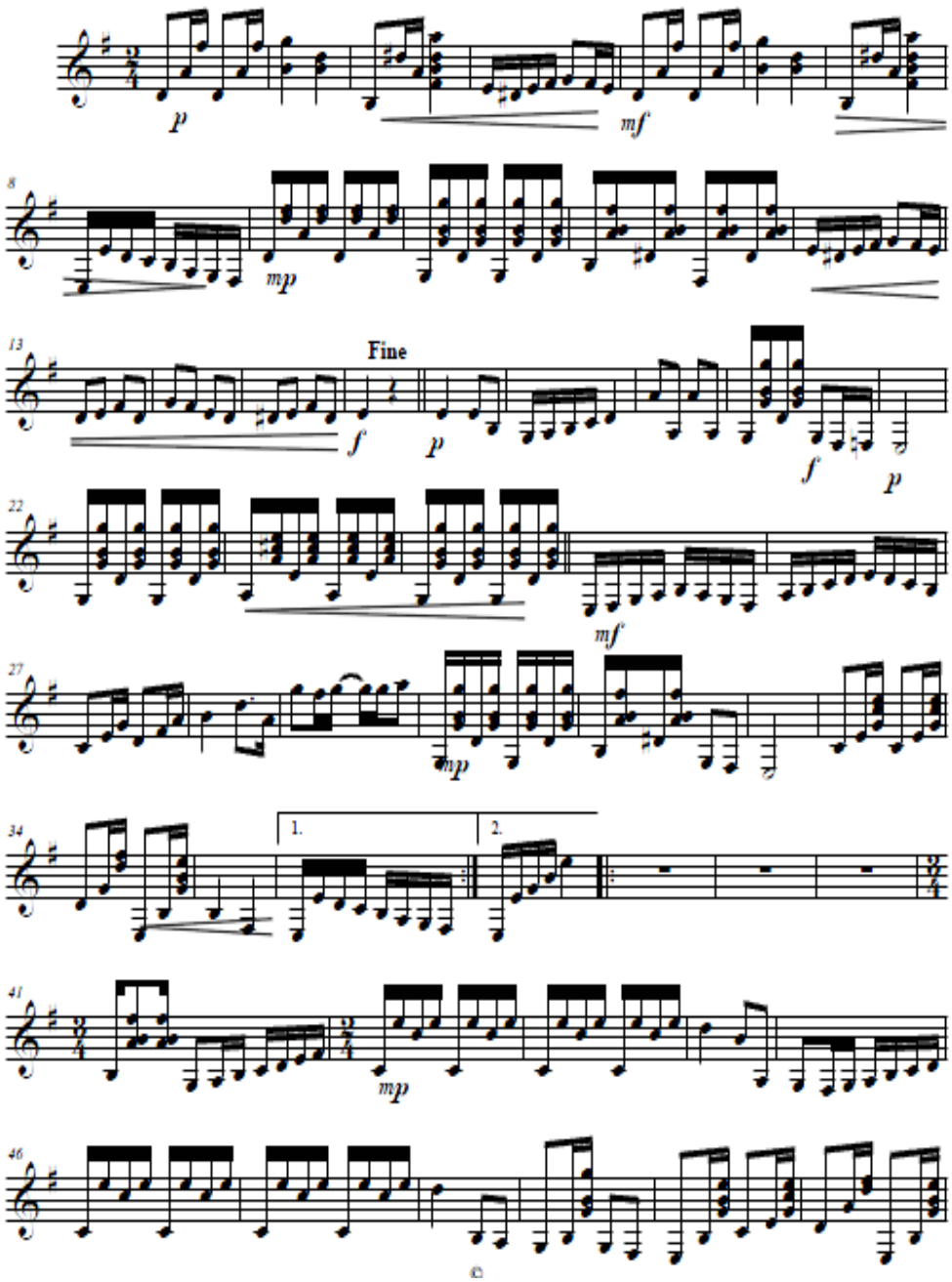

CHOLITAS PUNEÑAS
44
50
55
p
mf
D.C. al Fine
1.
2.
f

CHOLITAS PUNEÑAS

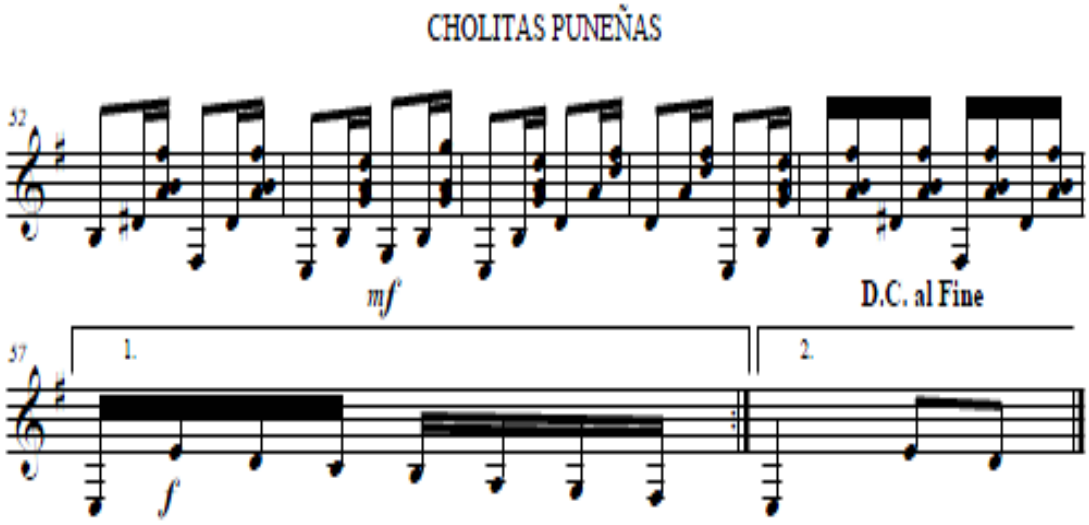
Guitarra 2

Huayno

Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



©

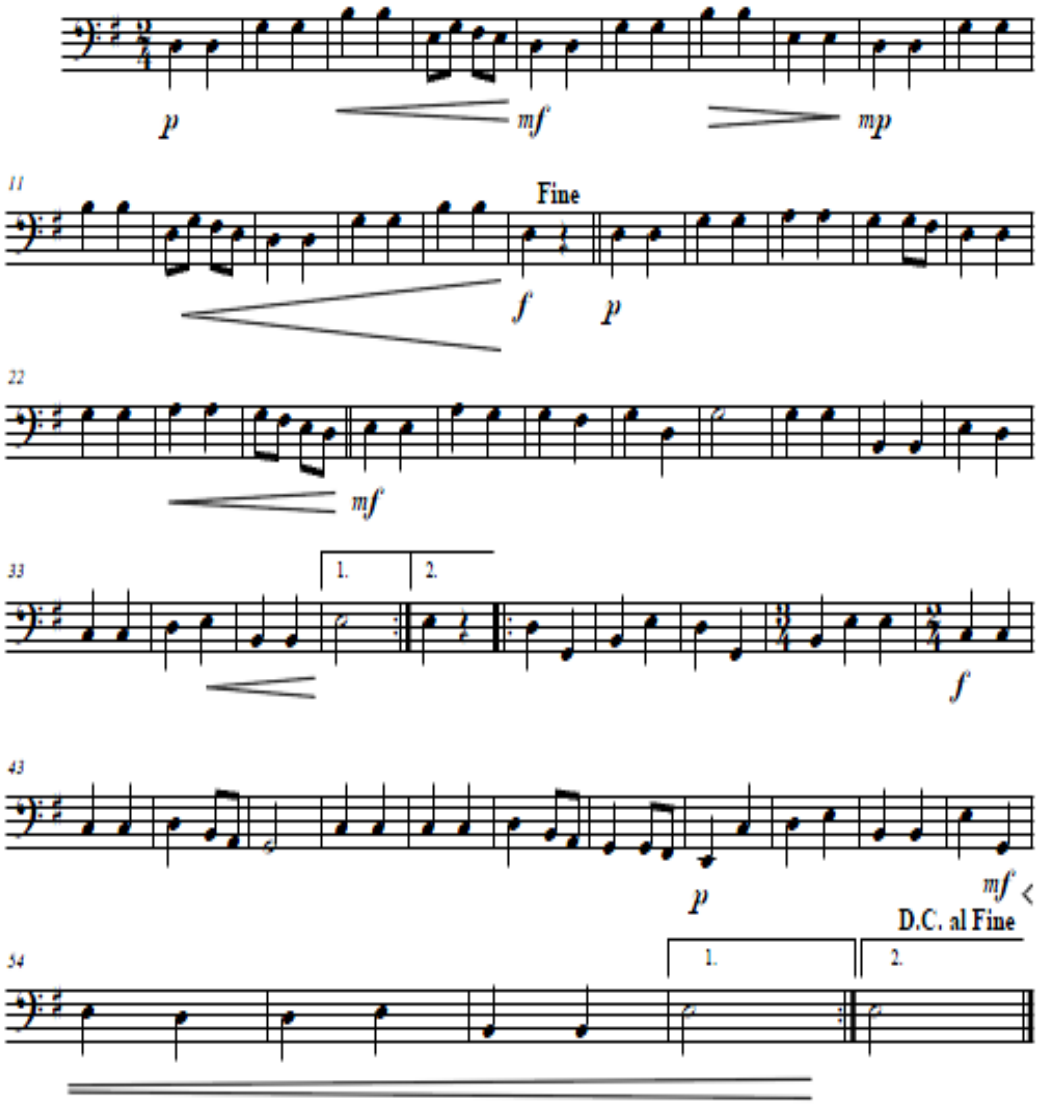

CHOLITAS PUNEÑAS
52
mf
D.C. al Fine
57
1.
2.
f

CHOLITAS PUNEÑAS

Bajo

Huayno

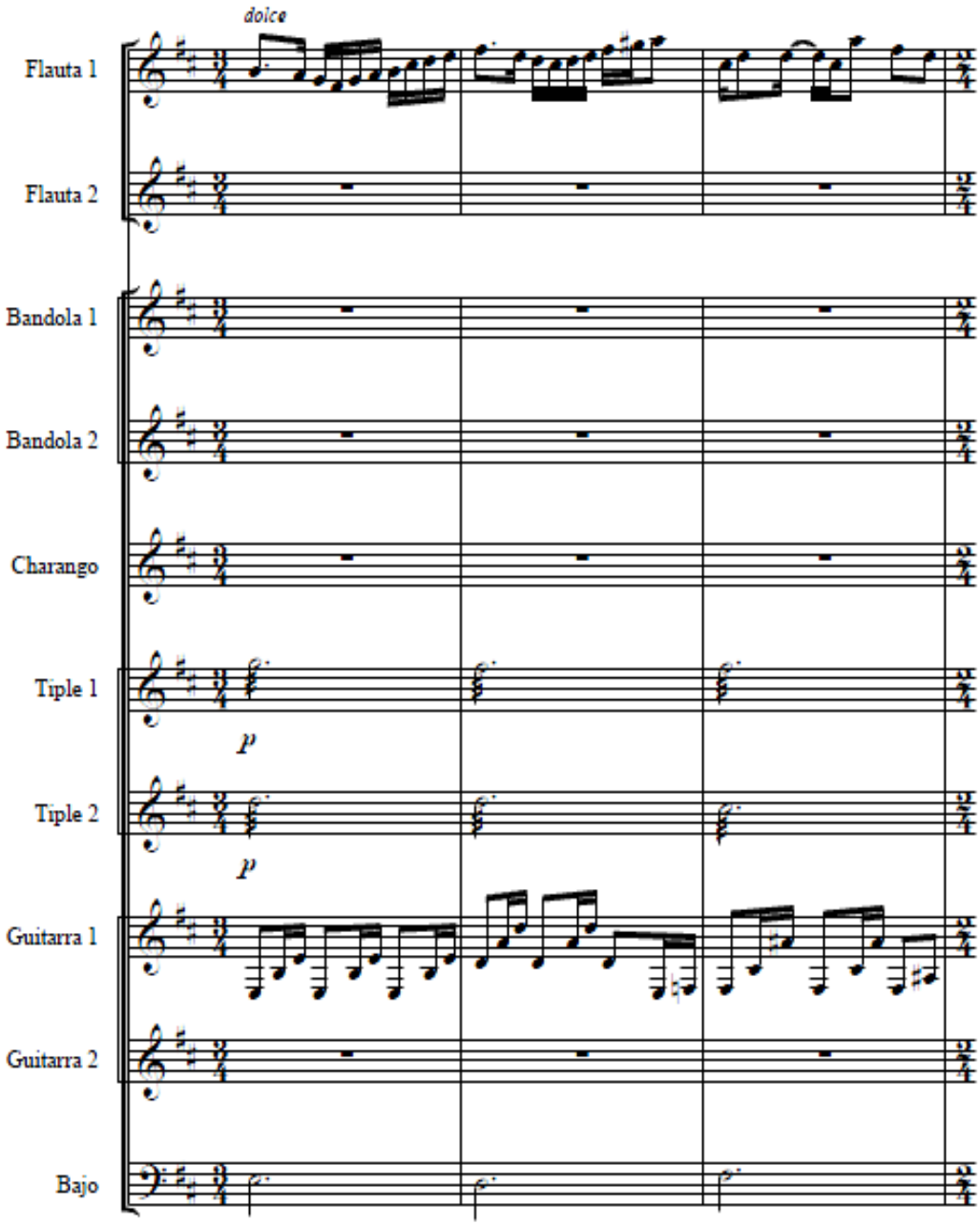
Victor Cuentas Ampuero
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



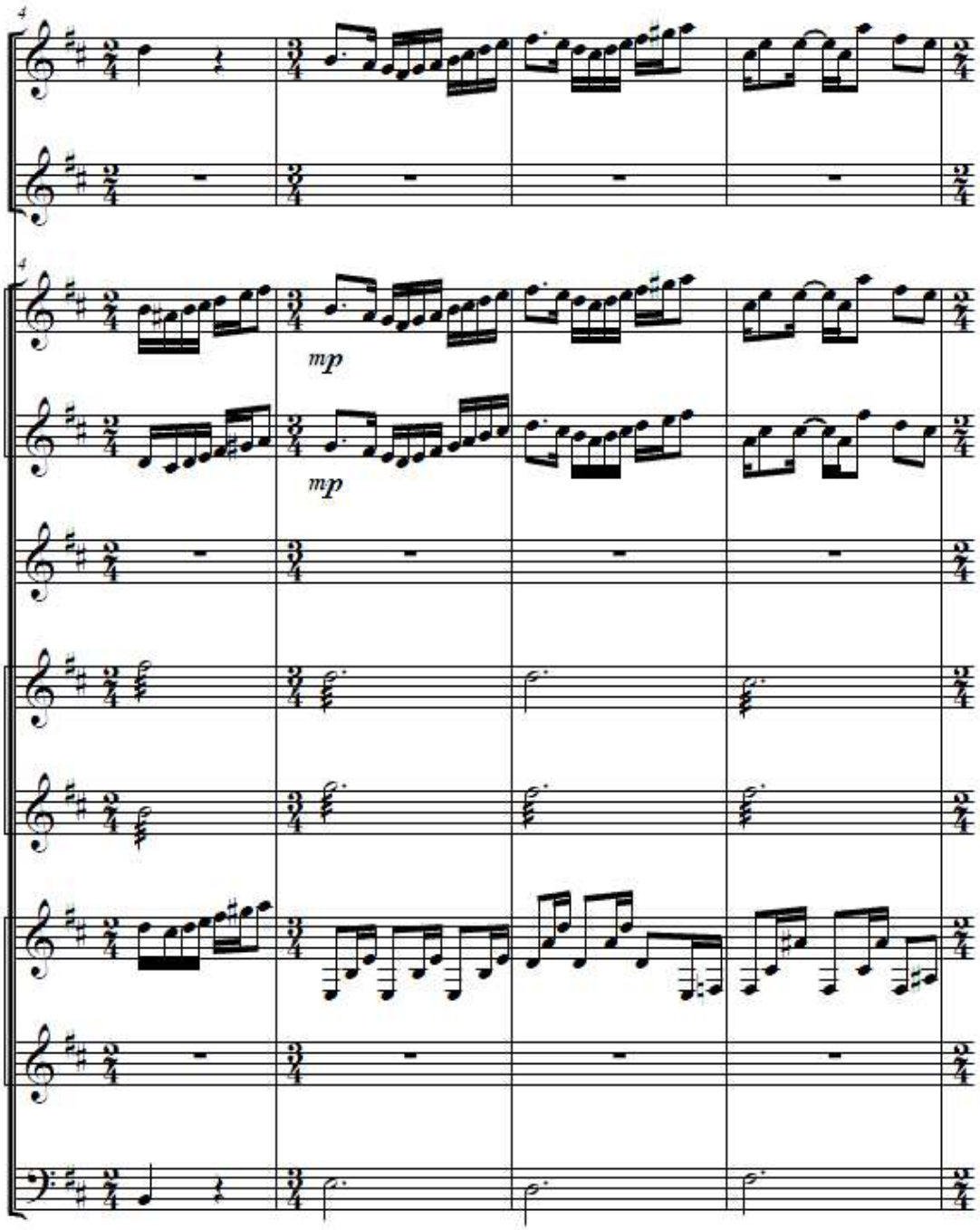
CUSI CUSI

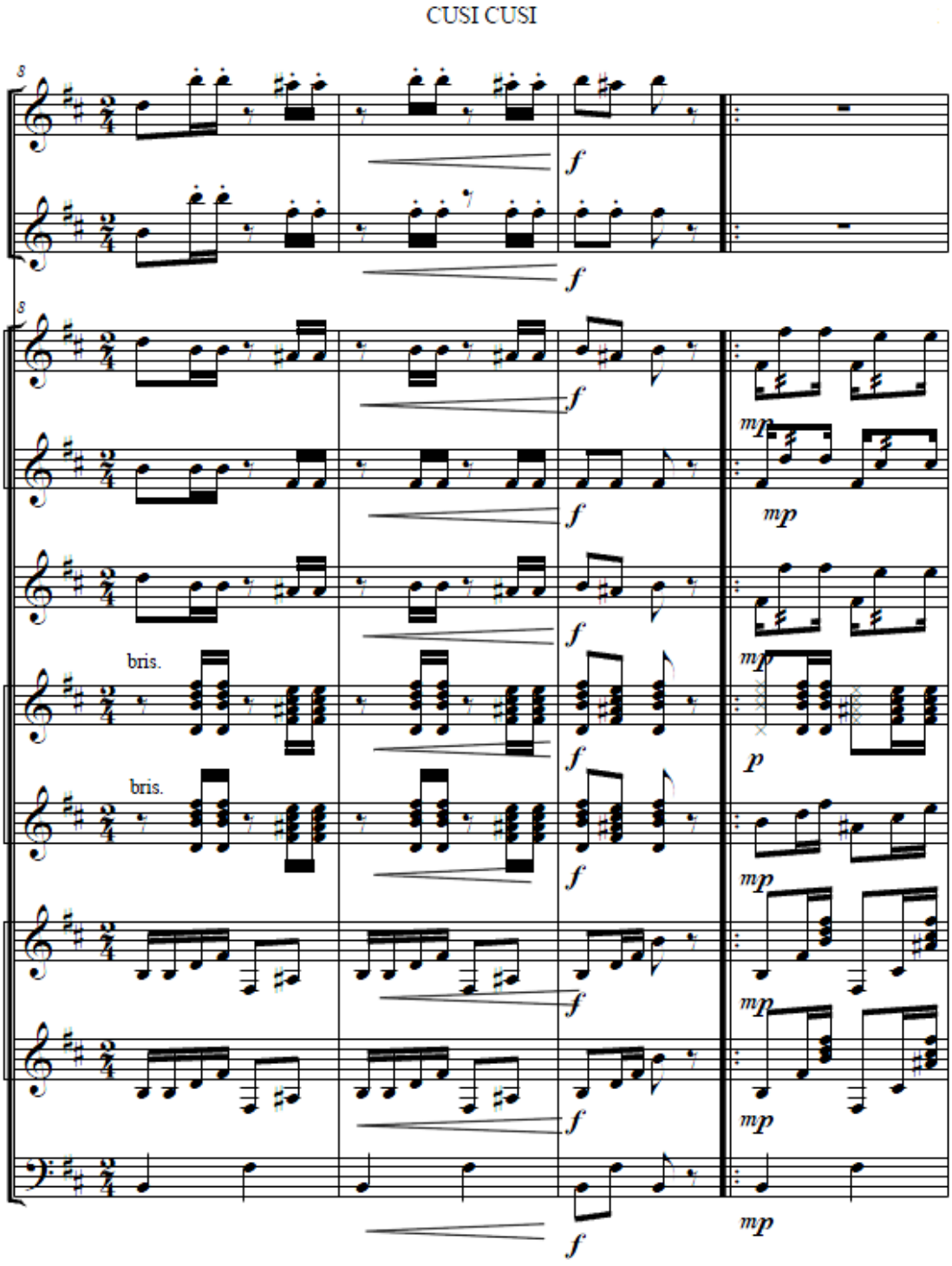
Score

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

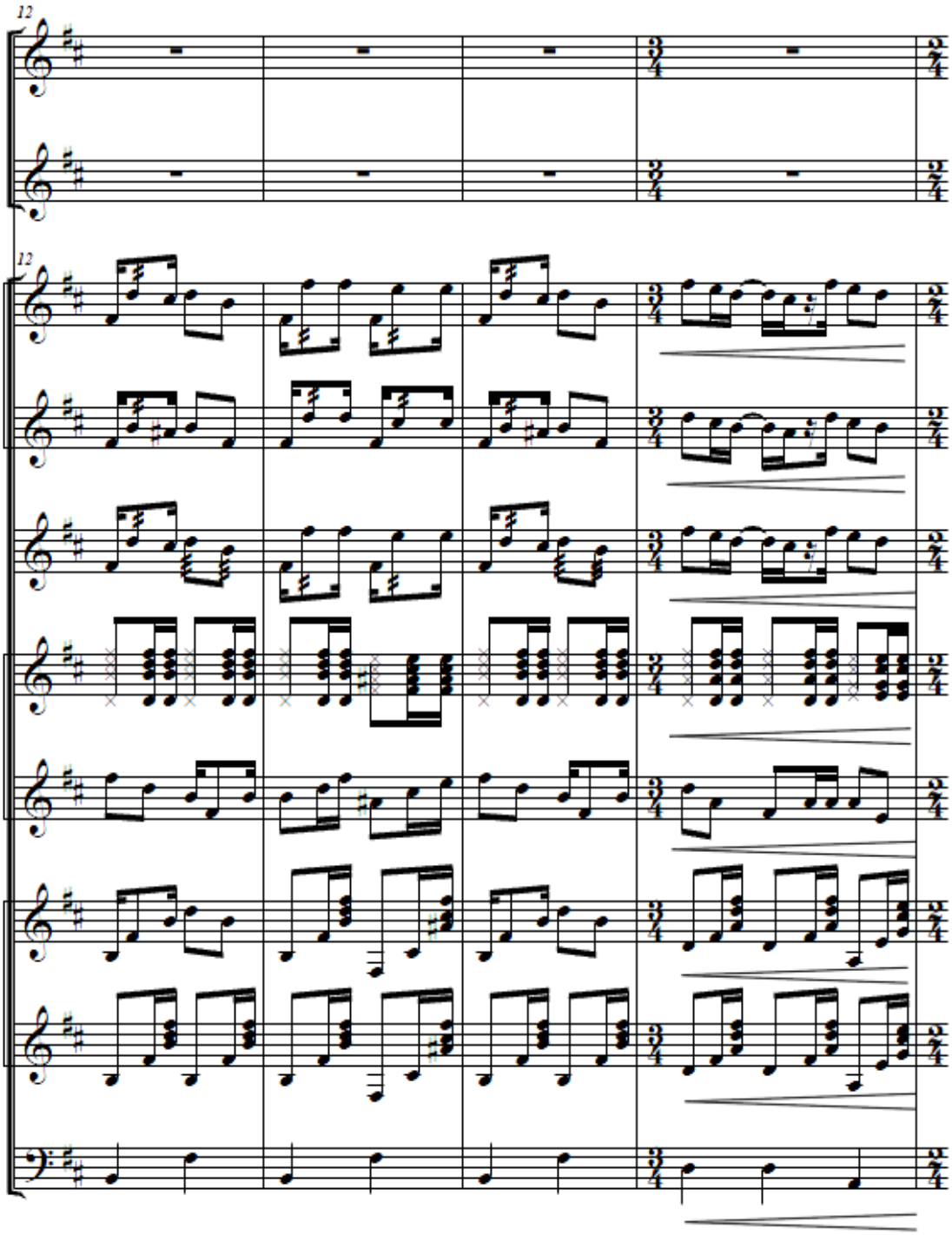


CUSI CUSI

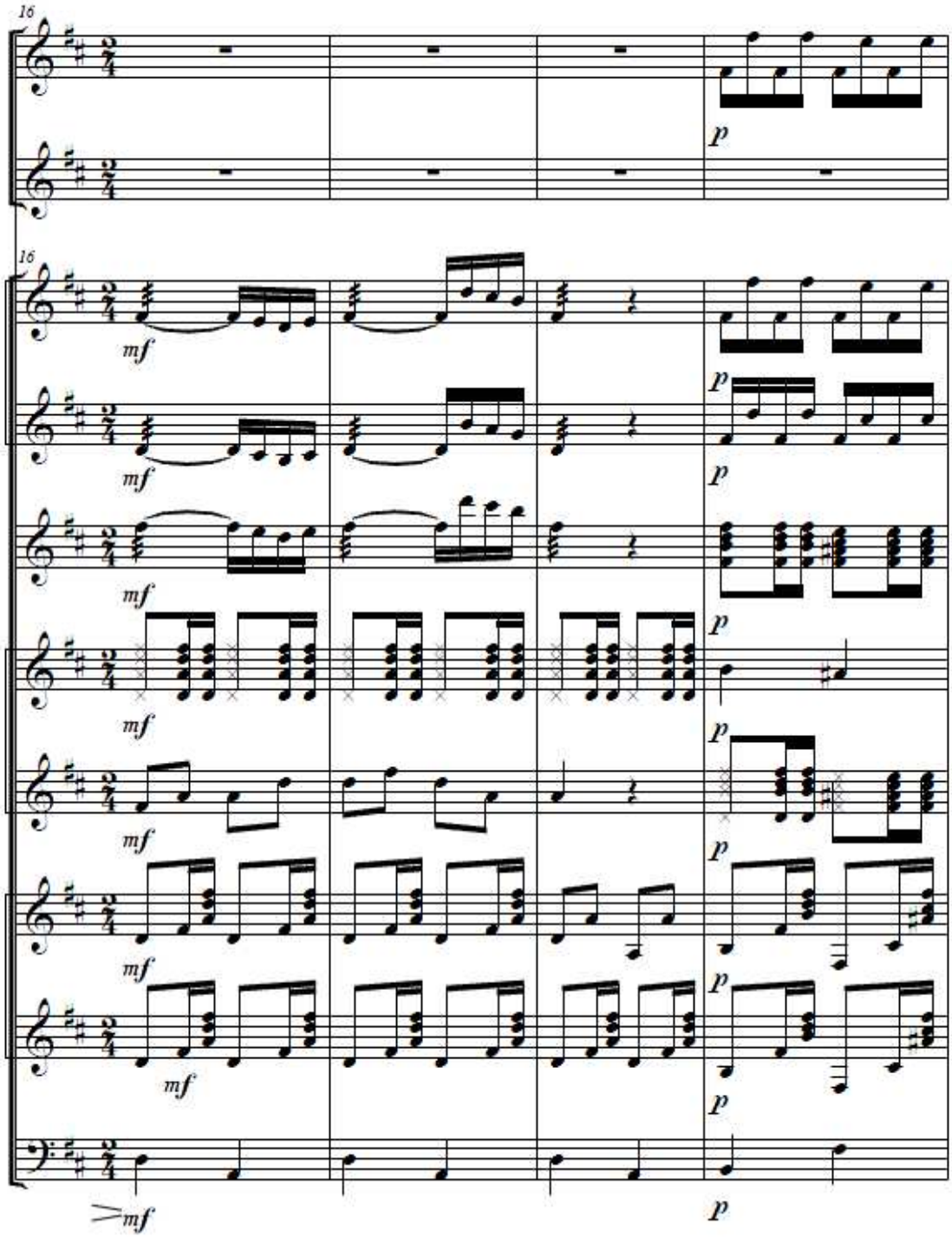



CUSI CUSI
bris.
bris.

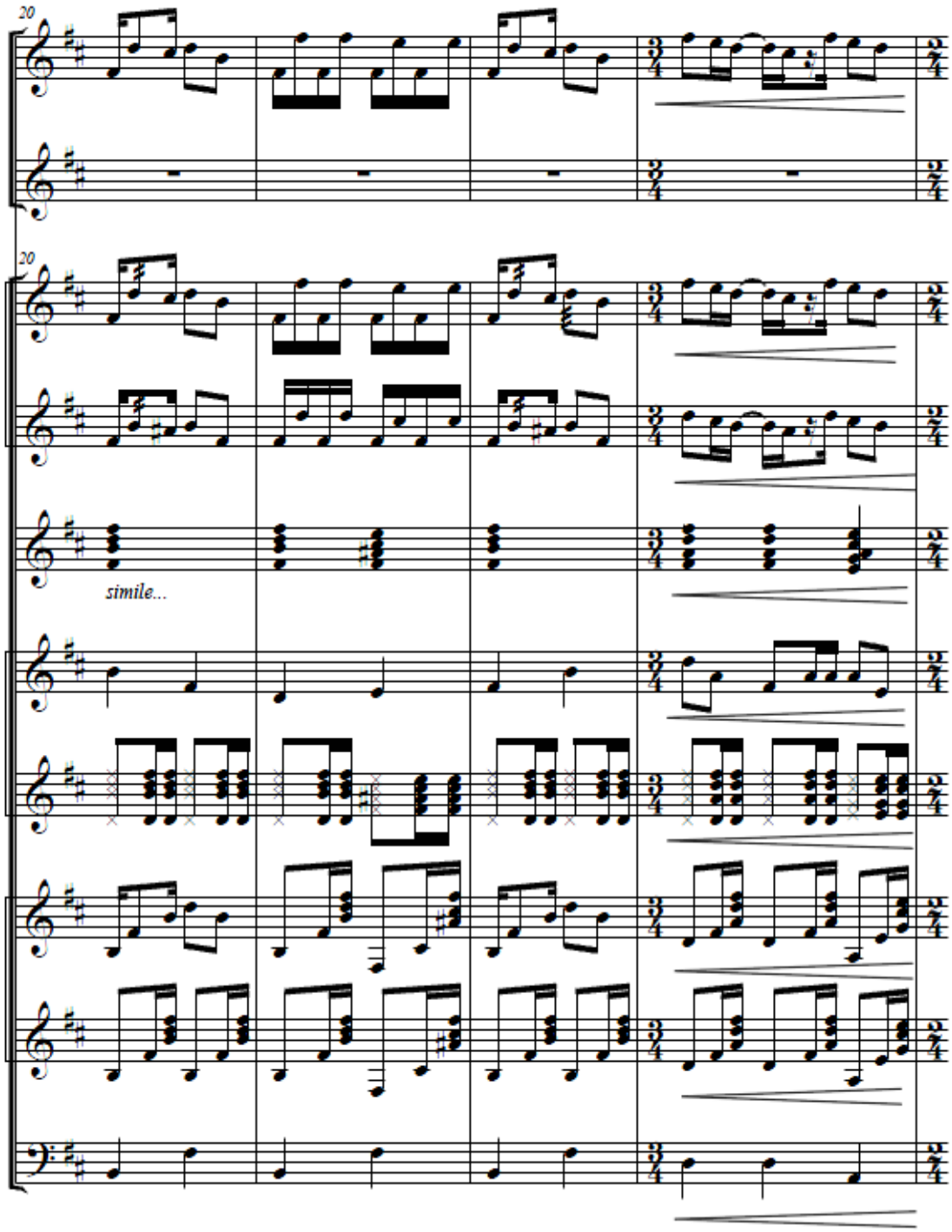
CUSI CUSI



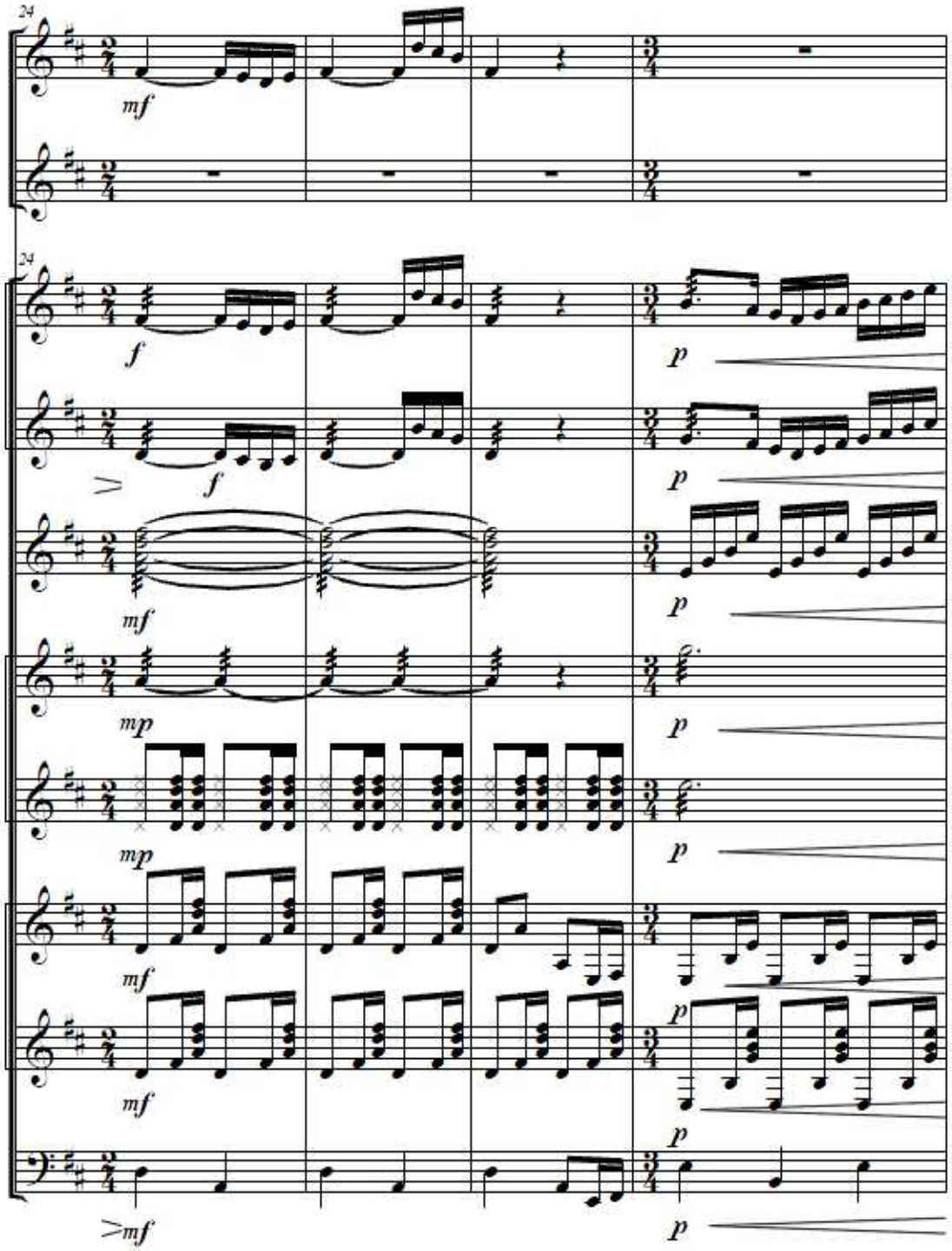
CUSI CUSI



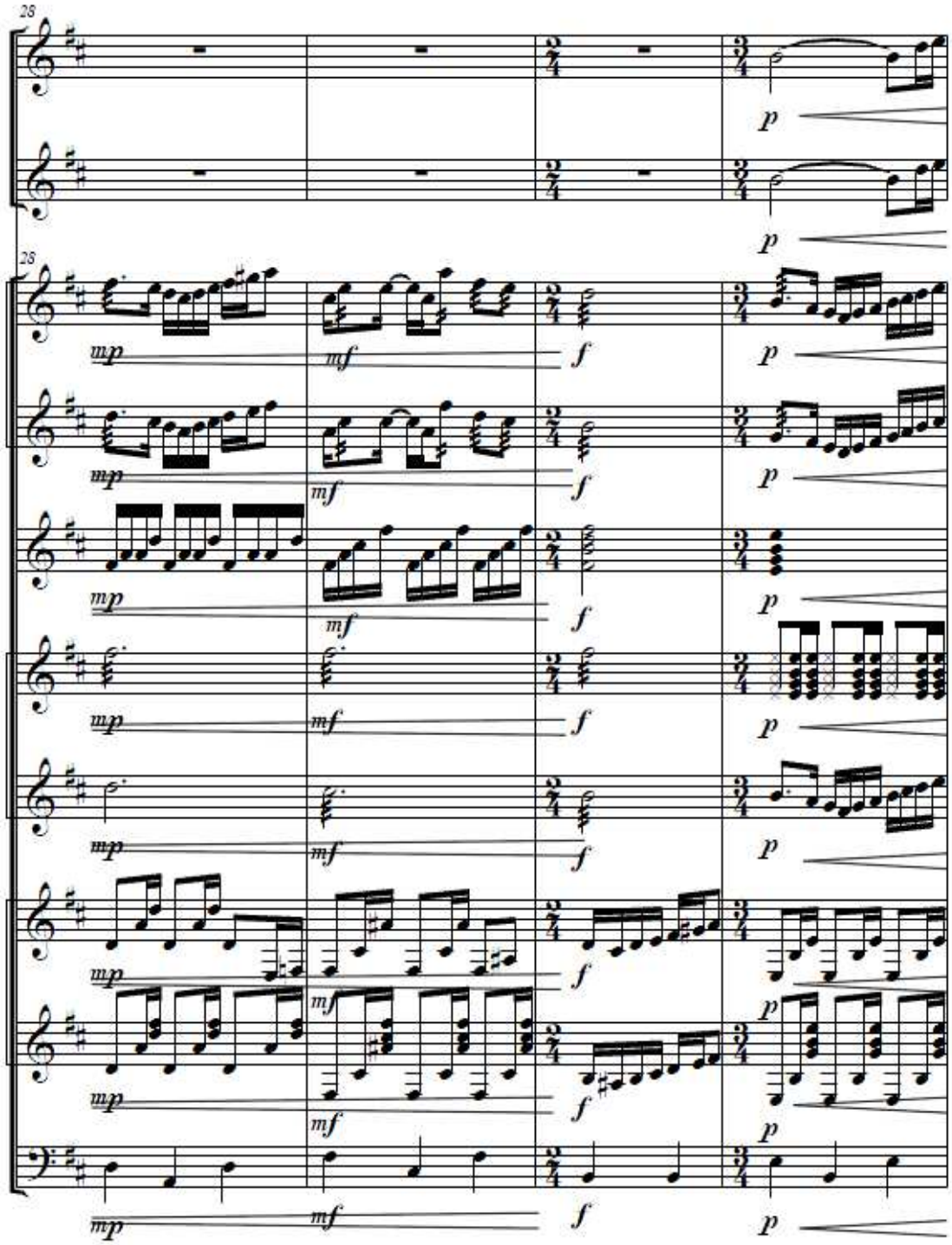
CUSI CUSI



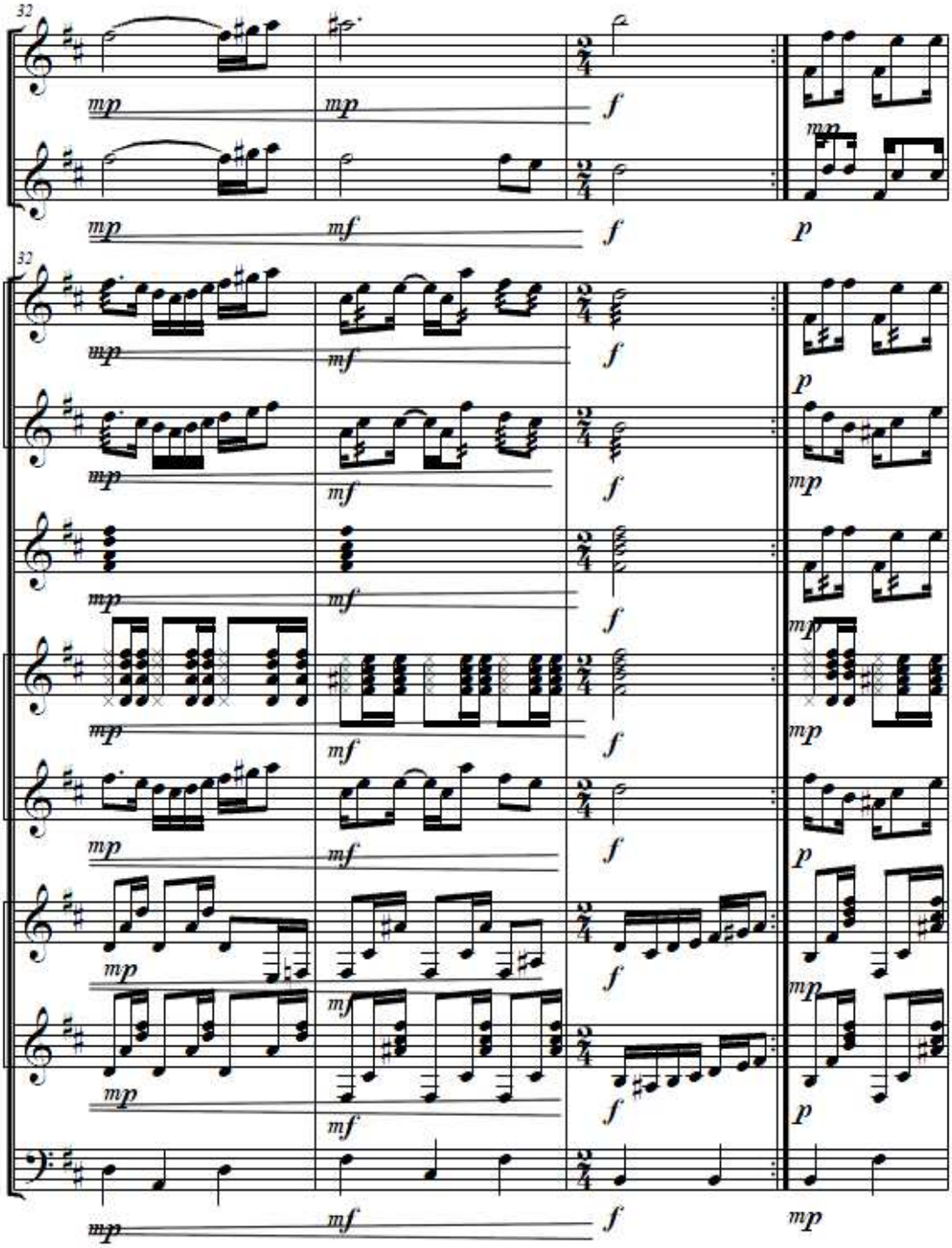
CUSI CUSI



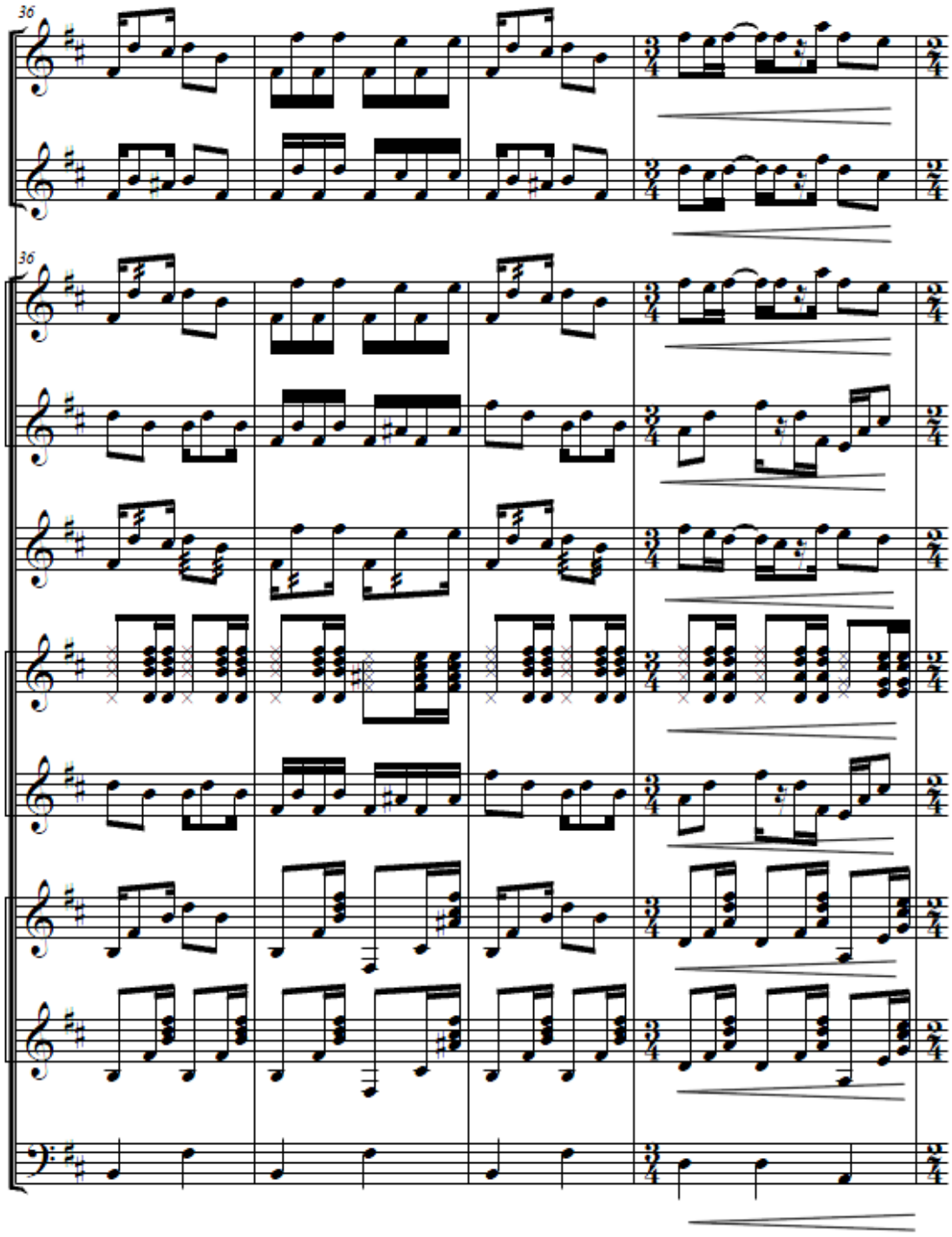
CUSI CUSI



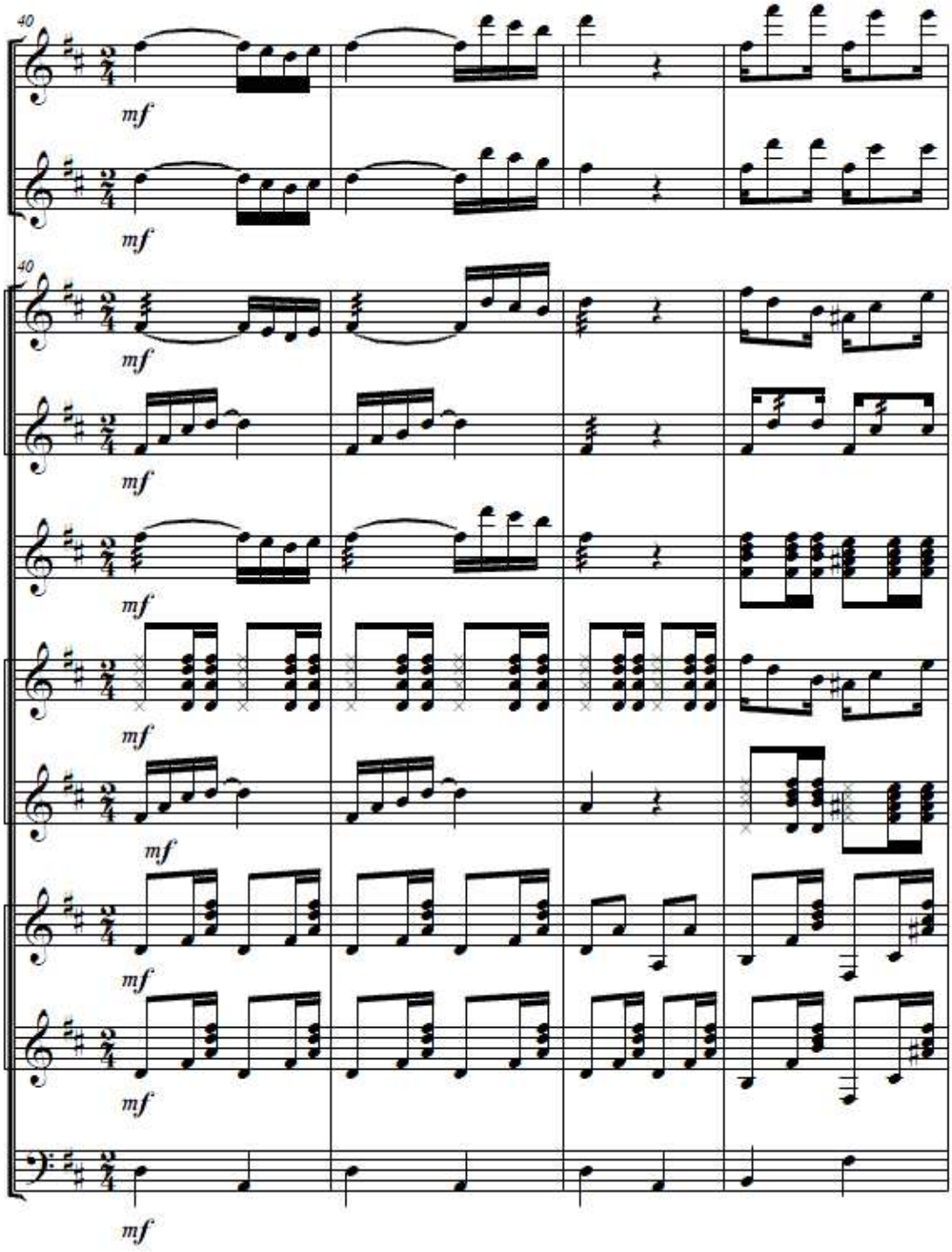
CUSI CUSI



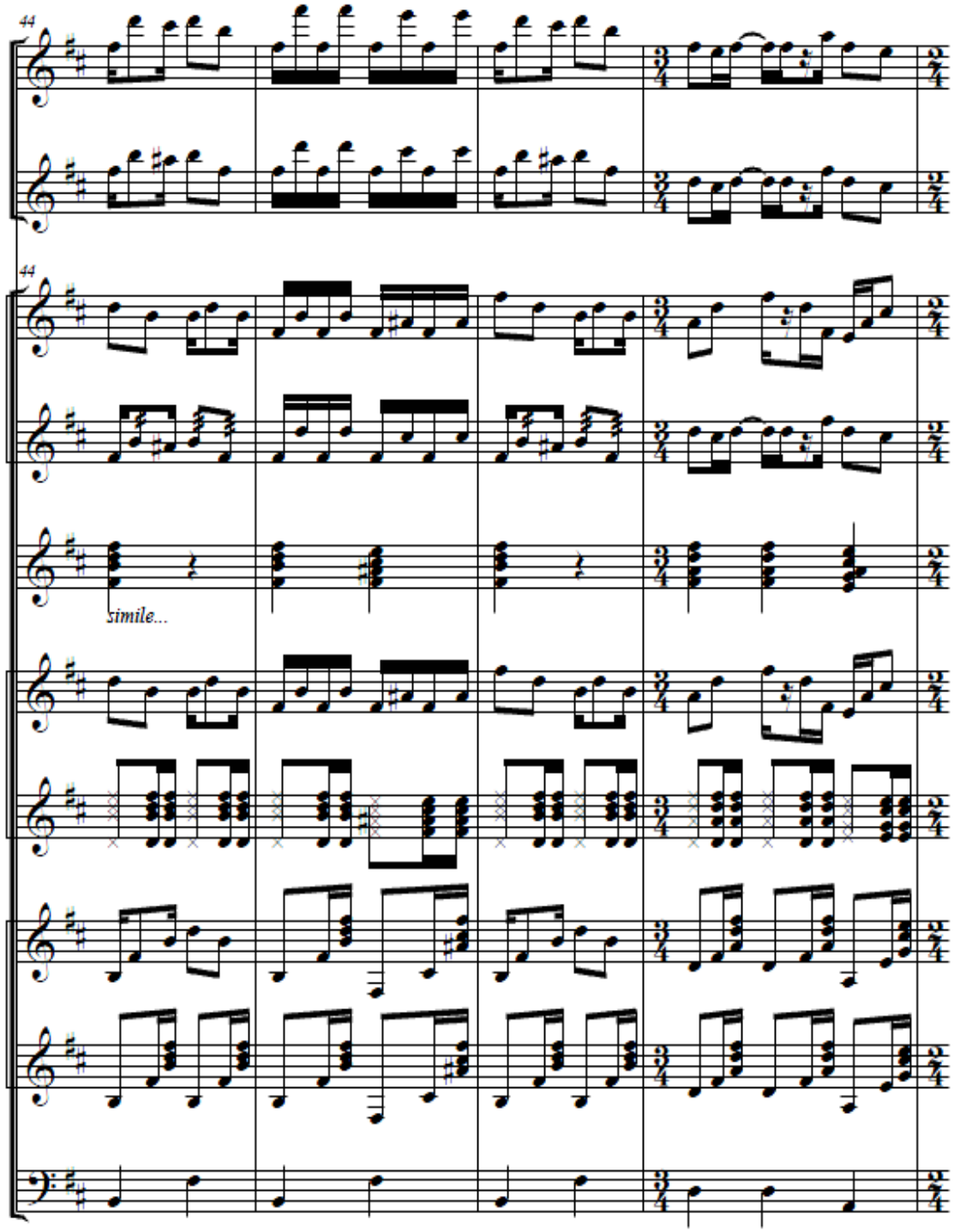
CUSI CUSI



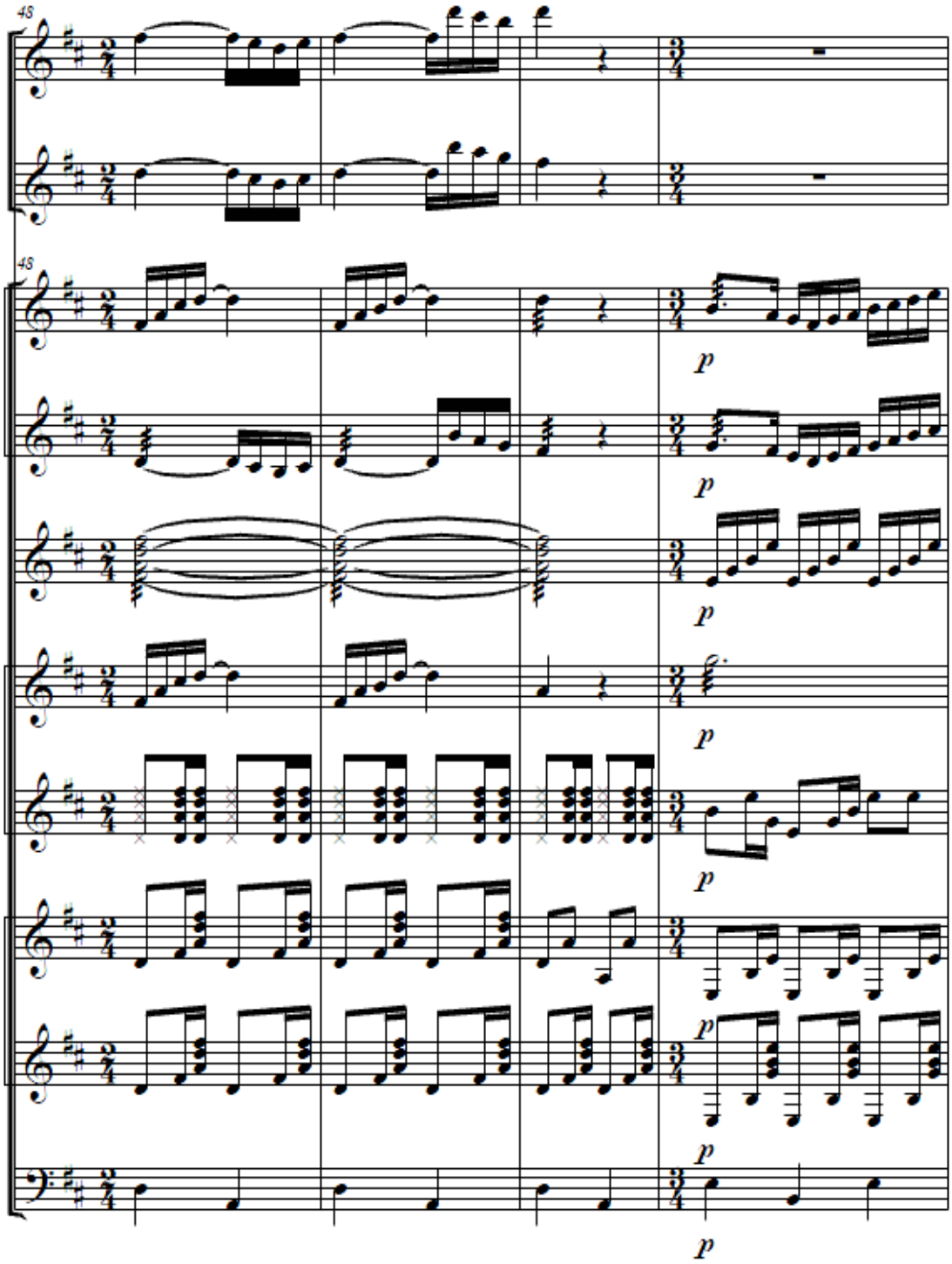
CUSI CUSI



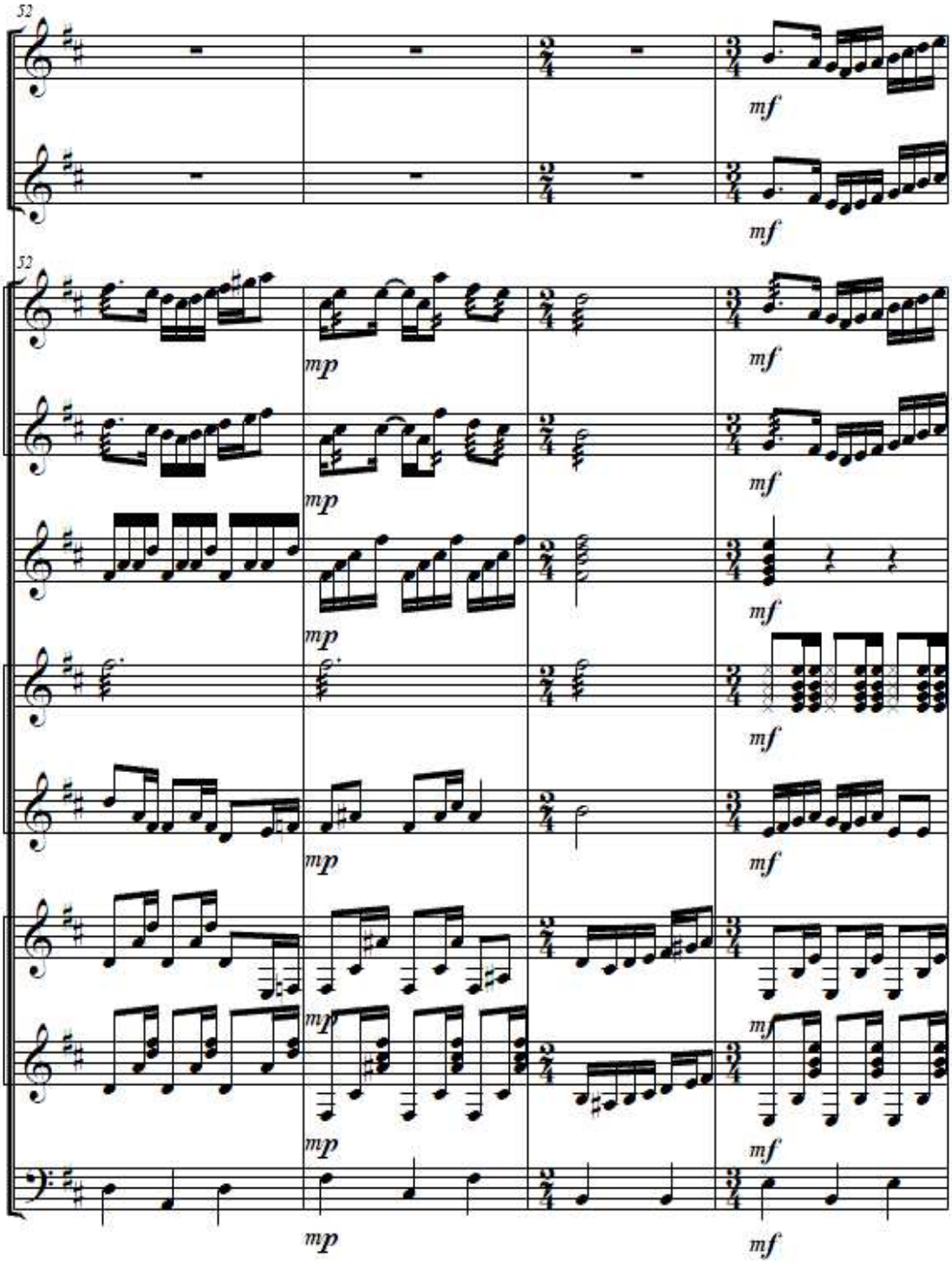
CUSI CUSI



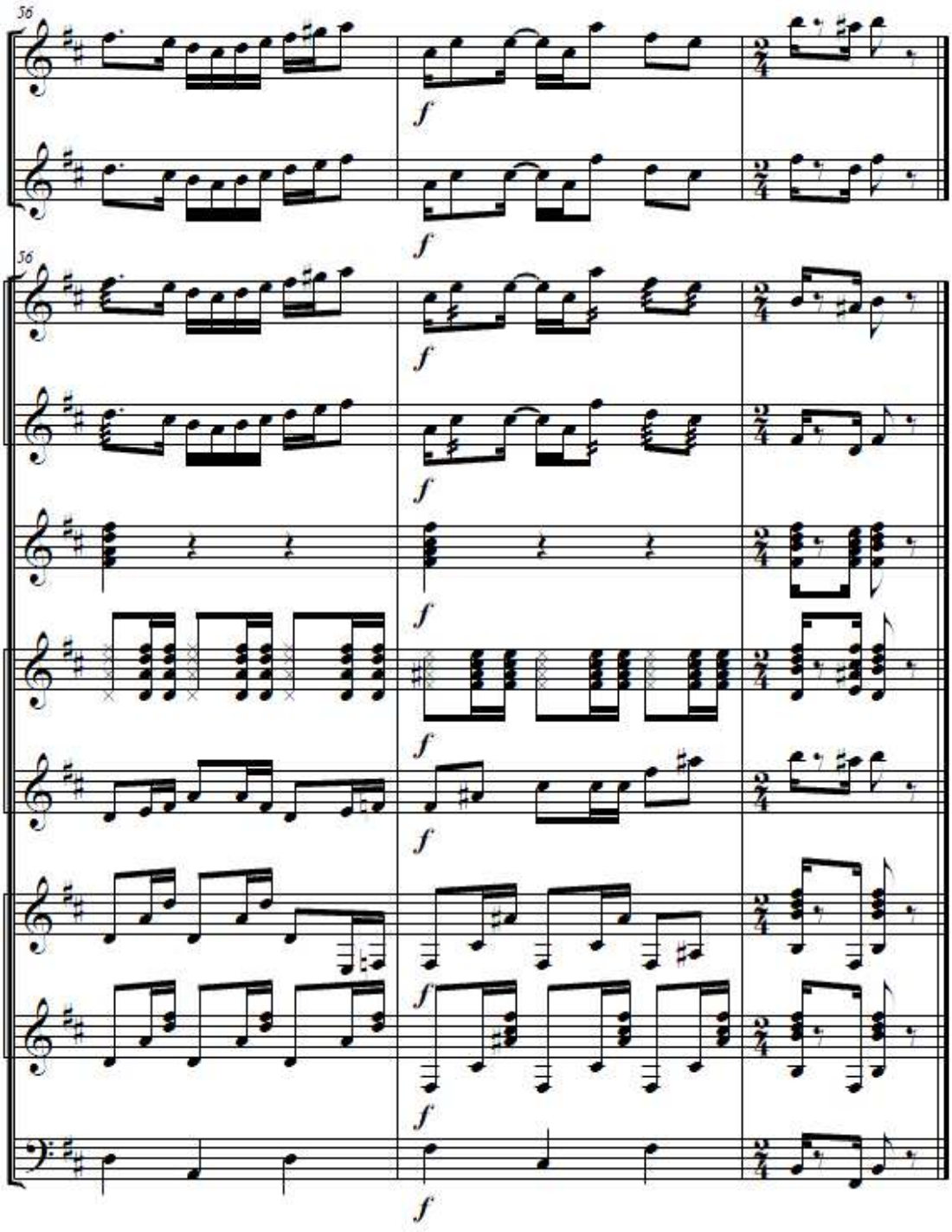
CUSI CUSI



CUSI CUSI



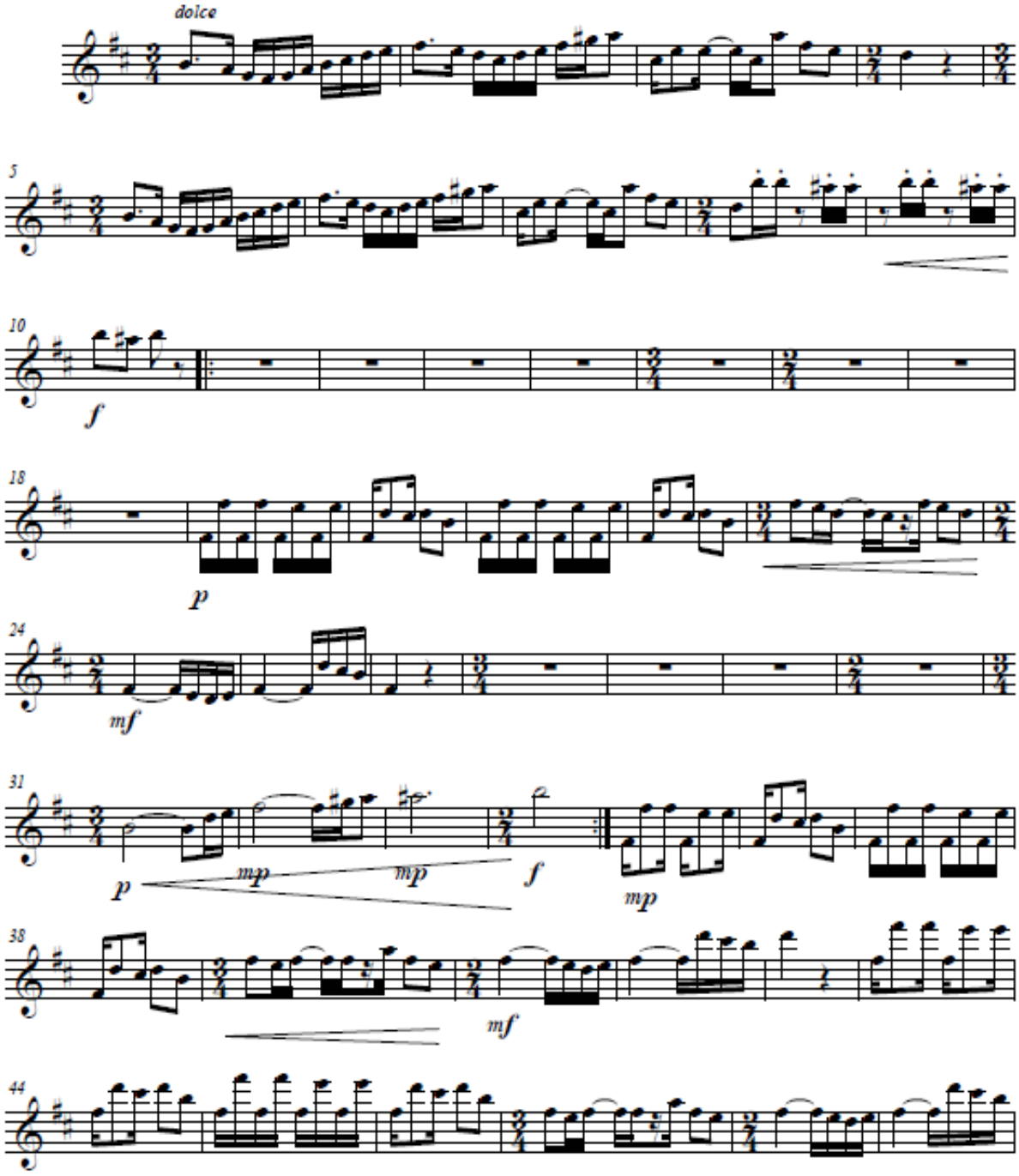
CUSI CUSI



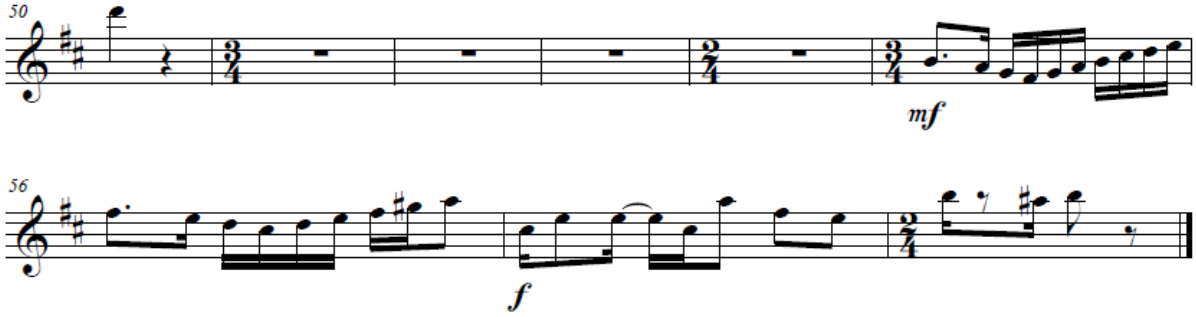
CUSI CUSI

Flauta 1

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



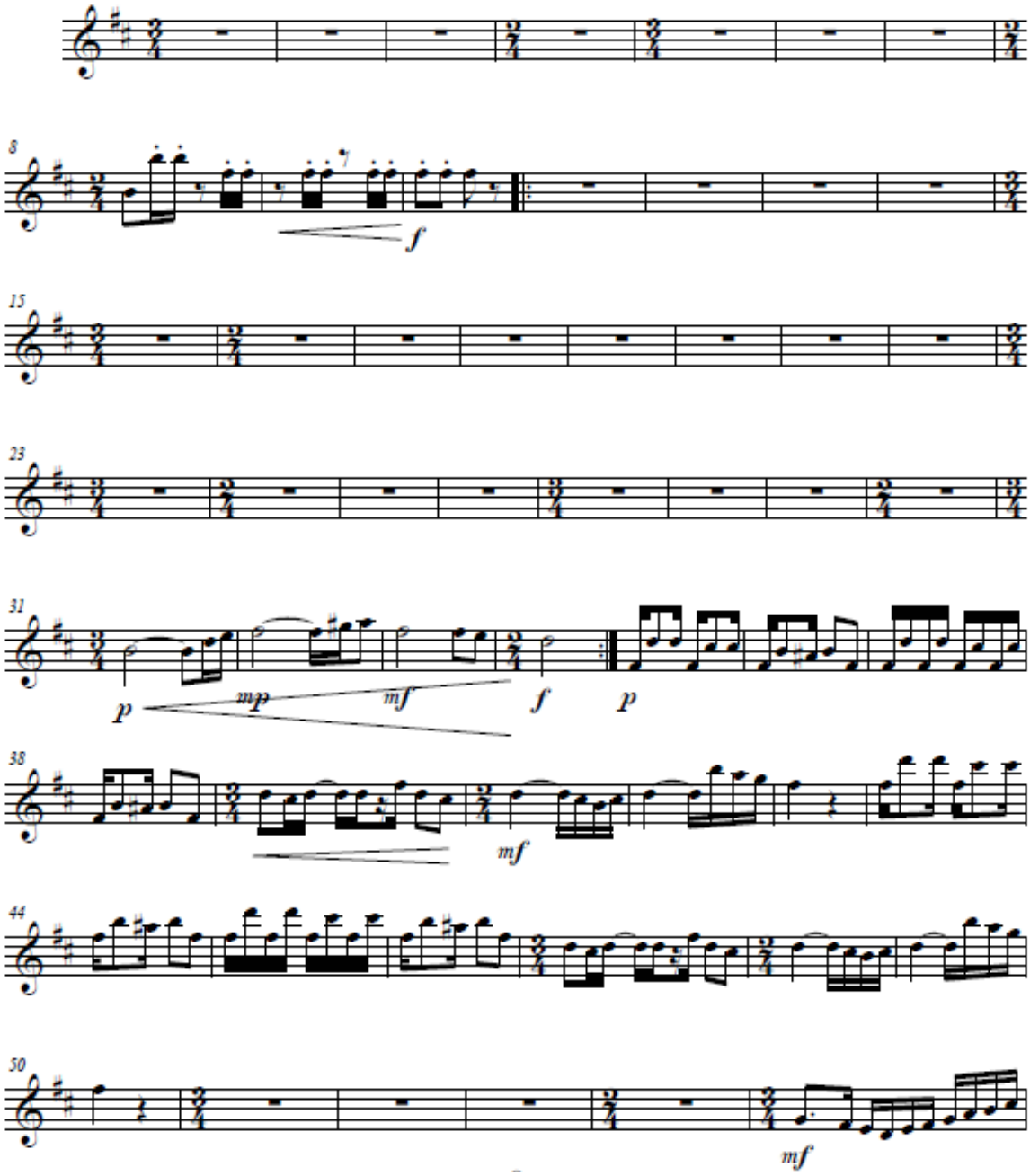
CUSI CUSI



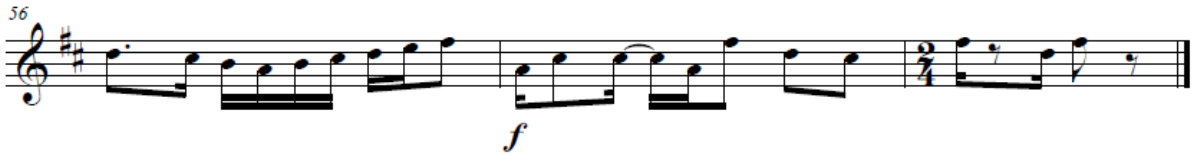
CUSI CUSI

Flauta 2

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



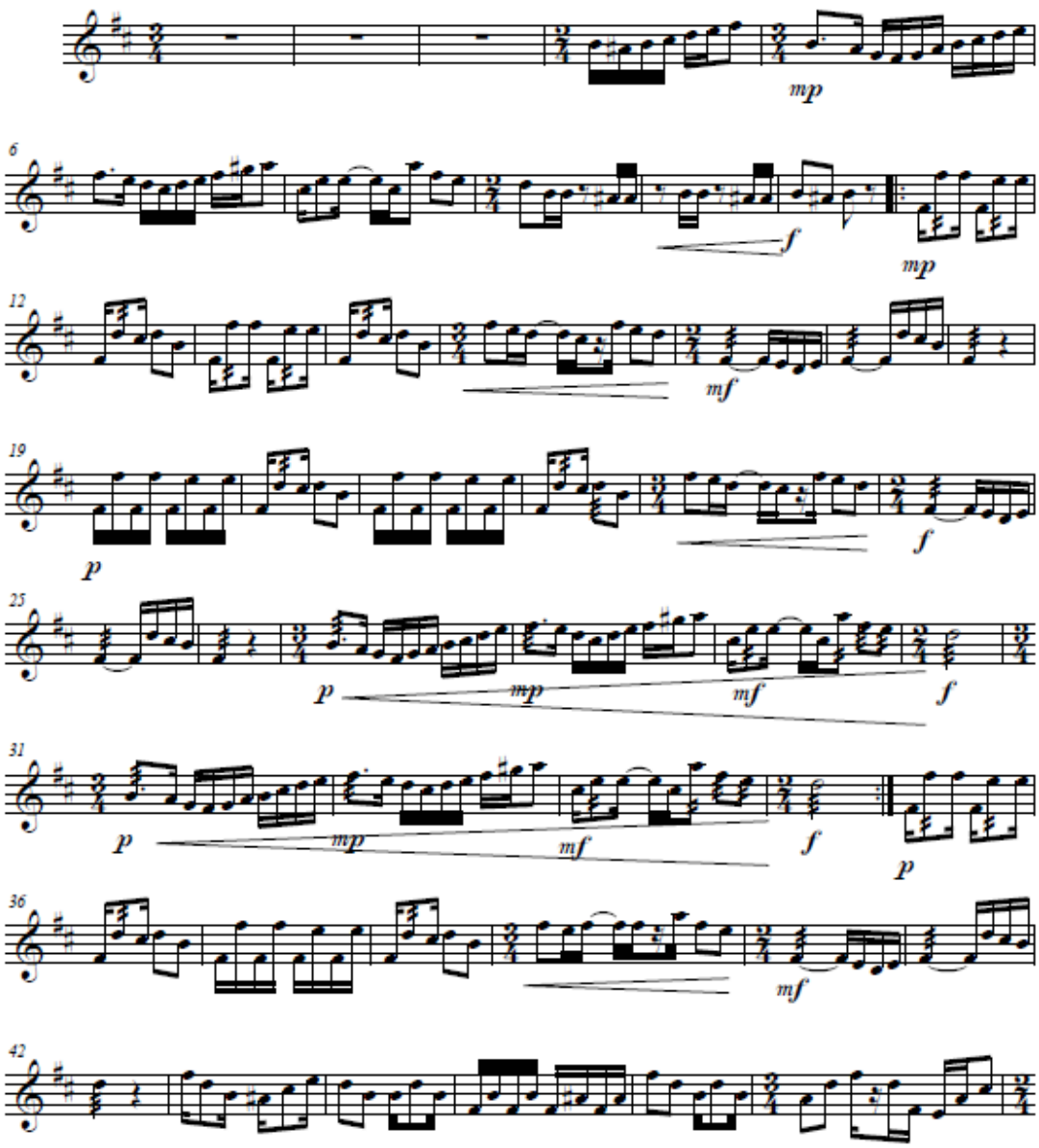
CUSI CUSI



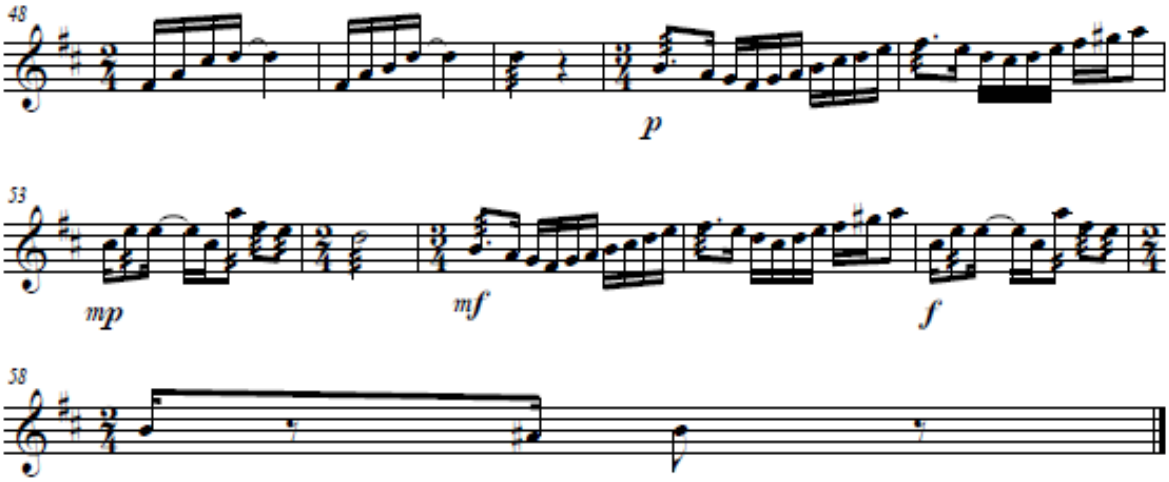
CUSI CUSI

Bandola 1

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



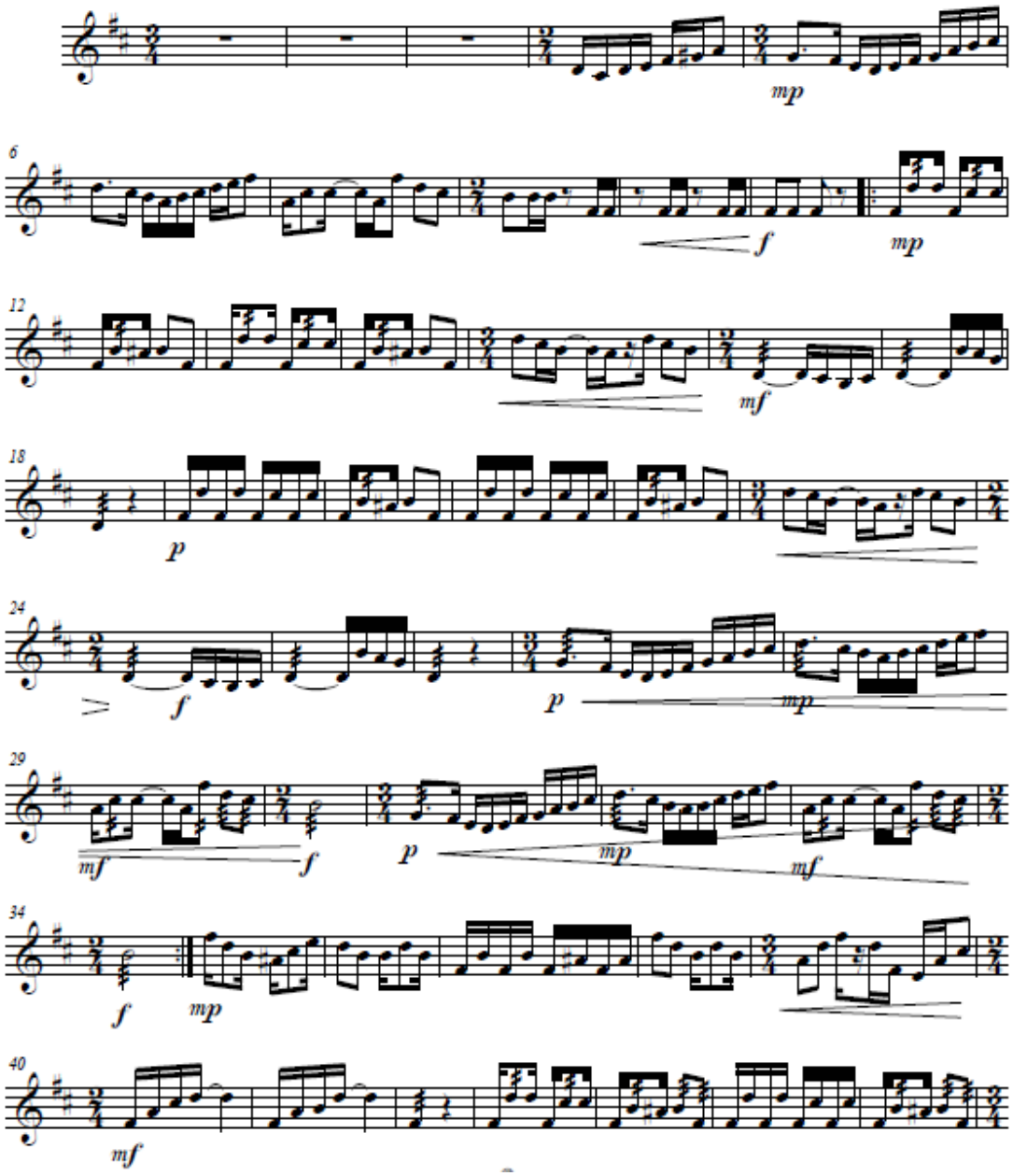
CUSI CUSI



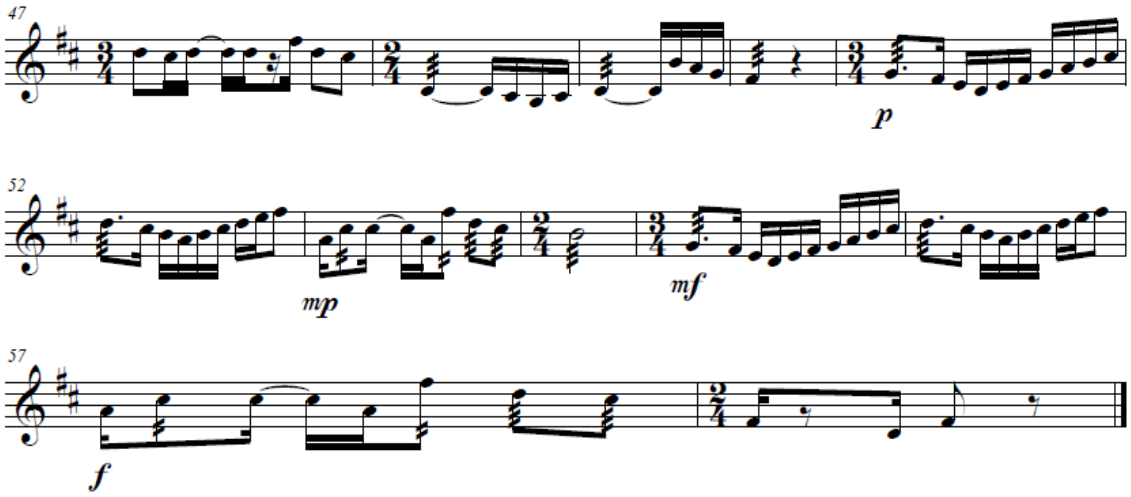
CUSI CUSI

Bandola 2

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



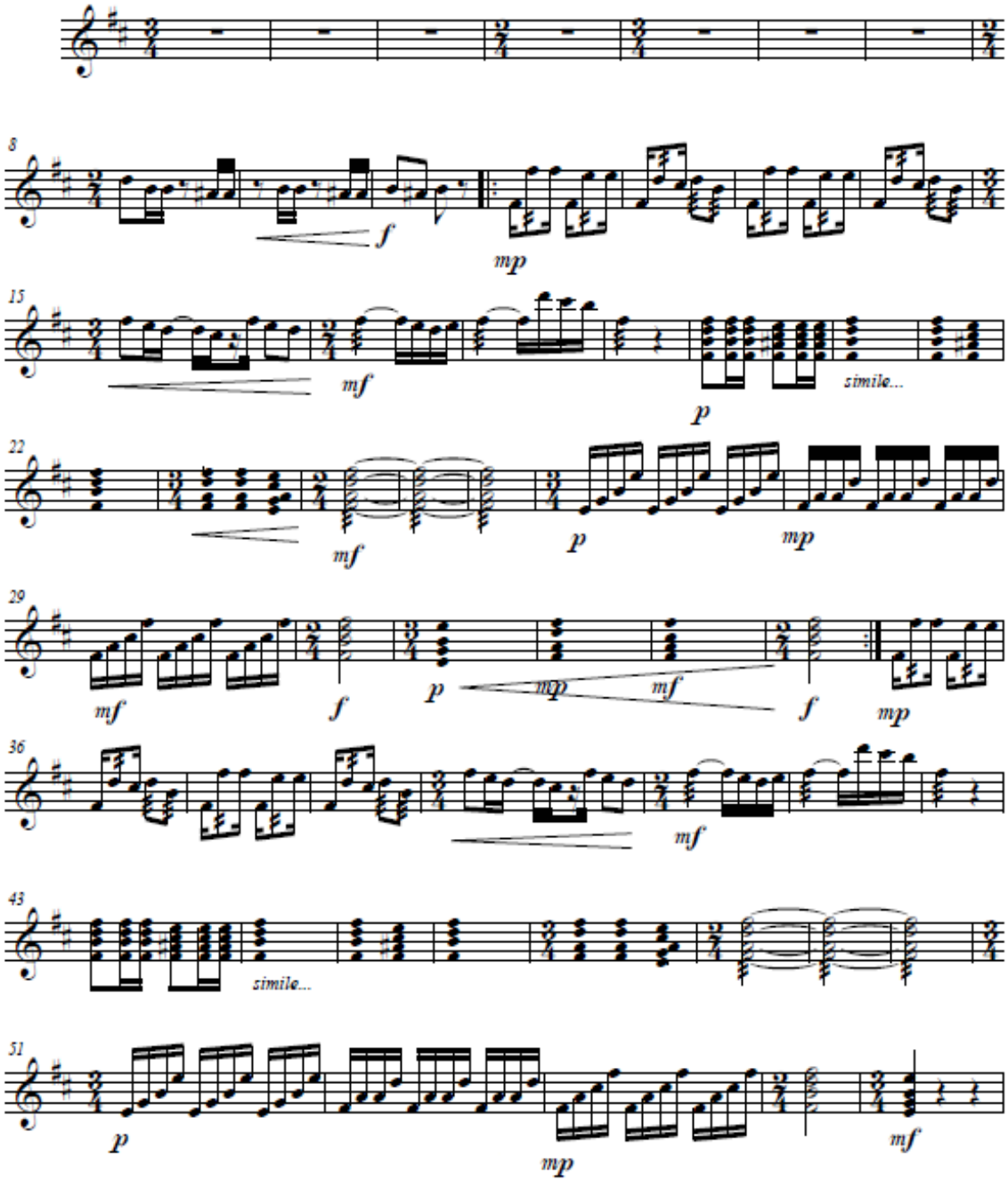
CUSI CUSI



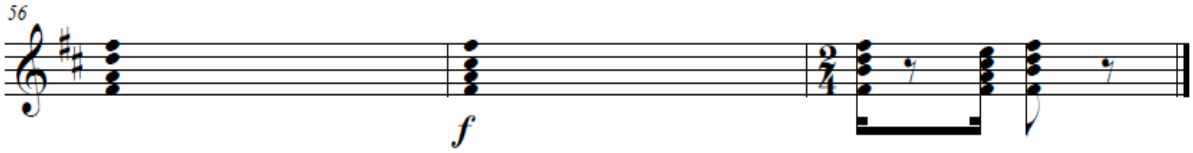
CUSI CUSI

Charango

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



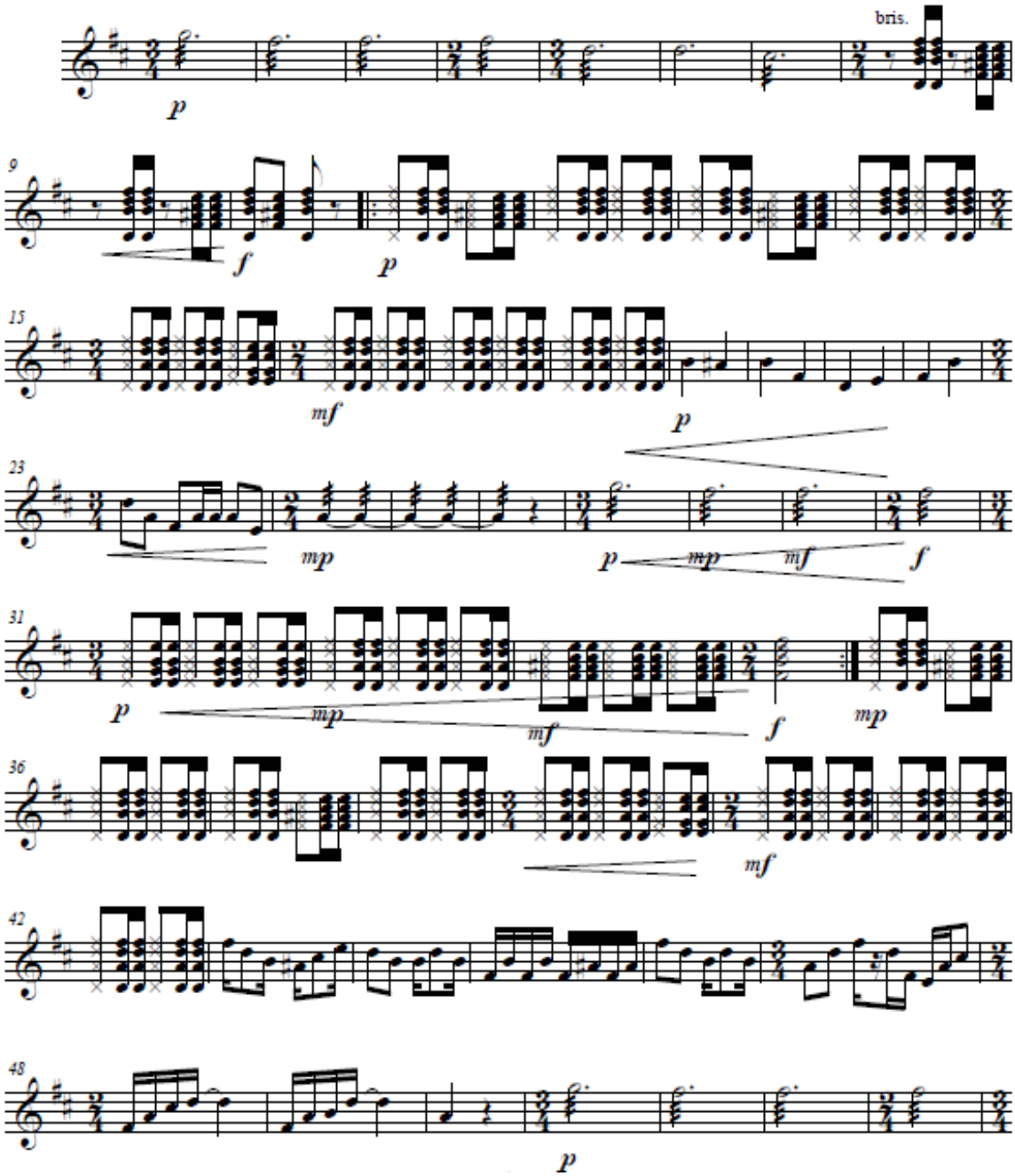
CUSI CUSI

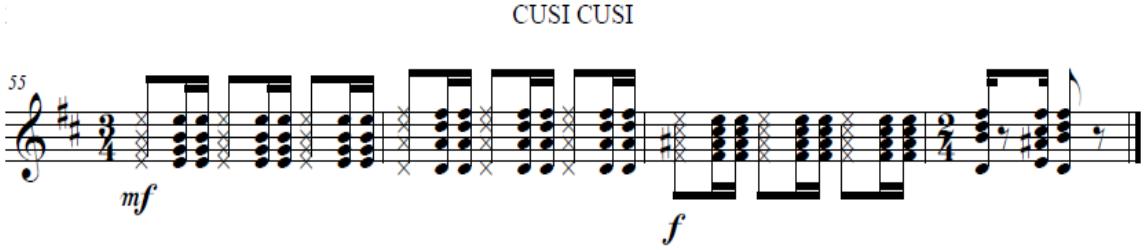


CUSI CUSI

Tiple 1

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

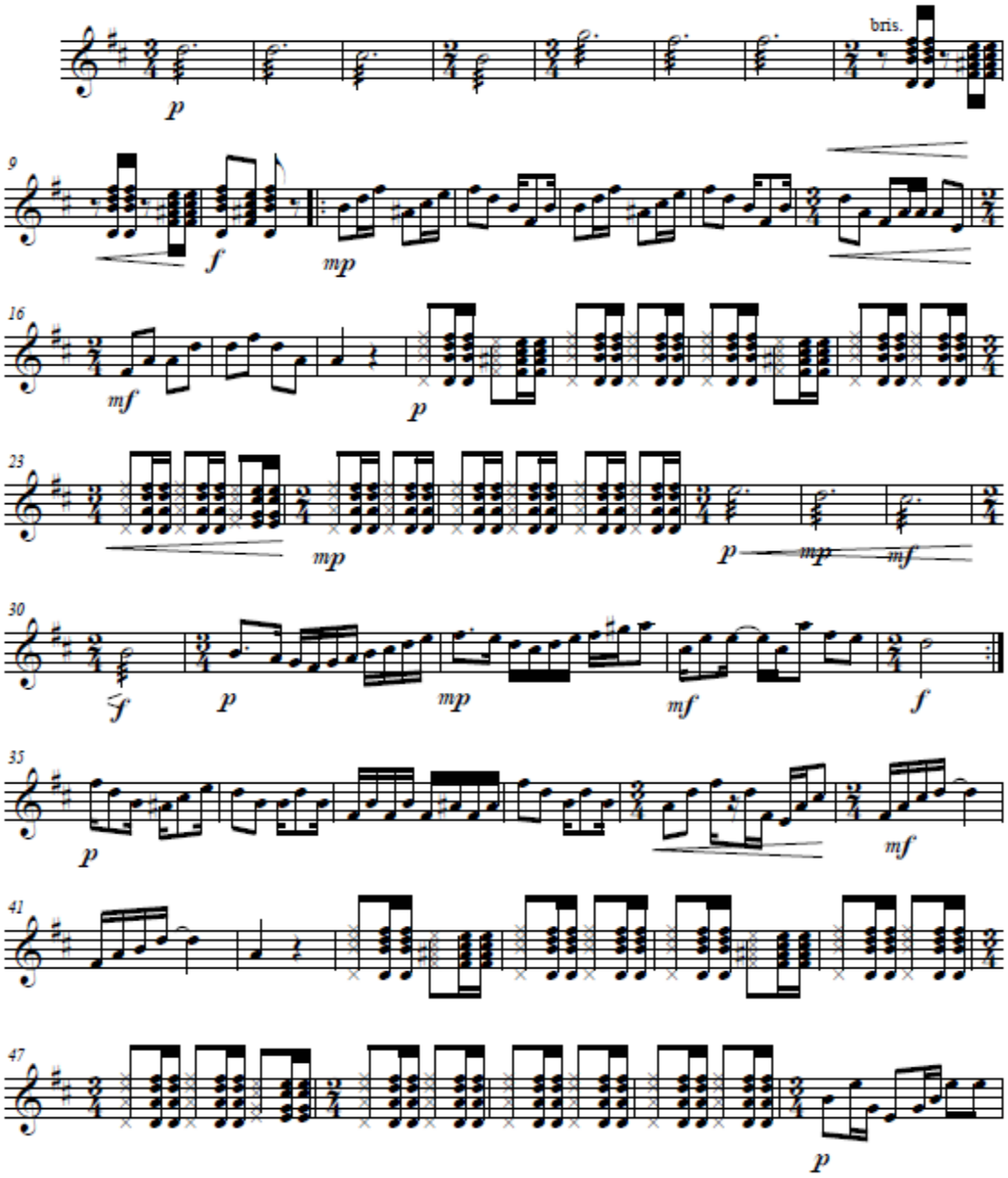



CUSI CUSI
55
mf
f

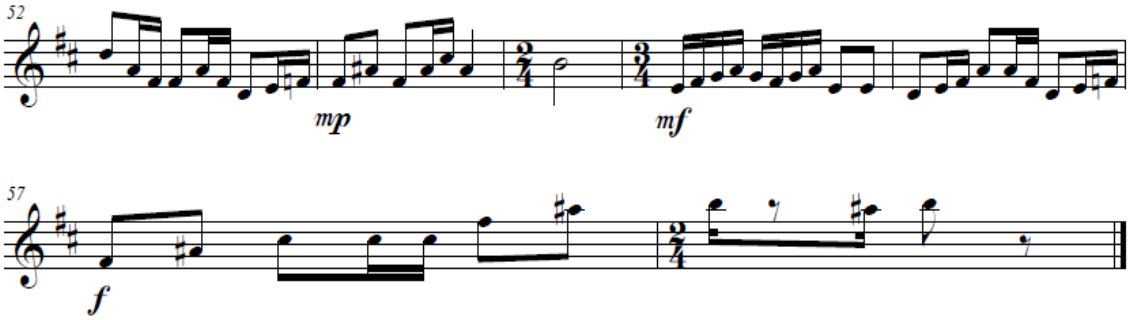
CUSI CUSI

Tiple 2

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



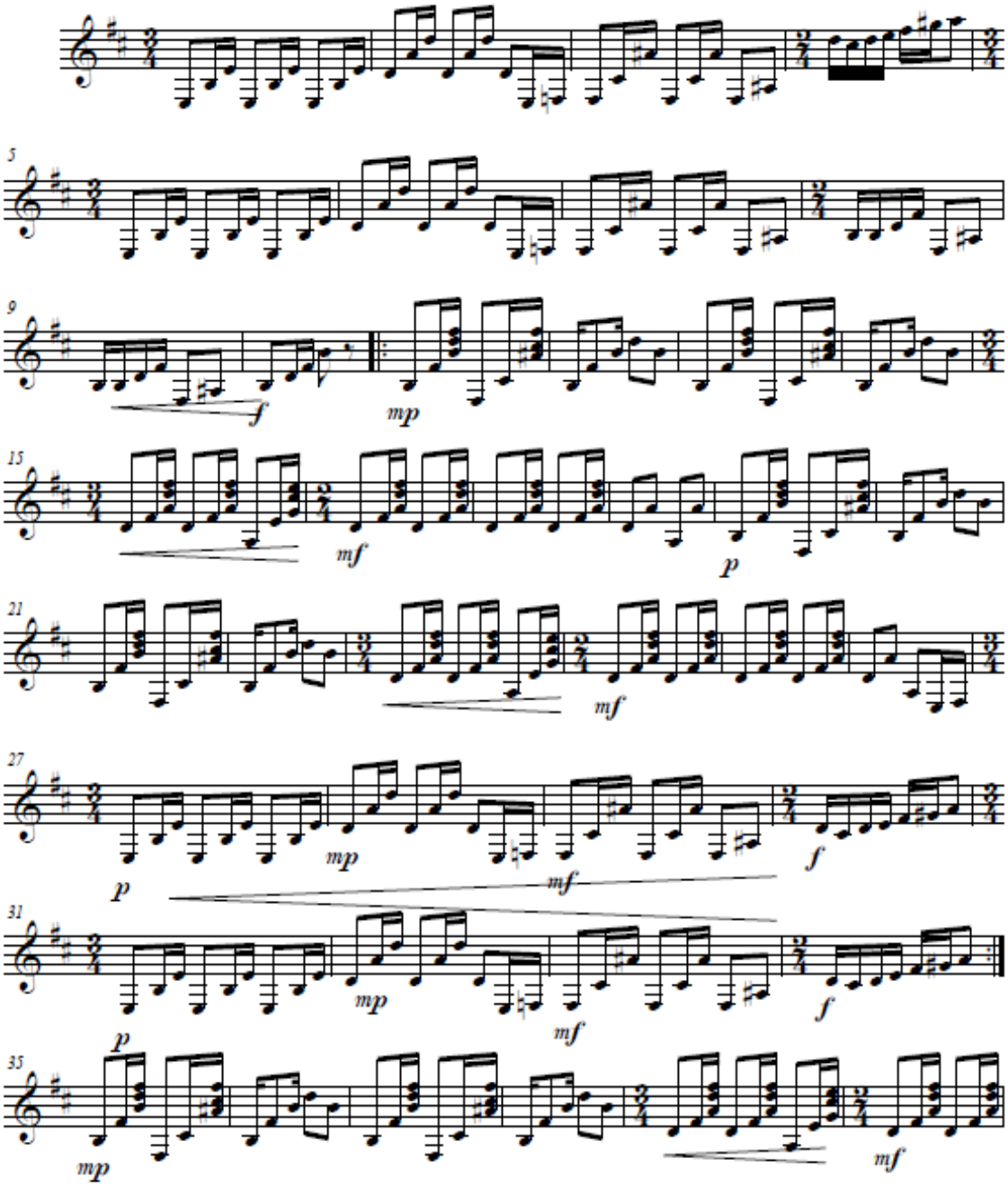
CUSI CUSI

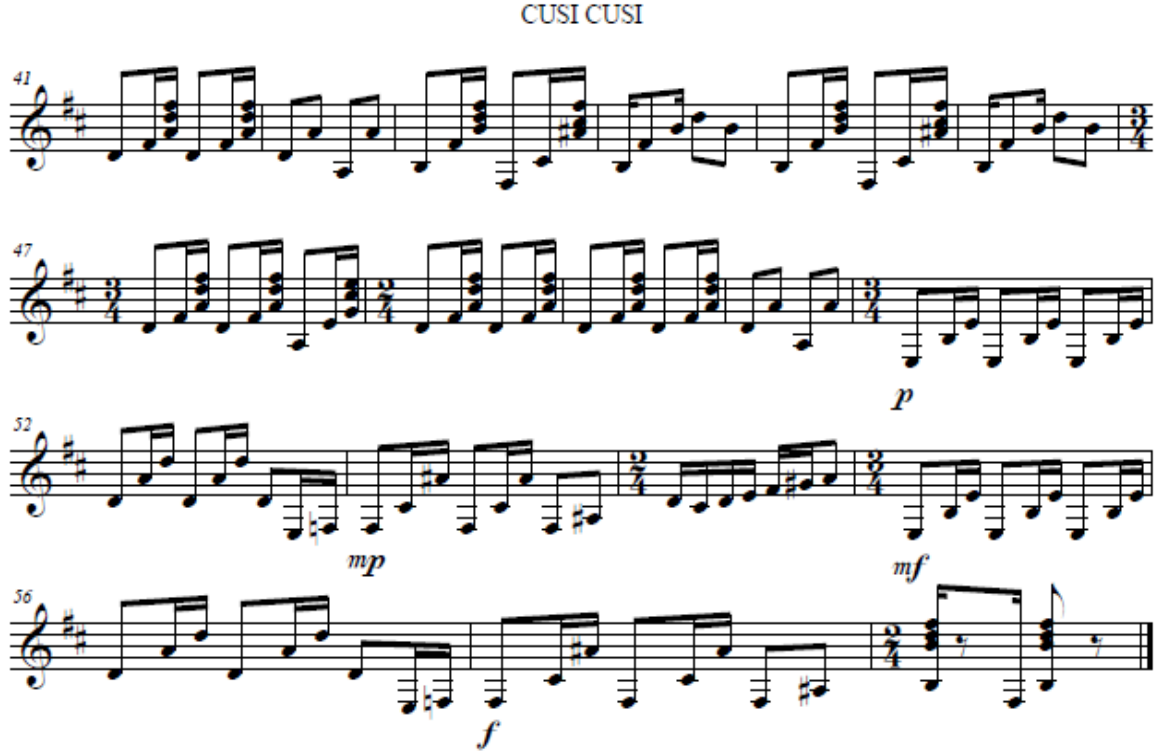


CUSI CUSI

Guitarra 1

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

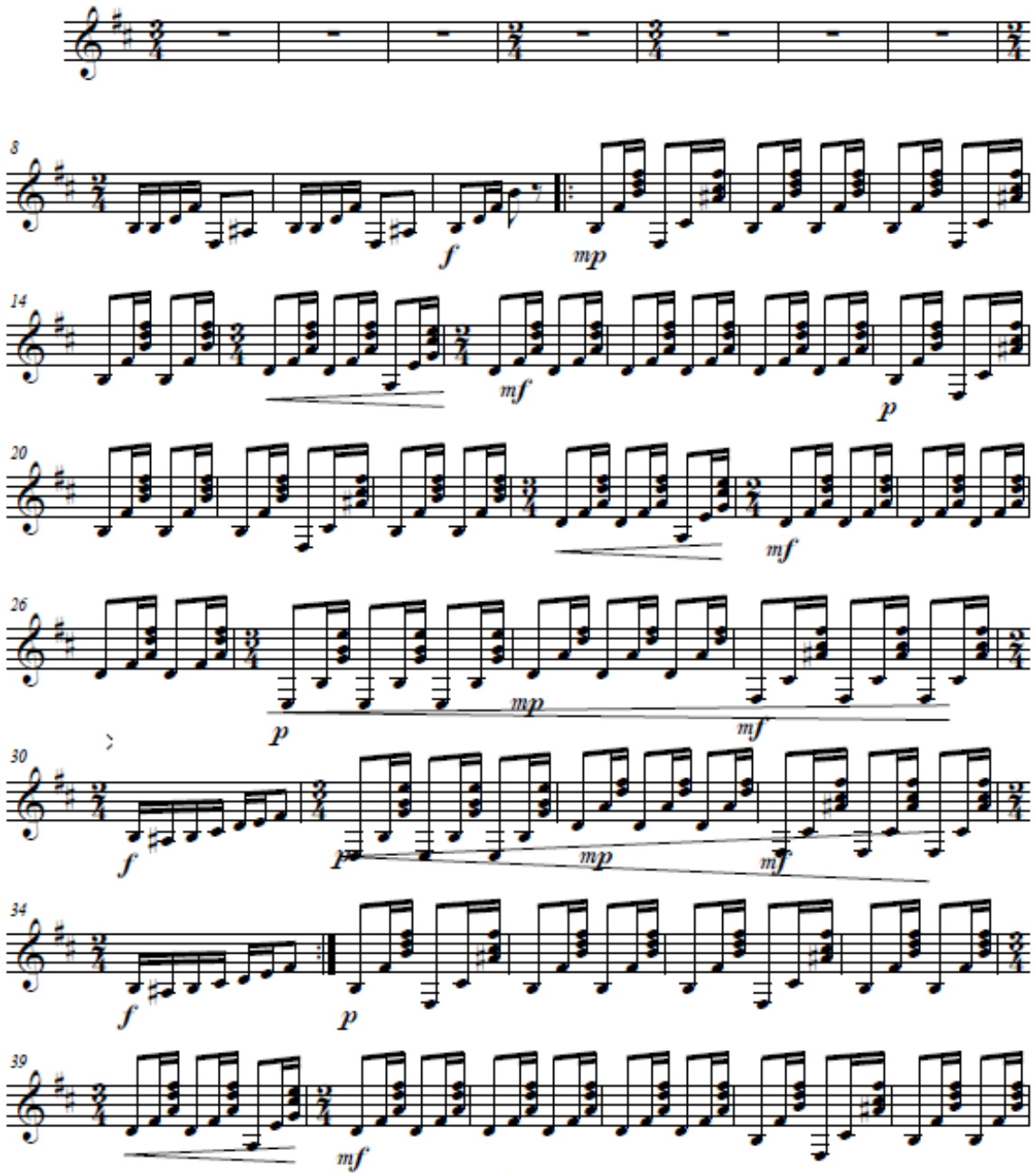


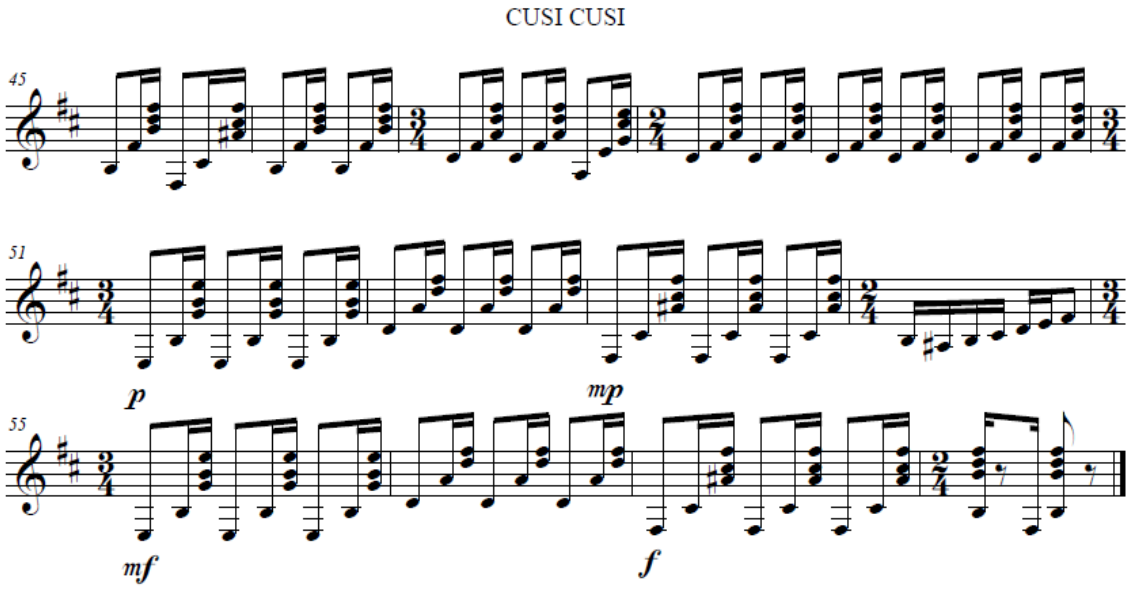

CUSI CUSI
41
47
p
52
mp
mf
56
f

CUSI CUSI

Guitarra 2

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez

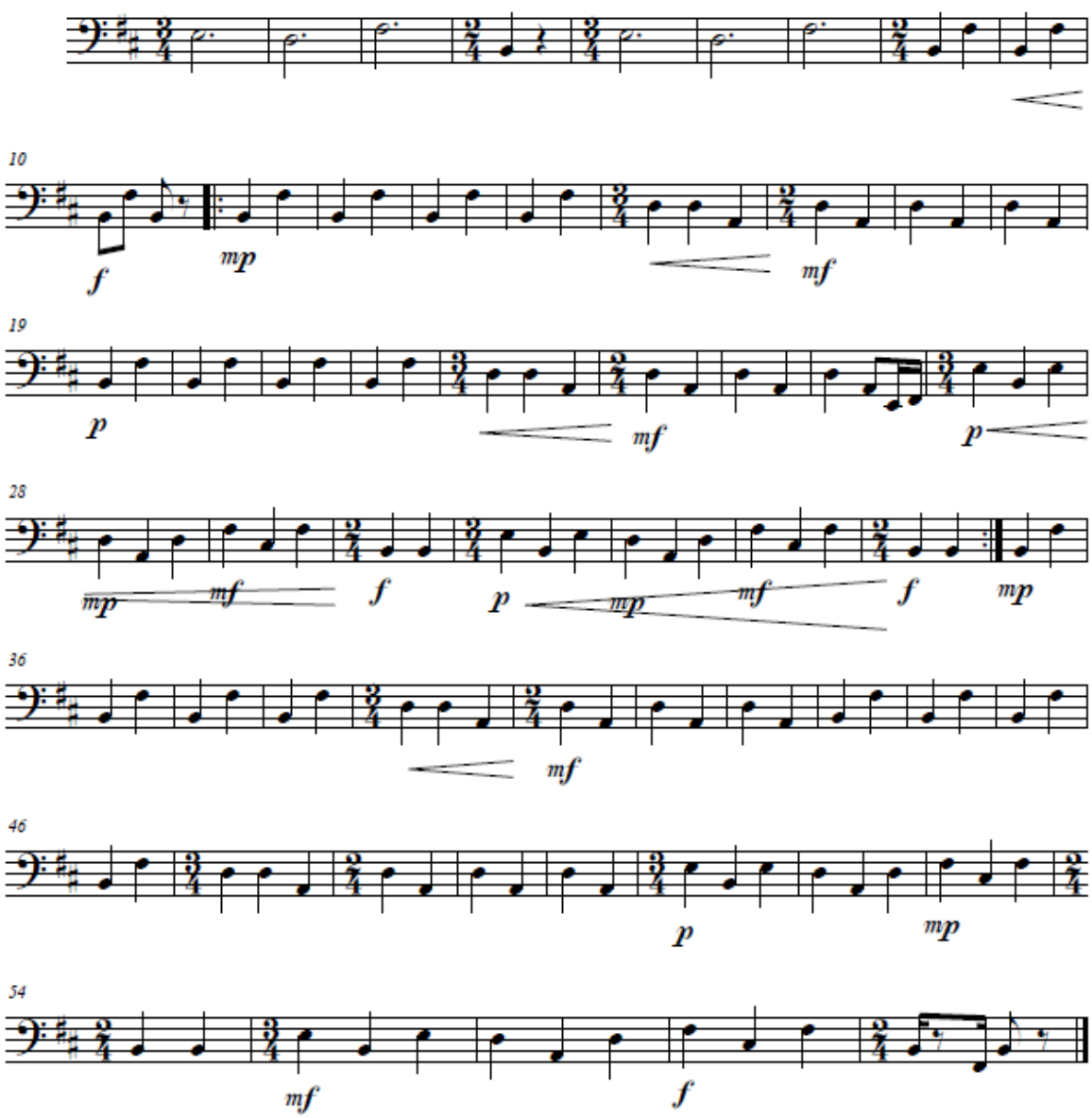



CUSI CUSI
45
51
p
mp
55
mf
f

CUSI CUSI

Bajo

Rosendo Huirse
Laura Tolosa Ricardo Rodriguez



6. CONCLUSIONES

Después de haber brindado explicaciones generales de las estudiantinas colombianas y las estudiantinas peruanas y de haber recopilado información como fueron los audios, documentos escritos, fotografías y fuentes que permitieron la elaboración del trabajo, se presentan las siguientes conclusiones:

- Perú se ha caracterizado por mantener en vigencia su música conservando un sonido tradicional y un poco modal en cada una de sus obras, donde sus elementos rítmicos, melódicos y armónicos se han mantenido sin notables variaciones desde el momento en que se conformaron las estudiantinas Peruanas, debido a la gran evolución que han tenido las estudiantinas Colombianas en cuanto aspectos musicales y organológicos permite implementar de manera eficaz cada uno de los aspectos mencionados dentro del trabajo y evidenciados en los arreglos.
- Después de haber realizado el estudio de campo y las transcripciones correspondientes para los arreglos se llego a la conclusión de que el recurso formativo musical utilizado generalmente por las estudiantinas peruanas es la imitación o la tradición oral, por consiguiente la estudiantina colombiana si podría aportar a la peruana con aspectos como el interés por tener un registro escrito de las interpretaciones lo que llevaría a que los mismo integrantes tengan la necesidad de realizar un proceso de aproximación a la lectura musical contribuyendo en la consolidación de la agrupación.

- Al caracterizar elementos de la música tradicional popular peruana y colombiana se llega a la conclusión que la música tradicional en las estudiantinas es un espacio que permite la interacción de conocimientos y emociones, contribuyendo tanto a la formación musical y personal como a la interacción entre los mismos.
- Se logro comprender que las músicas tradicionales populares de cada país tienen unos aspectos musicales que las definen y las diferencian del resto, al intentar realizar un contraste entre las estudiantinas de ambos países se encontró que la mayor semejanza es el papel que desempeñan los instrumentos tradicionales dentro de la agrupación, se puede observar que la mandolina y la bandola realizan un trabajo similar, lo mismo pasa con el charango y el tiple que aparte de ser los instrumentos representativos de ambos países son los encargados de dar la sonoridad que caracteriza la música tradicional.
- Los arreglos propuestos en el trabajo contribuyen en dos formas: la primera en la parte organológica ampliando el formato de la estudiantina tradicional colombiana al momento de incluir el charango y segundo ampliar la visión del trabajo musical que pueden realizar las estudiantinas mirando y explorando las músicas realizadas en otros países.
- Al interpretar analíticamente los aspectos musicales de la música peruana e incorporarlos a la estudiantina colombiana se logro contribuir más que todo en el aspecto melódico en cuanto a la duración ya que los motivos melódicos varían de acuerdo a la intención que el compositor

quiera darle, teniendo en cuenta esto, no es raro si en un huayno se encuentran dos compases de 2/4 seguidos por uno de ¾, motivo que se repite a lo largo de la obra.

7. BIBLIOGRAFÍA

Añez Jorge. (2008). *Canciones y recuerdos*. Universidad de Texas: Mundial 1951.

Arom Simha. (1982). *Nouvelles perspectives dans la description des musique de tradition orale*. Revue de Musicologie, tome 68.

Bailey John. (1990). *John Blacking and his place in Ethnomusicology*. Yearbook for Traditional Music, XII-XXI.

Castorina, J.A; Ferreiro, E; Kohl de Oliveira, M. y Lerner, D. (1996) Piaget-Vigotsky: *Contribuciones para replantear el debate.* Buenos Aires: Paidós.

Hammersley Martyn, Atkinson Paul. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Barcelona: Editorial Paidós, 2ª edición

Holzmann Rodolfo. (1967). *Música tradicional del Perú.* Ministerio de educación pública. Lima, Perú.

Olsen Dale A., Sheehy Daniel E. (1998). *The Garlald Enciclopedy Of World Music.South América*, México, Central América, And The Caribbean.

Pelinski Ramón. (1991). *Relaciones entre teoría y método en musicología: los modelos de John Blacking y Sinha Arom*.

Portaccio Fontalvo José. (1995). *Colombia y su Música Vol.2 Canciones y Fiestas de la Región Andina*. Santafé de Bogotá D.C.

Rendón Marín Héctor. (1980). *De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas*. Medellín.

Rivera Juan Javier, Dávila Adriana. (2005). *Música en los Andes: testimonios y textos escritos de dos músicos del valle de Chancay (Sierra de Lima).* Pontificia Universidad Católica del Perú.

Romero Raúl. (2002). *Sonidos andinos: Una antología de la música campesina del Perú.* Pontificia Universidad Católica del Perú.

8. TABLA DE GRAFICOS

FOTOGRAFIA	NOMBRE
Foto 1	Estudiantina Universitaria Chumbivilcana
Foto 2	Estudiantina Puno
Foto 3	Orquesta Magisterial del cusco
Foto 4	Centro Artístico Cultural Rosendo Huirse
Foto 5	Lira Colombiana
Foto 6	Estudiantina Colombia
Foto 7	Nogal Orquesta de cuerdas
Foto 8	Orquesta Típica de la Universidad Pedagógica Nacional
Foto 9	Estudiantina Bochica
Grafico 1, 2, 3,4.	Rueda de Co Artes

9. TABLA DE ANEXOS

TALLERES	Taller 1, 2, 3
Entrevistas Directores Estudiantinas Peruanas	Fred Arredondo 15 de Enero de 2012 René Victorino 10 de Enero de 2012 Simon Miraval 9 de Enero de 2012 Alcides Mina 21 de Enero de 2012
Entrevista Integrantes Estudiantina	Raúl Cárdenas 28 de Enero de 2012

Chumbivilcana	Danni Romero 28 de Enero de 2012 Gary Arredondo 28 de Enero de 2012
Entrevista Directores Estudiantinas Colombianas	Samuel Fierro 17 de Agosto de 2012 Vicente Niño 30 de Septiembre de 2012 Fernando León 7 de Octubre de 2012 Oscar Santafé 2 de Octubre de 2012
Imagen 1 y 2 Imagen 3 Imagen 4 Imagen 5 Imagen 6 Imagen 7 Imagen 8 Imagen 9 Imagen 10 Imagen 11 Imagen 12 Imagen 13 Imagen 14 Imagen 15	Mandolina Charango de Armadillo Charango de madera vaciada Charango de madera laminada Instrumentos de viento Andinos Guitarra Violín Contrabajo Acordeón Tiple Bandola Flauta Traversa Chucho Marrana

Imagen 16 Imagen 17	Esterilla Carraca o Quijada
Videos entrevistas realizadas en Perú	Fred Arredondo min.1:00 – 17:53 Simón Miraval min 17:53 – 39:28 René Victorino min 39:28 -53:08 Alcides Nina min 53:08 – 1:22:00 Integrantes Estudiantina Chumbivilcana min 1:22:00 – 1:53:04
Imágenes	Estudiantina Puno Estudiantina Universitaria Chumbivilcana

Titulo de Volumen	Obra	Genero	Autor	Interprete
Mi tierra volumen 2	1.Challwaschallay	Pasacalle tradicional		Estd. Universitaria Chumbivilcana
	2. Sora naywa		Alberto Negrón Romero	
	3. Linda Gaviotica	Expresión popular		
	4. Sangre Brava	Marinera y Wayno	Rubén Jara Negrón	
	5. Ponchito Rojo	Wayno	Adriel Boza Vega	

	6. Ayarachi Tradicional	Ayarachi	Arr. E.U.CH.	
	7. Cinta Morada	Huayno Popular		
	8. Viento de Agosto	Huayno	Comp. Pancho Gómez Negrón	
	9. Wiphala	Wiphala	Arr. E.U.CH	
	10. Linda Vicuañita	Wayno Popular		
	11. Waylia	Expresión navideña tradicional		
	12. Waynos Taurinos	huayno	Recopilación E.U.CH	
‘’Rosendo Huilse’’ con las hermanas	1.Amarte es todo		Isaías Charaja	Centro Artístico Cultural de Puno
	2. Puno Pandillero		Eladio Quiroga	

Echarry	3. Es mi agonia		Rolando Caller y Hermanas Echarri	‘’Rosendo Huilse’’
	4. Es mi vida		Rolando Caller	
	5. Encuentro de amor		Rolando Caller y Hermanas Echarri	
	6. Icuris		DR.	
	7. Pincelada Juliaqueña		DR.	
	8. Flor del Titicaca		Eladio Quiroga	
	9. Cerrito de Wacsapata		DR.	
	10. Los Condores.		Elías Coronel	
	11. Coja teñita/cerro/kalakumo		DR.	
	12. Puno ausente		Comp. Rolando	

			Caller y Gustavo Alatrista	
	13. Rosas en Flor		Alberto Rivarola.	
	14. Oh Marinela.		Comp. Nestor Molina	
	15. Bohemia		Gustavo Alatrista.	
	16. Pomateñita		Gustavo Alatrista	
	17. Cusi Cusi		Rosendo Huilse	
	18.Esencia Ayavireña		Faustino Rodríguez.	
Bodas de plata orquesta magisterial cusco	1. Pasacalle cusqueño	Pasacalle	DR.	orquesta magisterial cusco
	2. manko Qhapaq		DR	
	3.Graciela	Vals	Baltasar	

		Cusqueño	Zegarra	
	4.Taqekuy	Yaraví	Policarpo Caballero	
	5.Mestiza qoyacha	Danza	DR	
	6.Marinera huayno	Marinera huayno	DR	
	7.Pasacalle cusqueño	Pasacalle	DR	
	8.Saqsaywaman	Melodía Inca	Juan de Dios Aguirre	
	9.Flor y luz del cusco		Gabriel Aragon	
	10.Rosio Matinal	Polka	Meliton Carrasco	
	11.Urubamba	Vals	Alberto Rodríguez	
	12.Valicha	Huayno	Miguel Angel Hurtado	