

**CONSERVATORIO REGIONAL DE MUSICA DEL
NORTE PÚBLICO**

“CARLOS VALDERRAMA”



TESIS

Instrumentos de Viento-Metal en la Ejecución de la Cumbia Peruana

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA
ESPECIALIDAD: EJECUCIÓN INSTRUMENTAL - SAXOFON**

AUTOR:

Br. Gisela Balliery Guerrero Cordova

Línea de investigación:

Música y aprendizaje

ASESOR: Mg. SANTOS OSWALDO ORBEGOSO DÁVILA

TRUJILLO - PERÚ

2022

Dedicatoria

Con mucho afecto extiendo los reconocimientos de esta investigación a mis Maestros, debido a que han sido los portavoces del conocimiento que ha dado lugar a que pueda incluirme en el grupo de los profesionales de excelencia.

Agradecimiento

Al Creador Supremo, ya que es quien nos ha dado la vida.

A mis padres, por ser el vínculo entre Dios y mi existencia.

A mis maestros, por haberme otorgado los fundamentos para ser un profesional.

A mis asesores, por haber contribuido a que este trabajo de investigación sea de excelencia.

A mis amigos y compañeros, por haberme dado el calor humano necesario y suficiente para disfrutar y compartir todos mis logros.

Presentación

Esta investigación pone en relieve la importancia de la cumbia como expresión de la música peruana. El disfrute de este género musical traspasa las diversas clases sociales y estratos socioeconómicos, ya que la cumbia, con su melodía y armonía, es escuchada y bailada con mucho placer por la mayoría de habitantes del Perú, con las variaciones propias de las zonas en la cual es elaborada. Se tiene, entonces, la cumbia norteña, la cumbia sanjuanera y la cumbia selvática, todas ellas con el esplendor y la alegría con las cuales son entonadas y bailadas por sus seguidores, la que demuestra el arte que implica llevarla a cabo.

Por tanto, investigar acerca de este género musical es una contribución para que siempre pueda mejorarse o perfeccionarse; en esta ocasión, mediante el uso de instrumentos de viento-metal, por lo que los resultados de esta investigación permitirán el conocimiento y factibilidad de esta propuesta.

ÍNDICE

Dedicatoria	ii
Agradecimiento	iii
Presentación	iv
Índice	v
Índice de tablas	vii
Índice de figuras	viii
Resumen	ix
Abstract	x
INTRODUCCIÓN	xi
CAPÍTULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	12
1.1. Descripción de la realidad problemática	12
1.2. Formulación del problema	15
1.3. Justificación de la investigación	16
1.4. Objetivos de la investigación	16
CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO	18
2.1. Marco de referencia (Antecedentes)	18
2.1.1. Antecedentes internacionales	18
2.1.2. Antecedentes nacionales	19
2.2. Bases teórico-científicas	22
CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO	46
3.1. Hipótesis	46
3.2. Variables	46
3.2.1. Definición conceptual	46
3.2.2. Definición operacional	46
3.3. Operacionalización de las variables	48
3.4. Población y muestra	49
3.5. Diseño de investigación	49
3.6. Procedimiento	49
3.7. Técnicas e instrumentos de recojo de datos	50
3.7.1. Técnicas	50
3.7.2. Instrumentos	50
3.8. Técnicas de procesamiento de datos	53

CAPÍTULO IV: RESULTADOS	54
4.1. Resultados	54
4.2. Discusión de los resultados	59
CONCLUSIONES	62
SUGERENCIAS	63
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64
ANEXOS	71
Anexo 1. Matriz de consistencia	72
Anexo 2. Instrumento de recojo de información	74
Anexo 3. Validación de instrumento	81
Anexo 4. Descriptivos	84
Anexo 5. Reporte de Turnitin	102

Índice de tablas

Tabla 1.	Cuadro de operacionalización de variables	48
Tabla 2.	Frecuencia de las respuestas alusivas a la variable Ejecución de la cumbia peruana	54
Tabla 3.	Frecuencia de las respuestas alusivas a la dimensión 1. Ejecución de la cumbia norteña	55
Tabla 4.	Frecuencia de las respuestas alusivas a la dimensión 2. Ejecución de la cumbia sanjuanera	56
Tabla 5.	Frecuencia de las respuestas alusivas a la dimensión 3. Ejecución de la cumbia selvática	57
Tabla 6.	Prueba de Kuder-Richardson 20 para establecer la confiabilidad del instrumento de recojo de información de la variable que se mide: Ejecución de la cumbia peruana	59

Índice de figuras

Figura 1.	El tránsito vehicular por la carretera Tacna - Tarata está restringido y es peligroso	28
Figura 2.	La estructura de establecimiento de la habilidad musical	29
Figura 3.	Frecuencia relativa de las respuestas alusivas a la variable Ejecución de la cumbia peruana	55
Figura 4.	Frecuencia relativa de las respuestas alusivas a la dimensión 1. Ejecución de la cumbia norteña	56
Figura 5.	Frecuencia relativa de las respuestas alusivas a la dimensión 2. Ejecución de la cumbia sanjuanera	57
Figura 6.	Frecuencia relativa de las respuestas alusivas a la dimensión 3. Ejecución de la cumbia selvática	58

Resumen

El objetivo de esta investigación fue determinar la influencia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana.

La metodología empleada consistió en el enfoque cuantitativo; tipo aplicado; diseño no experimental transversal explicativo; método hipotético-deductivo; técnica de la encuesta; escala Likert, como instrumentos; muestra intencional de 20 músicos de diversos tipos de cumbia existentes en diversas zonas del país.

Los resultados mostraron que, a un nivel de significancia de 0,05, en la prueba Chi-Cuadrado, se obtuvo un p-valor = 0,000, por lo que se pudo afirmar la hipótesis; afirmación corroborada con los resultados descriptivos, los cuales mostraron que la mayoría de respuestas de los encuestados fue la suma de “totalmente de acuerdo” y “de acuerdo” que representaron el 61% de respuestas a favor de la ejecución de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana.

Se concluyó que Los instrumentos de viento-metal influyen significativamente en la ejecución de la cumbia peruana.

Palabras clave: instrumentos de viento-metal, cumbia peruana.

Abstract

The aim of this research was to determine the influence of brass instruments in the execution of the Peruvian cumbia.

The methodology used consisted of the quantitative approach; applied rate; explanatory cross-sectional non-experimental design; hypothetical-deductive method; survey technique; Likert scale, as instruments; intentional sample of 20 musicians of various types of cumbia existing in various areas of the country.

The results showed that, at a significance level of 0.05, in the Chi-Square test, a p-value = 0.000 was obtained, so the hypothesis could be affirmed; affirmation corroborated with the descriptive results, which showed that the majority of responses of the respondents was the sum of "totally agree" and "agree" that represented 61% of responses in favor of the execution of wind instruments- metal in the execution of the Peruvian cumbia.

It was concluded that brass instruments have a significant influence on the execution of the Peruvian cumbia.

Keywords: brass instruments, Peruvian cumbia.

INTRODUCCIÓN

El objetivo de la investigadora fue poner en relieve la importancia del uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana, por lo que este trabajo de investigación cuenta con los siguientes componentes:

En el Capítulo I: Problema de Investigación se establecen el problema, objetivos y justificación de la investigación.

En el Capítulo II: Marco Teórico se establecen los antecedentes, las bases teóricas y científicas y el marco conceptual que da contexto a la investigación.

En el Capítulo III: Marco Metodológico se establecen las hipótesis, las variables, la operacionalización de variables, entre otros aspectos que caracterizan la forma en que se ha llevado a cabo la investigación.

En el Capítulo IV: Resultados se podrán apreciar los resultados descriptivos, los resultados inferenciales y la confrontación de estos con otras investigaciones realizadas, a modo de discusión.

A continuación se tienen los apartados de Conclusiones, Sugerencias, Referencias y Anexos.

CAPÍTULO I: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Descripción de la realidad problemática

A nivel internacional, en Chile, muchas de las cumbias que entonan sus pobladores chilenos en momentos de sandungueo máximo, son de composición peruana, tales como, aquellos ejemplos emblemáticos, que tienen los cánticos de nunca, pero nunca, me abandones, cariñito, estribillo de una de las cumbias más famosas, de autoría de Ángel Aníbal y grabada por primera vez en 1979 por su grupo Los Hijos del Sol, peruanos todos. Y en los noventas, el tema Colegiala inundó las radios, compuesta por el peruano Walter León Aguilar, director y guitarrista de Los Ilusionistas. No obstante, lo muy poco que se sabe de la influencia de la cumbia peruana en Chile, gran proporción de las agrupaciones sound y de cumbia balada han provenido del Perú para alimentar su carrera musical propia, como el caso de Américo, cuyos más grandes hits son covers de canciones de autores peruanos, como la canción El Embrujo, compuesta por Estanis Mogollón y popularizada, como muchas otras de su repertorio, por El Grupo 5. Hay una especial resistencia en reconocer la influencia peruana en la cumbia chilena, corriendo la misma clase de discriminación que adolecen los inmigrantes peruanos en Chile, debido a que en el Perú, el estilo de cumbia que ha logrado una mayor popularidad ha sido la denominada chicha, la cual directamente se vincula con el mundo indígena. Este estilo de cumbia nace en zonas conurbanas de Lima que fueron poblándose por inmigrantes de tipo andino, y tiene una influencia fuerte del huayño, uno de los géneros musicales andinos más populares en Perú. Debido a este origen, es que la cumbia chicha fue rechazada por muchos años entre las clases medias y altas de Lima, quienes la despreciaban por ser considerada una música de cholos. Sin embargo, antes de mezclarse con el huayno, en el Perú se desarrollaron, de similar forma y paralela que en Chile, estilos diferentes de cumbias, ganándose este género musical un espacio importante en la identidad nacional, al igual que en el Perú, estando presentes en múltiples espacios festivos y cotidianos.

La cumbia colombiana llega a Perú poco antes que, a Chile, en la década de los cincuentas por medio de grabaciones de grupos como Los Corraleros del Majagual, Los Black Stars, Los Graduados, La Sonora Dinamita y Los Teen Ager, conquistando el gusto peruano en pocos años. Una década después de su llegada, Enrique Delgado Montes, en Lima, oriundo del criollísimo barrio del Rímac, y fundador de Los Destellos, adapta esta

cumbia a su estilo propio, por lo que es considerado responsable de peruanizar la cumbia, jugando un similar rol al desarrollado en Chile por Marty Palacios, fundador de la Sonora Palacios. La gran marca de Delgado es haber incorporado la guitarra eléctrica como fundamental instrumento en la armonización de sus canciones. Es el creador de la cumbia peruana, prácticamente. El formato de dos guitarras eléctricas, bajo y un juego de timbales, le proporciona un definitivo sello a la cumbia peruana, influenciada por el rock psicodélico, el pop y la música tropical (la guaracha, en particular). Posteriormente, Los Destellos agregan a dicho formato congas y bongós para, a mediados de los sesentas '60, finalmente, incorporar un teclado, lo que le otorga un sonido psicodélico definitivo a una música que es predominantemente instrumental. A este estilo de hacer cumbia, presente en la mayor parte del repertorio de Los Destellos, se le ha llamado en Perú cumbia costeña. Pero en Los Destellos se pueden observar una influencia del mundo indígena, ya que también introducían canciones con trasfondos andinos, como los huaynos Valicha y Carnaval de Arequipa e imaginiería amazónica como La Charapita (Romero, 2007, p. 24).

De forma paralela al desarrollo de la cumbia costeña, al interior de la selva amazónica peruana, en el pueblo de Pucallpa, surge en 1960 una agrupación musical que le impregnará un diferente sello a la cumbia colombiana, llamado Juaneco y su Combo. Esta agrupación trascenderá en la historia musical del Perú a tal nivel que es en la actualidad reivindicado por grupos jóvenes de moda, como Bareto, agrupación que fue nominada a los premios Grammy. El líder de Juaneco y su Combo era Juan Wong, un joven de padre chino y madre taropina. Con el particular sello del sonido de un órgano Farfisa adquirido por Wong en Lima, la cumbia de Juaneco está inspirada en danzas aborígenes de la selva amazónica. Mezclando melodías colombianas con el folclor selvático, este grupo fundó la llamada cumbia amazónica. Los integrantes de Juaneco, eran de origen humilde y no contaban con una formal educación musical, pero esto no impidió que se convirtieran en la banda selvática más famosa del Perú probablemente. Además, la revalorización que hacen de la cultura selvática, a través del rescate de trajes propios de la zona y de una tradición mágica les permitió tener un arraigo popular importante. Según cuenta Rosendo Hidalgo, el timbalero de esta banda, en un Reportaje para Cuarto Poder, la canción más controversial del grupo era Vacilando con Ayahuasca, ya que al empezar a sonar, las jovencitas se comenzaban a sacar la ropa, en una digna escena de un viaje psicotrópico. Esta escena revela además una fundamental diferencia entre la mujer selvática y la andina, caracterizándose la primera por una desinhibición corporal que contrasta con el pudor de la mujer del altiplano. El impacto

de Juaneco en el mundo amazónico fue tal, que luego de su boom, no hubo poblado en la selva que no tuviera su grupo de cumbia, entre los cuales uno de los más famosos fue Los Mirlos. Los Mirlos y Juaneco y su Combo fueron conocidos como El Poder Verde, grabando discos y realizando giras a los países de la región. Pero a pesar de que la popularidad de este estilo crecía en el interior, en Lima era visto como un género de clases bajas e inmigrantes. Muchas de las cumbias que se grabaron en estas décadas primeras, tanto en su vertiente costeña como amazónica, fueron únicamente exitosas en Perú y en sus originales versiones, mientras que otras sólo lograron internacionalmente consagrarse volviendo a ser grabadas por orquestas extranjeras, en un formato tropical que incluía trompetas (Mendívil, 2000; Romero, 2007; Tiesos pero Cumbiancheros, 2013).

Los Shapis, palabra quechua, que significa: hombre valiente, guerrero, elegantemente vestido, su palabra es ley; y que además es una danza guerrera tradicional de la provincia de Chupaca, (Junín) durante la Fiesta de las Cruces. Con más de 20 álbumes editados en Perú, Chile y Argentina, y giras por Europa y casi todo América, la sociedad musical de Julio Simeón Salguerán Chapulín el Dulce y Jaime Moreyra sigue sólida. El encuentro de estos dos músicos se origina de una manera casual, pues uno y otro se encontraban en el distrito de Chupaca, Luego de ese encuentro fortuito, decidieron ‘hacer algo juntos’ y se volvieron inseparables hasta el día de hoy, ambos han recorrido no solo cada rincón del país, sino que han visitado innumerables países alrededor del mundo. La dupla de oro del grupo Los Shapis, ‘Chapulín en Dulce’ y Jaime Moreyra. Foto GEC Archivo Histórico. Los Shapis se presentaban en cuanto escenario eran solicitados, sobre todo en la sierra central del Perú; pero la ola migratoria que llegó por esa época de crisis a Lima no solo trajo sus ganas de superarse, sino la música de Los Shapis. Para 1983, después de haber pasado por todos los escenarios, de mediana convocatoria, el grupo conformado por Moreyra y Chapulín ya se presentaba en la capital con gran capacidad de convocatoria. El punto de inflexión fue, sin duda, la presentación en el estadio de Alianza Lima, donde Los Shapis abarrotaron el recinto con ese nuevo género llamado chicha, y donde realizaron un mano a mano con Aníbal López y la única. Entre sus éxitos musicales figuran ‘Chofercito’, ‘Borrachito Borrachón’, ‘La novia’, ‘Mal Amigo’, ‘Esperanza de Amor’ y su versión de ‘El Aguajal’, entre otros. La fama les permitió también tener su programa televisivo ‘Chicha Clip’ y tal era el furor que cosechaban Los Shapis, que una productora de cine les propuso filmar una película y es así como nace el filme ‘Los Shapis en el mundo de los pobres’, película que fue un éxito comercial en las principales salas de todo el país y con la

participación de conocidas figuras de la televisión de esos años. Entre sus éxitos musicales figuran ‘Chofercito’, ‘Borrachito Borrachón’, ‘La novia’, ‘Mal Amigo’, ‘Esperanza de Amor’ y su versión de ‘El Aguajal’, entre otros. En su periplo por Europa, Los Shapis visitaron ciudades como París, Turín, Roma, Venecia y muchas otras ciudades importantes del viejo continente, sin mencionar que luego tendrían una larga gira por varios países de Sudamérica, constituyéndose en un orgullo para el Perú, ya que representa la música chicha fuera de las fronteras (Bustamante, 2021).

Como la trompeta es un instrumento de viento-metal y teniendo conciencia que la cumbia peruana es un género musical en auge que cada vez capta más adeptos a nivel nacional como internacional, el propósito de esta investigación es determinar la influencia de la ejecución de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana.

1.2. Formulación del problema

1.2.1. Problema general.

¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana?

1.2.2. Problemas específicos.

1. ¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia norteña?

2. ¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia sanjuanera?

3. ¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia selvática?

1.3. Justificación de la investigación

1.3.1. Justificación teórica.

Los resultados de esta investigación se justifican teóricamente, debido al aporte de conocimientos con respecto a las variables aquí estudiadas, Instrumentos de viento-metal y Ejecución de la cumbia peruana, tanto cada una de forma independiente, como relacionadas entre sí.

1.3.2. Justificación metodológica.

Los resultados de esta investigación se justifican metodológicamente, debido al aporte del proceso mediante el cual se llegó a ellos, es decir, la metodología aplicada en la investigación, la cual puede ser de relevancia y utilidad a otros investigadores que deseen profundizar en la línea de investigación con respecto a las variables aquí estudiadas, Instrumentos de viento-metal y Ejecución de la cumbia peruana, tanto cada una de forma independiente, como relacionadas entre sí.

1.3.3. Justificación práctica.

Los resultados de esta investigación se justifican en la práctica, debido a que servirán de base para que los músicos decidan otorgar suprema importancia o poca importancia al uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana, haciendo que este género musical tenga una base científica para poder hacer que se perciba con una melodía y armonía excelentes, y así poder internacionalizar tan valioso género musical.

1.4. Objetivos de la investigación

1.4.1. Objetivo general.

Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana.

1.4.2. Objetivos específicos.

1. Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia norteña.

2. Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia sanjuanera.

3. Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia selvática.

CAPÍTULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Marco de referencia (Antecedentes)

2.1.1. Antecedentes internacionales.

Iten (2021), en su artículo científico *Las raíces de la cumbia digital en la cultura sound system: sonideros, villeros y la transformación de la cumbia colombiana*, estableció, como objetivo, determinar Las raíces de la cumbia digital en la cultura sound system. Metodología: Enfoque cualitativo; diseño fenomenológico. Resultados y conclusiones: La cumbia digital se celebró a nivel mundial a fines de la década de 2000 como una nueva forma de música electrónica de baile latinoamericana mezclada con la música folclórica colombiana de la cumbia. Celebrada por los medios de comunicación como un nuevo fenómeno debido a los nuevos programas informáticos y al acceso a Internet, este artículo en cambio establece cómo la cumbia ya se había vuelto digital en la cultura sonidera (sistema de sonido) de los barrios mexicanos (guetos). El autor es un DJ/productor con más de quince años de práctica vinculada a la cumbia, la música popular electrónica global y la cultura *sound system*. Las implicaciones de esta doble experiencia como practicante e investigador se reflejaron en un enfoque de DJ como investigador para el trabajo de campo etnográfico y el análisis musical en múltiples sitios. El marco teórico se basó en el *sounding*, un modelo para comprender la interacción de elementos corpóreos, materiales y socioculturales en la cultura *sound system*. Esto reveló cómo los sonideros mexicanos (operadores de sistemas de sonido) crearon la cumbia sonidera (cumbia del sistema de sonido) al desacelerar el tempo de las grabaciones colombianas originales en respuesta al público que bailaba. Para escuchar esta transformación de la cumbia, se presentaron varios ejemplos de la pista seminal de cumbia ‘Cumbia Sampuesana’, desde sus orígenes en la década de 1940 en Colombia, hasta la cumbia sonidera en la década de 1990 en México y la cumbia villera (*ghetto cumbia*) en la Argentina de principios de la década de 2000.

Moore (2020), en su investigación *La acústica de los instrumentos musicales de viento – metal*, estableció que la acústica de los instrumentos de viento - metal eran realmente fascinantes. Había una breve discusión con casi cualquier ejecutante experto y rápidamente surgiría una opinión sobre la importancia del flujo de aire continuo. El aire debía pasar a través del instrumento durante la ejecución, pero esto es sólo un subproducto de los labios zumbadores. Al colocar un diafragma de goma entre la boquilla y la tubería, se podía

demostrar que el flujo de aire no es necesario para producir el sonido. Todo lo que se necesitaba era que las oscilaciones de presión se propagasen por el tubo. Sin embargo, casi todos los músicos creían que el flujo del aire era crítico para el sonido, al respecto muchos científicos estaban menos seguros. Conclusiones: Los instrumentos de viento - metal no son instrumentos científicos, sino aquellos tocados por artistas y su valor radica en su capacidad para ayudar a un humano a hacer música.

Gómez (2018), en su investigación *Cumbia argentina: un análisis de las funciones rítmicas de la güira dominicana en el género en Buenos Aires de 2005 a 2015*, estableció, como objetivo, realizar un análisis rítmico de uno de los instrumentos más representativos de la cumbia argentina: la güira dominicana. Metodología: Enfoque cualitativo; diseño de teoría fundamentada; población de 11 años, cuyo período comprende desde el año 2005 hasta el 2015 en la provincia de Buenos Aires. Resultados: Habiendo realizado un seguimiento de los instrumentos de raspado (güiro y güira) a lo largo de la historia de la cumbia en Argentina, en el caso específico de la güira dominicana algunos hechos fortuitos: la producción de un disco en Estados Unidos o la necesidad de no dejar espacio entre tema y tema en los primeros shows, permitieron el ingreso del instrumento al género y posibilitaron su desarrollo posterior. La güira se ha convertido en un icono visual y sonoro para la cumbia nacional.

2.1.2. Antecedentes nacionales.

Condori et al. (2021), en su artículo científico *Branding y posicionamiento de una agrupación musical de cumbia sureña, del Perú, 2020*, estableció, como objetivo, determinar la relación existente entre el branding y el posicionamiento de la agrupación musical de cumbia sureña Grupo Coralí, en la región Puno, en el año 2020. Metodología: Enfoque cuantitativo; tipo básico; diseño no experimental transversal correlacional; se utilizó una muestra de 365 seguidores del Grupo Coralí provenientes de segmentos diversos de seguidores de la región, entre 19 a 45 años; método hipotético-deductivo; técnica de la encuesta; como instrumento se usó el cuestionario. Resultados: Haciendo un análisis en la campaña de Gauss, a un nivel de significancia = 0,05, el valor de $Z_c = 37.66$ es mayor a la $Z_t = 1.96$, ambos valores se encuentran en la zona de rechazo positivo de la campana de Gauss, por lo que se acepta la hipótesis alternativa. Conclusiones: El branding se relaciona directamente con el posicionamiento de la agrupación musical de cumbia sureña Grupo Coralí en la región Puno, 2020; al realizarse la prueba de hipótesis general se ha obtenido

Cordova (2018), en su investigación *Percusión corporal del método BAPNE en la ejecución rítmica de la cumbia peruana, con alumnos de la institución educativa 2071, Los Olivos, 2018*, estableció, como objetivo, determinar en qué medida la percusión corporal del método BAPNE influye en la ejecución rítmica de la cumbia peruana con los alumnos de cuarto año de secundaria de la I. E. 2071 Cesar Vallejo, Los Olivos, 2018. Metodología: Enfoque cuantitativo; tipo aplicado; diseño experimental con pretest y posttest; alcance explicativo; método hipotético-deductivo; técnica de la observación; como instrumento, la guía de observación; muestra censal de 24 estudiantes del cuarto año de la institución anteriormente mencionada. Resultados: Mediante la prueba de Wilcoxon, a un nivel de significancia = 0,05, se obtuvo un p-valor = 0,000, por lo que se pudo afirmar la hipótesis alternativa. Conclusiones: La percusión corporal del método BAPNE influye significativamente en la Ejecución rítmica de la cumbia peruana con los alumnos de cuarto año de secundaria de la I. E. 2071 Cesar Vallejo, Los Olivos, 2018.

Prudencio (2016), en su investigación *A ritmo de cumbia: representaciones de feminidad en la cumbia peruana*, estableció, como objetivo, conocer y analizar las representaciones de feminidad en la cumbia peruana en la última década. Metodología: Enfoque cualitativo; técnica del análisis documental. Resultados y conclusiones: Las denominaciones cumbia o chicha peruana son términos que hacen referencia al mismo género musical (Bailón, 2004; Romero 2008); no obstante, manifiestan distintas significaciones y estadios que han marcado la transformación y evolución de dicho ritmo musical.

Tantaleán (2016), en su investigación *¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000*, estableció, como objetivo, demostrar en qué medida la cumbia peruana logró diseñar diversas estrategias para mantenerse vigente y adaptarse a los cambios socioculturales que experimentó el sector migrante en la capital en la década del noventa a raíz de determinados factores. Metodología: Enfoque cualitativo; diseño de teoría fundamentada. Resultados y conclusiones: El término cumbia peruana es apropiado para referirse a la música tropical del Perú ya que engloba sus variadas y manifestaciones corrientes sin preferencia estilística o regional alguna. Se deduce que la cumbia peruana fue producto entre la cumbia colombiana y el huayno de los valles del Mantaro y Yanamarca en la década del sesenta; al arribar a la capital se fusionó con

expresiones musicales tales como mambo, guaracha, son, guaguancó, nueva ola, rock n' roll y música criolla peruana.

2.1.3. Antecedentes locales.

Fernández (2022), en su investigación *Programa de aprendizaje del manejo de la comprensión de la columna de aire y la mejora de la ejecución de la serie de armónicos en instrumentos de viento metal en alumnos de la banda de música de la I.E. Antenor Orrego del distrito de Laredo 2019*, estableció, como objetivo, determinar en qué medida la aplicación de un programa de aprendizaje del manejo de la compresión de la columna de aire, influye en la mejora de la ejecución de la serie de armónicos en instrumentos de viento metal en alumnos de la banda de música de la I.E. Antenor Orrego del distrito de Laredo 2019. Metodología: Enfoque cuantitativo; tipo aplicado; diseño experimental con pretest y postest; alcance explicativo; método hipotético-deductivo; técnica de la observación; como instrumento, la guía de observación; población de 43 integrantes de la banda anteriormente mencionada; muestra intencional de 16 participantes de la sección viento metal (trompeta, eufonio, trombón de varas y tuba). Resultados: Mediante la prueba T de Student, a un nivel de significancia = 0,05, se obtuvo un p-valor = 0,000, lo cual permitió afirmar la hipótesis alternativa. Conclusiones: La aplicación del programa de aprendizaje del manejo de la compresión de la columna de aire influye significativamente en la mejora de la ejecución de la serie de armónicos en instrumentos de viento metal.

Orbegoso (2021), en su investigación *Aplicación del método Elementos esenciales 2000, en la mejora de la ejecución de instrumento de viento caña saxofón contralto en la banda de música de La I.E. San Juan de Trujillo – 2018*, estableció, como objetivo, determinar en qué medida la aplicación del método Elementos esenciales 2000 mejora en la ejecución de los instrumentos de viento de cañas saxofón alto, en los alumnos de la banda de músicos de la I.E.P. San Juan – Trujillo. Metodología: Enfoque cuantitativo; tipo aplicado; diseño experimental con pretest y postest; alcance explicativo; método hipotético-deductivo; muestra censal de 10 estudiantes de instrumento de viento saxofón contralto de la banda de música de la I E San Juan; técnica de la observación; y, como instrumento, la guía de observación. Resultados: Mediante la prueba T de Student, a un nivel de significancia = 0,05, se obtuvo un p-valor = 0,000 en todas las dimensiones de la variable dependiente, por lo que se pudo afirmar la hipótesis alternativa. Conclusiones: La aplicación del Método elementos esenciales 2000 influye significativamente en las dimensiones de la ejecución de

los instrumentos de viento caña, saxofón contralto en los estudiantes que integran la Banda de músicos de la I.E.P. San Juan Trujillo 2018.

Loyola (2018), en su investigación *Problemas en la ejecución de los instrumentos de viento - metal, en los alumnos de la banda de música de la I.E. GUE José F. Sánchez Carrión de Trujillo – 2017*, estableció, como objetivo, identificar los problemas que presenta la ejecución de los instrumentos de viento – metal, los alumnos de la Banda de Música de la I.E. GUE José F. Sánchez Carrión de Trujillo – 2017. Metodología: Enfoque cuantitativo; tipo básico; diseño no experimental transversal descriptivo; población de 60 alumnos de la Banda de Música de la I.E. GUE José F. Sánchez Carrión de Trujillo, que ejecutan instrumentos de viento – metal; muestra intencional de 10 participantes con serios problemas para ejecutar los instrumentos de viento-metal; técnica de la observación; y, como instrumento, la guía de observación. Resultados y conclusiones: Los problemas más perjudiciales que afectan la ejecución de los instrumentos de viento – metal, están relacionados con la ejecución rítmica y ejecución de intervalos simples; ya que, al tener las mencionadas limitaciones en lo antes mencionado, se imposibilita la comprensión y ejecución de la partitura, lo cual induce a una ejecución por imitación.

2.2. Bases teórico-científicas

2.2.1. Bases teóricas de la variable Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana.

2.2.1.1. Instrumentos de viento-metal.

Si la familia de los instrumentos hechos de metales obtuvo su nombre porque los instrumentos estaban hechos de latón, se tenía razón. Esta familia de instrumentos puede tocar más fuerte que cualquier otro en la orquesta y también se puede escuchar desde lejos. Aunque se sabe que sus primeros ancestros estaban hechos de madera, colmillos, cuernos de animales o conchas, los instrumentos modernos de hoy están hechos completamente de latón. Los instrumentos de viento-metal son esencialmente tubos muy largos que se ensanchan en sus extremos en forma de campana. Los tubos se han curvado y torcido en diferentes formas para que sean más fáciles de sostener y tocar (Oregon Symphony, 2022).

Al igual que la familia de los instrumentos de viento de madera, los músicos de viento-metal usan la respiración para producir sonido, pero en lugar de soplar en una

lengüeta, se hace vibrar los propios labios haciéndolos zumbir contra una boquilla de metal en forma de copa. La boquilla ayuda a amplificar el zumbido de los labios, lo que crea el sonido. La mayoría de los instrumentos de metal tienen válvulas unidas a sus tubos largos; las válvulas parecen botones. Cuando presiona las válvulas, se abren y cierran diferentes partes de la tubería. Se cambia el tono y el sonido presionando diferentes válvulas y zumbando los labios más fuerte o más suave. Los miembros de la familia de los metales que se usan más comúnmente en la orquesta incluyen la trompeta, la trompa, el trombón y la tuba (Oregon Symphony, 2022).

2.2.1.2. Trompeta.

Los antepasados de la trompeta moderna han sido parte de la cultura humana durante mucho tiempo. Los viejos instrumentos parecidos a trompetas tocados por los pueblos antiguos estaban hechos de caracola, cuerno de animal, madera o metal. A lo largo de la historia, la trompeta se ha utilizado para hacer sonar alarmas, reunir a la gente, como un llamado a la guerra y para agregar brillo a la música de los desfiles. Al igual que el violín, la trompeta es el miembro más pequeño de su familia y toca los tonos más altos con su sonido brillante y vibrante. La trompeta moderna de hoy es un tubo de latón delgado con tres válvulas adjuntas, que está curvado y doblado en bucles largos. Si extendieras la trompeta en toda su longitud, ¡tendría 6 ½ pies de largo! Hay de 2 a 4 trompetas en una orquesta y tocan tanto la melodía como la armonía y también apoyan el ritmo. Tocas la trompeta sosteniéndola horizontalmente, zumbando tus labios en la boquilla y presionando las tres válvulas en varias combinaciones para cambiar el tono (Oregon Symphony, 2022).

2.2.1.3. Corno francés.

A diferencia del corno inglés, que no es ni inglés ni corno, el corno francés tiene su origen en Francia y es incuestionablemente un cuerno. Proviene del cuerno de caza francés de la década de 1600 y produce una amplia variedad de sonidos que van desde muy fuertes hasta muy suaves, y desde ásperos y atronadores hasta suaves y suaves. Los 18 pies de tubo de la trompa se enrollan en forma circular, con una gran campana en su extremo. Hay de 2 a 8 trompetas en una orquesta, y tocan tanto la melodía y la armonía como el ritmo. Para tocar el corno francés, sosténgalo con la campana curvada hacia abajo y zumba en la boquilla. Con la mano izquierda se toca las tres válvulas y se puede cambiar el tipo de sonido

que se hace por la forma en que se coloca la mano derecha en la campana (Oregon Symphony, 2022).

2.2.1.4. Trombón.

El trombón es el único instrumento de la familia de los metales que utiliza una corredera en lugar de válvulas para cambiar de tono. Un trombón estándar está hecho de tubos de latón largos y delgados. Dos tubos en forma de U están conectados en extremos opuestos para formar una S. Un tubo se desliza dentro del otro para que la longitud total del tubo se pueda extender o acortar. Se toca el trombón sosteniéndolo horizontalmente, zumbando en la boquilla y usando la mano derecha para cambiar el tono empujando o tirando de la corredera a una de siete posiciones diferentes. Si se estira el trombón en línea recta, mide aproximadamente 9 pies de largo. Por lo general, hay 3 trombones en la orquesta y tocan tonos en el mismo rango que el violonchelo y el fagot. Los tres trombones a menudo tocan armonías juntos (Oregon Symphony, 2022).

2.2.1.5. Tuba.

Este es el abuelo de la familia de latón. La tuba es el instrumento de metal más grande y más bajo y ancla la armonía no solo de la familia de los metales sino de toda la orquesta con su sonido rico y profundo. Al igual que los otros metales, la tuba es un tubo largo de metal, curvado en forma oblonga, con una enorme campana al final. Las tubas varían en tamaño de 9 a 18 pies; cuanto más largos son, más bajo suenan. Las tubas estándar tienen alrededor de 16 pies de tubería. Por lo general, solo hay una tuba en una orquesta y generalmente toca la armonía. Se toca la tuba sentado con el instrumento en el regazo y la campana hacia arriba. Se sopla y se zumba en una boquilla muy grande y se usa la mano para presionar las válvulas, lo que cambia el sonido. ¡Se necesita mucha respiración para hacer sonido con la tuba! (Oregon Symphony, 2022).

2.2.1.6. Corneta.

Es un instrumento de limitada notación con sistema abierto/cerrado de excitación por boquilla. Principalmente, se caracteriza por un tubo de metal recto/ovalado con una boquilla similar a un embudo y por su toque final parecido a un cono. Este instrumento es ideal para bandas debido a su peculiar sonido que se asemeja al de una trompeta. Su grave o agudo tono va a depender de la cantidad de aire expulsada por el intérprete (Neomúsica, 2021).

2.2.1.7. Bombardino.

Es un instrumento perteneciente a la familia de los saxhoms, emite un sonido patoso, dulce y potente. Suele usarse en orquestas sinfónicas y de cámara. Su estructura se divide en tudel, cuerpo, maquinaria, pabellón o campana. Su sonido es producido mediante la columna de aire que se logra con la vibración de los labios en la boquilla (Neomúsica, 2021).

2.2.1.8. Tipos de instrumentos de viento-metal.

(a) Instrumentos de embocadura

Son aquellos donde el intérprete sopla el aire a través de un borde duro metálico. La corriente de aire viaja por el interior del cuerpo instrumental hasta llegar a la apertura que se encuentra al final o en el lado del tubo (Neomúsica, 2021).

(b) Instrumentos de lengüeta

Consiste en una o dos láminas de caña o metálica fina. El intérprete al tocar el delgado extremo de la lengüeta la hace vibrar, logrando que se abra y cierre el espacio entre la lengüeta y la boquilla. Por lo tanto, el sonido se crea al soplar aire al interior de la boquilla (Neomúsica, 2021).

(c) Instrumento de boquilla

En estos instrumentos el sonido se crea mediante la vibración de los labios comprimidos del intérprete, poniendo en movimiento la corriente de aire (Neomúsica, 2021).

2.2.1.9. Ejecución de instrumentos de viento-metal.

El sonido es producido debido a la vibración de los labios del intérprete en la boquilla a partir de la columna del aire (o flujo del aire). La posición de los labios a la hora de ejecutar una nota es fundamental. Cuando la columna de aire atraviesa el tubo, produce una serie de notas denominada serie de armónicos naturales. Se pueden obtener otras notas mediante el uso válvulas, pistones o varas deslizantes dependiendo del tipo de instrumento con el instrumento. El sonido de los instrumentos de metal puede alterarse introduciendo en la campana un mecanismo conocido como sordina.

2.2.1.10. Importancia de la ejecución de instrumentos de viento-metal.

La ejecución de instrumentos de viento-metal adquiere importancia notable, debido al perfeccionamiento de la trompa en el siglo XVII, habiendo sido el primer cometido de estos instrumentos la música heráldica y militar, y luego se fueron incorporando a la música culta. Por lo que los vemos integrados plenamente en las orquestas del clasicismo, siendo objeto de cambios morfológicos grandes, de los que resultaron ejemplares creados durante el siglo XIX, como las tubas de Richard Wagner en 1876. Hoy todas las orquestas sinfónicas contemporáneas integran la familia de viento-metal, donde destacan la tuba, el trombón, la trompeta y corno francés (Universidad de Concepción, 2022).

Un estudio de la Universidad de Sheffield revela que tocar en una banda de música puede mejorar la salud y el bienestar de las personas. La investigación encontró que ser parte de una banda de música puede mejorar la salud física, psicológica, social, emocional y espiritual de las personas. Los resultados muestran que tocar en una banda de música puede ayudar a mejorar algunas afecciones respiratorias y tiene efectos de limpieza mental similares a los de la meditación. Las bandas de instrumentos de viento-metal también pueden ayudar a reducir el estrés, aumentar la resiliencia y mejorar la salud mental (The University of Sheffield, 2019).

2.2.1.11. Habilidades y destrezas requeridas para tocar instrumentos de metal.

En la pedagogía de tocar instrumentos de metal, las habilidades motoras bien desarrolladas y los patrones de movimiento son cruciales para desarrollar una buena calidad de sonido y desarrollar la capacidad de los alumnos para expresar su potencial creativo a través de tocar instrumentos de metal. Los métodos populares de tocar instrumentos de metal de J. B. Arban y H. L. Clarke (Arban, 1982; Clarke, 1935; Clarke 1970; Clarke 1984) están destinados a adquirir y fortalecer los elementos musicales y de movimiento necesarios. El pedagogo y tubista A. Jacobs habla del condicionamiento antes de aplicar (Nelson, 2006, Frederiksen, 1997); el trompetista L. K. Asper habla sobre convertir conscientemente los movimientos en reflejos, de modo que el cuerpo sea capaz de desempeñarse correctamente en cualquier situación de juego sin el control de la mente (Asper, 1999), pero el psicólogo musical R. Klöppel, refiere sobre la programación de los movimientos y la expansión del repertorio de movimientos (Klöppel, 2009) mientras que J. Held establece sobre la sensibilización del cuerpo (Held, 1998).

Aunque los métodos de interpretación de J. B. Arban, H. L. Clarke y A. Jacobs han invertido mucho en el desarrollo de varias generaciones de músicos, uno debe ser consciente de que la investigación científica moderna en fisiología y psicología puede brindar nuevos conocimientos sobre las opciones y los mecanismos. para la mejora de las habilidades motoras del músico. Algunos resultados de la investigación entran en conflicto con la práctica y los conceptos comunes de la profesión, que a menudo se basan en hipótesis obsoletas que han ganado credibilidad entre los músicos durante muchas generaciones (Fuks y Fadle, 2002, p. 332).

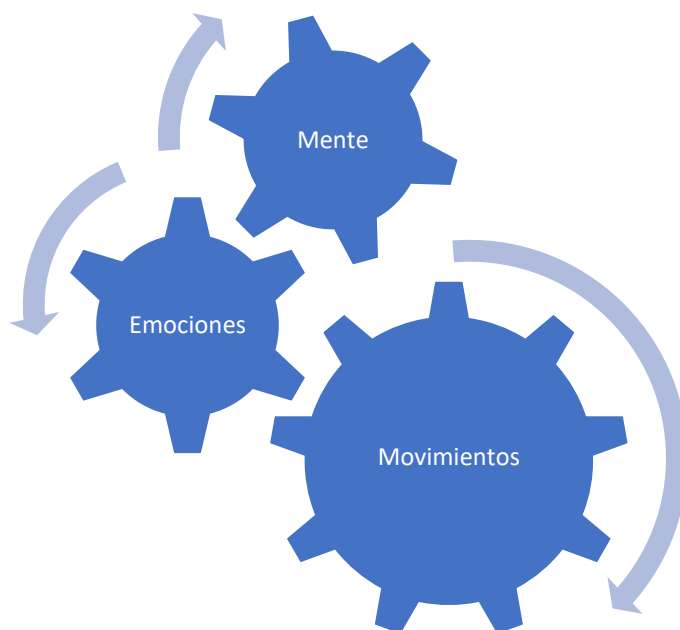
Al igual que en los problemas de respiración y embocadura, las mejoras en la motricidad pueden mejorarse significativamente mediante la integración de leyes físicas y psicológicas en los métodos pedagógicos, lo que genera una mayor eficiencia y mejores resultados (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

En la literatura de la pedagogía musical se identifica una serie de aspectos que deben ser trabajados para el desarrollo de habilidades y destrezas musicales. Estos son el oído, la vista, el movimiento, el sonido, la memoria, la personalidad, la técnica, la práctica, la teoría musical, las emociones, la propiocepción, etc. (Geiger, 1998; Petrat, 2007; Klöppel, 2009). Todos ellos pueden reducirse a tres tareas principales de la pedagogía musical: el desarrollo de las dimensiones cognitiva, emocional y motora (ver Figura 1).

(Nota.- Los títulos de Figura van en cursiva en el sistema APA, mas no el nombre de la figura; y los de Tabla no van en cursiva, pero sí el nombre de la tabla)

Figura 1.

La mente humana, las emociones y la función motora del cuerpo son elementos interrelacionados del funcionamiento humano, donde los cambios en uno de los elementos desencadenan cambios en los otros elementos



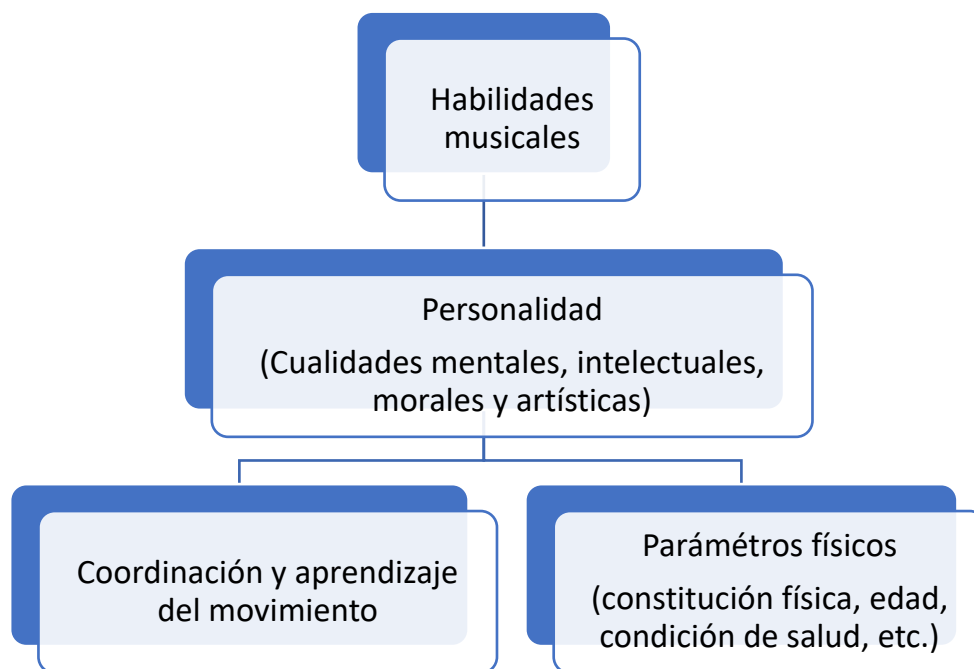
Fuente: Bārdiņš y Marnauza, 2013, p. 2.

Históricamente, se ha dado una gran importancia en la ejecución de instrumentos a la coordinación de los movimientos de creación musical: la práctica y el entrenamiento de las habilidades motrices tienen un papel muy importante en prácticamente cualquier material metódico de ejecución de instrumentos. Cada sonido, cada expresión no se representa de otra manera como la manifestación motora del músico (Klöppel, 2009, p. 23; Röbbke, 1998; Williamon, 2004).

Como sugiere R. Klöppel, las habilidades motrices son la base de la base del juego del instrumento. La dimensión cognitiva y afectiva (es decir, las cualidades emocionales intelectuales y mentales de la personalidad) pueden agregar valor a la dimensión de movimiento en la interpretación musical, sin embargo, estas no deben ponerse en primer plano (ver Figura 2). Independientemente de la educación musical y la sensibilidad emocional de la persona, no puede expresarse en sonidos musicales sin buenas habilidades de movimiento (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

Figura 2.

La estructura de establecimiento de la habilidad musical



Fuente: Klöppel, 2009, p. 66.

En la realización de los movimientos del cuerpo humano, está involucrada la amplia gama de estructuras esenciales humanas, incluida la mente, los reflejos corporales inconscientes y los procesos complicados en los sistemas nervioso y hormonal y los músculos. La integración de este conocimiento en la pedagogía del juego de instrumentos es una oportunidad para mejorar la efectividad del proceso pedagógico, y en el juego de instrumentos de metal, la calidad del sonido, que a menudo es un aspecto crucial para mejorar la motivación de estudio (Bārđiņš y Marnauza, 2013).

Una buena coordinación del movimiento conduce no solo a un proceso más rápido y suave, sino también a la reducción del consumo de energía y potencia, porque en esta etapa solo se contraen estas partes musculares, que son necesarias para el movimiento, mientras que al mismo tiempo los músculos están desocupados, especialmente los antagonistas de los músculos desempleados, están relajados (Klöppel, 2009, p. 94). El cansancio se retrasa debido a la coordinación óptima de los músculos, lo que es especialmente importante para el intérprete del instrumento de metal, porque el cansancio de los labios y los músculos de la respiración deja un impacto directo en la calidad del sonido y el juego, lo que, a su vez, puede crear un efecto de bola de nieve, por ejemplo, la incapacidad del músico para tomar

las notas altas, temblor de los labios crea estrés adicional y una rápida pérdida de energía vital (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

La pedagogía musical a menudo toma prestadas las ideas y los métodos de entrenamiento de las ciencias del deporte. Sin embargo, existen diferencias fundamentales en la funcionalidad de la motricidad en el deporte y la música que a menudo no se tienen en cuenta: si en el deporte el éxito en la mayoría de las disciplinas está asegurado por la actividad de la motricidad gruesa, entonces en la música se debe prestar la mayor atención a la motricidad fina con la alta participación de los procesos cognitivos. Si en varias disciplinas deportivas es importante desarrollar solo algunos modelos de movimientos, entonces la diversidad de pasajes musicales requiere un amplio repertorio de movimientos del músico (Klöppel, 2009). Si en el deporte la repetición de un movimiento fortalece el rendimiento muscular y mejora el programa motor, entonces para el músico el pasaje virtuoso consiste en muchos movimientos intercoordinados, y para ejecutarlos está involucrado el amplio complejo de procesos cognitivos y de percepción (programación de los movimientos, interpretación de contenidos musicales, la retroalimentación de las percepciones de la vista, sonido y movimiento, anticipación, etc.) (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

En la literatura se utilizan varios términos para describir los movimientos del músico, por ejemplo, movimientos musicales, motricidad, sensomotricidad, audiomotricidad, psicomotricidad, kinesiología, propiocepción, sensibilización del cuerpo, etc. Es posible que la motricidad sea el término más preciso que une y generaliza todos los términos anteriores bajo un mismo significado (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

La motricidad es una colaboración compleja de nervios y músculos para la ejecución de los movimientos del cuerpo. Al unir y coordinar correspondientemente las secuencias de varios movimientos, se pueden realizar los movimientos complejos que son necesarios para varias tareas en la vida. Se separan los términos motricidad gruesa y motricidad fina (Noble, 2013). La motricidad gruesa gobierna el trabajo de los músculos gruesos del cuerpo, por ejemplo, músculos de brazos, piernas, espalda, abdomen, que aseguran movimientos amplios: caminar, correr, equilibrarse, lanzar, doblar el cuerpo. La motricidad fina coordina los movimientos de los dedos, los labios, la lengua, la musculatura de los ojos, movimientos de pequeña amplitud que requieren una gran precisión y coordinación (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

En los músculos de la motricidad gruesa, un nervio está conectado desde un par de cientos hasta 1600 fibras musculares, pero en las actividades de la motricidad fina, una neurona puede influir solo entre 5 y 20 fibras musculares (Klöppel, 2009). Esto muestra cuán diferenciado e intercoordinado debe funcionar el sistema motor para las tareas de la motricidad fina, mientras que los movimientos de la motricidad gruesa del cuerpo son comparativamente más fáciles. También existen diferencias entre la memorización de movimientos y el entrenamiento de habilidades de motricidad gruesa y fina: (a) en general, la motricidad gruesa ya se ha desarrollado en la infancia y sus habilidades de movimiento permanecen bien conservadas incluso si no se usan durante mucho tiempo; (b) la motricidad fina requiere un período de entrenamiento más largo y, si no se usa durante mucho tiempo, estas habilidades se debilitan sustancialmente (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

Las mejoras en la motricidad fina son muy importantes en el juego de instrumentos de metal: la sensibilización de las actividades de los labios, la lengua y los dedos y la mejora de la precisión. La motricidad gruesa en el juego de instrumentos de metal es importante solo para la coordinación de la actividad de la mano derecha cuando se toca el trombón (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

Hay una amplia gama de posibilidades para la mejora de las habilidades motoras. La motricidad es, en general, una habilidad para coordinar movimientos de manera eficiente. El pedagogo deportivo alemán J. Wiemeyer distingue entre dos aspectos de la coordinación del movimiento: (a) aspecto neurofisiológico, que se basa en la coordinación neuromuscular (esta está determinada por las actividades de los nervios y los músculos); (b) aspecto psicológico, que se basa en la coordinación sensomotora (esta está determinada por la actividad de los sensores o la actividad de los sentidos y los músculos) (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

La coordinación neuromuscular tiene lugar en la dimensión automática de la regulación de la actividad humana y no está sujeta al control de la mente - sucede a nivel de instintos y reflejos, al transmitir y recibir señales nerviosas en el arco reflejo espinal. Los materiales de estudio populares de Arban y Clarke, que son populares entre los instrumentistas de metales (Arban, 1982; Clarke, 1935; Clarke, 1970; Clarke, 1984) desarrollan principalmente el aspecto neurofisiológico de la coordinación muscular, fortaleciendo todas las acciones de interpretación musical mediante innumerables repeticiones hasta el nivel de los reflejos (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

A su vez, la coordinación sensomotora está regulada por el control de la conciencia, que se basa en las percepciones entregadas de los órganos sensoriales, y está sujeta a nuestros deseos, pensamientos, motivos y emociones. Elementos de formación psicológica en la pedagogía de la ejecución de instrumentos de metal, a pesar de la e esfuerzos del legendario tubista y pedagogo A. Jacobs, aún esconden un potencial desaprovechado. Como la coordinación del movimiento está determinada en gran medida por factores psicológicos, parece lógico influir en estos procesos psicológicos con la ayuda del entrenamiento (Wiemeyer, 2000a, p. 121). Además, en la pedagogía de los instrumentos de metal sería útil identificar y utilizar en la práctica varias opciones psicológicas para mejorar las habilidades motoras (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

Wiemeyer describe siete métodos de psicología para la motricidad: (a) entrenamiento de observación: el pedagogo muestra el movimiento frente al estudiante, el estudiante lo repite; (b) autoconfrontación con un circuito de retroalimentación externo, p. observación de la propia actuación mediante grabación de vídeo; (c) entrenamiento subvocal: el movimiento se realiza con el comando de voz; con la voz se estructuran los pensamientos, el ritmo del movimiento y las ideas semánticas; (d) visualización – el movimiento se visualiza con los ojos cerrados; (e) entrenamiento ideomotor: el movimiento se realiza en pensamientos (mentalmente), reduciendo parcial o totalmente la inervación muscular; (f) entrenamiento de sensibilidad - mejora de la percepción del movimiento cinestésico táctico con percepción de contraste (más rápido - más lento; más grande - menor amplitud; más fuerte - más débil) experiencia de aprendizaje; (g) método de ejecución de movimiento a ciegas: los ojos están cerrados, lo que cambia el control visual del movimiento y mejora las percepciones sensoriales tácticas cinestésicas y acústicas (Wiemeyer, 2000a; Bārdiņš y Marnauza, 2013).

El método de observación es el método más simple para aprender los movimientos. El maestro lo muestra y el estudiante trata de imitarlo. En la pedagogía deportiva, este es un método muy popular para el aprendizaje de movimientos gruesos (Jansone y Krauksts, 2005). Además, en el juego de instrumentos se puede aprender la ejecución óptima de movimientos amplios; sin embargo, su eficiencia puede disminuir en los movimientos motrices finos. En el juego de instrumentos, el movimiento se puede combinar con la reproducción del sonido; al mismo tiempo, se crea la percepción del audio (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

El método de autoconfrontación requiere equipo de grabación y reproducción de video. En el trabajo diario se pueden utilizar los espejos para la observación de los propios movimientos y el juego. Es importante la autoevaluación del alumno - el análisis de la autopercepción, acompañado de los comentarios del profesor (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

El enfoque subvocal en la pedagogía musical generalmente se usa para mantener la coordinación rítmica; también existen métodos especiales para la comprensión de patrones rítmicos complejos con el uso de varias sílabas. Sin embargo, la capacidad de la voz para aprender etapas de movimiento separadas se puede utilizar para influir en la actividad del estudiante a través de los canales de percepción de audio. Sin embargo, A. Gumm recomienda evitar las palabras en el proceso de aprendizaje del movimiento, porque el significado de las palabras y la semántica a menudo pueden suprimir los significados sutiles y la importancia de las percepciones del cuerpo. Es importante que las palabras no guíen las experiencias, sino que las experiencias guíen la elección de las palabras (Gumm, 2009, p. 6).

El método de visualización puede, de hecho, percibirse como la subdisciplina del entrenamiento mental: el movimiento se imagina mentalmente, produciendo todas las reacciones neuronales necesarias del movimiento respectivo, solo en un grado minúsculo (la llamada respuesta ideomotora o el efecto de Carpenter) (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

El método de visualización puede complementarse bien con el método del controlador interno de K. Stanislavski: las tensiones en los músculos del cuerpo se buscan, encuentran y eliminan mediante la vista interna (Станиславский, 1985). La visualización de la entrada y salida de aire en los pulmones funciona bien en los ejercicios de respiración para los instrumentistas de instrumentos de metal. En colaboración con la percepción cinestésica, se percibe bien la fricción del aire y la resistencia al flujo de aire creada por los músculos respiratorios (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

El entrenamiento de la sensibilidad está relacionado con la propiocepción: mejora y perfeccionamiento del sentido humano sobre la condición del cuerpo y las actividades musculares. En la pedagogía musical es popular el método de relajación muscular progresiva de E. Jacobson, donde se contrapone el esfuerzo de algún grupo muscular a su liberación inmediata (Jacobson, 1959). El objetivo de este método es la observación de los sentimientos y la mejora de la sensibilidad de la percepción. Los métodos de entrenamiento de sensibilidad para instrumentistas de instrumentos de metal son especialmente adecuados

para la coordinación fina de aparatos de interpretación, para la perfección de la elasticidad de los labios y la técnica de la lengua (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

El método de ejecución de movimientos a ciegas, junto con la percepción táctica cinestésica o de propiocepción de los movimientos, se puede complementar con la sensación auditiva de los movimientos, lo que ayuda a vincular el resultado del sonido con los movimientos musicales y el equilibrio tridimensional del cuerpo durante la obra (Lange, 2012). Mientras que la ejecución del movimiento a ciegas es diametralmente opuesta al método de los movimientos conscientes que crean un estímulo visual adicional, por ejemplo, el movimiento de la mano que corresponde a la dirección de la respiración o diferentes dispositivos de respiración con indicadores visuales. Este método es recomendado por A. Gumm (Gumm, 2009) y A. Jacobs (los métodos de trabajo son descritos por su alumno B. Frederiksen) para una mejor evaluación y comprensión de los movimientos respiratorios (Frederiksen, 1997; Bārdiņš y Marnauza, 2013).

En la práctica, también se utilizan tecnologías de biorretroalimentación. Estos muestran de forma demostrable al músico los diferentes procesos internos del cuerpo, que son difíciles de sentir y controlar durante la interpretación. De esta forma, el músico, por ejemplo, puede observar una tensión no deseada de algún músculo o una reacción de estrés y puede controlarlos mediante una acción consciente (Van Buuren, 2012).

Para la mejora de las habilidades motrices del músico, la audiomotricidad o la influencia de la percepción del audio en la coordinación del movimiento juega un papel importante. Si bien los métodos de pedagogía deportiva que utilizan la modalidad de audio (por ejemplo, el entrenamiento subvocal mencionado anteriormente) no están ni siquiera cerca del nivel de complejidad e importancia que esta modalidad implica para la gestión del proceso musical y la coordinación, al mismo tiempo, parte de la pedagogía deportiva. Las conclusiones pueden ser útiles para los procesos de aprendizaje de los músicos, especialmente en el nivel de principiantes (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

Wiemeyer sugiere que la percepción del audio del ritmo (lenguaje, música) es una ayuda auxiliar muy importante para el aprendizaje de habilidades de movimiento. La sonificación como método de entrenamiento en el deporte se dirige hacia el uso de analogías estructurales de percepción cinestésica y auditiva. Al conectar el movimiento con el ritmo del lenguaje o la música, la modalidad cinestésica se apoya en gran medida en la modalidad

de audio. La percepción del ritmo acústico es una buena manera de ejemplificar la recepción de información cinestésica (Wiemeyer, 2000b). Además, al analizar la estructura de los movimientos, Wiemeyer pone gran énfasis en el ritmo: el ritmo organiza y mantiene unidos los elementos estructurales de los movimientos (Wiemeyer, 2000b).

Un violinista contemporáneo, Thomas Lange, señala la importancia inestimable de la audiomotricidad en la mejora de las habilidades de interpretación musical. En su *Resonance Teaching*, dice que el sonido y el movimiento en el marco de la enseñanza se perciben como una sola integridad (Lange, 2012b), y que el músico debe corregir y aprender, y desarrollar sus movimientos musicales en función de las percepciones auditivas durante la obra. La calidad del sonido, y especialmente su resonancia, es un criterio de valoración de los movimientos musicales, pues más resonante es el sonido, más eficaz y relajado es el movimiento musical (Lange, 2012b). Para mejorar la resonancia del sonido, es necesario perfeccionar la capacidad del cuerpo para reaccionar momentáneamente y en los matices más finos en las percepciones auditivas con los correspondientes movimientos de interpretación tridimensionalmente equilibrados. El objetivo de la enseñanza de la Resonancia es desarrollar esos músculos musicalmente sensibles, que, reaccionando al sonido escuchado, inmediatamente encuentran los movimientos adecuados y necesarios para dar al sonido su forma óptima, su imagen (Lange, 2012a).

Como resultado de este enfoque, los movimientos del músico dependen directamente de la conformidad o no conformidad de la percepción auditiva en comparación con la idea del músico del sonido deseado. Además, para la máxima mejora del resultado musical todos los factores que contribuyen a la creación musical, como por ejemplo, la respiración, el tacto, la vista, etc. tienen que estar organizados de tal forma que puedan integrarse en el plano audiomotor con facilidad y sin esfuerzo (Lange, 2012a).

La práctica mental implica el ensayo cognitivo de una habilidad sin actividad física (Barry, Hallam, 2002, 153) y es un método de entrenamiento psicológico muy importante para el desempeño de las funciones motoras. En los deportes, el entrenamiento mental se utiliza desde los años 70 del siglo XX. En la educación musical se implementa conscientemente en los años 90 (Bărdinș y Marnauza, 2013).

Se ha demostrado a principios del siglo XX, que sólo la visualización del movimiento provoca cambios en el tono muscular, creando el llamado potencial de preparación, que - al

carecer del control consciente (obstaculizador) - se convierte en movimiento. Este efecto Carpenter o respuesta ideomotora, que se basa en el aprendizaje de habilidades motoras por la imaginación, forma la base del llamado entrenamiento mental (ver Geiger, 1998; Klöppel, 2007; Schachl, 2005; Langeheine, 1996; Петрушин, 2008).

La correcta imaginación de los movimientos tiene una gran importancia en el juego de instrumentos. Se puede lograr mediante el entrenamiento mental. La realización de cualquier movimiento se prepara mediante dos procesos secuenciales en el sistema nervioso: (a) preparación del programa de movimiento; (b) transmisión del programa preparado por los nervios a los músculos (Klöppel, 2007).

Como muestran las mediciones, la programación del movimiento tiene lugar activamente en las respectivas áreas del cerebro incluso entonces, cuando los movimientos solo se imaginan mentalmente (Klöppel, 2007, pp. 20-21). A diferencia del movimiento real, durante la imaginación mental, el programa de movimiento se transmite por los canales nerviosos en un grado minúsculo o se detiene (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

Como los procesos de ensayo del músico se caracterizan por una presencia de alto aspecto cognitivo o mental, entonces durante el entrenamiento mental aparece una posibilidad Capacidad para centrarse en aquellos aspectos de la interpretación que, al ensayar con el instrumento, no son posibles de gestionar y controlar debido a un gran volumen de actividades lúdicas. Junto con el entrenamiento del movimiento, los métodos de entrenamiento mental también se enfocan hacia la superación del miedo escénico o el llamado manejo del estrés y se usan ampliamente en muchas áreas de la vida. Los objetos del entrenamiento mental pueden ser cuestiones técnicas, movimientos, automatización, la capacidad de imaginar situaciones, ampliar los límites del rendimiento físico y aumentar la confianza en uno mismo (Immonen, Ruokonen y Ruismäki, 2012).

En el proceso de aprendizaje del movimiento durante el proceso de entrenamiento mental, las diversas áreas del cerebro están involucradas en un proceso consciente, y se realizan sinapsis y transmisiones de señales en el sistema nervioso, que son necesarias para la programación y el desempeño del movimiento. Como señala R. Klöppel, el entrenamiento mental, a diferencia de los métodos de entrenamiento motor en la pedagogía musical, ofrece vías adicionales para adquirir las notas, la música y el movimiento y permite hacer conscientes tales percepciones y realizaciones, que no serían posibles en el estado físico

activo. proceso de formación (Klöppel, 2007). Con la ayuda del entrenamiento mental, es posible aprender más rápido los movimientos necesarios para hacer música y mejorar la coordinación de movimientos, así como, al aprender una nueva composición musical, ya al principio aprender a realizar procesos de movimiento musical correctos (Klöppel, 2007; ver también Petrat, 2007; Langeheine, 1996; Петрушин, 2008).

Tradicionalmente, los cinco sentidos se atribuyen al ser humano: vista, oído, olfato, gusto y tacto. Con estos sentidos, un ser humano recibe señales sobre los procesos físicos externos y estos le permiten orientarse y posicionarse en un entorno que lo rodea. Sin embargo, hace relativamente poco tiempo, a mediados del siglo XX, los científicos comenzaron a prestar atención a la capacidad humana de ser consciente de sí mismo, de sus propios movimientos y ubicaciones corporales, y de gestionarla. Se descubrió que en las articulaciones de los huesos y los músculos hay receptores que transmiten señales al cerebro humano sobre su condición: ubicación, movimientos, acciones musculares, también cansancio. Nuestra musculatura es a la vez órgano de actividad y órgano sensorial (Cada, 2000, 150). Estos receptores se denominan propioceptores y su actividad, propiocepción. La propiocepción es como un sexto sentido. Los propioceptores brindan información sobre la condición muscular del esqueleto y sobre el sistema de movimiento en general. Entonces, el sistema de movimiento por sí solo maneja la actividad de movimiento tanto a través del sistema extrapiramidal como del piramidal (Valtneris, 2012, p. 211).

La tensión muscular y el cansancio se convierten en parte de la autoconciencia humana y se incluyen en los programas de gestión del funcionamiento corporal (McDonald y Ness, 2006). Esto conduce a la degradación de la capacidad de autopercepción o propiocepción. Sin embargo, la activación consciente de la autopercepción brinda opciones significativas para mejorar la autoconciencia y el uso de sí mismo, así como en la vida cotidiana y en la ejecución de movimientos específicos en el trabajo profesional. Las mejoras en el equilibrio y la precisión del movimiento, la conciencia de los modelos de movimiento problemáticos, el control consciente de los niveles de estrés y las tensiones musculares son ventajas que brinda el sentido desarrollado de la propiocepción o autopercepción y que son tan necesarias para mejorar las habilidades motoras y de rendimiento de los músicos de instrumentos de viento-metal (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

En alguna literatura se utiliza el término psicomotricidad, y suele referirse a la relación de los procesos mentales y motores. La psicomotricidad en la educación musical,

según J. Geiger, son todas las características y cualidades de los movimientos, que en relación con la pura funcionalidad de los movimientos de interpretación, implican cualidades específicas y relacionadas con la personalidad, que se manifiestan en los movimientos individuales y emocionalmente determinados de cada instrumentista. expresiones (Geiger, 1998, pp.191-192). En un ser humano, no es posible separar el cuerpo de las emociones y los procesos mentales, y la percepción del cuerpo solo desde los propioceptores puede no ser suficiente y reflejar la verdadera situación. Todos los movimientos de juego están mental y emocionalmente coloreados, en capas y ejecutados, incluidos los movimientos psicomotores (Geiger, 1998, p. 191). Esto se relaciona con los bloques de pedagogía musical mencionados anteriormente, en sus dimensiones cognitiva, emocional y física (ver Figura 1).

El manejo de las funciones motoras involucra una amplia red de sinapsis neuronales en el sistema nervioso, y su desempeño se ve afectado por varios sentidos, impactos e intenciones. Es lógico que la mejora de las habilidades motoras se pueda lograr actuando sobre algunos de estos elementos de manejo motor. La creación y el fortalecimiento conscientes de los canales nerviosos, mediante el uso de una variedad de métodos de entrenamiento psicológico (Wiemeyer, 2000a), pueden lograr el resultado deseado por el músico mucho más rápido. Además, los pedagogos de la música para el aprendizaje eficiente de los movimientos musicales deben utilizar un abordaje multisensorial (Gumm, 2009). La vista, el oído, el tacto e incluso el olfato y el gusto pueden participar en el proceso de enseñanza para una comprensión más clara de los movimientos motores y que resulte en una mejora, al ampliar las áreas de creación y realización de los programas de movimiento en el sistema nervioso.

La audiomotricidad (Lange, 2012a, 2012b) y el entrenamiento mental (Klöppel, 2007; Langeheine, 1996; Petrat, 2007, Immonen et al. 2012) son estos campos de la pedagogía de la música instrumental que se están volviendo más populares y requieren una investigación profunda. y aplicación. Sin embargo, hasta el momento estos no han sido identificados y utilizados en todo su potencial en la pedagogía de la ejecución de instrumentos de metal y, por lo tanto, es necesaria una investigación adicional.

El término sensibilización corporal, utilizado por Held (1998), en relación con la mejora de la motricidad en la pedagogía musical, sugiere la necesidad de desarrollar el sentido de propiocepción (McDonald y Ness, 2006; Valtneris, 2012). Es importante que el

músico no entrene el movimiento a través de innumerables ejercicios, sino que desarrolle sensibilidad en la percepción y coordinación del movimiento, respectivamente, para mejorar las habilidades de autopercepción o propiocepción y coordinación (Bārdiņš y Marnauza, 2013).

Aunque la motricidad desarrollada es la base de las habilidades básicas para hacer música, es importante darse cuenta de que el ser humano es un ser psicoemocional y que los movimientos humanos siempre están vinculados a la personalidad y surgen de la personalidad. Todas las emociones, pensamientos, sentimientos están entretreídos en el patrón de movimiento (Geiger, 1998, p. 191).

2.2.1.12. Cumbia.

La cumbia es música latinoamericana con muchos estilos diferentes, aunque el género se distingue por tener mucha percusión, con un doble ritmo característico. La cumbia es un estilo de música latina que se originó en Colombia y se hizo popular en toda América del Sur, América Central y los Estados Unidos. La música tradicional de cumbia utiliza una mezcla de estilos africanos, amerindios y europeos y utiliza instrumentos musicales como tambores, flautas, maracas y acordeones (MasterClass, 2022).

La cumbia, como género musical, tiene muchos estilos diferentes según el lugar donde se toca, y los países de América Latina, como Argentina, Perú, Bolivia, Chile, Brasil, Ecuador, Cuba y México, tienen sus propios estilos únicos y adiciones a la música. La música de cumbia es más perceptible por tener mucha percusión, con un doble ritmo característico tocado en una maraca o tambor, y flautas que llevan la melodía (MasterClass, 2022).

El género musical de la cumbia se remonta a la década de 1800, con raíces en la cultura africana de Colombia (MasterClass, 2022):

(a) Inicios en la danza africana: La cumbia probablemente comenzó en el siglo XIX como un tipo de estilo de baile de cortejo creado por esclavos africanos en las costas de los países del Caribe y Colombia.

(b) Desarrollo en Colombia: Los instrumentos de los pueblos indígenas de Colombia, como varios tambores y flautas, se agregaron al sonido a medida que se desarrollaba la cumbia en el siglo XX. Más tarde, las influencias europeas introducirían el acordeón.

(c) Cumbia en México: Para la década de 1940, la cumbia había llegado a México. El artista Luis Carlos Meyer Castandet popularizó la cumbia en México, junto a las orquestas big band de los artistas Rafael de Paz y Tony Camargo. La cumbia en México se mezcló con estilos musicales de mariachi y también fue influenciada por estilos africanos y caribeños, como el son, el vallenato y el merengue.

(d) Cumbia en Perú: en la década de 1960, surgió un nuevo estilo de música cumbia que presentaba sonidos sintéticos y guitarras estilo surf. Esta nueva cumbia peruana a menudo se denominaba chicha y estaba dirigida por grupos como Los Destellos y Los Wemblers de Iquitos.

(e) Cumbia moderna: la cumbia se extendió por los países de América Latina, incluidos Argentina, Cuba y Puerto Rico. Hoy en día, los ritmos e instrumentos de la cumbia se han combinado con estilos electrónicos, country y hip-hop (MasterClass, 2022).

La cumbia ha evolucionado de muchas maneras desde sus inicios en la costa de Colombia hasta nuestros días:

(a) Instrumentos: La cumbia antigua usaba muchos tipos de tambores, incluidos el tambor alegre y el llamador (tambores de un solo parche) y la tambora (tambor de dos parches), así como una flauta llamada gaita, maracas y un gauche. que es un tubo lleno de semillas. La música cumbia moderna presenta instrumentos como acordeones, nuevos tipos de tambores, guitarras e instrumentos de viento.

(b) Ritmos: la cumbia tradicional usaba un patrón rítmico llamado clave, que es común en la música afrocubana, como el reggaetón y el reggae, y es de pulso triple o pulso doble. La cumbia moderna a menudo usa el estilo latino alegre con ritmos poco convencionales e improvisación.

(c) Voz: La cumbia tradicional colombiana casi siempre fue instrumental y no tenía letra, solo bailes tradicionales de cumbia. La cumbia moderna agregó letras y voces en idiomas africanos, español y otros idiomas (MasterClass, 2022).

Hay muchas variaciones diferentes de cumbia que usan diferentes instrumentos y sonidos (MasterClass, 2022):

(a) Chicha: a menudo llamada cumbia peruana, la música chicha combina las percusiones y los ritmos de la cumbia con las guitarras agudas y estilo surf del rock psicodélico.

(b) Cumbia rebajada: Cumbia rebajada es cumbia tocada a un ritmo mucho más lento. Este subgénero incluye canciones originales ralentizadas, así como canciones creadas específicamente a esta velocidad más lenta.

(c) Cumbia sonidera: Un tipo de cumbia que enfatiza la guacharaca, un instrumento en forma de tubo con crestas que se raspan para producir un sonido de percusión, así como los sonidos de órgano y electrónicos. En México, los sonideros son DJ y este estilo de música a menudo presenta letras de gritos que destacan a un equipo de sonideros.

(d) Cumbia norteña: una variación mexicana de la cumbia relacionada con la música ranchera que tiene un estilo de acordeón y tiene un tempo más lento que la música típica de la cumbia (MasterClass, 2022).

2.2.1.13. *Cumbia peruana.*

La cumbia peruana es un ritmo híbrido, consecuencia de la combinación de la música del ande, la cumbia colombiana y otros géneros musicales, el cual identifica culturalmente a un importante segmento de la población peruana (Prudencio, 2016, p. 7).

Las denominaciones chicha y cumbia peruana, según Jaime Bailón (2004) y Raúl Romero (2008) hacen referencia al mismo género musical. No obstante, es posible usar más propiamente dicho el término cumbia peruana para hacer referencia a la actual etapa en la que se encuentra dicho ritmo musical, para distinguirla de la etapa de surgimiento y auge de la cumbia de la década del setenta y ochenta, en la cual se le denominó el nombre de música chicha (Prudencio, 2016, p. 21).

La cumbia peruana también es conocida como cumbia serrana. Tiene sus orígenes en la década del sesenta y es oriunda del Valle del Mantaro y Lima. Imprime en sus melodías la influencia tanto de la música andina como de la cumbia colombiana. Entre sus exponentes principales se tiene a Los Destellos y Los Shapis, entre otros (Prudencio, 2016, p. 156).

2.2.1.14. Tipos de cumbia peruana.

Se puede advertir estilos de cumbia peruana, los cuales son: (a) cumbia norteña; (b) cumbia sanjuanera o sureña y (c) cumbia selvática (Prudencio, 2016, p. 63).

La cumbia norteña, propia del norte del Perú, surge a mediados de la década del sesenta, y cobra mayor relevancia en la última década. Los grupos más representativos son: Armonía 10, Grupo 5, Agua Marina. A este tipo de cumbia se le conoce además como cumbia romántica (Prudencio, 2016, p. 65, 156).

La cumbia sanjuanera es de la sierra de Piura y se encuentra influenciada por el Sanjuanito Ecuatoriano (Gerardo, 2008). Sus principales exponentes son, en la actualidad, Corazón Serrano y El Encanto de Corazón (Prudencio, 2016, p. 65, 156).

La cumbia selvática, o cumbia del oriente del país, con influencia de cumbia colombiana y también de ritmos brasileros. Surge a mediados de la década del sesenta, con agrupaciones como: Los Mirlos y el Cuarteto Continental (Prudencio, 2016, p. 156).

2.2.1.15. Ejecución musical.

La ejecución o interpretación musical tiene aspectos esenciales, los cuales son (a) el ritmo, (b) la melodía, (c) la armonía, (d) el timbre y (e) la textura. A menudo se les llama los elementos básicos de la música. El propósito principal de la teoría musical es describir varias piezas musicales en términos de sus similitudes y diferencias en estos elementos, y la música generalmente se agrupa en géneros según las similitudes en todos o la mayoría de los elementos. Por lo tanto, es útil familiarizarse con los términos comúnmente utilizados para describir cada elemento. Dado que la armonía es el aspecto más desarrollado de la música occidental, la teoría musical tiende a centrarse casi exclusivamente en la melodía y la armonía. Sin embargo, la música no tiene que tener armonía y algunas músicas ni siquiera tienen melodía. Entonces, quizás los otros tres elementos puedan considerarse los componentes más básicos de la música. La música no puede suceder sin tiempo. La ubicación de los sonidos en el tiempo es el ritmo de una pieza musical. Debido a que la música debe escucharse durante un período de tiempo, el ritmo es uno de los elementos más básicos de la música. En algunas piezas musicales, el ritmo es simplemente una ubicación en el tiempo a la que no se le puede asignar un compás o una métrica, pero la mayoría de los

términos de ritmo se refieren a tipos de música más familiares con un compás constante (Schmidt-Jones, s.f., p. 1).

2.2.1.16. Ejecución de la cumbia peruana.

La cumbia peruana se distingue mediante su ritmo de la cumbia, ritmo popular en la actualidad y considerado peruano debido a las muy propias características que difieren de la cumbia de otros países. Se originó en la década del 60 del siglo XX, resultado de la fusión de la cumbia colombiana, ritmos nativos de los Andes y la Amazonía, aunque también de la música criolla y afroperuana, en menor escala. Pérez y Gardey (2012), afirman que la cumbia es un género musical y de baile que se originó en Colombia y Panamá, aunque en la actualidad se ha difundido casi en toda América Latina y cuenta con variantes y adaptaciones numerosas; denominándose, cumbia argentina, cumbia boliviana, cumbia peruana, cumbia mexicana, etc. (Cordova, 2018).

Las características melódicas, armónicas y rítmicas de la cumbia son distinguibles claramente si se tiene una básica educación musical; no obstante, para apreciarla y tener gusto de ella, no es necesario tener una formación musical; por lo que el ritmo de la cumbia estaba compuesto por un compás binario de ascendencia africana en división 2/4 y 6/8 de ascendencia europea. Normalmente se ejecutan las canciones con un único compás y de uniforme manera en toda la pieza. Sin embargo, ello no es absoluto siempre, pues, es común que ambos compases pueden alternar en una misma canción, con una estructura: A—B—C—D. El segmento AB se encuentra influenciado por la musicalidad europea; en el segmento BC predomina el moderato, como influencia africana. El segmento CD es el estribillo, siendo esta parte de mayor ligereza y movimiento. Una gráfica de tempo para 16 pulsaciones de patrón asimétricos sería: X.xxX.xxX.xxX.XX, en la que las pulsaciones de acento se representan con X y las xx para pulsos livianos, que se marcan para completar el compás (Cordova, 2018).

Similares patrones rítmicos están presentes en otros géneros musicales de ascendencia africana en los pueblos de América Latina. Los cuales son ejecutados por instrumentos de percusión como: el Huiro, el tambor en sus diversas variedades, entre otros, siendo estas las que llevan la base rítmica de la cumbia. (Benjamin estilos musicales, 2014).

La ejecución rítmica musical se relaciona con el entendimiento cabal del ritmo en la música, la cual, según Castro (2003), es la organización de las duraciones de los sonidos, ruidos y silencios (...) con abstracción de su altura. Lo que nos interesa en este aspecto, es la distribución de los sonidos, ruidos y silencios en el tiempo. (p. 21). Dicho de otra forma, es el sonido identificado en pulso, acento y compás (Cordova, 2018).

La ejecución de la cumbia peruana consiste en la ejecución rítmica de dicho género musical (Cordova, 2018).

2.2.1.17. Instrumentos musicales usados en la cumbia peruana.

Según García (2019), los instrumentos usados en la cumbia peruana son: (a) guitarra eléctrica, (b) bajo eléctrico, (c) timbales, (d) congas, (e) bongó, (f) trompetas, (g) teclado, (h) sintetizador, (i) batería.

La cumbia norteña peruana, la cual es un ritmo musical de una combinación de cumbia de Colombia con ritmos folclóricos del norte del Perú y mezclados recientemente con la tecnocumbia, se caracteriza por aires de metal e instrumentos de viento, popular en departamentos de Tumbes, Piura, Lambayeque, La Libertad y otros (Órganos de Palencia, 2021).

La cumbia andina, conocida también como cumbia sanjuanera, es una adaptación y combinación musical de música folclórica regional (albazos, pasacalles y sanjuanitos) con la cumbia de Ecuador, lleva sonidos electrónicos mediante sintetizadores (Órganos de Palencia, 2021).

2.2.1.18. Dimensiones de la variable Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana.

Las dimensiones de la variable Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana son: (a) ejecución de la cumbia norteña; (b) ejecución de la cumbia sanjuanera y (c) ejecución de la cumbia selvática (Prudencio, 2016; Cordova, 2018).

(a) Dimensión 1. Ejecución de la cumbia norteña

Esta dimensión hace referencia a la ejecución de la cumbia norteña, la cual es propia del norte del Perú, que surge a mediados de la década del sesenta, y cobra mayor relevancia en la última década. Sus grupos más representativos son: Armonía 10, Grupo 5, Agua Marina. A este tipo de cumbia se le conoce además como cumbia romántica (Prudencio, 2016; Cordova, 2018).

(b) Dimensión 2. Ejecución de la cumbia sanjuanera

Esta dimensión hace referencia a la ejecución de la cumbia sanjuanera, la cual es de la sierra de Piura y se encuentra influenciada por el Sanjuanito Ecuatoriano (Gerardo, 2008). Sus principales exponentes son, en la actualidad, Corazón Serrano y El Encanto de Corazón (Prudencio, 2016, p. 65, 156).

(c) Dimensión 3. Ejecución de la cumbia selvática

Esta dimensión hace referencia a la ejecución de la cumbia selvática, o cumbia del oriente del país, con influencia de cumbia colombiana y también de ritmos brasileños. Surge a mediados de la década del sesenta, con agrupaciones como: Los Mirlos y el Cuarteto Continental (Prudencio, 2016; Cordova, 2018).

CAPÍTULO III: MARCO METODOLÓGICO

3.1. Hipótesis

3.1.1. Hipótesis general.

Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia peruana.

3.1.2. Hipótesis específicas.

1. Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia norteña.

2. Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia sanjuanera.

3. Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia selvática.

3.2. Variables

Variable: Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana

3.2.1. Definición conceptual.

Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana.- Notabilidad de la ejecución de instrumentos de viento-metal en todas las orquestas sinfónicas contemporáneas integran dichos instrumentos, donde destacan la tuba, el trombón, la trompeta y corno francés (Universidad de Concepción, 2022), en la ejecución de la cumbia peruana.

3.2.1. Definición operacional.

Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana.- La importancia de la ejecución de los instrumentos de viento-metal se dimensiona

en: (a) ejecución de la cumbia norteña; (b) ejecución de la cumbia sanjuanera y (c) ejecución de la cumbia selvática (Prudencio, 2016; Cordova, 2018).

3.3. Operacionalización de las variables

Tabla 1.

Cuadro de operacionalización de variables

Variable	Definición conceptual	Definición operacional	Dimensiones	Indicadores	Ítems
X: Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana	Notabilidad de la ejecución de instrumentos de viento-metal en todas las orquestas sinfónicas contemporáneas integran dichos instrumentos, donde destacan la tuba, el trombón, la trompeta y corno francés (Universidad de Concepción, 2022), en la ejecución de la cumbia peruana.	La importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana se dimensiona en: (a) ejecución de la cumbia norteña; (b) ejecución de la cumbia sanjuanera y (c) ejecución de la cumbia selvática.	1. Ejecución de la cumbia norteña	1.1. Ejecución de la cumbia norteña para su catapulta hacia la fama nacional	1 y 4
				1.2. Ejecución de la cumbia norteña para su internacionalización	2 y 5
				1.3. Ejecución de la cumbia norteña para su estatus en la orquesta sinfónica	3 y 6
			2. Ejecución de la cumbia sanjuanera	2.1. Ejecución de la cumbia sanjuanera para su catapulta hacia la fama nacional	7 y 10
				2.2. Ejecución de la cumbia sanjuanera para su internacionalización	8 y 11
				2.3. Ejecución de la cumbia sanjuanera para su estatus en la orquesta sinfónica	9 y 12
			3. Ejecución de la cumbia selvática	3.1. Ejecución de la cumbia selvática para su catapulta hacia la fama nacional	13 y 16
				3.2. Ejecución de la cumbia selvática para su internacionalización	14 y 17
				3.3. Ejecución de la cumbia selvática para su estatus en la orquesta sinfónica	15 y 18

3.4. Población y muestra

Esta investigación estuvo dirigida a una población de músicos de diversos tipos de cumbia existentes en el Perú.

Se consideró una muestra intencional de 20 músicos que tocan los tres tipos de cumbia existentes en el país.

Se consideró como criterios de inclusión lo siguiente: (a) que sean músicos de cualquier instrumento musical, pero que se trate de cumbia peruana; (b) que sean músicos que gusten de la cumbia peruana; (c) que sean músicos que puedan distinguir los tipos de cumbia peruana.

La población es el conjunto de elementos que han de ser los que aporten los datos para una investigación científica, en base a una escala de medición, pudiendo ser seres vivientes, componentes, divisiones de tiempo, situaciones, entre otros. Cuando se trabaja con poblaciones, el tratamiento estadístico es eminentemente descriptivo (Acosta Montedoro, 2022).

La muestra es una porción de la población que puede representarla en su reemplazo, siendo la base del tratamiento estadístico. Cuando se trabaja con muestras, el tratamiento estadístico es eminentemente inferencial (probabilístico) (Acosta Montedoro, 2022).

La muestra intencional se refiere a una muestra obtenida de un muestreo que no es probabilístico, donde se seleccionan casos característicos de una población con la muestra limitada solo a esos casos, usada en escenarios de población muy variable y la muestra muy pequeña (Otzen y Manterola, 2017).

3.5. Diseño de investigación

Esta investigación es de enfoque cuantitativo; tipo aplicado; diseño no experimental transversal descriptivo.

3.6. Procedimiento

Para el desarrollo de esta investigación, hubo que considerar que la encuesta pudo ser llenada por los músicos, cuyas características fueron descritas anteriormente en los

criterios de inclusión. El tiempo del cual dispusieron para el llenado de la encuesta fue libre, dentro de los plazos establecidos en el cronograma. Es posible que tuvieron que escuchar los tipos de cumbia peruana por su cuenta para marcar con mayor contundencia las respuestas del cuestionario. Hubo que considerar 4 o 5 encuestas a músicos que no conforme la muestra de estudio, pero sí sus características, a modo de prueba piloto, con el propósito de que con los resultados obtenidos poder realizar la prueba de confiabilidad, mediante el estadígrafo Alfa de Cronbach, por corresponder a ítems politómicos.

Una vez obtenidos todos los cuestionarios llenos, se procedió a realizar la tabulación correspondiente, haciendo uso del software Excel, a fin de obtener las figuras correspondientes que han de servir para el análisis descriptivo. Además, los datos dispuestos en la hoja de cálculo Excel sirvieron de base para realizar el análisis inferencial, mediante el software SPSS.

3.7. Técnicas e instrumentos de recojo de datos

3.7.1. Técnicas.

En esta investigación se usó la técnica de la encuesta.

La técnica es el procedimiento (Real Academia Española, 2022) específico mediante se realiza la investigación científica (Acosta Montedoro, 2022).

La encuesta es la técnica más común y ampliamente utilizada para la investigación cuantitativa. Las encuestas se utilizan para recopilar datos haciendo preguntas relevantes a los encuestados que se cree que tienen la información relevante que se busca adquirir. En general, se prepara una lista formal de cuestionarios que se distribuye a los encuestados y ellos mismos pueden informar sobre sus pensamientos (Voxco, 2021).

3.7.2. Instrumentos.

La investigadora ha decidido utilizar su criterio inteligente para presentar el instrumento de recojo de información, mediante una ficha técnica.

Ficha técnica:

Nombre: Encuesta de la Ejecución de Instrumentos de Viento-Metal en la Cumbia Peruana

Autor: Marcos Walter Acosta Montedoro, Magíster, con Doctorado en Ciencias de la Educación, Investigador Científico, Experto en creación, diseño y adaptación de instrumento de recojo de información científica cuantitativa en Derecho y otras áreas, Catedrático y Expositor

Año: 2022

Procedencia: Elaboración propia

Número de ítems: 18 ítems

Tiempo de aplicación: No definido

Tipo de escala: Politómica

División: La variable tiene 3 dimensiones.

División de la variable dependiente Ejecución de la cumbia peruana

Dimensiones	Indicadores	Ítems
1. Ejecución de la cumbia norteña	1.1. Catapulta hacia la fama nacional	1.1.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe catapultarse en todo el Perú? 1.1.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?
	1.2. Internacionalización	1.2.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe internacionalizarse? 1.2.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se internacionalice?
	1.3. Estatus en la orquesta sinfónica	1.3.1. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina? 1.3.1. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?
2. Ejecución de la cumbia sanjuanera	2.1. Catapulta hacia la fama nacional	2.1.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe catapultarse en todo el Perú? 2.1.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?
	2.2. Internacionalización	2.2.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe internacionalizarse? 2.2.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se internacionalice?
	2.3. Estatus en la orquesta sinfónica	2.3.1. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón? 2.3.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?
3. Ejecución de la cumbia selvática	3.1. Catapulta hacia la fama nacional	3.1.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe catapultarse en todo el Perú? 3.1.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al

		estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?
	3.2. Internacionalización	3.2.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe internacionalizarse? 3.2.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se internacionalice?
	3.3. Estatus en la orquesta sinfónica	3.3.1. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental? 3.3.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?

Fuente: Autor del instrumento, 2022.

Validación: La validación se dio de acuerdo al criterio de juicio de expertos.

Población objetivo: Músicos de diversos tipos de cumbia existentes en el Perú, 2022.

Objetivo: Medir la variable dependiente Ejecución de la cumbia peruana.

Calificación:

5	4	3	2	1
Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo

3.8. Técnicas de procesamiento de datos

Para el análisis y procesamiento de datos, a nivel descriptivo, se hizo uso del software Excel, mediante la técnica del establecimiento de las frecuencias absolutas y relativas.

Para el análisis y procesamiento de datos, a nivel descriptivo, se hizo uso del software SPSS, a fin de establecer la prueba de confiabilidad, la prueba de normalidad y las pruebas de hipótesis correspondientes.

CAPÍTULO IV: RESULTADOS

4.1. Resultados

Tabla 2.

Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana

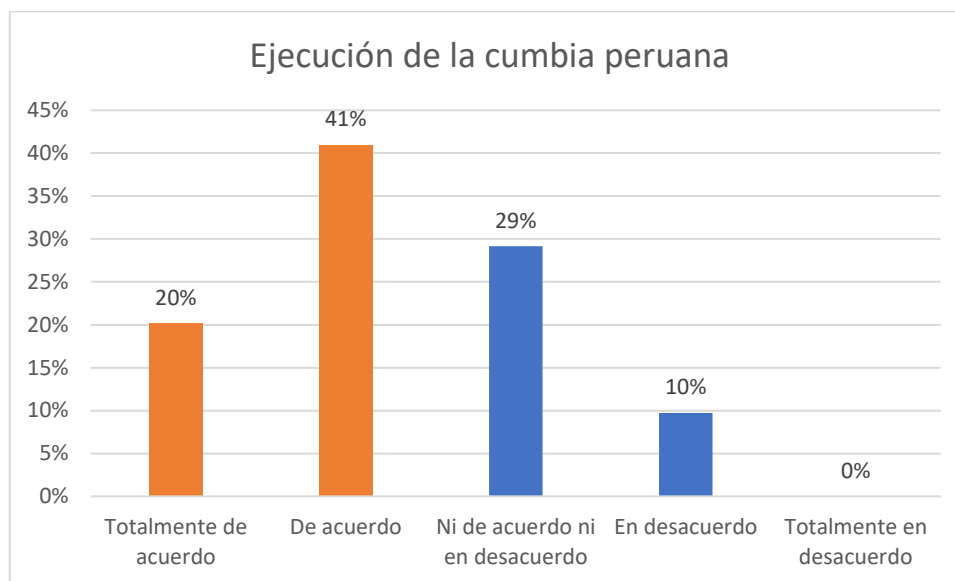
Valoración	Ejecución de la cumbia peruana	
	Frecuencia relativa	Frecuencia absoluta
Totalmente de acuerdo	20%	72
De acuerdo	41%	148
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	29%	104
En desacuerdo	10%	36
Totalmente en desacuerdo	0%	0
Total	100%	360

La tabla 2 nos presenta los resultados correspondientes a la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana. Tenemos que, de los músicos consultados, el 20% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 41% está de acuerdo con dicha afirmación, el 29% no está de acuerdo ni en desacuerdo, el 10% está en desacuerdo y ninguno de los consultados está totalmente en desacuerdo. De los resultados presentados, se puede concluir que la mayor parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia peruana.

(Nota.- Los títulos de Figura van en cursiva en el sistema APA, mas no el nombre de la figura; y los de Tabla no van en cursiva, pero sí el nombre de la tabla)

Figura 3.

Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana



En la figura 3, se presenta los resultados correspondientes a la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana, según la percepción de los músicos consultados. Se tiene que la mayor parte de ellos está de acuerdo en que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia peruana.

Tabla 3.

Frecuencia de las respuestas alusivas a la dimensión 1. Ejecución de la cumbia norteña

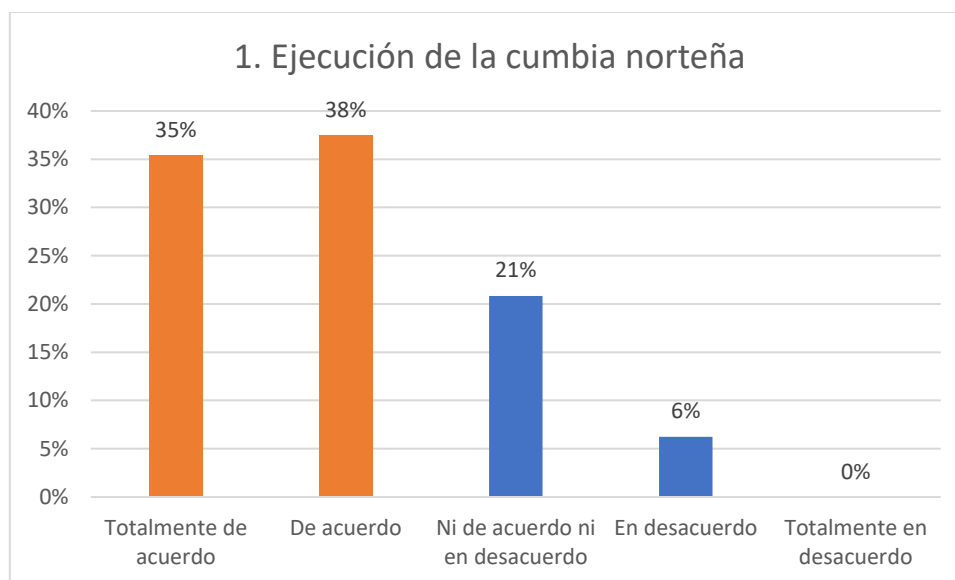
Valoración	1. Ejecución de la cumbia norteña	
	Frecuencia relativa	Frecuencia absoluta
Totalmente de acuerdo	35%	42
De acuerdo	38%	46
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	21%	25
En desacuerdo	6%	7
Totalmente en desacuerdo	0%	0
Total	100%	120

La tabla 3 nos presenta los resultados correspondientes a la ejecución de la cumbia norteña. Tenemos que, de los músicos consultados, el 35% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 38% está de acuerdo con dicha afirmación, el 21% no está de acuerdo ni en desacuerdo, el 6% está en desacuerdo y ninguno de los consultados está totalmente en desacuerdo. De los resultados presentados, se puede concluir que la mayor

parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia norteña.

Figura 4.

Frecuencia relativa de las respuestas alusivas a la dimensión 1. Ejecución de la cumbia norteña



En la figura 4, se presenta los resultados correspondientes a la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana, según la percepción de los músicos consultados. Se tiene que la mayor parte de ellos está de acuerdo en que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia norteña.

Tabla 4.

Frecuencia de las respuestas alusivas a la dimensión 2. Ejecución de la cumbia sanjuanera

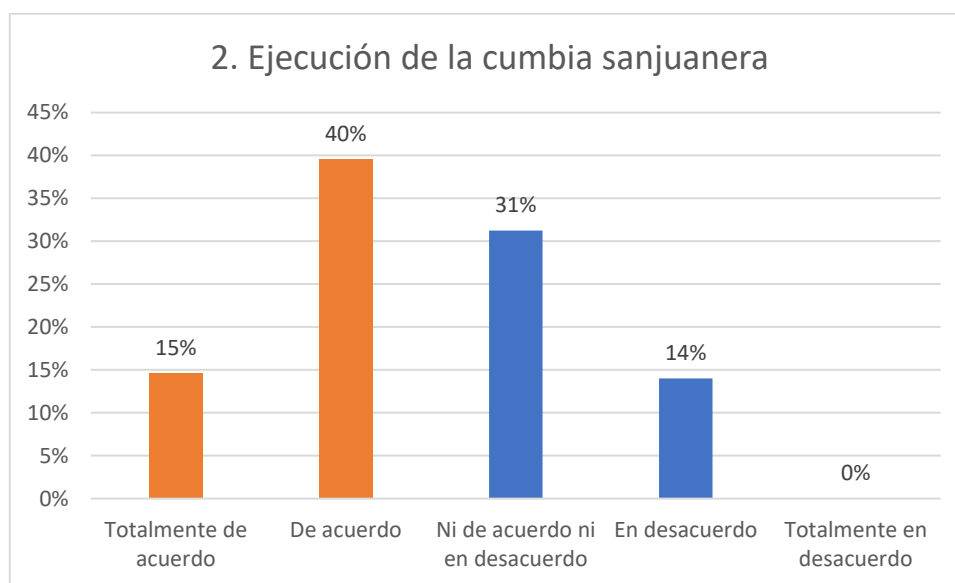
Valoración	2. Ejecución de la cumbia sanjuanera	
	Frecuencia relativa	Frecuencia absoluta
Totalmente de acuerdo	15%	18
De acuerdo	40%	48
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	31%	37
En desacuerdo	14%	17
Totalmente en desacuerdo	0%	0
Total	100%	120

La tabla 4 nos presenta los resultados correspondientes a la ejecución de la cumbia sanjuanera. Tenemos que, de los músicos consultados, el 15% de ellos está totalmente de

acuerdo en que son muy importantes, el 40% está de acuerdo con dicha afirmación, el 31% no está de acuerdo ni en desacuerdo, el 14% está en desacuerdo y ninguno de los consultados está totalmente en desacuerdo. De los resultados presentados, se puede concluir que la mayor parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia sanjuanera.

Figura 5.

Frecuencia relativa de las respuestas alusivas a la dimensión 2. Ejecución de la cumbia sanjuanera



En la figura 5, se presenta los resultados correspondientes a la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana, según la percepción de los músicos consultados. Se tiene que la mayor parte de ellos está de acuerdo en que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia sanjuanera.

Tabla 5.

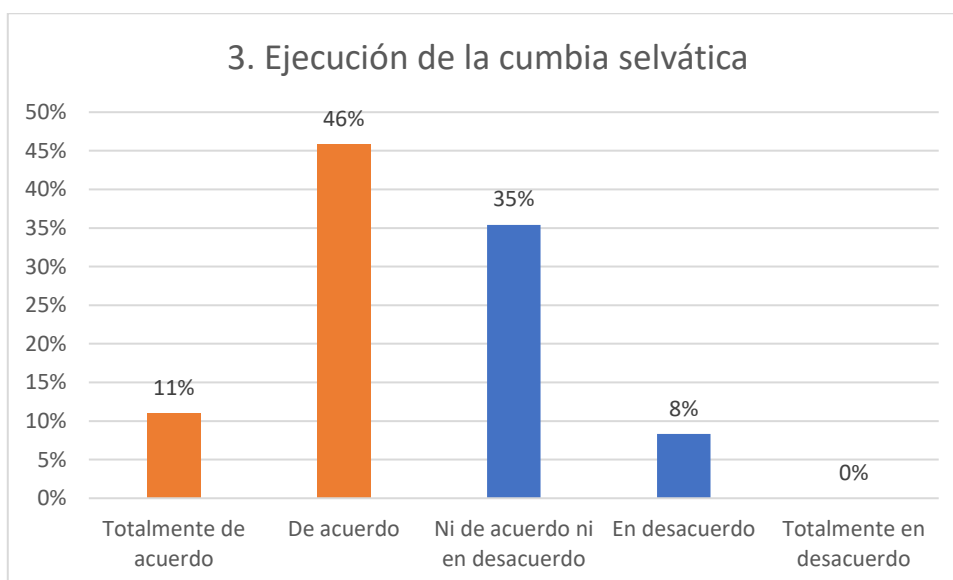
Frecuencia de las respuestas alusivas a la dimensión 3. Ejecución de la cumbia selvática

Valoración	3. Ejecución de la cumbia selvática	
	Frecuencia relativa	Frecuencia absoluta
Totalmente de acuerdo	11%	13
De acuerdo	46%	55
Ni de acuerdo ni en desacuerdo	35%	42
En desacuerdo	8%	10
Totalmente en desacuerdo	0%	0
Total	100%	120

La tabla 5 nos presenta los resultados correspondientes a la ejecución de la cumbia selvática. Tenemos que, de los músicos consultados, el 11% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 46% está de acuerdo con dicha afirmación, el 35% no está de acuerdo ni en desacuerdo, el 8% está en desacuerdo y ninguno de los consultados está totalmente en desacuerdo. De los resultados presentados, se puede concluir que la mayor parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia selvática.

Figura 6.

Frecuencia relativa de las respuestas alusivas a la dimensión 3. Ejecución de la cumbia selvática



En la figura 6, se presenta los resultados correspondientes a la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana, según la percepción de los músicos consultados. Se tiene que la mayor parte de ellos está de acuerdo en que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia selvática.

Confiabilidad

Tabla 6.

Prueba de Kuder-Richardson 20 para establecer la confiabilidad del instrumento de recojo de información de la variable que se mide: Ejecución de la cumbia peruana

	Kuder- Richardson 20	Número de elementos	Resultado
Ejecución de la cumbia peruana	0,943	18	Alta

En la tabla 6 se puede observar que se obtuvo un nivel “alto” de confiabilidad del instrumento que mide la variable Ejecución de la cumbia peruana.

4.2. Discusión de los resultados

Con respecto al problema general: ¿cuál es la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana?, de los resultados presentados, se puede concluir que la mayor parte de los músicos consultados está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia peruana, ya que el 20% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 41% está de acuerdo con dicha afirmación. Por su parte, Iten (2021), en su artículo científico *Las raíces de la cumbia digital en la cultura sound system: sonideros, villeros y la transformación de la cumbia colombiana*, destacó una nueva forma de música electrónica de baile latinoamericana mezclada con la música folclórica colombiana de la cumbia. Celebrada por los medios de comunicación como un nuevo fenómeno debido a los nuevos programas informáticos y al acceso a Internet, este artículo en cambio establece cómo la cumbia ya se había vuelto digital en la cultura sonidera (sistema de sonido) de los barrios mexicanos (guetos). El autor es un DJ/productor con más de quince años de práctica vinculada a la cumbia, la música popular electrónica global y la cultura *sound system*. Las implicaciones de esta doble experiencia como practicante e investigador se reflejaron en un enfoque de DJ como investigador para el trabajo de campo etnográfico y el análisis musical en múltiples sitios. El marco teórico se basó en el *sounding*, un modelo para comprender la interacción de elementos corpóreos, materiales y socioculturales en la cultura *sound system*. Esto reveló cómo los sonideros mexicanos (operadores de sistemas de sonido) crearon la cumbia sonidera (cumbia del sistema de sonido) al desacelerar el tempo de las grabaciones colombianas originales en

respuesta al público que bailaba. Para escuchar esta transformación de la cumbia, se presentaron varios ejemplos de la pista seminal de cumbia ‘Cumbia Sampuesana’, desde sus orígenes en la década de 1940 en Colombia, hasta la cumbia sonidera en la década de 1990 en México y la cumbia villera (ghetto cumbia) en la Argentina de principios de la década de 2000. Por otro lado, Moore (2020), en su investigación *La acústica de los instrumentos musicales de viento – metal*, estableció que la acústica de los instrumentos de viento - metal eran realmente fascinantes. Había una breve discusión con casi cualquier ejecutante experto y rápidamente surgiría una opinión sobre la importancia del flujo de aire continuo. El aire debía pasar a través del instrumento durante la ejecución, pero esto era sólo un subproducto de los labios zumbadores. Al colocar un diafragma de goma entre la boquilla y la tubería, se podía demostrar que el flujo de aire no es necesario para producir el sonido. Todo lo que se necesitaba era que las oscilaciones de presión se propagasen por el tubo. Sin embargo, casi todos los músicos creían que el flujo del aire era crítico para el sonido, al respecto muchos científicos estaban menos seguros. Se concluyó que los instrumentos de viento - metal no eran instrumentos científicos, sino instrumentos tocados por artistas y su valor radicaba en su capacidad para ayudar a un humano a hacer música. Debidos a estos aportes, se puede establecer que la ejecución de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana sería una innovación fascinante.

Con respecto al primer problema específico: ¿cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia norteña?, de los resultados presentados, se puede concluir que la mayor parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia norteña, ya que el 35% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 38% está de acuerdo con dicha afirmación. Por lo que, la cumbia norteña, propia del norte del Perú, la cual surge a mediados de la década del sesenta, y cobra mayor relevancia en la última década, cuyos grupos más representativos son: Armonía 10, Grupo 5, Agua Marina, y también conocida como cumbia romántica (Prudencio, 2016, p. 65, 156), sería enriquecida por el uso de instrumentos de viento-metal en su ejecución.

Con respecto al segundo problema específico: ¿cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia sanjuanera?, de los resultados presentados, se puede concluir que la mayor parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la

cumbia selvática, ya que el 15% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 40% está de acuerdo con dicha afirmación. Por lo que la cumbia sanjuanera, propia de la sierra de Piura e influenciada por el Sanjuanito Ecuatoriano (Gerardo, 2008), cuyos principales exponentes son, en la actualidad, Corazón Serrano y El Encanto de Corazón (Prudencio, 2016, p. 65, 156), sería enriquecida por el uso de instrumentos de viento-metal en su ejecución.

Con respecto al tercer problema específico: ¿cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia selvática?, de los resultados presentados, se puede concluir que la mayor parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia selvática, ya que el 11% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 46% está de acuerdo con dicha afirmación. Por lo que la cumbia selvática, o cumbia del oriente del país, con influencia de cumbia colombiana y también de ritmos brasileiros, la cual ha surgido a mediados de la década del sesenta, con agrupaciones como: Los Mirlos y el Cuarteto Continental (Prudencio, 2016, p. 156) , sería enriquecida por el uso de instrumentos de viento-metal en su ejecución.

CONCLUSIONES

La mayor parte de los músicos consultados está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia peruana, ya que el 20% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 41% está de acuerdo con dicha afirmación.

La mayor parte de los músicos consultados está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia norteña, ya que el 35% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 38% está de acuerdo con dicha afirmación.

La mayor parte de los músicos consultados está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia selvática, ya que el 15% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 40% está de acuerdo con dicha afirmación.

La mayor parte de los músicos consultados, está de acuerdo que los instrumentos de viento metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia selvática, ya que el 11% de ellos está totalmente de acuerdo en que son muy importantes, el 46% está de acuerdo con dicha afirmación.

SUGERENCIAS

1. Se recomienda a los músicos de la cumbia que usen instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana.

2. Se recomienda a los músicos de la cumbia que usen instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia norteña.

3. Se recomienda a los músicos de la cumbia que usen instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia sanjuanera.

4. Se recomienda a los músicos de la cumbia que usen instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia selvática.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta Montedoro, M. (2022). *Capacitación y asistencia técnica en investigación científica*. Lima: Red-Mundo.
- Arban, Jean B. (1982). *Arban's Complete Conservatory Method for Trumpet (Cornet) or Eb Alto, Bb Tenor, Baritone, Euphonium and Bb Bass in Treble Clef*. Carl Fisher, 284 p.
- Bailon, J. (2004). La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. *Iconos. Revista de Ciencias Sociales, Ecuador, número 18*, pp. 53-64. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50901807>.
- Bārdiņš, S. y Marnauza, M. (2013). *The development of motor skills in playing brass instruments*. CFMAE The Changing Face of Music and Art Education- Interdisciplinary Journal for Music and Art Pedagogy.
- Benjamin estilos musicales. (8 de mayo de 2014). *La cumbia*. <https://benjaestilosmusicales.wordpress.com/2014/05/08/la-cumbia/>
- Bustamante, E. (2021). *'Los Shapis', el mítico grupo de chicha, considerado como uno de los iniciadores de la cumbia andina peruana*. <https://diariocorreo.pe/espectaculos/los-shapis-el-mitico-grupo-de-chicha-considerado-como-uno-de-los-iniciadores-de-la-cumbia-andina-peruana-nnsp-noticia/>.
- Castro, M. (2003), *Música para todos, una introducción al estudio de la música*. editorial de la universidad de Costa Rica, San José.
- Clarke, Herbert L. (1935). *Setting Up Drills for the Trumpet*. C.Fisher.
- Clarke, Herbert L. (1970). *Elementary Studies for the Trumpet*. C.Fisher.
- Clarke, Herbert L. (1984). *Technical Studies for the Cornet*. C.Fishe.

- Condori Cari, L. W. et al. (2021). Branding y posicionamiento de una agrupación musical de cumbia sureña, del Perú, 2020. *Polo del Conocimiento*, [S.l.], 6(6), p. 937-955, jun. 2021. ISSN 2550-682X. Doi:<http://dx.doi.org/10.23857/pc.v6i6.2796>.
- Cordova Flores, L. D. (2018). *Percusión corporal del método "BAPNE" en la ejecución rítmica de la cumbia peruana, con alumnos de la institución educativa 2071, Los Olivos, 2018* [Tesis de Maestría, Universidad César Vallejo].
- Crossman, A. (2020). *Hypothetico-deductive method*. ThoughtCo. Recuperado de: <https://www.thoughtco.com/hypothetico-deductive-reasoning-3026351>, el 21 de mayo de 2022.
- Dissanayake, L. (2016). Basic and applied scientific research, innovation and economic development. *Ceylon Journal of Science* 45(1): 1-2 DOI: <http://dx.doi.org/10.4038/cjs.v45i1.7368>.
- Fernández Flores, J. A. (2022). *Programa de aprendizaje del manejo de la comprensión de la columna de aire y la mejora de la ejecución de la serie de armónicos en instrumentos de viento metal en alumnos de la banda de música de la I.E. "Antenor Orrego" del distrito de Laredo 2019* [Tesis de Pregrado, Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama"]. <https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/3077809/1/TESIS%20FERN%20JORGE%20ALBERTO.pdf>.
- Frederiksen, B. (1997). *Arnold Jacobs: Song and Wind, Windsong Pr Ltd*.
- Fuks, Leonardo y Fadle, Heinz. (2002). *Wind Instruments // The Science and Psychology of Music Performance. The Creative Strategies for Teaching and Learning*. Ed. R.Parncutt, G.E.McPherson. Oxford University Press, p. 319 – 334
- García (2019). *¿Qué instrumentos musicales usados en la actualidad en la música peruana son aporte de la cultura europea?* <https://la-respuesta.com/pautas/que-instrumentos-musicales-usados-en-la-actualidad-en-la-musica-peruana-son-aporte-de-la-cultura-europea/>.

- Geiger, J. (1998). *Body awareness when playing an instrument based on developed kinesthesia and psychomotor skills. //Unused potential. Ways to practice constructively*. Hrsg.: Mantel, G. Schott Music International.
- Gómez Dip, J. (2018). *Cumbia argentina: un análisis de las funciones rítmicas de la*
- Gumm, A. (2009). *Making More Sense of How to Sing: Multisensory techniques for voice lessons and choir rehearsals*. Meredith Music Publications, 190 p.
- Held, J. (1998). *Stage practice and expression of movement. //Unused potential. Ways to practice constructively*. Hrsg.: Mantel, G. Schott Music International. S. 164 – 179.
- Hernández, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. México: McGraw-Hill Interamericana Editores, S.A. de C. V.
- Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2014). *Metodología de la investigación*. México: Mcgraw-Hill / Interamericana Editores, S.A. de C.V.
- Immonen, O., Ruokonen, I. y Ruismäki, H. (2012). Elements of Mental Training in Music. *Social and Behavioral Sciences* 45, pp. 588 – 594.
- International Network for Natural Sciences. (2022). *Types of scientific research*. Recuperado de: <https://innspub.net/types-of-scientific-research/>, el 21 de mayo de 2022.
- Iten, M. (2021). The Roots of Digital Cumbia in Sound System Culture: Sonideros, Villeros, and the Transformation of Colombian Cumbia. *Journal of World Popular Music*, 8(1), 77–101. <https://doi.org/10.1558/jwpm.43089>.
- Jacobson, E. (1959). *Progressive Relaxation. A physiological and clinical investigation of muscular states and their significance in Psychology and Medical practice*. 2.Aufl. Chicago: The University of Chicago Press.
- Jansone, R. y Krauksts, V. (2005). *Didactic of sports education in the school*. Raka, 336 lpp.
- Klöppel, R. (2007). *Mental training for musicians*. Gustav Bosse.

- Klöppel, R. (2009). *The art of making music. From the physiological and psychological basics to practice*. Schott Music International.
- Langeheine, Linda. (1996). *Practicing with brains - mental training for musicians*. Frankfurt am Main, Zimmermann.
- Lange, T. (2012a). *Audiomotorik*. <http://www.resonanzlehre.de/audiomotorik.htm>.
- Lange, T. (2012b). *Resonanzlehre*. <http://www.resonanzlehre.de/resonanzlehre.htm>.
- Loyola Reyes, E. J. (2018). *Problemas en la ejecución de los instrumentos de viento - metal, en los alumnos de la banda de música de la I.E. "GUE" José F. Sánchez Carrión de Trujillo – 2017* [Tesis de Pregrado, Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama"]. <https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/326319/1/Art%c3%adculo%20de%20Investigaci%c3%b3n%20Final.pdf>.
- MacDonald, Robert and Ness, Caro. (2006). *Secrets of Alexander Technique*. Taschen,
- Matas, A. (2018). Diseño del formato de escalas tipo Likert: un estado de la cuestión. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*, 20(1), 38-47. <https://doi.org/10.24320/redie.2018.20.1.1347>.
- Matthias, B. y Marcel, S. (2021). Quantitative and Qualitative Approaches to Generalization and Replication—A Representationalist View. *Frontiers in Psychology* , 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.605191>.
- Mendívil, Julio. (2000). Música Andina: Una Evolución sincrética que llega hasta la chicha. En: *Todas las voces: artículos sobre música popular*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Moore, T. (2020). La acústica de los instrumentos musicales de viento - metal. *Ingenierías*, 23(86), 49–62. <https://doi.org/10.29105/ingenierias23.86-6>.
- Nelson, Bruce. (2006). *Also Sprach Arnold Jacobs: A Developmental Guide for Brass Wind Musicians*. Polymnia Press.

- Neomúsica. (2021). *Instrumentos de viento madera y viento metal*.
<https://neomusica.es/blog/instrumentos-de-viento-madera-y-viento-metal/>.
- Orbegoso Dávila, S. O. (2021). *Aplicación del método "elementos esenciales 2000", en la mejora de la ejecución de instrumento de viento caña saxofón contralto en la banda de música de La I.E. "San Juan" de Trujillo – 2018* [Tesis de Pregrado, Conservatorio Regional de Música del Norte Público "Carlos Valderrama"].
<https://renati.sunedu.gob.pe/bitstream/sunedu/2207137/1/SALDARRIAGA%20ALVA%20MAR%c3%8dA%20DEL%20ROSARIO.pdf>.
- Oregon Symphony. (2022). *The brass family*. <https://www.orsymphony.org/learning-community/instruments/brass/>.
- Órganos de Palencia. (2021). *¿Cuál fue el primer grupo de cumbia en Perú?*
<https://organosdepalencia.com/biblioteca/articulo/read/188069-cual-fue-el-primer-grupo-de-cumbia-en-peru>.
- Otzen, T. y Manterola, C. (2017). Técnicas de muestreo sobre una población a estudio. *Int. J. Morphol.*, 35(1):227-232.
- Pérez, J. y Gardey, A. (2012). *Definiciones de: Definición de música*. recuperado de:
<https://definicion.de/musica/>
- Petrat, N. (2007). *Motivate to music*. Gustav Bosse Verlag.
- Prudencio Sotelo, E. (2016). *"A ritmo de cumbia": representaciones de feminidad en la cumbia peruana* [Tesis de Maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Real Academia Española. (2022). Diccionario [on line]. Disponible en: www.rae.es.
- Röbke, P. (1998). *Making music expressively./Unused potential. Ways to practice constructively*. Hrsg.: Mantel, G. Schott Music International.
- Romero, R. (2007). *Andinos y Tropicales: la cumbia peruana en la ciudad global*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú - Instituto de Etnomusicología.

- Romero, R. Raúl. (2007). *Andinos y Tropicales. La cumbia peruana en la ciudad global*. Instituto de Etnomusicología. Pontificia Universidad Católica del Perú
- Schmidt-Jones, C. (s.f.). *The basic elements of music*. Textbook Equity Edition.
- Tantaleán Pinilla, J. R. (2016). *¿Por qué la cumbia peruana no ha muerto? Estrategias de adaptación y permanencia desde 1968 hasta el 2000* [Tesis de Pregrado, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)].
- The University of Sheffield. (2019). *Brass bands can improve your health and wellbeing, study shows*. <https://www.sheffield.ac.uk/news/nr/brass-bands-join-yorkshire-sheffield-uk-benefits-health-friends-music-1.875905>.
- Tiosos pero Cumbiancheros. (2013). *Costa, sierra y selva: Sobre los orígenes de la cumbia peruana*. <https://www.tiososperocumbiancheros.cl/?p=495>.
- Universidad de Concepción. (2022). *Músico de la Sinfónica busca maravillar a niños con proyecto sobre instrumentos de viento*. Santiago de Chile. <https://alumni.udec.cl/?q=node/179#:~:text=La%20familia%20de%20instrumentos%20de,incorporando%20a%20la%20m%C3%BAsica%20cultura>.
- Valtneris, Arnolds. (2012). *Human Physiology*. Apgāds Zvaigzne ABC.
- Van Buuren, H. (2012). *Peak Performance Through Biofeedback and Muscle Control*. <http://www.flutefocus.com/283-an-introduction-to-body-mapping.html>.
- Voxco. (2021). *What is a Survey – Definition, templates, methods, characteristics, and examples*. Recuperado de: <https://www.voxco.com/blog/what-is-a-survey-2/>, el 21 de mayo de 2022.
- Wiemeyer, Josef (2000b). *Rhythm as a link between movement, music and language in sport. // cross connections. Stimuli for the expansion of musical pedagogical scope*. Hrg. Mantel, G. Schott Music International.
- Wiemeyer, Josef. (2000a). *Psychological training methods and movement coordination. // cross connections. Stimuli for the expansion of musical pedagogical scope*. Hrg. Mantel, G. Schott Music International.

Williamon, A. (2004). *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*. Oxford University Press.

Петрушин, В. И. (Petrushin). (2008). *Psychology and Pedagogy of Artistic Creativity.. Академический проект*, 490 с.

Станиславский, К.С. (Stanislavski) (1985). *An actor's work on himself. Ch.1.,2. (An Actor Prepares, Building a Character, Create a Role)*. Дневник ученика.

ANEXOS

Anexo 1. Matriz de consistencia

Instrumentos de Viento-Metal en la Ejecución de la Cumbia Peruana

Problemas	Objetivos	Hipótesis	Variables	
Problema general ¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana?	Objetivo general Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana.	Hipótesis general Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia peruana.	X = Importancia de los instrumentos de viento metal en la ejecución de la cumbia peruana	
Problemas específicos 1. ¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia norteña? 2. ¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia sanjuanera? 3. ¿Cuál es la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia selvática?	Objetivos específicos 1. Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia norteña. 2. Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia sanjuanera. 3. Determinar la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia selvática.	Hipótesis específicas 1. Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia norteña. 2. Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia sanjuanera. 3. Los instrumentos de viento-metal son muy importantes en la ejecución de la cumbia selvática.	Dimensiones	Indicadores/Ítems
			1. Ejecución de la cumbia norteña	1 a 6
			2. Ejecución de la cumbia sanjuanera	7 a 12
			3. Ejecución de la cumbia selvática	13 a 18

Método y diseño	Población y muestra	Instrumentos y técnicas	Tratamiento estadístico
Método: Hipotético-deductivo	Población Esta investigación está dirigida a una población de	Técnicas Se medirá la variable dependiente usando la técnica de la encuesta.	El tratamiento estadístico de los datos se realizará con la ayuda de los softwares Ms-Excel y SPSS, tanto para la tabulación de los datos como para hallar el índice de confiabilidad, según el coeficiente Kuder-Richardson 20, debido a que son ítems dicotómicos. Se usará la prueba de Shapiro-Wilk, por corresponder a muestra menor de 50, para determinar si se usarán pruebas paramétricas o no paramétricas para comprobar las hipótesis correspondientes.
Diseño: El diseño de investigación es no experimental transeccional explicativo.	Muestra Se considera una muestra intencional de 20 músicos de diversos tipos de cumbia existentes en diversas zonas del país.	Instrumentos El instrumento que se usará es el cuestionario con escala Likert.	

Anexo 2. Instrumento de recojo de información

Ficha técnica:

Nombre: Encuesta de la Ejecución de Instrumentos de Viento-Metal en la Cumbia Peruana

Autor: Marcos Walter Acosta Montedoro, Magíster, con Doctorado en Ciencias de la Educación, Investigador Científico, Experto en creación, diseño y adaptación de instrumento de recojo de información científica cuantitativa en Derecho y otras áreas, Catedrático y Expositor

Año: 2022

Procedencia: Elaboración propia

Número de ítems: 18 ítems

Tiempo de aplicación: No definido

Tipo de escala: Politómica

División: La variable tiene 3 dimensiones.

División de la variable dependiente Ejecución de la cumbia peruana

Dimensiones	Indicadores	Ítems
1. Ejecución de la cumbia norteña	1.1. Catapulta hacia la fama nacional	1.1.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe catapultarse en todo el Perú? 1.1.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se catapulste en todo el Perú?
	1.2. Internacionalización	1.2.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe internacionalizarse? 1.2.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se internacionalice?
	1.3. Estatus en la orquesta sinfónica	1.3.1. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina? 1.3.1. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?
2. Ejecución de la cumbia sanjuanera	2.1. Catapulta hacia la fama nacional	2.1.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe catapultarse en todo el Perú? 2.1.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se catapulste en todo el Perú?
	2.2. Internacionalización	2.2.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe internacionalizarse? 2.2.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón

		puede contribuir para que se internacionalice?
	2.3. Estatus en la orquesta sinfónica	2.3.1. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón? 2.3.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?
3. Ejecución de la cumbia selvática	3.1. Catapulta hacia la fama nacional	3.1.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe catapultarse en todo el Perú? 3.1.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?
	3.2. Internacionalización	3.2.1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe internacionalizarse? 3.2.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se internacionalice?
	3.3. Estatus en la orquesta sinfónica	3.3.1. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental? 3.3.2. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?

Fuente: Autor del instrumento, 2022.

Validación: La validación se dio de acuerdo al criterio de juicio de expertos.

Población objetivo: Músicos de diversos tipos de cumbia existentes en el Perú, 2022.

Objetivo: Medir la variable dependiente Ejecución de la cumbia peruana.

Calificación:

5	4	3	2	1
Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo

Encuesta de la Ejecución de Instrumentos de Viento-Metal en la Cumbia Peruana

Encuesta

Marque con una X el recuadro que contenga su respuesta:

Ítems	5	4	3	2	1
1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe catapultarse en todo el Perú?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
2. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe internacionalizarse?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
3. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
4. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
5. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se internacionalice?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
6. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
7. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe catapultarse en todo el Perú?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
8. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe internacionalizarse?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo

9. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
10. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
11. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se internacionalice?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
12. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
13. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe catapultarse en todo el Perú?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
14. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe internacionalizarse?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
15. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
16. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
17. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se internacionalice?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo

18. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?	Totalmente de acuerdo	De acuerdo	Ni de acuerdo ni en desacuerdo	En desacuerdo	Totalmente en desacuerdo
--	-----------------------	------------	--------------------------------	---------------	--------------------------

Anexo 3. Validación de instrumento



VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO

CONSERVATORIO REGIONAL DE MUSICA DEL NORTE PÚBLICO

“CARLOS VALDERRAMA”

LICENCIATURA EN MÚSICA

I. DATOS GENERALES:

1.1. Nombres y Apellidos del experto: Ph. Dr. Jenry SALAZAR GARCES

1.2. Cargo e Institución donde trabaja: Miembro de Jurado y Docente de Posgrado de la Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle; experto validador de instrumentos de recojo de información.

1.3. Instrumento evaluado: ENCUESTA DE LA EJECUCIÓN DE INSTRUMENTOS DE VIENTO-METAL EN LA CUMBIA PERUANA

1.4. Autor del Instrumento: Marcos Walter Acosta Montedoro

CRITERIOS	INDICADORES	DEFICIENTE 0-20%	REGULAR 21-40%	BUENO 41-60%	MUY BUENO 61-80%	EXCELENTE 81-100%
Claridad	Está formulado con un lenguaje claro.					X
Objetividad	Está expresado en conductas observables.					X
Actualidad	Responde al avance científico y tecnológico.					X
Organización	Adecuado al alcance de la ciencia y la tecnología.					X
Suficiencia	Comprende los aspectos de cantidad y calidad.					X
Intencionalidad	Adecuado para valorar aspectos del sistema de evaluación y desarrollo de capacidades cognitivas.					X
Consistencia	Basados en aspectos técnicos-científicos de la tecnología educativa.					X
Coherencia	Presenta coherencia entre los índices, indicadores y dimensiones.					X
Metodología	La investigación responde al propósito del diagnóstico.					X
TOTAL						100

II. OPINIÓN SOBRE LA APLICABILIDAD

(X) El instrumento puede ser aplicado

() El instrumento debe mejorarse antes de su aplicación

FECHA: 18 de julio de 2022

NOMBRE: Ph. Dr. Jenry SALAZAR GARCES

DNI N° 02794821



VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO
CONSERVATORIO REGIONAL DE MUSICA DEL NORTE PÚBLICO
“CARLOS VALDERRAMA”
LICENCIATURA EN MÚSICA

I. DATOS GENERALES:

1.1. Nombres y Apellidos del experto: **Dra. Martha Rocío GONZALES LOLI**

1.2. Cargo e Institución donde trabaja: Docente de la Universidad Norbert Wiener y la Universidad Federico Villarreal; Experta en validación de instrumentos de investigación.

1.3. Instrumento evaluado: ENCUESTA DE LA EJECUCIÓN DE INSTRUMENTOS DE VIENTO-METAL EN LA CUMBIA PERUANA

1.4. Autor del Instrumento: Marcos Walter Acosta Montedoro

CRITERIOS	INDICADORES	DEFICIENTE 0-20%	REGULAR 21-40%	BUENO 41-60%	MUY BUENO 61-80%	EXCELENTE 81-100%
Claridad	Está formulado con un lenguaje claro.					X
Objetividad	Está expresado en conductas observables.					X
Actualidad	Responde al avance científico y tecnológico.					X
Organización	Adecuado al alcance de la ciencia y la tecnología.					X
Suficiencia	Comprende los aspectos de cantidad y calidad.					X
Intencionalidad	Adecuado para valorar aspectos del sistema de evaluación y desarrollo de capacidades cognitivas.					X
Consistencia	Basados en aspectos teóricos-científicos de la tecnología educativa.					X
Coherencia	Presenta coherencia entre los índices, indicadores y dimensiones.					X
Metodología	La investigación responde al propósito del diagnóstico.					X
TOTAL						100

II. OPINIÓN SOBRE LA APLICABILIDAD

El instrumento puede ser aplicado

El instrumento debe mejorarse antes de su aplicación

FECHA: 18 de julio de 2022

NOMBRE: Martha Rocío Gonzales Loli

DNI N° 08196942



VALIDACIÓN DE INSTRUMENTO
CONSERVATORIO REGIONAL DE MUSICA DEL NORTE PÚBLICO
“CARLOS VALDERRAMA”
LICENCIATURA EN MÚSICA

I. DATOS GENERALES:

1.1. Nombres y Apellidos del experto: **Mg. Marcos Walter ACOSTA MONTEODORO**

1.2. Cargo e Institución donde trabaja: Docente de Posgrado y Pregrado de diversas áreas, carreras y universidades; Investigador Científico; Experto en redacción de documentos científicos para diversas universidades; Experto en diseño, creación y adaptación de instrumentos de recojo de información científica.

1.3. Instrumento evaluado: **ENCUESTA DE LA EJECUCIÓN DE INSTRUMENTOS DE VIENTO-METAL EN LA CUMBIA PERUANA**

1.4. Autor del Instrumento: **Marcos Walter Acosta Montedoro**

CRITERIOS	INDICADORES	DEFICIENTE 0-20%	REGULAR 21-40%	BUENO 41-60%	MUY BUENO 61-80%	EXCELENTE 81-100%
Claridad	Está formulado con un lenguaje claro.					X
Objetividad	Está expresado en conductas observables.					X
Actualidad	Responde al avance científico y tecnológico.					X
Organización	Adecuado al alcance de la ciencia y la tecnología.					X
Suficiencia	Comprende los aspectos de cantidad y calidad.					X
Intencionalidad	Adecuado para valorar aspectos del sistema de evaluación y desarrollo de capacidades cognoscitivas.					X
Consistencia	Basados en aspectos técnicos-científicos de la tecnología educativa.					X
Coherencia	Presenta coherencia entre los índices, indicadores y dimensiones.					X
Metodología	La investigación responde al propósito del diagnóstico.					X
TOTAL						100

II. OPINIÓN SOBRE LA APLICABILIDAD

El instrumento puede ser aplicado

El instrumento debe mejorarse antes de su aplicación

NOMBRE: **Mg. Marcos Walter ACOSTA MONTEODORO**

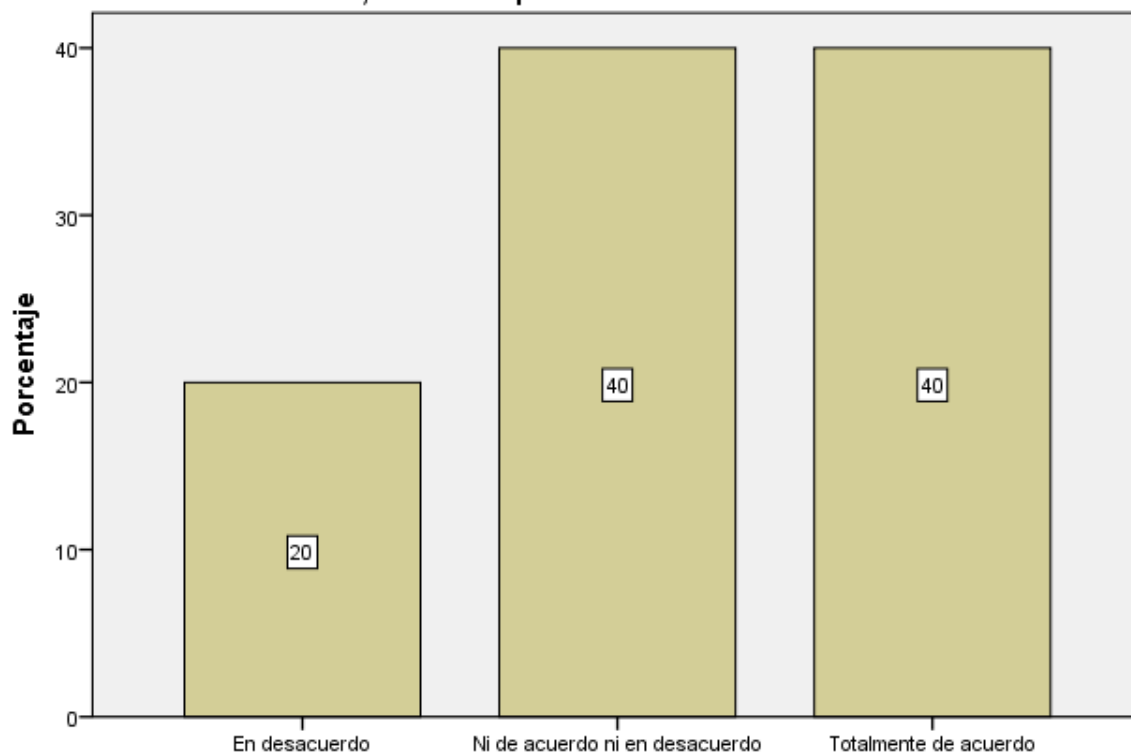
DNI N° 07008061

FECHA: 18 de julio de 2022

Anexo 4. Descriptivos

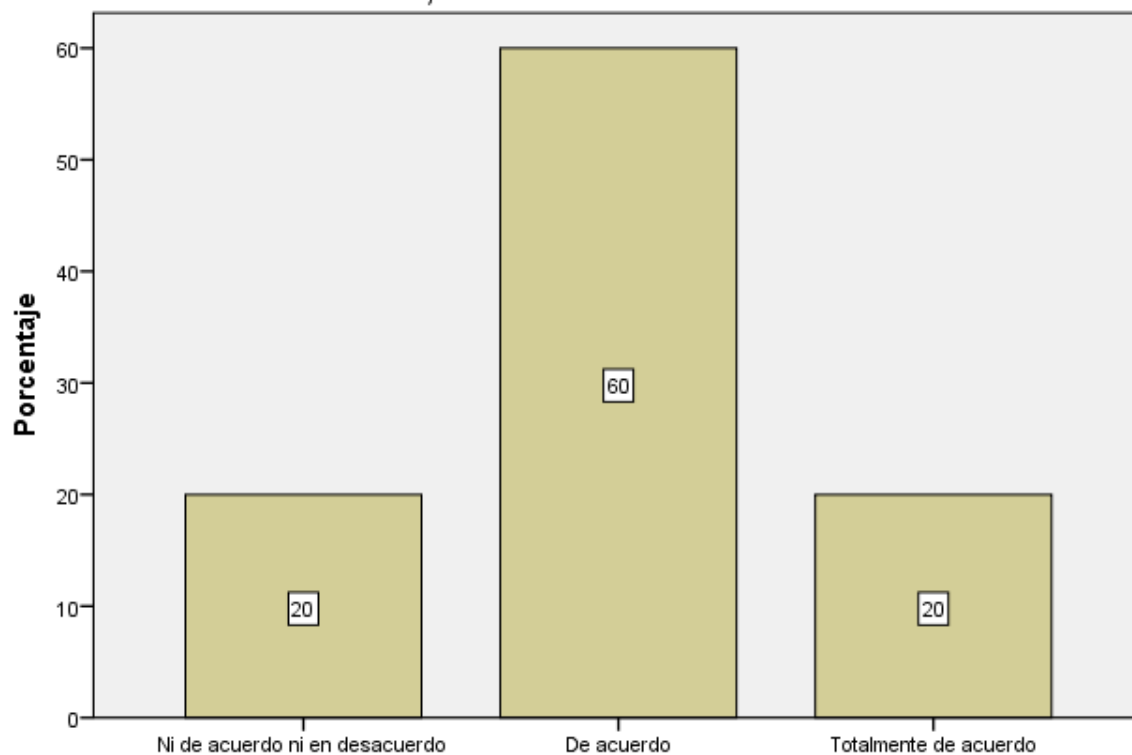
Gráfico de barras

1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe catapultarse en todo el Perú?



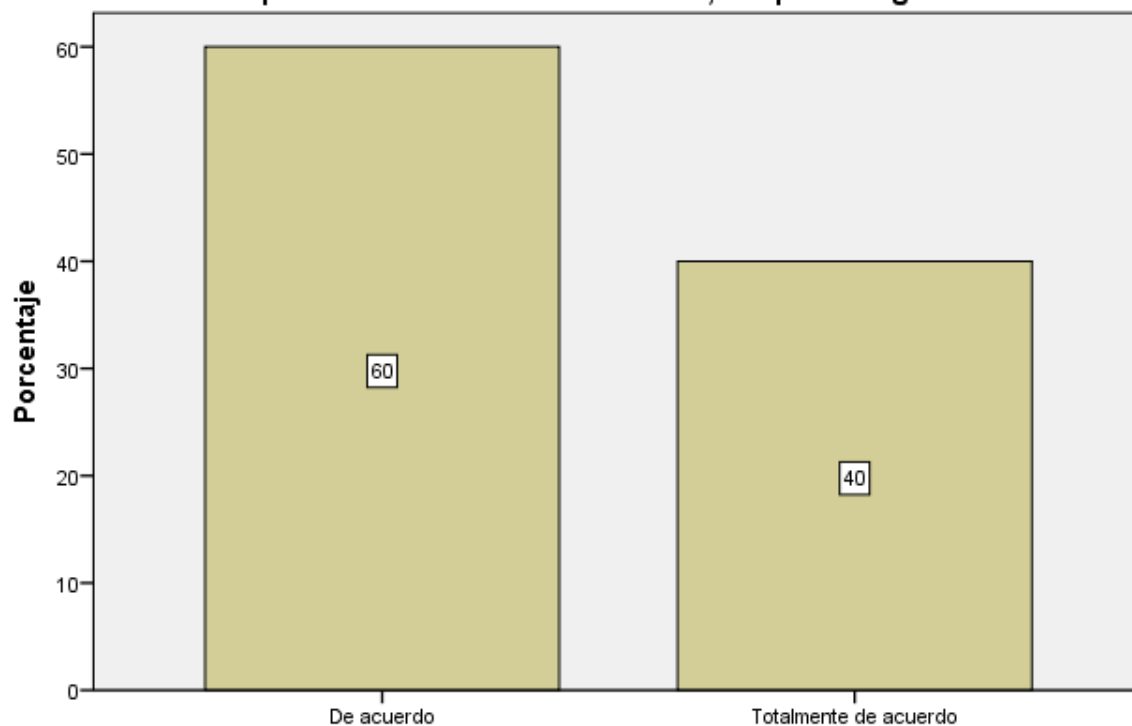
1. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe catapultarse en todo el Perú?

2. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe internacionalizarse?



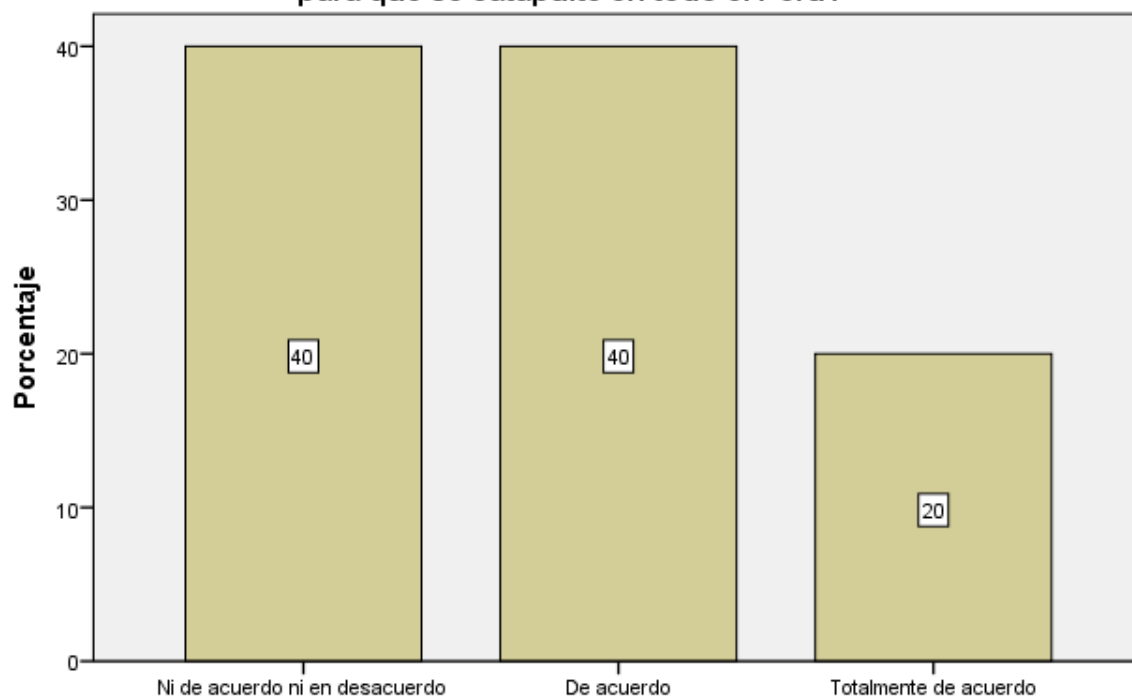
2. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina, debe internacionalizarse?

3. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina?



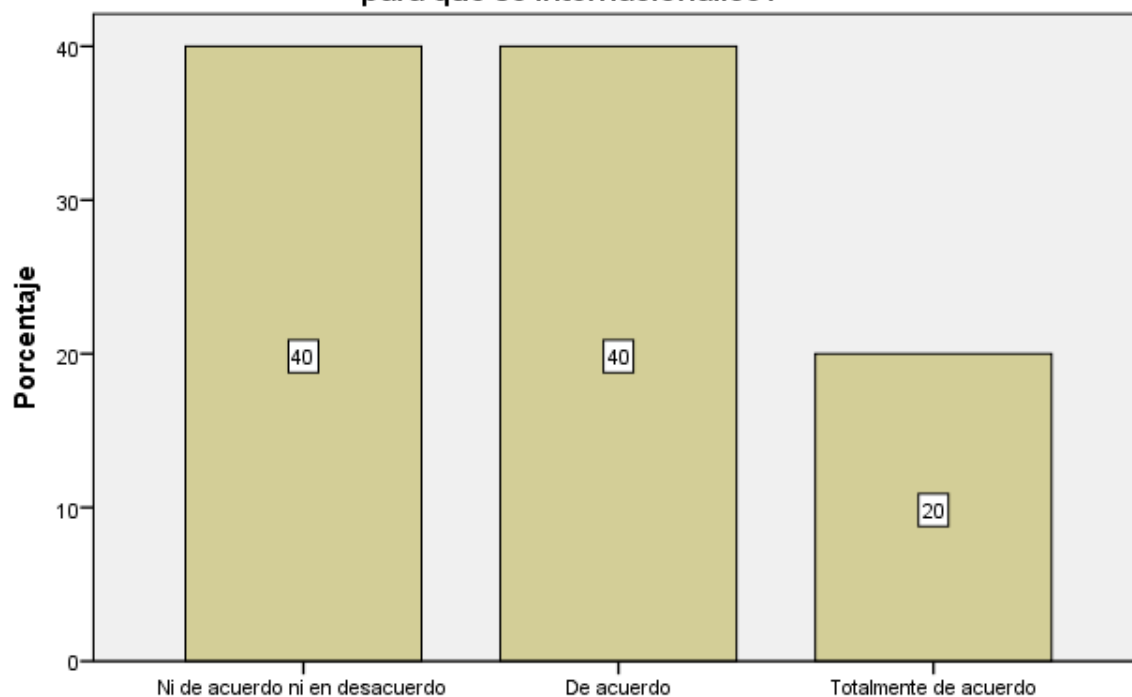
3. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina?

4. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?



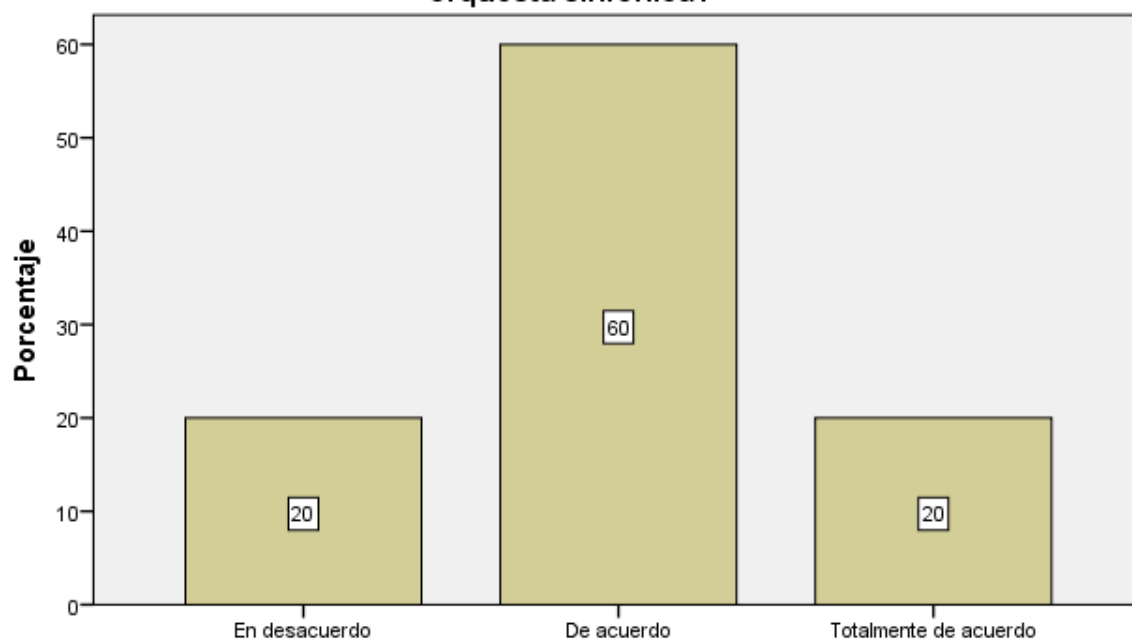
4. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?

5. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se internacionalice?



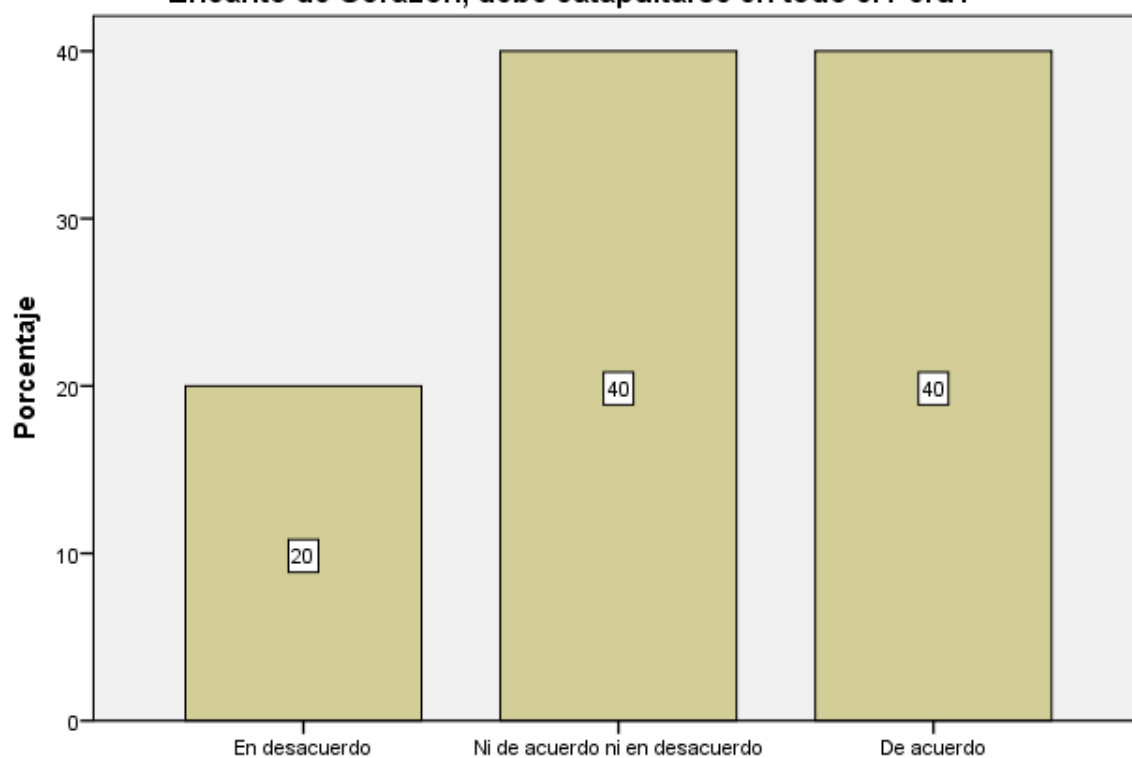
5. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que se internacionalice?

6. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?



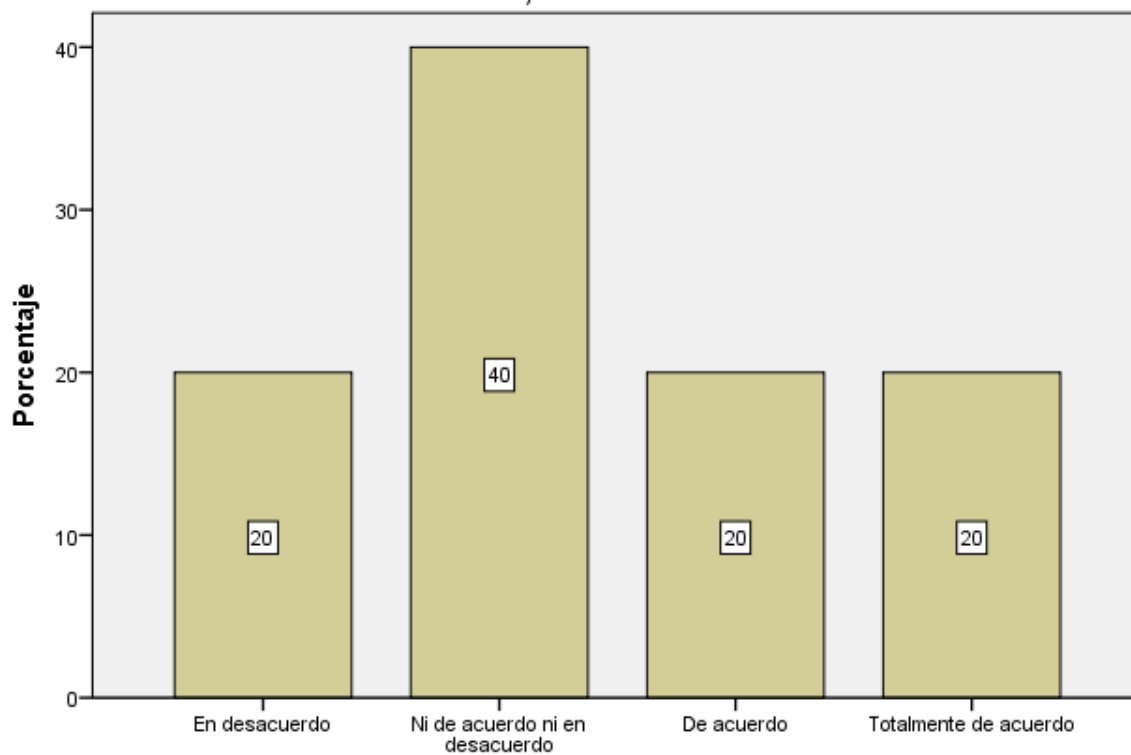
6. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Armonía 10, Grupo 5 o Agua Marina puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?

7. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe catapultarse en todo el Perú?



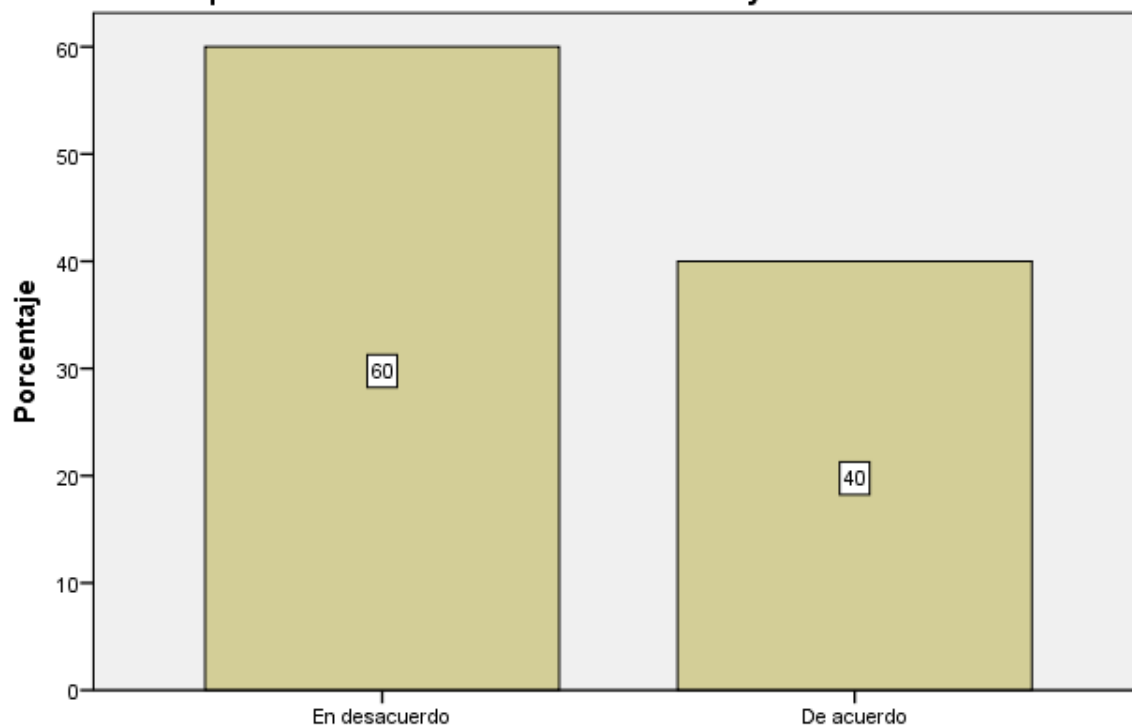
7. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe catapultarse en todo el Perú?

8. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe internacionalizarse?



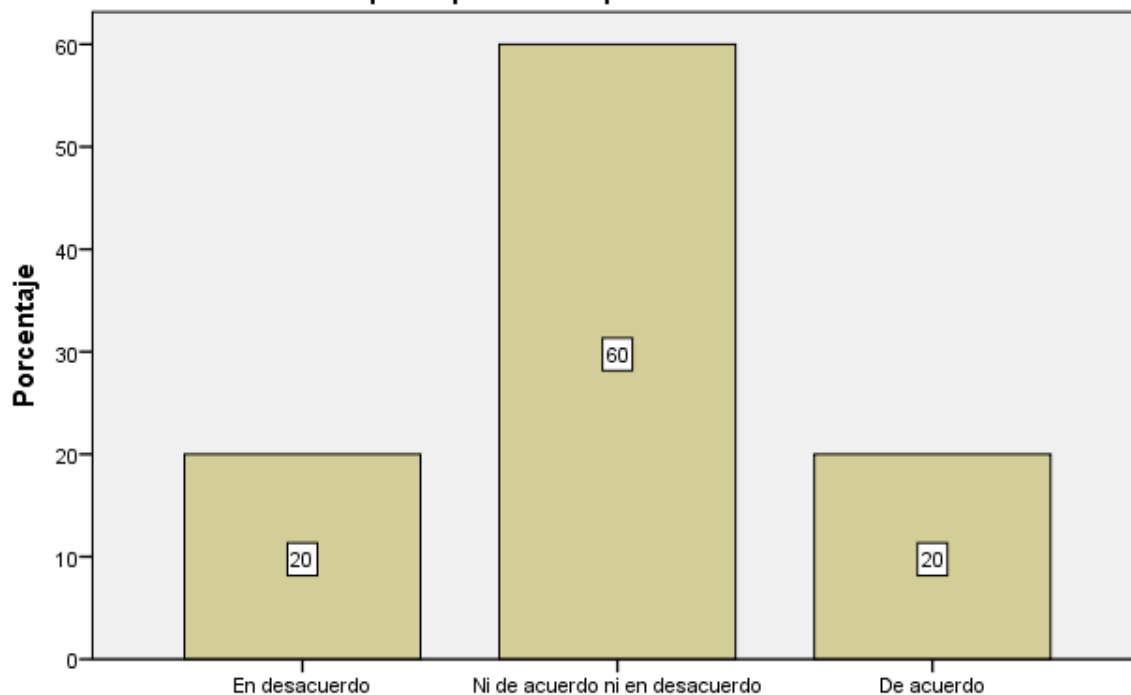
8. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón, debe internacionalizarse?

9. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón?



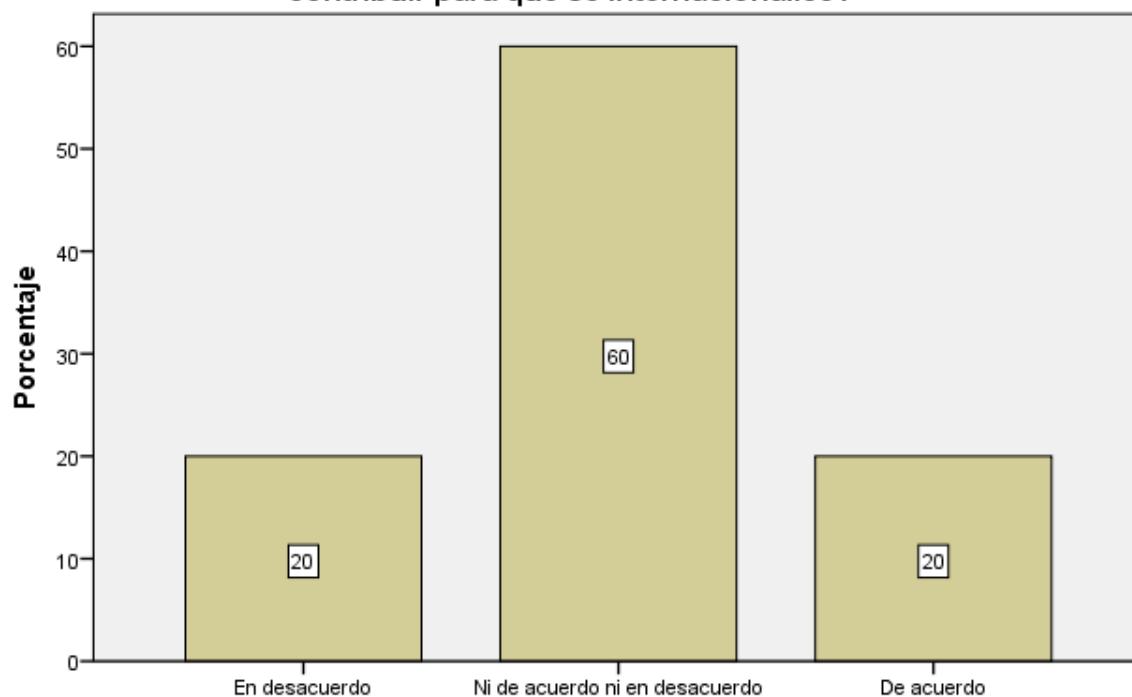
9. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón?

10. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?



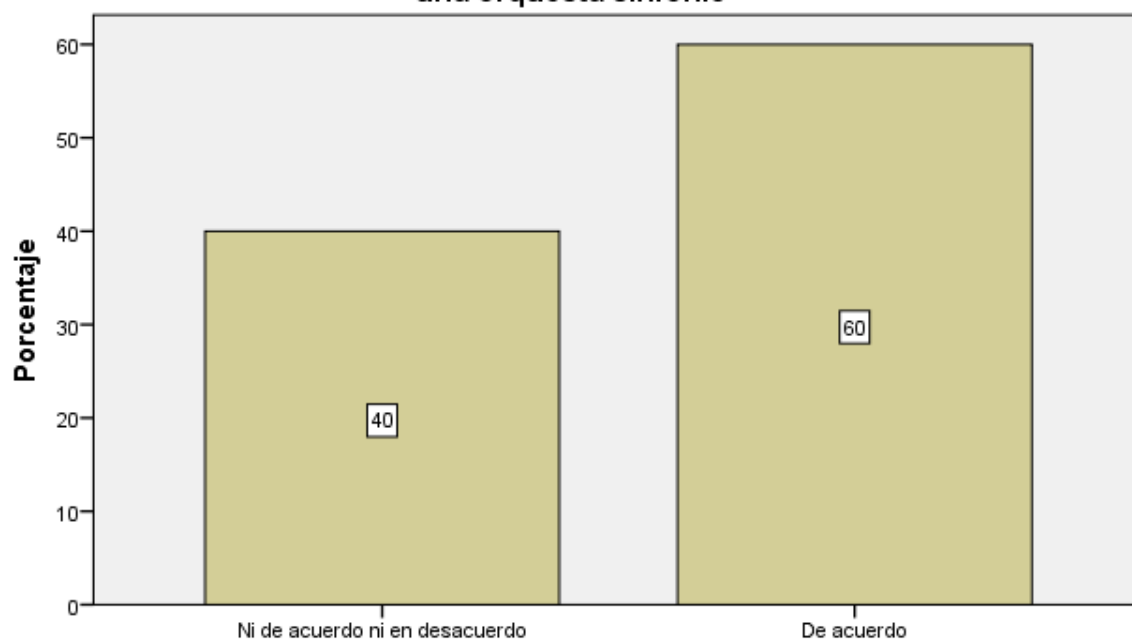
10. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?

11. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se internacionalice?



11. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que se internacionalice?

12. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica



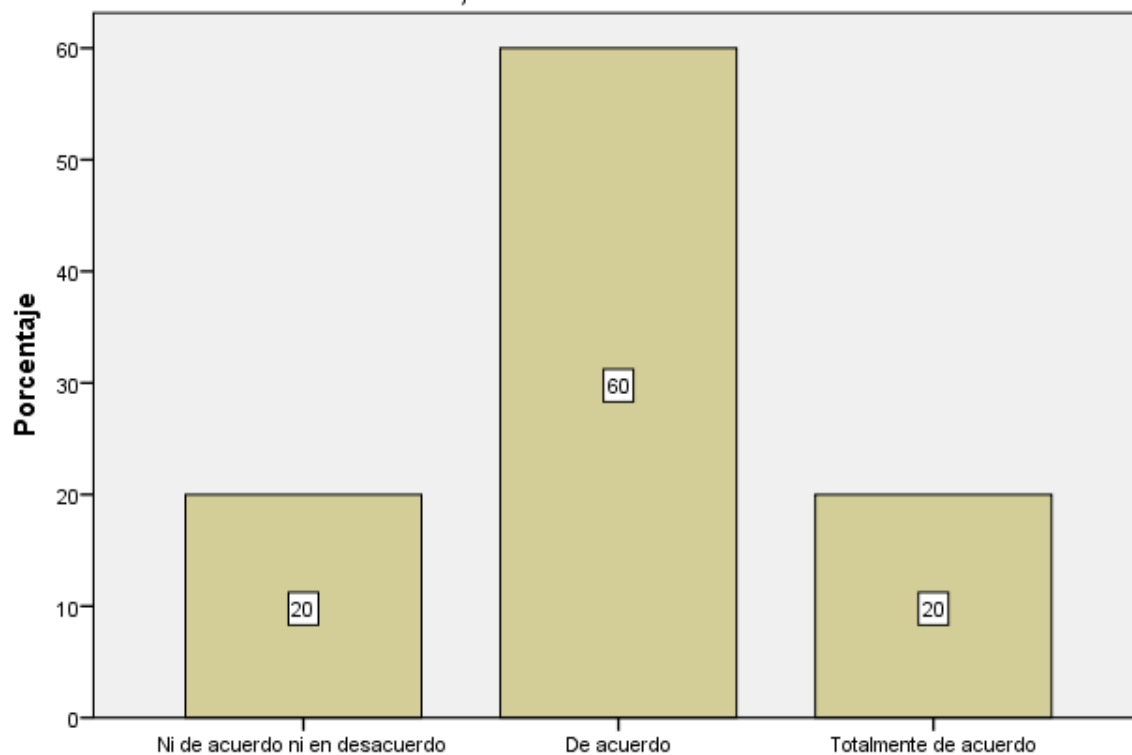
12. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Corazón Serrano y El Encanto de Corazón puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica

13. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe catapultarse en todo el Perú?



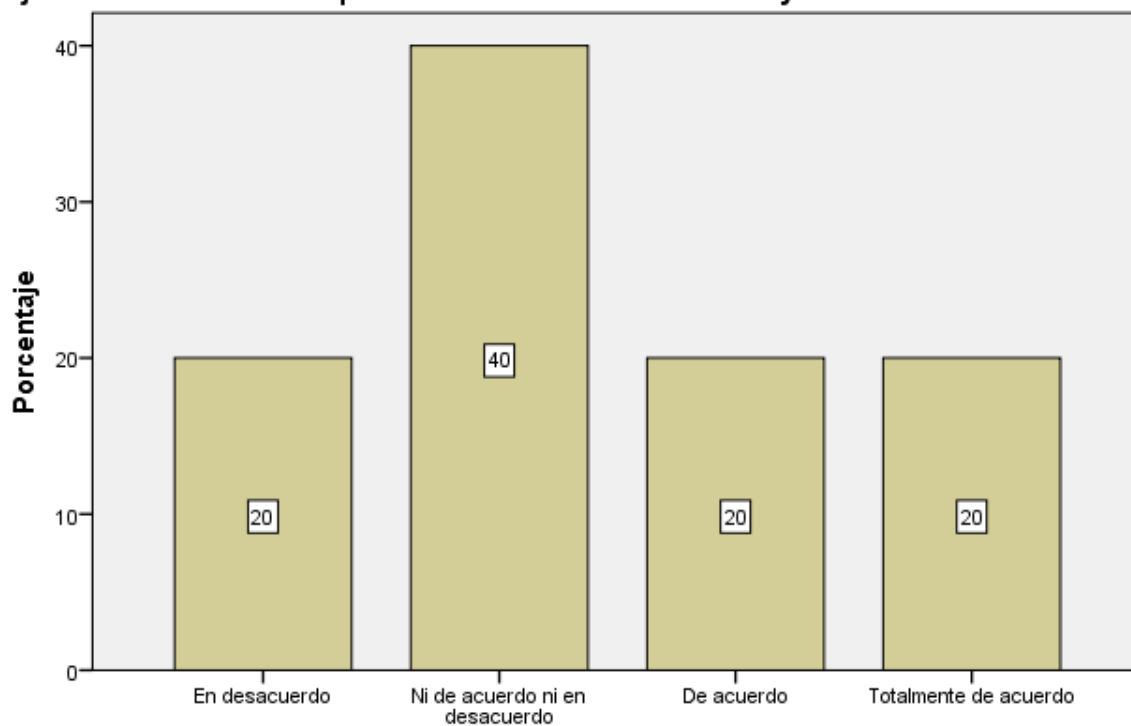
13. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe catapultarse en todo el Perú?

14. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe internacionalizarse?



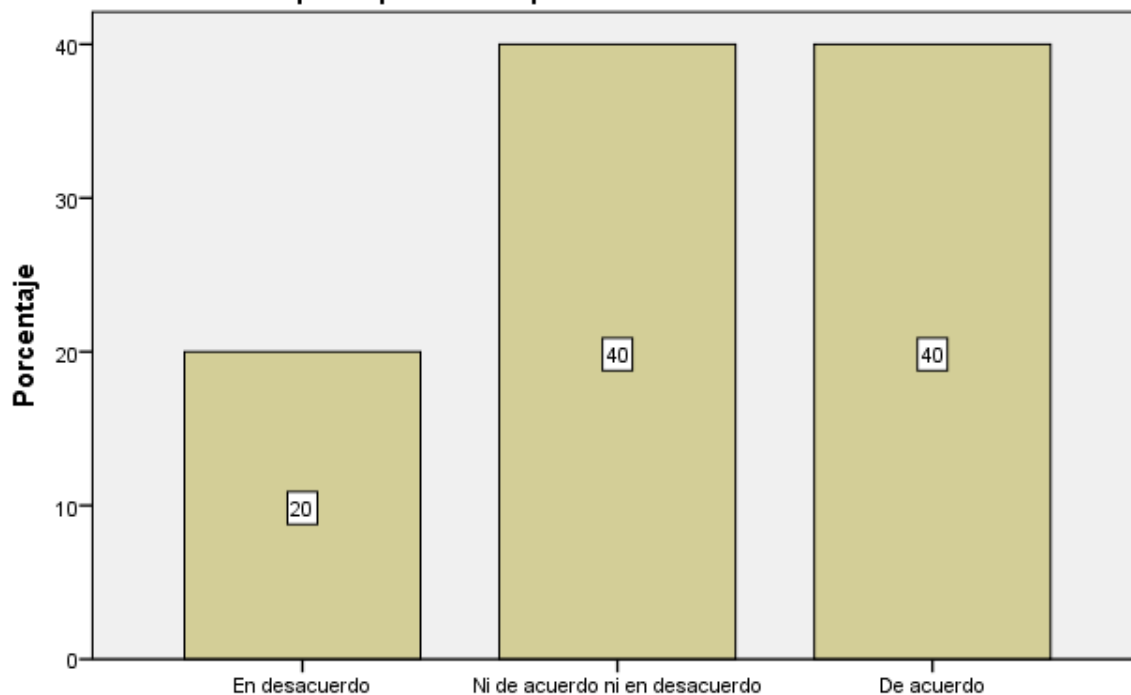
14. ¿Considera que la cumbia peruana, del estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental, debe internacionalizarse?

15. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental



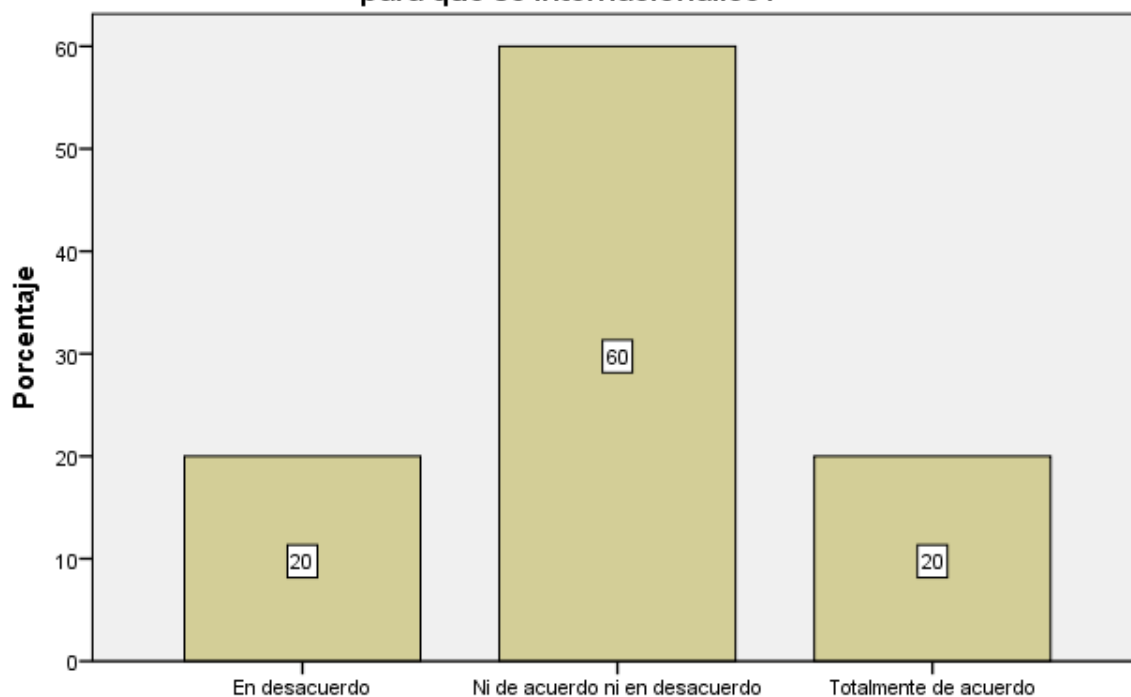
15. ¿Reconoce la importancia de los instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental

16. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?



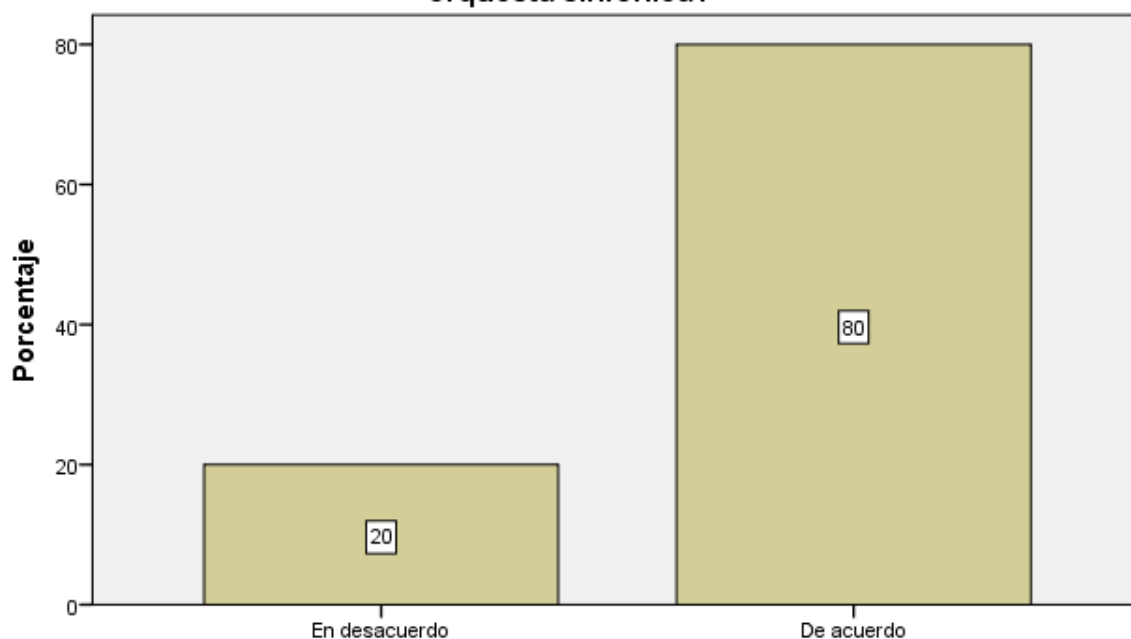
16. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se catapulte en todo el Perú?

17. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se internacionalice?



17. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que se internacionalice?

18. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?




18. ¿Considera que el uso de instrumentos de viento-metal en la ejecución de la cumbia peruana al estilo de Los Mirlos y el Cuarteto Continental puede contribuir para que tenga un estatus tal que pueda ser interpretada a través de una orquesta sinfónica?

Anexo 5. Reporte de Turnitin

Feedback Studio - Perfil 1: Microsoft Edge
 https://ev.turnitin.com/app/carta/es/?lang=es&o=1985270174&s=1&u=15540630

feedback studio Gisela Balliery Guerrero Cordova | Instrumentos de Vi... /100

CONSERVATORIO REGIONAL DE MUSICA DEL NORTE PÚBLICO
"CARLOS VALDERRAMA"

TESIS
 Instrumentos de Viento-Metal en la Ejecución de la Cumbia Peruana
 PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA
 AUTOR:
 Br. Gisela Balliery Guerrero Cordova
 Línea de investigación:
 Música y aprendizaje
 ASESOR: Mg. SANTOS OSWALDO ORBEGOSO DÁVILA

Filtros y configuración

Filtros

Excluir citas

Excluir bibliografía

Excluir fuentes que tengan menos de:

palabras

%

No excluir por tamaño


Configuración opcional

Resaltado multicolor

Página: 1 de 102 Número de palabras: 20644 Versión solo texto del informe Alta resolución **Activado**

Feedback Studio - Perfil 1: Microsoft Edge
 https://ev.turnitin.com/app/carta/es/?lang=es&o=1985270174&s=1&u=15540630

feedback studio Gisela Balliery Guerrero Cordova | Instrumentos de Vi... /100

CONSERVATORIO REGIONAL DE MUSICA DEL NORTE PÚBLICO
"CARLOS VALDERRAMA"

TESIS
 Instrumentos de Viento-Metal en la Ejecución de la Cumbia Peruana
 PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN MÚSICA
 AUTOR:
 Br. Gisela Balliery Guerrero Cordova
 Línea de investigación:
 Música y aprendizaje
 ASESOR: Mg. SANTOS OSWALDO ORBEGOSO DÁVILA

Resumen de coincidencias

1 %

1	Entregado a Universida... Trabajo del estudiante	<1 %
2	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1 %
3	repositorio.ucv.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
4	repositorio.upci.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
5	Entregado a Universida... Trabajo del estudiante	<1 %
6	repositorio.untumbes.e... Fuente de Internet	<1 %
7	alumni.udec.cl	<1 %

Página: 1 de 102 Número de palabras: 20644 Versión solo texto del informe Alta resolución **Activado**

Instrumentos de Viento-Metal en la Ejecución de la Cumbia Peruana.pdf - Adobe Acrobat Reader (64-bit)

Archivo Edición Ver Firmar Ventana Ayuda

Inicio Herramientas Instrumentos de Vi... x

104 / 105 126% Ampliar (Ctrl+0)

Instrumentos de Viento-Metal en la Ejecución de la Cumbia Peruana

INFORME DE ORIGINALIDAD

1%	1%	0%	1%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1 Submitted to Universidad Cesar Vallejo <1%

20:06 20/12/2022