



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



PROCESOS HISTÓRICOS Y ANÁLISIS MUSICAL DE LA DANZA

Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL DISTRITO DE JULI - 2021

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. TITO WILSON CHOQUEJAHUA QUENTA

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO - PERÚ

2023



Reporte de similitud

NOMBRE DEL TRABAJO

PROCESOS HISTÓRICOS Y ANÁLISIS MUSICAL DE LA DANZA Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL DISTRITO DE JULI - 2021

AUTOR

Tito Wilson Choquejahua Quenta

RECuento DE PALABRAS

15039 Words

RECuento DE CARACTERES

82305 Characters

RECuento DE PÁGINAS

98 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

13.8MB

FECHA DE ENTREGA

Oct 6, 2023 6:43 PM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Oct 6, 2023 6:44 PM GMT-5

● **18% de similitud general**

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para cada base de datos es:

- 18% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 8% Base de datos de trabajos entregados
- 2% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

● **Excluir del Reporte de Similitud**

- Material bibliográfico
- Material citado
- Bloques de texto excluidos manualmente
- Material citado
- Coincidencia baja (menos de 10 palabras)

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

Dr. JAIME ORTA GALLEGOS
DOCENTE - E.P.A.
UNA - PUNO

Resumen
Resumen
Resumen



DEDICATORIA

A Dios por guiarme y protegerme en todo momento de mi vida.

A mis padres Mateo y Sabina, por ser la fuerza impulsora y persistente en mi formación profesional, a ellos con todo mi amor y cariño por el esfuerzo y sacrificio que hicieron para alcanzar mis metas.

Tito Wilson Choquejahuá Quenta



AGRADECIMIENTOS

A mi alma mater: a la Universidad Nacional del Altiplano – Puno, a la Facultad de Ciencias Sociales - Escuela Profesional de Arte.

A mi asesor Dr. Renzo Favianni Valdivia Terrazas, por su esfuerzo, conocimientos y experiencias que encaminó el desarrollo de mi investigación.

Tito Wilson Choquejahuá Quenta



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE ANEXOS

RESUMEN 13

ABSTRACT..... 14

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 16

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA 17

1.2.1. Problema general 17

1.2.2. Problemas específicos 17

1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN 18

1.3.1. Objetivo General 18

1.3.2. Objetivos Específicos 18

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN..... 19

2.1.1. Antecedentes Regionales..... 19

2.1.2. Antecedentes Nacionales..... 22

2.2. MARCO TEÓRICO..... 24



2.2.1.	La Cultura	24
2.2.2.	Cultura y Globalismo	25
2.2.3.	Folklore.....	25
2.2.4.	Historia	26
2.2.5.	La Danza.....	26
2.2.6.	Simbología.....	27
2.2.7.	La Simbología de la Danza.....	27
2.2.8.	La Música	28
2.2.9.	Música En La Sociedad	28
2.2.10.	Procesos Históricos	29
2.2.11.	Tradición.....	29
2.2.12.	Patrimonio	30
2.2.13.	Identidad	30
2.2.14.	Análisis Musical	30
2.2.15.	Modelos Analíticos Musicales	31
2.2.16.	Modulación Tímbrica	34
2.3.	MARCO CONCEPTUAL.....	34
2.3.1.	Escala.....	34
2.3.2.	Armonía.....	35
2.3.3.	Instrumentación	35
2.3.4.	Orquestación.....	35
2.3.5.	Contexto cultural	35
2.3.6.	Cultura	36
2.3.7.	Identidad Cultural	36
2.3.8.	Diversidad Cultural	36



2.3.9.	Interculturalidad	36
2.3.10.	Dinámica.....	36
2.3.11.	Formas musicales	37
2.3.12.	Fraseo	37
2.3.13.	Acorde	37
2.3.14.	Composición.....	37
2.3.15.	Etnomusicología	37
2.3.16.	Música	38
2.3.17.	Musicología	38
2.3.18.	Escala Musical.....	38
2.3.19.	Escala Diatónica	39

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1.	UNIDAD DE ANÁLISIS.....	40
3.2.	MUESTRA	40
3.3.	METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	40
3.3.1.	Tipo de investigación	40
3.3.2.	Diseño de investigación.....	41
3.3.3.	Nivel de investigación	41
3.3.4.	Enfoque de investigación	41
3.4.	INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN	42
3.5.	DESCRIPCIÓN DETALLADA Y LOS MÉTODOS Y MATERIALES POR OBJETIVOS ESPECÍFICOS	42
3.6.	DESCRIPCIÓN DETALLADA DE LOS MATERIALES.....	43

CAPITULO IV



RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1.	RESULTADOS DE IDENTIFICACIÓN DE LOS PROCESOS	
	HISTÓRICOS DE LA DANZA Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL	
	DISTRITO DE JULI	45
4.1.1.	Procedencia de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli	45
4.1.2.	Indumentaria de la Danza Q'arapulis 14 de Setiembre	49
4.1.3.	Composiciones de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del Distrito de Juli	50
4.1.4.	Letras de los temas de Q'arapulis.....	51
4.1.5.	14 de Setiembre día de la Exaltación de la Santa Cruz	52
4.1.6.	Fe y devoción del conjunto tradicional Q'arapulis 14 de Setiembre hacia el Señor de la Exaltación de la Santa Cruz y la Virgen de la Natividad en Juli.....	55
4.1.7.	El K'usillo	57
4.1.8.	El Yungueño.....	58
4.2.	RESULTADOS DE LA PROMOCIÓN DE LA PRÁCTICA MUSICAL	
	DE LA DANZA Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL DISTRITO DE	
	JULI	58
4.2.1.	Análisis organológico del instrumento Quenacho.....	59
4.3.	RESULTADOS DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL MUSICAL DE LA	
	DANZA Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL DISTRITO DE JULI	62
4.3.1.	Datos del primer tema que se analizó.....	63
4.3.2.	Análisis estructural musical del tema Charanguito de la danza Q'arapulis 14 de setiembre del Distrito de Juli	63



4.3.3.	Resultados de análisis melódico del tema Charanguito de la danza Q'arapulis	63
4.3.4.	Resultados de análisis rítmico del tema Charanguito de la danza Q'arapulis	65
4.3.5.	Datos del segundo tema que se analizó	66
4.3.6.	Análisis estructural musical del tema sirenita de la danza Q'arapulis	67
4.3.7.	Resultados de análisis melódico del tema sirenita de la danza Q'arapulis	67
4.3.8.	Resultados de análisis rítmico del tema sirenita de la danza Q'arapulis	68
4.3.9.	Datos del tercer tema que se analizó	69
4.3.10.	Análisis estructural musical del tema K'usill Wayt'ata de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del Distrito de Juli.....	70
4.3.11.	Resultados de análisis melódico del tema K'usill Wayt'ata de la danza Q'arapulis	70
4.3.12.	Resultados de análisis rítmico del tema K'usill Wayt'ata de la danza Q'arapulis	71
V.	CONCLUSIONES	73
VI.	RECOMENDACIONES	74
VII.	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75
	ANEXOS.....	79

ÁREA: Música

TEMA: Procesos Históricos y Análisis Musical

FECHA DE SUSTENTACIÓN: 12 de enero del 2023.



ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1.	Día 14 de Septiembre, día de la Festividad del Señor de la Exaltación y la Virgen de la Natividad del Distrito de Juli – 2021.	59
Ilustración 2.	Escala del instrumento Quenacho	61
Ilustración 3.	Digitación del instrumento Quenacho.....	61
Ilustración 4.	Índice acústico del Quenacho, según el Sistema de los Físicos	62
Ilustración 5.	Célula melódica principal del tema Charanguito	65
Ilustración 6.	Bases rítmicas de tema Charanguito	66
Ilustración 7.	Célula rítmica principal del bombo.....	66
Ilustración 8.	Célula melódica principal del tema Sirenita	68
Ilustración 9.	Bases rítmicas del tema Sirenita	68
Ilustración 10.	Célula rítmica principal del bombo.....	69
Ilustración 11.	Célula melódica principal del tema K’usill Wayt’ata	71
Ilustración 12.	Bases rítmicas del tema	72
Ilustración 13.	Célula rítmica principal del bombo del tema K’usill Wayt’ata	72



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.	Forma y Característica del Instrumento Quenacho.....	59
Tabla 2.	Cualidades Tímbricas del Instrumento Quenacho	60
Tabla 3.	Tesitura y Afinación del Instrumento Quenacho	60
Tabla 4.	Datos del Primer Tema que se Analizó	63
Tabla 5.	Análisis del Tempo del tema Charanguito.....	65
Tabla 6.	Datos del segundo tema que se analizó	66
Tabla 7.	Análisis del Tempo del tema Sirenita	68
Tabla 8.	Datos del tercer tema que se analizó.....	69
Tabla 9.	Análisis del Tempo del tema K'usill Wayt'ata.....	71



ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXO A.	Análisis Estructural Musical del Tema Charanguito.....	80
ANEXO B.	Análisis Estructural Musical del Tema Sirenita.	81
ANEXO C.	Análisis Estructural Musical del Tema K'usill Wayt'ata.....	82
ANEXO D.	Entrevista a ex integrante del conjunto Q'arapulis, Tomas Saha.....	83
ANEXO E.	Entrevistado a Alfonso Poma Vargas, integrante de los Q'arapulis	83
ANEXO F.	Entrevistado a Francisco Eusebio Villegas Berroa, integrante de los Q'arapulis.....	84
ANEXO G.	Entrevistado a Zenon Yabar Collatupa, integrante de los Q'arapilis.....	84
ANEXO H.	Entrevistado a Favio Mamani Quispe, Luthier de Instrumentos Andinos de Nacionalidad Boliviano	85
ANEXO I.	Entrevistado a Dr. Msñor. Ciro Quispe Lopez	85
ANEXO J.	Entrevistado a Francisco Chambilla Tonconi, integrante de los Q'arapulis	86
ANEXO K.	Entrevistado a Constantino Paye Mamani	86
ANEXO L.	Registros bibliográficos, foto de 1908.....	87
ANEXO M.	Grupos de enfoque con tenientes del cabildo Chambilla	87
ANEXO N.	Grupos de enfoque con los K'usillos	88
ANEXO O.	Entrevistas a profundidad con los danzantes.....	88
ANEXO P.	Conjunto tradicional Q'arapulis 14 de Setiembre, 2021.	89
ANEXO Q.	Observación de los acontecimientos de la festividad.....	89
ANEXO R.	Transcripción y adaptación para marcha del tema K'usill Wayt'ata	90



RESUMEN

Vivimos en un mundo con diversos escenarios culturales que merecen ser investigados para así entender y dar cuenta de las razones de su existencia de dichas manifestaciones, es por ello, se planteó como objetivo general; conocer la importancia de los procesos históricos y analizar la música de la danza Q'arapulis 14 de setiembre del distrito de Juli – 2021, para ello, se utilizó la metodología de investigación: tipo descriptivo siendo el diseño etnográfico con enfoque cualitativo, la unidad de análisis es 100 y se tomó como muestra a 11 Músicos danzantes, seguidamente se aplicó instrumentos de recolección de datos como: la observación, grupos de enfoque, historias de vida y entrevistas a profundidad con el fin de comprender los fenómenos que ocurre desde la perspectiva de los participantes. Teniendo como resultado, que la población, los estudiantes informándose respecto a los acontecimientos históricos de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre tienen nuevas perspectivas mostrando interés por difundir esta música y danza. Se concluye que la investigación procesos históricos y análisis musical de la danza Q'arapulis, contribuye positivamente al desarrollo cultural del distrito de Juli 2021, ya que se observó que hubo mejoras en cuanto a la identidad cultural.

Palabras Clave: Análisis, Danza Q'arapulis, Identidad Cultural, Música, Procesos Históricos.



ABSTRACT

We live in a world with diverse cultural scenarios that deserve to be investigated in order to understand and account for the reasons for their existence of these manifestations, that is why, it was proposed as a overall objective; to know the importance of historical processes and analyze the music of the dance Q'arapulis 14 de setiembre del distrito de Juli - 2021, for this, the research methodology was used: descriptive type being the ethnographic design with qualitative approach, the unit of analysis is 100 and 11 dancing musicians were taken as a sample, then data collection instruments were applied as: observation, focus groups, life stories and in-depth interviews in order to understand the phenomena occurring from the perspective of the participants. As a result, the population, students informed about the historical events of the dance Q'arapulis 14 de Setiembre have new perspectives showing interest in disseminating this music and dance. It is concluded that the investigation of historical processes and musical analysis of the Q'arapulis dance, contributes positively to the cultural development of the district of Juli 2021, since it was observed that there were improvements in terms of cultural identity.

Keywords: Analysis, Cultural Identity, Historical Processes, Music, Q'arapulis dance.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

Para hablar sobre procesos históricos, es oportuno considerar el término cultura y comprender mejor su concepto. Puede partirse de la definición del antropólogo inglés Edward Burnett Tylor, quien en 1871 concibió la cultura como conjunto de diversos elementos como: conocimiento, creencias, arte, moral, derecho, costumbre, y otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembros de una sociedad (García Hernández, 2008).

Vivimos en un espacio con diversos escenarios culturales, por tanto, estudios culturales merecen ser investigados para así entender y dar cuenta de las razones de su existencia de diversas manifestaciones tanto culturales como políticas y económicas.

Si abordamos las expresiones de nuestro Perú profundo, la cultura se ve modificada no estamos manteniendo nuestra originalidad, peor aún vivimos en un mundo cada vez más globalizado por el internet, ocasionando que la sociedad principalmente nuestra juventud cambien las prácticas de identidad innata y tome un rumbo muy ajeno a lo normal, por tanto, debemos trabajar con mayor énfasis desde los colectivos, instituciones y entidades locales en proteger y mantener viva nuestra verdadera esencia, nuestro sentido de ser, nuestro origen, nuestras historias.

De esta forma, el presente trabajo de investigación se justifica y está motivada en torno al grado de importancia y la urgente necesidad de revalorar y recuperar históricamente una de las bellas tradiciones y finalmente desarrollar un sustento teórico formal respecto a su historia y origen de esta danza y música Q'arapulis 14 de Setiembre.



Para obtener fuentes confiables, se tuvo que recurrir a instrumentos de recolección de datos desde el enfoque cualitativo. La investigación está organizada en cuatro capítulos y es como sigue:

Capítulo I, Se redactó una introducción, mostrando una estructura global de la organización de este trabajo de Investigación.

Capítulo II, Se considera la Revisión de literatura teniendo los aportes más significativos concerniente al tema, citando a diferentes autores de nivel Nacional e Internacional.

Capítulo III, Este apartado nos permite orientar mejor nuestra investigación, se describe los materiales que se utilizó durante la investigación, así mismo, detallamos los métodos e instrumentos que nos ayudó a identificar el enfoque, tipo, nivel y diseño de investigación, de esa manera alcanzar los objetivos propuestos.

Capítulo IV, En este capítulo se da a conocer los resultados y discusión del problema en función a los objetivos propuestos; donde se adjunta como evidencia de la presente investigación.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

La música proviene de las necesidades de expresión de cada cultura y tiene una función diferente e importante en cada época, es así que, es valorada por todas las culturas desde los pueblos más primitivos hasta puede ser una forma de comunicarse con la divinidad.

En la región de Puno, al igual que en otros departamentos, existe una gran variedad de costumbres tradiciones, leyendas y en Juli, capital de la provincia de Chucuito, ubicado en la orilla occidental del lago Titicaca a una altitud de 3.884 msnm y a 79 km de la ciudad de Puno, existe una camuflada y hasta escondidas leyendas, mitos, bellas historias primigenias, tradiciones y costumbres muy singulares de la nación Aymara.



Siendo Juli, cuna de inmensas riquezas, por tal razón nos planteamos fundamentar una de las bellas tradiciones llamada danza Q'arapulis 14 de Setiembre danzada en conmemoración al Señor de la Exaltación y la Virgen de la Natividad del distrito de Juli.

Esta danza, en la actualidad no ha sido investigado bajo ningún método y es nuestro deber asumir esta responsabilidad como profesionales e investigadores y finalmente aportar a la sociedad con conocimientos culturales.

Esta danza Q'arapulis 14 de Setiembre, se dice que es practicada desde aproximadamente la época del coloniaje, siendo la más popular y conocida por todos los pobladores del distrito de Juli. Por consiguiente, nuestro principal objetivo es analizar su música de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre y al mismo tiempo conocer los procesos históricos de esta danza en mención.

Esta investigación, permitirá conocer aspectos principales de análisis como la forma, ritmo, melodía, timbre, expresión y a su vez, permitirá conocer muy de cerca la procedencia de esta danza. En consecuencia, la tesis aportará con conocimientos debidamente justificadas, para que la población del distrito pueda entender y saber la realidad de la danza y por ende solucionar problemas de identidad cultural.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Problema general

- ¿Cuál es la importancia de conocer los procesos históricos y análisis musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli-2021?

1.2.2. Problemas específicos

- ¿Cuáles son los procesos históricos de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli 2021?



- ¿Cómo promover la práctica musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli 2021?
- ¿Cuál es la estructura del análisis musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli 2021?

1.3. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. Objetivo General

- Conocer los procesos históricos y análisis musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli 2021.

1.3.2. Objetivos Específicos

- Identificar los procesos históricos de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli 2021.
- Promover la práctica musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli 2021.
- Analizar la estructura musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli 2021.



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

2.1.1. Antecedentes Regionales

(Ucharico Fargin, 2017) “Análisis musical y contextual de los sikuris de la ciudad de Yunguyo”

Objetivo: Determinar la estructura musical de los conjuntos de sikuris en su contexto sociocultural de la ciudad de Yunguyo. El presente trabajo aborda el sikuris de la ciudad de Yunguyo en su contexto considerando el análisis musical a partir de sus elementos e indicadores como son: el timbre en los fragmentos musicales de los sikuris (basto, malta y chili), la orquestación, que tienen por lo general la misma distribución instrumental, es decir compuestas por sikus chilis (arca e ira), maltas (arca e ira), bastos (arca e ira), bombo, platillos y tambor; la tesitura-afinación de los sikuris generalmente están en la tonalidad de sol mayor, las composiciones musicales tienen un ritmo irregular, el tempo es variado, mantienen una sola estructura formal como parte de su tradición, estableciéndose preguntas y respuesta afirmativas, la armonía de los sikuris de la ciudad de Yunguyo se distinguen dos partes: una región menor y una región mayor, interpretados a intervalos de octavas paralelas, por otro lado, la orientación dinámica de los conjuntos musicales coincide con los reguladores. Destaca en los conjuntos musicales la variedad rítmica que está relacionado con la coreografía de la danza, así mismo, la aplicación de variaciones musicales en función a la marcha. Se ejecutan generalmente: introducción del huayño, marcha, variaciones de la marcha, en contadas ocasiones temas alusivos a la procesión y la festividad



religiosa de San Francisco de Borja. Metodología: Se inicia como exploratoria y finaliza como descriptivo. Se aplicó como muestra a tres conjuntos que generalmente participan con 4 composiciones en un evento, en consecuencia, se analizó alrededor de 12 composiciones. De los resultados, los conjuntos de sikuris de Yunguyo, tienen por lo general la misma forma en cuanto a su distribución instrumental es decir compuestas por sikus (chilis, maltas, basto, bombo, platillos y caja). un promedio de 65 ejecutantes, en ese sentido conforman las tropas orquestales manteniendo la relación proporcional de los sikus (bastos=14, maltas=40 y chilis=8) e instrumentos de percusión (caja=1, bombo=1 y platillos=1).

(Gil Vásquez, 2017) Análisis musical y organológico en el contexto de los Wapululos de Lampa – Puno

Resumen: La investigación aborda la organología instrumental y los elementos intrínsecos musicales de los conjuntos de Wapululos del distrito de Lampa de la región de Puno. Convenientemente se ha elegido a dos conjuntos, uno del sector rural y otro del sector urbano, considerando el contexto social en la que se desenvuelven, enfocándonos en las actividades y eventos como son, fiestas patronales y fiestas de carnaval observando el repertorio musical y los componentes interpretativos de los Wapululos. En este estudio tridimensional de los Wapululos de Lampa, se ha encontrado el uso de la escala pentatónica, estructura formal simple de una sola frase con respuesta afirmativa y negativa en terminación femenina y masculina. Rítmicamente se caracteriza por la acentuación métrica ternaria y cuaternaria establecidas coherentemente y contribuyendo a la caracterización de esta manifestación músico - coreográfico. La estructura de los instrumentos musicales es básicamente “Pinkillos” y



“Machupinkillos” contruidos artesanalmente con aditamentos coloridos que simbolizan las vivencias de los carnavales. El contexto social en que participan; son fiestas de carnaval, fiestas patronales, ganadería y agricultura; complementándose entre músicos y danzantes fundamentalmente en los actos de “Taripacuy” y “Visitacuy”.

(Mamani Mamani, 2017) “Tinti Wacas” del Distrito de Juli: Análisis musical y organológico en su contexto social.

Resumen: La investigación sobre los “Tinti Wacas” del distrito de Juli, es considerado en la actualidad como uno de las manifestaciones tradicionales más emblemáticas del distrito de Juli. La ejecución del proyecto se basada en el conjunto del centro poblado Santiago, que es el más representativos del distrito de Juli, convenientemente se ha elegido a este conjunto del sector rural ya que es el conjunto que conserva las tradiciones milenarias de este elemento cultural, además de tener en consideración los campos de estudio de los “Tinti Wacas” en el contexto social del distrito de Juli, enfocándonos en las conmemoraciones por aniversario, fiestas patronales y fiestas de carnavales considerando el repertorio musical los componentes interpretativos de los “Tinti Wacas”. En esta investigación se realiza un estudio sobre tres dimensiones específicas: organología instrumental, que trata del estudio cualitativo de los instrumentos musicales que intervienen en los “Tinti Wacas” del distrito de Juli, cuyas características singulares que radica en el uso de un instrumento de percusión y una flauta. La estructura musical consta de tres partes, sin embargo, existe una característica peculiar de acentuación métrica cuatro tiempos, dos tiempos y seis tiempos. Además, se establece características rítmicas en síncopas; bajo una escala



tretatónica, la aplicación rítmica que caracteriza en la ejecución instrumental es que una sola persona ejecuta la flauta al mismo tiempo la percusión. La función en el contexto social de las los “Tinti Wacas” del distrito de Juli, esta avocada a las vacas yuntas, como una imitación a la yunta cuando siembran los campesinos. Es una danza de la época colonial que imita y satiriza las costumbres españolas.

(Arenas Canaza, 2016) “Los Unucajas: Análisis musical y organológico en el contexto socio cultural de la provincia de Azángaro 2016”

Resumen: La música es en todas partes un importante componente de la cultura de los pueblos, para darle solemnidad a los rituales establecidos y proporcionarle alegría a sus ceremonias y fiestas costumbristas de todo tipo. El presente trabajo realiza un estudio cualitativo de los elementos intrínsecos de los Unucajas de la provincia de Azángaro así conocer la funcionalidad que cumple en el contexto social. En esta investigación se propone hacer un estudio sobre tres dimensiones específicas: organología instrumental, estructura musical y la función en el contexto social de las Unucajas, es por ello que se han encontrado importantes aportes sobre escala pentatónica, estructura formal y la aplicación rítmica que caracteriza es esta manifestación músico- coreográfico. La ejecución del proyecto ha tenido dos conjuntos representativos de la provincia de Azángaro, convenientemente se han elegido a un conjunto del sector rural y al otro del sector urbano con la finalidad de evitar sesgo de información validará.

2.1.2. Antecedentes Nacionales

(Chávez Hurtado, 2018)“Etnografía y análisis musical de la danza “Mama Raywana” del distrito de San Francisco de Cayrán”



Resumen: Esta tesis parte de un estudio etnográfico y etnomusicológico con el objetivo de analizar de manera integral el estado actual, la trascendencia y la música de la danza “Mama Raywana” del distrito de San Francisco de Cayrán. El enfoque cualitativo de la investigación a nivel exploratorio - descriptivo y con diseño etnográfico se realizó en base a la entrevista de ocho personas connotadas del lugar conocedoras de la danza, entre bailarines, músicos, autoridades y ancianos de la comunidad; siendo el instrumento de recojo de datos una guía de entrevista, completándose con la consulta a expertos e investigadores del tema. Destaca la observación participante en el mismo lugar de representación del hecho folclórico utilizándose una guía de observación para detallar el desarrollo de la fiesta. Se recurrió a la antropología cultural para comprender las costumbres, mitos, creencias, normas y valores que nos guiaron y estandarizaron sobre el comportamiento de los pobladores del distrito de Cayrán. Los resultados obtenidos han permitido desentrañar que el origen de la danza “Mama Raywana” está referido al mito de la “hambruna” que antiguamente padecieron los pobladores en la tierra por no “cuidar” y “valorar” los sagrados alimentos que les brindaba la Pachamama. Respecto a la música usada en el acompañamiento, ésta se expresa en bailes de pasacalles con fugas de huayno realizados por los personajes intervinientes. Enfatizamos que esta danza es un melodrama alegórico que representa el carácter colectivo, ritual, religioso y festivo de la bendición de los productos agrícolas que se expresan en la naturaleza de la cosmovisión andina a través del pago y el agradecimiento a la tierra, el agua y el sol, imbricado a la celebración del Corpus Christi que se ostenta en el sincretismo cultural.



2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. La Cultura

(Geertz, 2003) Propugna por un concepto esencialmente semiótico al creer con Max Weber, que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considera que la cultura es esa urdimbre y que su análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (p.20).

(Burnett Tylor, 1981) Nos dice que: la cultura o civilización, tomada en su sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, costumbres, y todas las capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad. La condición de la cultura entre las diferentes sociedades de la humanidad, en la medida en que es capaz de ser investigada sobre principios generales, es un tema apto para el estudio de las leyes del pensamiento y de la evolución humana (p.64)

(Lévi Strauss, 1993) En su edición afirma que: “una cultura consiste en los diversos modos de pensar, creer y actuar, socialmente adquiridos y practicados por los miembros de una comunidad en un determinado territorio y momento histórico”.

En efecto, Lévi Strauss, afirma que: la cultura constituye formas de vida colectiva como (conductas y pensamientos) que alcanzan a determinar las formas de vida individual, afirma también que los seres humanos repiten lo que ven hacer y lo transmiten de unos a otros por imitación. En otras palabras, la cultura es el resultado de la interacción entre personas que viven juntas llevando a cabo los mismos procedimientos, formas de vida, creencias y otros (p.51).



2.2.2. Cultura y Globalismo

Para (Blanco Figueroa, 2000), La cultura es un conjunto de modos de vida y una forma de convivencia, costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico científico e industrial. Los países crearon una identidad nacional que sirvió para unificarse y para darle sentido a una nacionalidad que conllevaba una visión del mundo y una cultura nacional, Por otro lado, surge una nueva cultura ligada a la urbanización perdiendo nuestras tradiciones dando importancia a las expresiones que surgen de otras naciones. A todo esto, el lingüista belga Jan Blommaert y otros líderes, lo denominan Globalismo.

(Ander Egg, 2005) La cultura siempre es interculturalidad. No existen culturas puras, entendida la cultura en su alcance antropológico. Todas las culturas son mestizas, pero el proceso de transnacionalización cultural de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI hará que el cruzamiento de culturas no sólo sea irreversible, sino más intenso que en todas las épocas pasadas, ya que los espacios de interculturalidad se han ampliado hasta llegar a un carácter planetario. El poeta ecologista Gary Snyder nos lo recuerda: “Cada cultura y cada lengua viviente es el resultado de incontables fertilizaciones cruzadas” Estos cruzamientos culturales “son como un florecimiento periódico que absorbe, germina y estalla diseminando incontables semillas. Hoy como nunca somos conscientes de la pluralidad de estilos humanos”. El mestizaje cultural y étnico que vivimos en nuestros días preanuncia un nuevo espacio de convergencia de la diversidad.

2.2.3. Folklore

Para (García Diego , 1944) El Folklore, es la ciencia que estudia las manifestaciones colectivas producidas entre el pueblo en la esfera de las artes, costumbres y creencias.



(Iturria, 2006) El Folklore como producto del quehacer de una sociedad determinada, su estudio data del fondo de la historia. Es una manifestación de una cultura determinada que tiene que ver con la etnia, con su historia y su paisaje físico que tanto determina la cultura.

Para Antonio Machado, Folklore, en primer término, lo que la palabra más directamente significa: saber popular, lo que el pueblo sabe, tal como lo sabe, lo que el pueblo piensa y siente, tal como siente y piensa, y así como lo expresa y plasma en la lengua que él, más que nadie ha contribuido a formar. En segundo lugar, todo trabajo consiente y reflexivo sobre estos elementos y su utilización más sabia y creadora.

2.2.4. Historia

Según (H. Carr, 1961), “la historia es un proceso social, en el que participan los individuos en calidad de seres sociales. Es decir, la historia es un proceso de interacción entre el historiador y los hechos, un dialogo sin fin entre el presente y el pasado”.

Según Carr, la Historia es un proceso de recreación del pasado, a partir de los vestigios que nos dejó éste, más la participación del reconstructor es decir del investigador. Nos menciona que sin historiador no hay historia.

2.2.5. La Danza

Respecto al estudio de la Danza (García Ruso, 2003) rescata que: para (Quebec M. E. 1981) el cual, define a la danza como arte en producir y ordenar los movimientos según los principios de organización interna (composición en movimientos en sí mismos) y estructuras (disposición de movimientos entre sí) ligados a una época y a un lugar dado, con el fin de experimentar y comunicar un mensaje literal, como el ballet.



(García Ruso, 2003) Rescata que para (Smith & Filson), La danza puede definirse como la actividad espontánea de los músculos bajo la influencia de alguna emoción intensa, como la alegría social o la exaltación religiosa. También puede definirse como combinaciones de movimientos armónicos realizados sólo por el placer que ese ejercicio proporciona al danzante o a quien le contempla.

Para Smith, la danza se trata de movimientos cuidadosamente ensayados que el danzante pretende que representen las acciones y pasiones de otras personas. En su sentido más elevado, parece ser para el gesto-prosa lo que el canto para la exclamación instintiva de los sentimientos. (W. C. Smith, A. B. Filson Young 1910, the Encyclopedia Britannica, vol. II cit. Por Leese y Packer, 1991).

2.2.6. Simbología

(Melgar Bao, 2001) Bao rescata que: Víctor Turner define a la Simbología como la más pequeña unidad del ritual, que todavía conserva las propiedades específicas de la conducta ritual; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual. En otro pasaje, la definición del símbolo es formulada por su función específica: es pues una marca, un mojón, algo que conecta lo desconocido con lo conocido, por tanto, el símbolo es una fuerza en un campo de acción social, es también un estímulo de emoción. El símbolo a través de sus propiedades hace pendular sus significativos entre lo abierto y lo oculto, lo manifiesto y lo latente.

En lo que respecta al ritual, Turner oferta su definición entendiendo por ritual una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas.

2.2.7. La Simbología de la Danza

El Ritual, es un acto positivo que tiende a garantizar una estabilidad emocional de la población y una seguridad incrementada en el futuro de la



producción agrícola (Hector Luciano Velázquez Sagua, Nestor Velazques Sagua et al., 2013).

Precisamente, en esta Festividad Señor de la Exaltación de la Sana Cruz y la Virgen de la Natividad 14 de Setiembre de Juli, la población con toda la escenificación llevada a cabo por parte de los Ch'uspi Ch'uspis, Tinti Wacas y Q'arapulis, cumplen con los rituales de iniciación del ciclo agrícola, de modo que la población espera y observa con bastante originalidad los acontecimientos que ocurre durante el ritual y la festividad. Mediante el ritual de la phawa, la población pronostica si la campaña agrícola del año va ser buena o mala.

2.2.8. La Música

(Torre, 2012), Luciano Andrés, rescata teorías de platón y este menciona lo siguiente: la música ejerce una gran influencia sobre el ciudadano, según el uso que se haga de ella, servirá para purificar los efectos humanos y para fortalecer la naturaleza moral del hombre y para prepararlo al bien y asegura que cuando se use mal puede llevar a efectos contrarios.

2.2.9. Música En La Sociedad

(Hormigos, 2010) Afirma que, la música siempre ha acompañado al hombre, es uno de los rituales más antiguos de la especie humana que refleja y expresa nuestras emociones, pasiones y sentimientos No se sabe muy bien cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música, pero sí está claro que la música es un medio para percibir el mundo, un potente instrumento de conocimiento.

Ahora bien, en la sociedad actual es muy difícil determinar el verdadero puesto que ocupa la música en el mundo de la cultura. Sobre todo, por el auge de la cultura de masas que ha tendido a producir una masificación de la música en torno a diversos géneros, muchos de ellos con mensajes repetitivos, carentes de



valor estético o artístico. Además, se ha producido una visión equivocada sobre la función que cumple la música dentro de nuestro universo cultural. Se la tiende a unir demasiado al mundo.

2.2.10. Procesos Históricos

Respecto al concepto de comunidad desde el punto de vista Socio-Histórico – Cultural y Lingüístico, (Causse Cathcart, 2009) llega a la conclusión que:

El grupo humano enmarcado en un espacio geográfico determinado que comparte, en lo fundamental, comunión de actitudes, sentimientos y tradiciones y unos usos y patrones lingüísticos comunes correspondientes a una lengua histórica o idioma; con las características propias que le permiten identificarse como tal (p. 6).

Para (Socarrás, 2004), en su edición Participación, Cultura y Comunidad, define la comunidad como: “algo que va más allá de una localización geográfica, es un conglomerado humano con un cierto sentido de pertenencia. Es pues, historia común, intereses compartidos, realidad espiritual y física, costumbres, hábitos, normas, símbolos, códigos” (p. 75).

2.2.11. Tradición

Para (Marcos Arévalo, 2004), La tradición es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; y espacialmente, de un lugar a otro. Es decir, la tradición varía dentro de cada cultura en el tiempo y según los grupos sociales y entre las diferentes culturas.

Etimológicamente la palabra tradición proviene del término latín “tradere”, lo que significa viene transmitido del pasado; por extensión, es el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente. Entonces



podemos decir que la tradición no se hereda genéticamente, se transmite socialmente y deriva de un proceso de selección cultural y por ende la parte de la cultura seleccionada en el tiempo con una función de uso en el presente sería la tradición.

2.2.12. Patrimonio

(Marcos Arévalo, 2004) Sustenta también que el patrimonio es una construcción ideológica, social y cultural. El patrimonio reviste formas ideológicas: por una parte, están las Bellas Artes (el patrimonio monumental y las creaciones artísticas “cultas”), caracterizadas por la singularidad y especialmente valoradas por la estética y la antigüedad.

2.2.13. Identidad

Según (Marcos Arévalo, 2004) El patrimonio son las formas de vida que expresan la identidad de los grupos humanos. Y la identidad consiste en la interiorización por un grupo dado que posee formas de vida específicas. La identidad, entonces, se construye a partir de la alteridad, en el contraste cultural. Patrimonio e identidad son reflexiones sobre el pasado y la realidad presente.

2.2.14. Análisis Musical

Es una disciplina que estudia las distintas obras musicales, desde el punto de vista de la forma, de la estructura interna, las técnicas de composición, básicamente es una investigación sobre la construcción formal de la música.

(Nagore, 2005), Para Nagore, el análisis musical es una disciplina relativamente reciente que ha experimentado una gran evolución en el siglo XX, acompañada de una enorme proliferación de teorías, métodos, técnicas, en algunos casos complementarias, en otros contrapuestas o simplemente diferentes, que han llegado quizá a difuminar su concepto y/o su contenido.



Bent define al análisis musical como “la resolución de una estructura musical en elementos constitutivos relativamente más sencillos, y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura. En este proceso, la "estructura" puede ser una parte de una obra, una obra entera, un grupo o incluso un repertorio de obras, procedentes de una tradición escrita u oral" (Bent 1980: 340).

Roman Ingarden define la "obra musical" como un objeto "puramente intencional", cuya existencia depende del acto creativo del compositor y se basa en la partitura. En este sentido, no es ni un objeto real ni una entidad puramente subjetiva. La obra es actualizada por medio de la interpretación y sujeta, por lo tanto, a un proceso histórico en el que se convierte en un "correlato intencional de la opinión no de uno solo, sino de una comunidad de oyentes en un país determinado y en un tiempo determinado" (Ingarden 1989).

2.2.15. Modelos Analíticos Musicales

(Herdon, 1974), Distingue los siguientes cuatro modelos analíticos musicales aún vigentes:

- Orgánico
- Mecánico
- Procesal
- Matemático

A. Modelo Orgánico

Se refiere al análisis musical descriptivo, centrado en la música en sí misma. Ha sido utilizado por mucho tiempo, generándose en la musicología histórica y sistemática y aplicándose posteriormente en etnomusicología. En su génesis, recibe la influencia de la biología y del evolucionismo unilineal o



darwinismo cultural del siglo XIX. Da lugar a un análisis musical descriptivo que intenta comprender las relaciones formales entre el todo y sus partes como también la estructura y relaciones estructurales de los elementos musicales. Así, sus relatos descriptivos del fenómeno musical dan cuenta de las características formales, estructurales, melódicas, rítmicas, armónicas, etc., tomando como punto de partida las categorías del analista reconocidas comúnmente en la música docta de Occidente y operando en base a la partitura o la transcripción musical. Este es el tipo de análisis enseñado aún en la mayor parte de los conservatorios de música. Sus ejemplos tempranos se caracterizan por un lenguaje literario retórico e impreciso. (Véase Tovey 1959) p.44

B. Modelo Mecánico

Concibe la música como un objeto físico. Recibe influencias de las matemáticas, física y mecánica desarrolladas a partir del siglo XVII. Da lugar a tipos de análisis basados en listados de categorías, fichas clasificatorias y otros recursos similares, todos ellos aportados por etnomusicólogos. Como ejemplo, cabe citar algunos de los recursos propuestos por Nettl 1956 (listados de rasgos musicales), Lomax 1968 (fichas cantométricas), Merriam 1964 y 1967 (fichas clasificatorias) y Kolinski 1959, 1961, 1965 Y 1982 (diagramas analíticos) p.44

C. Modelo Procesal

Intenta analizar el fenómeno musical de acuerdo a un enfoque analítico-sintético integrado, centrándose en sus procesos dinámicos. Incorpora el estudio de los procesos de transformación y aculturación musicales. (Véase a McLeod 1966, tesis doctoral etnomusicológica sobre técnicas de análisis para la música no occidental) p.44

D. Modelo Matemático

Se centra en el uso de la técnica estadística al servicio de la cuantificación de datos musicales. Los procesos clasificatorio y comparativo pueden ser sistematizados y mejorados mediante la utilización de la estadística. Se ha empleado tanto en musicología histórica y sistemática como en etnomusicología, predominando en esta última. (Véase a Freeman y Merriam 1956) p.45

A estos cuatro modelos deben agregarse los siguientes:

E. Modelo Lingüístico

Aplicado principalmente en etnomusicología, se centra en las analogías entre música y lenguaje, gravitando en las aplicaciones posibles de los modelos lingüísticos al análisis musical. Una de ellas consiste en la adaptación del método de la gramática transformacional de Chomsky al análisis musical. (Véase Feld 1974).

F. Modelo Paramétrico

Se basa en un análisis musical centrado en parámetros musicales -variables cuantificables del discurso musical-, los cuales se estudian separadamente para culminar luego en su comprensión integrada. Dichos parámetros son: 1) altura, expresada en la armonía, trayectoria e interválica melódica; 2) duración, expresada en el ritmo, métrica, tempo y agógica; 3) intensidad, expresada en la articulación y dinámica, y 4) timbre o color. Se genera un proceso detallado de análisis y síntesis que permite penetrar a fondo en cada uno de estos parámetros. Se establecen relaciones de similitud y contraste en la estructura musical. Y, por último, se articulan las correlaciones estructurales entre ellos se aplica principalmente en el análisis de música contemporánea docta y secundariamente en etnomusicología. (Véase Stein 1962 y Grebe 1964).

G. Modelo Antropológico-Musical

Se centra en el estudio de la música en la cultura y como cultura. Se establecen relaciones entre estructuras y procesos musicales y culturales, gravitando en los puntos nucleares de convergencia, tales como los símbolos. Estos últimos permiten comprender en profundidad las relaciones que se dan entre los fenómenos culturales y musicales. Se utiliza preferentemente en antropología de la música y etnomusicología. (Véase Merriam 1964, Blacking 1967 y 1973, Zemp 1971, Keil 1979 y Grebe 1973, 1978 Y 1980).

H. Modelo Cognitivo Émico

Adopta como punto de partida los criterios y concepciones de los músicos nativos, reflejados en sus propias categorías y terminología. Se ha incorporado en las últimas dos décadas al análisis etnomusicológico. (Véase Zemp 1978 y 1979; Grebe 1980).

2.2.16. Modulación Tímbrica

(Mastropietro, 2003), Afirma que la MT es el proceso durante el cual un fenómeno sonoro pasa de un timbre a otro, o expresado de forma más detallada:

La MT es el proceso durante el cual varían las características tímbricas de un fenómeno sonoro de acuerdo con transformaciones que se le infringen a la fuente sonora.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Escala

Según (Cordantonopulos, 2002), La escala es un grupo de notas que siguen el orden natural de los sonidos (do - re - mi - fa - sol - la - si). La mayoría utiliza siete notas, más la repetición de la primera, que sería la octava. Como hay varios tipos de escalas, cada una tiene un patrón de tono y semitono que la caracteriza.



En la construcción de una escala no pueden faltar notas ni haber notas repetidas. Básicamente hay dos que son las más importantes: escalas mayores y escalas menores p.34

2.3.2. Armonía

Para (Schoenberg, 1974), “La armonía es la enseñanza de los sonidos simultáneos (Acordes) y de sus posibilidades de encadenamiento, teniendo en cuenta sus valores arquitectónicos, melódicos y rítmicos, y sus relaciones de equilibrio”.

2.3.3. Instrumentación

Instrumentar consiste en conocer los rudimentos de cada uno de los instrumentos musicales, de tal manera que se pueda adaptar para cada uno de ellos una melodía o composición dada.

(Steinberg, 1891), afirma que jamás se puede enseñar a instrumentar con arte y poesía. La instrumentación es creación, y a crear, no se enseña. Es un gran error decir: tal compositor instrumenta bien tal composición orquestal, porque la instrumentación es uno de los aspectos del alma misma de la obra.

2.3.4. Orquestación

Para (Steinberg, 1891), Orquestar, es más cercano a la "Composición con timbres". En este sentido, incluye un conocimiento más amplio de los instrumentos, no solo de sus características y particularidades individuales, sino también información y experiencia acerca de sus combinaciones, ya en pequeño o en gran grupo.

2.3.5. Contexto cultural

Según (María Elena 2003) nos describe que: El término contexto deriva del latín, contextus, que significa lo que rodea a un acontecimiento o hecho.



2.3.6. Cultura

Para (Molano L, 2007), La Cultura es el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos que caracterizan una sociedad o grupo social. Ella engloba, además de las artes y las letras, los modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, creencias y tradiciones.

2.3.7. Identidad Cultural

Para (Molano L, 2007), El concepto de identidad cultural encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales, como costumbres, valores y creencias. La identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta de forma continua de la influencia exterior.

2.3.8. Diversidad Cultural

Según (Molano L, 2007), La Diversidad Cultural es la multiplicidad de formas en que se expresan las culturas de los grupos y sociedades. Estas expresiones se transmiten dentro y entre los grupos y las sociedades.

2.3.9. Interculturalidad

Para (Molano L, 2007), “Interculturalidad es la presencia e interacción equitativa de diversas culturas y la posibilidad de generar expresiones culturales compartidas, adquiridas por medio del diálogo y de una actitud de respeto mutuo”.

2.3.10. Dinámica

Según (Cordantonopulos, 2002), “Dinámica hace referencia a las graduaciones de intensidad de sonido, se utilizan para especificar las diferentes formas de tocar una nota o una frase musical”.



2.3.11. Formas musicales

Para (Schoenberg, 1974), “Las Formas Musicales es la disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales”.

2.3.12. Fraseo

Para (Pedro, 2007), “Frasear es interpretar correctamente todos los signos de articulación, haciendo sentir las divisiones, periodo, etc. del discurso musical”.

2.3.13. Acorde

Según (Cordantonopulos, 2002), Se llama acorde a un grupo de notas tocadas simultáneamente. Pueden estar formados por tres o más notas. Hay varios tipos de acordes. Cada uno está formado por intervalos diferentes, que son los que van a determinar la clase de acorde. Los acordes son la base armónica de los temas.
p.50

2.3.14. Composición

Según (Contributors, 2008), “Se emplea el verbo "*componer*" para expresar el proceso de creación musical. Por tanto, el compositor es la persona que crea (inventa, escribe, hace) combinando ciertas reglas de Música”.

2.3.15. Etnomusicología

Para (Grebe, 1976), El objeto de estudio de la Etnomusicología no es la música docta de Occidente, sino la música en su perspectiva universal como: "la música e instrumentos musicales tradicionales pertenecientes a todos los estratos culturales de la humanidad" (Kunst, 1959: 1). Por tanto, abarca toda la música tradicional -llámese ésta aborígen o folklórica-, la música docta de las culturas no europeas y la música popular, estratos a los cuales se suman las expresiones híbridas e intermedias (cf. *loe. cit.*; Rhodes, 1956:3; Hood, 1963:217; NettL 1964:11).



Otra de las definiciones que (Grebe, 1976), rescata que según Rhodes (1956:3), La Etnomusicología estudia "la música docta de Oriente y la música folklórica del mundo, la cual incluye tanto aquella de las sociedades ágrafas comúnmente denominadas primitivas, como aquella de las civilizaciones más complejas. A estos objetos de estudio, agrega la música y danzas populares (ibid.:3-4). Una posición distinta y más amplia aún propician Chase (1958:7) y Seeger (1961:80), quienes insinúan la inclusión de la música docta de Occidente en la Etnomusicología (d. Merriam, 1964:6-7).

2.3.16. Música

Es el arte de combinar los sonidos, según reglas establecidas. (Rubertis De, 1954).

2.3.17. Musicología

Según The New Grove Dictionary of Music and Musicians define a la musicología como "una forma académica caracterizada por procedimientos de investigación. Una simple definición sería el estudio académico de la música" (Sadie, 2001: p.488).

De tal forma la musicología en un sentido estricto se enfoca al estudio científico y académico de la música, la musicología es una ciencia un tanto práctica y viva que ayuda al intérprete a lograr el objetivo de realizar una interpretación de acuerdo a la época de la composición como de la ejecución (Díaz Rodríguez, 2016)

2.3.18. Escala Musical

Según (Rubertis De, 1954), La escala musical, es la base de un sistema musical formada por una sucesión convencional de sonidos que suben o bajan.



2.3.19. Escala Diatónica

Es cuando los sonidos suceden por intervalos que pueden formar entre sí los grados de una escala mayor o menor (Rubertis De, 1954).



CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. UNIDAD DE ANÁLISIS

Este capítulo, se respalda con las teorías de Dr. Roberto Hernández Sampieri, donde afirma que los estudios cualitativos son artesanales, trajes hechos a medida de las circunstancias (p 385).

En consecuencia, la unidad de análisis está constituida por todos los integrantes del conjunto Q'arapulis 14 de setiembre del Distrito de Juli, un total de 100 músicos danzantes.

3.2. MUESTRA

El tamaño de muestra según Sampieri, corresponde a muestra “Etnográfico Básico”, y se aplicó instrumentos de recolección de datos a once músicos danzantes más antiguos del conjunto.

3.3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.3.1. Tipo de investigación

La presente investigación corresponde al tipo descriptivo, dado que nuestro principal objetivo es describir situaciones, acontecimientos, eventos lo que llamamos procesos históricos y a la vez enmarcarlos en el análisis musical de la danza Q'arapulis 14 de setiembre.

Según los autores (Hernández Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio, 2014) afirman que los estudios descriptivos buscan especificar las propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis, (Dankhe, 1986), miden y evalúan diversos aspectos, dimensiones o componentes del fenómeno o fenómenos a investigar.



3.3.2. Diseño de investigación

El diseño de Investigación es Etnográfico, puesto que se pretende describir, entender, analizar y explicar el comportamiento de un grupo social llamado danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli.

En el libro desarrollado por los autores (Hernández Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio, 2014), menciona que: los diseños etnográficos pretenden explorar, examinar y entender sistemas sociales (grupos, comunidades, y sociedades) (Creswell, 2013, Murchison, 2010 y Whitehead, 2005) así como producir interpretaciones profundas y significados culturales (LeComte y Schensul, 2013 y Van Maanen, 2011) desde la perspectiva o punto de vista de los participantes o nativos. McLeod y Thomson (2009) y Patton (2002) señalan que tales diseños buscan describir, interpretar y analizar ideas, creencias, significados, conocimientos y prácticas presentes en tales sistemas.

3.3.3. Nivel de investigación

Marisol Hernández, menciona lo siguiente: que el nivel de investigación, se refiere al grado de profundidad con que se aborda un fenómeno o un evento de estudio. Por tanto, esta investigación corresponde a nivel descriptivo porque describe acontecimientos socioculturales.

3.3.4. Enfoque de investigación

La investigación tuvo un enfoque cualitativo porque se aplicó herramientas para la recolección de datos como la observación no estructurada, las evaluaciones de experiencias personales, grupos de enfoque, historias de vida y entrevistas efectuadas por el investigador.

Este estudio se respalda con los autores como (Hernández Sampieri, Fernandez Collado, & Baptista Lucio, 2014), donde afirman que las



investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general.

3.4. INSTRUMENTOS DE INVESTIGACIÓN

Para recabar información en beneficio para esta investigación, se utilizó instrumentos de recolección de datos como las entrevistas a profundidad, la observación, los grupos de enfoque, la recolección de documentos y materiales y las historias de vida.

3.5. DESCRIPCIÓN DETALLADA Y LOS MÉTODOS Y MATERIALES POR OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Objetivo específico 1: Identificar los procesos históricos de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli.

Método: Se aplicó primero la observación integral, luego las entrevistas a profundidad, seguidamente los grupos de enfoque, historias de vida por último la recolección de documentos y materiales para identificar procesos históricos de esta danza.

Material: Se utilizó hojas bond, cuadernos de campo, cámara filmadora con la finalidad de recabar información de primera mano.

Objetivo específico 2: Promover la práctica musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del Distrito de Juli.

Método: Para llevar adelante este objetivo, se tuvo que recurrir a la Institución Educativa Secundaria María Asunción Galindo, con la finalidad de compartir la transcripción de un tema de los Q'arapulis adaptado para Marcha. De esa manera cumplimos con promover la práctica musical de esta danza como parte

de nuestra identidad cultural de este pueblo terrenal llamado Juli, Pequeña Roma de América.

Material: Se utilizó una computadora equipada, un programa Sibelius Software como herramienta principal para la transcripción, del mismo modo, se utilizó audios para realizar la respectiva transcripción melódica del conjunto Q'arapulis 14 de Setiembre.

Objetivo específico 3: Analizar la estructura musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli

Método: Se aplicó conocimientos teóricos de Tratados de Formas Musicales.

Material: Se utilizó libros de Julio Bas – 1947 y Manual de Formas Musicales de Dionicio de Pedro Cursá (Cursá, 1993)

3.6. DESCRIPCIÓN DETALLADA DE LOS MATERIALES

Los materiales que fueron imprescindibles para el desarrollo de la presente investigación fueron:

Ítem	Descripción	Cantidad	Unidad de Medida
01	Cuaderno de Apuntes Stanford	2	A-4
02	Bolígrafo Gel Glass & Work Blister, Azul, Rojo y Negro.	3	Bolígrafo
03	Lápiz Carbón 2b	2	Lápiz
04	Borrador Blanco Layconsa	2	LA-20



05	Papel Bond A-4 de 75gr.	2	Paquete
06	Resaltador Amarillo y Verde	2	R-106
07	Regla	1	R
08	Folder Manila	5	A-4x25
09	Engrampadora	1	M-727
10	Perforadora	1	M-73
11	Basurero	1	B
12	Teléfono Celular	1	Tc
13	Computadora Equipada	1	CE
14	Internet	1	Velocidad
15	USB Kingston 32 Gb	2	Gb
16	Libros	Varios Libros	libros
17	Diccionarios	2	Dicc

Fuente: Elaboración Propia



CAPITULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. RESULTADOS DE IDENTIFICACIÓN DE LOS PROCESOS HISTÓRICOS DE LA DANZA Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL DISTRITO DE JULI

4.1.1. Procedencia de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli

Según el historiador y danzante Alfonso Poma Vargas, esta danza Q'arapulis 14 de Setiembre data de aproximadamente entre 1810 a 1812, cuando la Real Audiencia de Charcas-Alto Perú (actual Bolivia) formó parte del Virreinato del Perú.

Se presume que esta danza Q'arapulis nace durante los años de anexión del Alto Perú al Virreinato Peruano entre los años de 1810 a 1825, no olvidemos que en 1821 Perú se declara libre, cuatro años más tarde Charcas se declara libre con el nombre de República de Bolívar luego Bolivia.

Durante estas etapas conflictivas, en 1873 Perú y Bolivia firman el tratado de Alianza Defensiva, un convenio secreto entre ambos países con la finalidad de apoyarse frente a la política expansionista de Chile. En 1879, Chile declara la guerra a Perú un 5 de abril del mismo año donde el primer escenario sería el Mar.

Según Liborio Uño Acebo en su libro: La verdadera demanda marítima de Bolivia contra Chile, narra que los chilenos habían diseñado una estrategia para apoderarse de Antofagasta (Bolivia) y Tarapacá (Perú) territorios ricos en Guano de Isla y Salitre, para eso contaron con la ayuda de chilenófilos y traidores



bolivianos que aceptaron el ofrecimiento chileno de cambiar el territorio boliviano de Antofagasta por Tacna y Arica.

Los traidores bolivianos estuvieron encabezados por Aniceto Arce que era un empresario minero, quien se encargó de convencer a la clase política y a los militares de más alta graduación del ejército boliviano de la conveniencia de aceptar el cambio territorial, teniendo en cuenta que Arica era el puerto más cercano a la Paz

El historiador también relata que los generales bolivianos fueron a la guerra sólo por cumplir, porque ya había el acuerdo con los chilenos del intercambio de Antofagasta por Tacna y Arica, ahora nos explicamos porque el Presidente boliviano Daza y los Generales bolivianos desde el inicio de la guerra establecieron su Cuartel General en Tacna, pensaron que al permanecer en Tacna aseguraban su posesión, Daza no cumplió con reunirse con el General peruano Buendía en Tarapacá, para combatir a los chilenos en San Francisco, llegó a la quebrada Camarones y dio media vuelta hacia Tacna.

Es así como Bolivia traiciona a Perú y esa traición causó una separación violenta en todo aspecto como comercial y las buenas relaciones de hermandad, consigo las tradiciones y costumbres como las prácticas dancísticas.

En muchas entrevistas, grupos de enfoque, diálogos con los danzantes, relatan de que nuestros antepasados mantenían muy buena relación de hermandad con el Alto Perú, y desde esa traición por parte de los generales bolivianos muchas tradiciones andinas se han perdido, dentro de ello están las tradiciones dancísticas.

Afirman que nuestros antepasados hombres Aymaras habitantes de Bajo Perú, con motivos del intercambio de productos (trueque) ellos viajaban constantemente a Alto Perú, precisamente a La Paz, sus regiones y Provincias



llegando hasta la Selva de Los Yungas, llevando nuestros productos secos como Charqui, Chuño, Abas seco, lana de animales de Alpaca y cordero para el respectivo intercambio con productos como la Coca, Llujta, Frutas, entre otros.

Según Zenón Yabar Collatupa, y las versiones de otros integrantes de los Q'arapulis, comenzaban el viaje en caravanas, se dice que las pampas de Callacami era lugar de concentración para su partida rumbo a Alto Perú actual Bolivia, razón por la cual, Callacami proviene de dos vocablos como: Qalla en aymara significa inicio y Kami que significaría caminar. Si nos remontamos en el tiempo, sabremos que antiguamente no llegaba vehículos a ciertas zonas por lo que el hombre aymara utilizaba como medio de transporte de carga a llamas, burros y caballos, trasladándose semanas y meses hasta su retorno pasando muchas peripecias como lluvias frío cansancio, hasta en muchas oportunidades se quedaban sin la alimentación. En el trayecto, por ejemplo, para llegar a las tierras de los yungas, según los relatos del historiador Eusebio Billegas Berroa, los caminantes pasaban muchas apachetas y en ellas estarían los Pumas resultando un peligro para los viajeros, más allá llegando a la ceja de Selva, esperaba el Tigre atacando a los hombres caminantes aymaras, en muchos de los casos eran devorados y en otras capturados por los humanos. Es así como recuerdo de esas vivencias, la Danza Quena Quenas lleva puesto la Capa (Qhawa o Tigre), precisamente por el dominio y la inteligencia del hombre hacia el animal feroz.

Según los relatos, no solamente viajaban de Callacami, viajaban de diversas zonas fronterizas a Alto Perú, uno de ellos es Phasiri, jurisdicción de Juli, que como evidencia de sus viajes afirman que en esas zonas algunos pobladores tienen su propia capa (Tigre) elaborado por ellos mismos, por tanto, se llega a la



conclusión y las pruebas de que por esas comunidades alto andinas antiguamente si existía esta danza Quena Quenas.

De sus constantes viajes a La Paz hasta llegar a Los Yungas, el hombre aymara de Juli en calidad de visitante se dice que era partícipe de muchas tradiciones que mantenían allí en el Alto Perú, compartían muchas experiencias y llegaban a ser compadres, de ahí que, el hombre aymara invitaba también al Bajo Perú para que sea partícipe de las costumbres y tradiciones andinas y de esa manera nace esta hermosa danza Q'arapulis Quena Quenas en Juli, a causa de la hermandad entre ambos países compartiendo vivencias conocimientos y experiencias.

En la actualidad afortunadamente aún se baila en diferentes zonas fronterizas con el Alto Perú como Yunguyo, Desaguadero, Juli, Huancané, Moho, por el inicio de la campaña agrícola precisamente en los meses de setiembre a octubre en diferentes fechas.

Precisamente en Juli, según los relatos del historiador y danzante Eusebio Billegas Berroa, quien, desde muy temprana edad, siendo niño afirma que la danza siempre ya había existido y los fundadores de aquel entonces vivían, el Historiador creció con esta cultura dancística debido a que sus padres eran partícipes de dicha danza Quena Quenas.

Relata él y otros historiadores, como Alfonso Poma Vargas, Nico Salcedo, quienes afirman que la danza Q'arapulis Quena Quenas hacía sus ensayos en un aprisco (canchón de piedras) llamado Jiskh'ullaya, en el Barrio Cañuparquí, precisamente con las familias los Oliveras, Castillo, Choqueza, Zapatas, Villegas, K'aunas, Zarzoso, Sahuá, Quiñones y otras familias quienes serían de las generaciones antiguas.



En un inicio, cuando esta danza existió, según los relatos, el número de parejas era muy reducido un promedio de 8 parejas, a eso se sumaban los compadres del Alto Perú y llegaban hasta 10 parejas.

Según Nico Salcedo, quien también su padre era partícipe de esta Danza, afirma con la aparición de la Danza waca waca en el año de 1965 aproximadamente, este conjunto Q'arapulis casi desaparece dado que el resto de los integrantes se fueron a la Danza Waca Waca, pero años después, surge nuevamente esta danza, pero ya con nuevos integrantes. De los antiguos siguieron en el conjunto como el Sr. Olivera, Marcelino Arias, Tomas Sahuá, son quienes aún siguen en vida de la antigua generación.

4.1.2. Indumentaria de la Danza Q'arapulis 14 de Setiembre

4.1.2.1. *Vestimenta del Varón*

- Quenacho (Instrumento)
- Una coraza de piel de felino que cubre el pecho y la espalda.
- Pañolón en el cuello
- Chullo que sujeta su larga melena color rojo
- Sombrero color negro
- Almilla blanca
- Chuspa multicolor
- Faja multicolor
- Pantalón Chutani (Bombacho) de Bayeta Negro y Morado bordado con figuras como templo y parejas de Quena Quenas.
- Aguayo multicolor puesta en forma diagonal de derecha a izquierda.
- Zapatillas Blancas



4.1.2.2. Vestimenta de la Mujer

- Sombrero Borsalino
- Phullu de color
- Blusa de Castilla
- Reboso de color blanco y azul
- Polleras de Colores de lanilla
- Zapatos negros
- K'usillu en miniatura en la mano izquierda
- Un Quenacho en la Mano derecha

Según los relatos de Alfonso Poma Vargas, Richard Butrón Arcaya y otros integrantes, la capa Qhawa o tigre, el conjunto trae en calidad de alquiler de la comunidad de Sahuña perteneciente al Municipio de Copacabana ubicada en la Provincia de Manco Kapac del departamento de La Paz – Bolivia. El primer propietario de las capas era el Sr. Avendaño quien ya murió, y esas capas o Q'awuas lo vendió al Señor Mayta y ese señor también murió quedando sus hijos los 2 hermanos Mayta. En la actualidad son los únicos que poseen esta Capa o tigre.

4.1.3. Composiciones de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del Distrito de Juli

Son canciones que el conjunto grabó en VH, se desconoce el año de grabación, pero afortunadamente el danzante Richard Butrón quien muy gentilmente me facilitó el material.

- Charanguito, Autor: Juan C. Candia Palomino
- Sirenita, Autor: Alfonso Poma Vargas



- K'usill Wayt'ata, Autor: Ramon Cáceres Mamani
- Lequechito, Autor: Rómulo Chacolli Quispe
- Mariposita Maliciosa, Autor: Francisco Chambilla Tonconi
- Esquina tienda, Autor: Luciano Sarzoso Vásquez
- Rollo, Autor: Q'arapulis 14 de Setiembre-Juli
- Q'ochu Orko, Autor: Q'arapulis 14 de Setiembre-Juli
- Q'ochu Qachu, Autor: Q'arapulis 14 de Setiembre-Juli

De las composiciones, desafortunadamente no hay registros de notación musical, dado que existen canciones que han sido olvidadas, así como también algunas composiciones aun lo mantienen hasta la actualidad como: Kusill Wayt'ata, Sirenita, Mariposita Maliciosa, Lequechito, entre otros, todos ejecutados solamente al oído.

Los principales instrumentos que siempre se utilizan para la interpretación musical de esta Danza son: el Quenacho, el bombo y por último el silbato ejecutando tal igual que el Quenacho pero acompañando rítmicamente.

4.1.4. Letras de los temas de Q'arapulis

CHARANGUITO

Tunca pusin uru setiembre phaxsinsti, qinachus qinachupiniw

Cun ampi, yapu qallta fiestachrantaraki

Phusapasay phust'asisay ch'amampi, chicutipas khiwt'asisay ch'amampi

Musparcañaw fiestasax jilatay (cullac)

K'uchicamaki thuqt'asiwañan muyt'asiwañan tat mama.

K'USILL WAYT'ATA

Masarusti k'usill wayt'atay, masarusti qinach apt'ata ay q'arapuli

Jilatasti tigri puncht'atay, cullacaxay ucar uñtatay, ay q'arapuli



K'usill ant'ataw wali muytupxi, chachas warmis ch'ama catt'ataw, ay
q'arapuli.

MARIPOSITA

Mariposita maliciosa (Bis)

quien te ha dicho que soy casado (Bis)

Solterito toda la vida (Bis)

para casarme con cualquierita (Bis)

LEQUECHITO

Lequechitu lequechitu, p'iqisitumas pallallaki

Lequechitu lequechitu nayritamasay wayruruki

Ay lequechitu, puñchitumasay uqisitu, ay lequechitu cayitumasa rosadita

Lequechitu lequechitu, que cantas en la madrugada, viene el zorro o ladrones

Lequechitu nos avisa.

Ay lequechitu adorno de los campesinos.

SIRENITA

Ay sirena sirenay sirenay, sirena encantadoray sirena

Tú nomas tienes la culpa sirenay para que suba el trago sirena.

4.1.5. 14 de Setiembre día de la Exaltación de la Santa Cruz

Según el Padre Dr. Mons Cilo Quispe Lopez Obispo prelado de Juli, afirma que la costumbre de venerar la Santa Cruz, se remonta a las primeras épocas del cristianismo en Jerusalén. Esta tradición comenzó a festejarse el día en que se encontró la Cruz donde padeció nuestro Señor.

A principios del siglo VII, el ejército del Islam saqueó Jerusalén y se apoderó de las sagradas reliquias de la Santa Cruz, pocos años más tarde, esta



sería recuperada por el emperador Heraclio, y recordando este rescate es que celebramos el 14 de septiembre la exaltación de la Cruz. Se dice que la Santa Cruz fue repartida, una parte se llevó a Roma, otra a Constantinopla, una se dejó en Jerusalén y una se partió en pequeñas astillas para repartirlas en diversas iglesias del mundo entero.

Entonces, Juli tiene el templo de Santa Cruz de Jerusalén, obra Arquitectónica construida por los Jesuitas y en ella se manifiesta que contenía una astilla de la Santa Cruz donde murió nuestro señor Jesucristo, astilla que la encontró Santa Elena, razón por la cual, este templo tiene mucha importancia para la región católica. El color litúrgico del día es el rojo que representa la muerte y sangre de nuestro señor Jesucristo.

Según los relatos del historiador Eusebio Billegas, Juli antiguamente estaba dividido en 4 ayllus de manera que cada comunidad tenía la obligación de pertenecer a un Ayllu y su templo, que con el devenir del tiempo los Ayllus se convirtieron en 4 Cabildos, Cabildo Huancollo, Cabildo Mucho, Cabildo Chambilla, Cabildo Ayanca con sus tenientes y su párroco, esto se hizo con el fin de controlar los pagos de impuestos ya que, los tenientes eran encargados de recolectar dinero, víveres, en caso de no cumplir, el comunero tenía castigos severos como mandar a sus hijas o esposas.

De esa manera el cabildo hacia rituales de carácter religioso católico, para lo cual resaltó las cuatro fiestas principales de la ciudad, bajo la responsabilidad de una Parroquia su templo y un Cabildo cada fiesta.

Las cuatro principales fiestas de Juli:

- FESTIVIDAD SAN PEDRO, 29 DE JUNIO: A cargo de los tenientes gobernadores de Cabildo Huancollo, zonas que conforman,



zona baja y zona media como: Caspa, Wallatiri, Suancata, Viluyo, Warawarani, etc. Dicha fiesta se desarrolla en la plaza mayor Ludovico Bertonio.

- **FIESTA ASUNCION, 15 DE AGOSTO:** A cargo de los tenientes gobernadores de cabildo Mucho, zonas que conforman, zona alta y zona baja como: Phasiri, Santiago, Callacami, Irupalca, Sihuairo tiwilsa, etc. Dicha fiesta se desarrolla en la plazoleta de Asunción.
- **FIESTA SEÑOR DE LA EXALTACIÓN Y LA VIRGEN DE LA NATIVIDAD, 14 DE SETIEMBRE (ORKO PHISTA):** A cargo de los tenientes gobernadores de cabildo Chambilla, zonas que conforman, zona media y zona baja como: Chachacumani, Challapampa, Molino, etc.
- **FIESTA VIRGEN DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN, 8 DE DICIEMBRE:** La última fiesta del año a cargo de los tenientes gobernadores de cabildo Ayanca, zonas que conforman, zona baja como: Chucasuyo, Vilcallami, tischuro, etc.

En la actualidad, las conformaciones de cabildos son de la siguiente manera:

DIRECTIVOS DE LOS CABILDOS:

- Un cabildo (Líder) jefe de los tenientes.
- Teniente policía, su función es poner orden y disciplina.
- Sub-cabildo, encargado de la supervisión.

Entonces podemos entender claramente que, la Festividad Señor de la Exaltación y la Virgen de la Natividad estaba a cargo de la parroquia Santa Cruz de Jerusalén y del cabildo Chambilla.



4.1.6. Fe y devoción del conjunto tradicional Q'arapulis 14 de Setiembre hacia el Señor de la Exaltación de la Santa Cruz y la Virgen de la Natividad en Juli

Richard Butrón presidente del conjunto tradicional Q'arapulis 14 de Setiembre nos cuenta de las costumbres y tradiciones ancestrales que se lleva cada año y para llevar adelante esta festividad, la autoridad que está encargado de esta fiesta costumbrista es el Subprefecto y el cabildo Chambilla quienes autorizan para ir a pedir permiso a las autoridades de la comunidad de Huaylluni el 30 de agosto. Y el día 8 de Setiembre se tiene que hacer el traslado a la Virgen de Natividad y Homasuyo conjuntamente con los tenientes y el subprefecto. Ciertamente la festividad inicia el 8 de setiembre, día en que nació la virgen de Natividad.

Huaylluni, está ubicado en la comunidad de Chucasuyo Ccajje, a 5 km de la ciudad de Juli, prácticamente hacen un recorrido de 5 kilómetros cargados en el hombro, ya llegando a Chejollani, el conjunto tradicional Q'arapulis en coordinación con los directivos del Cabildo Chambilla esperan su arribo de la Virgen, llega y reciben con cánticos y ejecutan sus instrumentos, luego del descanso realizan un compartir (Fiambrada), por último, llegando a la plazoleta de Arcopata ahí esperan los Inka Q'orawasiris con sus respectivos trajes y su respectivo alferado, de la misma manera llevan a cabo la recepción a la virgen y finalmente antes de que se esconda el astro rey, es decir antes del anochecer arriba al templo San Pedro Martir.

A continuación, después de tal acto, los conjuntos se retiran y según cuenta Villegas Berroa, recién hace la entrega del cargo al nuevo presidente es ahí donde escogen guías y contraguías para los días de baile del conjunto (lo llaman Orqo



Ajlliña) con toda fe y devoción. Entonces a partir del día 8 ya se inicia con los ensayos hasta el día de la actividad el 13 de setiembre asisten a las albas acercándose de rodillas al templo Santa Cruz de Jerusalen pidiendo a Santa Cruz para que en todo acto litúrgico les vaya bien.

De esa manera el día 14 de Setiembre la Festividad del Señor de la Exaltación y la virgen de la Natividad y Humasuyo se lleva adelante.

Según Eusebio Villegas Berroa, su fin principal del conjunto es saludar al Señor de Exaltación patrono del cabildo Chambilla asistiendo a la misa previamente desde las albas, una costumbre y tradición de nuestros antepasados.

Richard Butrón menciona, según Ludovico Bertonio, desde 1534 a 1800 para adelante se tomó con mayor fuerza las costumbres ancestrales como la simbolización del sembrío del año que viene con la escenificación de las danzas ancestrales como: Ch'uspich'uspis, Tinti Wacas, Inca Q'orawasiris. Ese acto litúrgico ritualizca se realiza cada año pidiendo el permiso a las autoridades y a la Pachamama.

Recordemos que Alto Perú (Actual Bolivia) formó parte del Virreinato del Perú y durante esa anexión, mantenían tradiciones y costumbres tanto en Alto Perú como en Bajo Perú. Con la traición por parte de ahora Bolivia, sufre una violenta separación y como evidencia quedó dichas costumbres y tradiciones que aún se mantiene y se cultiva a la fecha en ambos países como la escenificación de la primera siembra del año que viene.

En efecto, la danza Q'arapulis 14 de Setiembre conjuntamente con los Ch'uspich'uspis, Tintiwacas, Inca Q'orawasiris, realizan la simbolización por el inicio del tiempo de la primera siembra del año, es decir pronostican para el año siguiente la cantidad de producción agrícola, si va ser bueno o malo, buena



cosecha o mala cosecha, que cantidad de producción va ver, toda esa simbolización costumbrista se lleva hasta la fecha.

En una entrevista con el Luriri boliviano, constructor de Instrumentos Andinos Favio Mamani Quispe quien relató y afirma que actualmente en Bolivia siguen danzando los Quena Quenas incluso existe festival de Quena Quenas en un pueblo llamado Jesús de Machaca, Provincia de Ingabi Lapaz Bolivia, al igual que en Perú, llevan adelante el acto del ritual por el inicio de la siembra de la papa (Sata Qallta) por el mes de octubre.

4.1.7. El K'usillo

Los K'usillos son personajes que están muy presentes en la fiesta del 14 de setiembre o conocido actualmente como "Orkofiesta", se podría decir que son el alma de la fiesta, sus actitudes carismáticas y graciosas brindan alegría a esta festividad. No existe información cronología exacta sobre cuando se inició esta personificación, pero se puede añadir que todo nace del idealismo del hombre Lupaca de crear esta danza Quena Quenas con personajes e instrumentos de la selva como: La caña para fabricar instrumentos como el Quenacho, el Mono en aymara significa K'usillo y el Yungueño que representa a Los Yungas, la Capa del tigrillo o piel del jawar. Son personajes oriundos de la zona Selva dado que por la zona altiplánica de Puno-La Paz, no existe cañas ni monos mucho menos el Yungueño. sus orígenes se remontan cuando los pobladores lupacas en sus constantes visitas a las regiones de La Paz llegando hasta la Selva de Los Yungas Bolivia con el fin del intercambio de productos, traen esas vivencias, personifican y finalmente crean esta danza llamado Quena Quenas nombre original conjuntamente con el monito o K'usillo que lo personifican para satirizar a los españoles.



De esta manera el monito o k'usillos se hace presente en Juli, por su manera curiosa y graciosa de imitar al hombre, no solamente se aprecia en los Quena Quenas sino en varias danzas como: Tintihuakas, Choquelas, Waca wacas.

Hoy en día los k'usillos, presentan un vestuario acorde a estos tiempos, con trajes de gala y llamativos sin perder las características oriundas con que fue creado.

Hector Velásquez Sagua, en su libro "Rituales en la Festividad de la Exaltación de la Santa Cruz en Juli", menciona que es K'usillo es un personaje poco común en las festividades de Juli, pues aparece únicamente en la fiseta del 14 de setiembre. Su aparición y presencia es espontánea con un gran número de miembros los cuales irrumpen intempestivamente por las calles y plaza de la ciudad.

4.1.8. El Yungueño

El Yungueño es un hombre de raza blanca que se casa con la princesa que es soberana de los pobladores oriundos de las yungas del altiplano, lo característico de este personaje es que lleva un pequeño sombrero de copa alta sobre el chullo que cubre su larga cabellera y en la mano lleva el pamuco (cántaro donde porta la chicha o licor).

4.2. RESULTADOS DE LA PROMOCIÓN DE LA PRÁCTICA MUSICAL DE LA DANZA Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL DISTRITO DE JULI

Para promocionar la práctica musical de esta danza Q'arapulis, se hizo una transcripción y adaptación del tema K'sill Wayt'ata para marcha, fue presentado a la Institución Educativa Secundaria María Asunción Galindo de la ciudad de Juli.

Ver transcripción y adaptación de la marcha en anexos.

También se participó en la misma Festividad del Señor de la Exaltación y la Virgen de la Natividad 14 de Setiembre como parte de la promoción y la práctica musical de esta danza, como evidencia, se hizo la filmación correspondiente. Ver en anexos.



Ilustración 1. Día 14 de Septiembre, día de la Festividad del Señor de la Exaltación y la Virgen de la Natividad del Distrito de Juli – 2021.

4.2.1. Análisis organológico del instrumento Quenacho

4.2.1.1. Forma y Característica del Instrumento

Tabla 1.

Forma y Característica del Instrumento Quenacho

CARACTERÍSTICAS					
Instrum ento	Forma de los orificios	Clasificación Según el sistema Hornbostel- Sachs	Notas que emite	Largo del Instrument o	Material del Instrumento
Quenacho	Circular	Aerófonos	Re-Mi-Fa- Sol-La-Si- Do-Re	50.05 cm	Caña Bambú

Fuente: Elaboración Propia

En la tabla 1, se describe al instrumento Quenacho según sus características, este instrumento presenta 6 orificios en la parte delantera y un orificio de la parte de atrás, hecha de material Bambú con medidas de: Largo = 50.05 cm, diámetro interno superior = 23.01 milímetros, diámetro interno inferior = 8.06 milímetros, diámetro exterior superior = 30.07 milímetros, diámetro exterior inferior 31.04 milímetros, con una pared de 3.4 milímetros y una escotadura abertura de 8.09 milímetros.

4.2.1.2. *Cualidad tímbrica del Quenacho*

Tabla 2.

Cualidades Tímbricas del Instrumento Quenacho

Instrumento	Características				
	Cálido	Áspero	Claro	Incisivo	Opaco
Quenacho		X			X

Fuente: Elaboración Propia

En la tabla 2, una vez interpretado las melodías con el instrumento, se llegó a determinar las cualidades tímbricas del instrumento, emite un sonido áspero y opaco por lo que no se puede oír con bastante nitidez.

4.2.1.3. *Tesitura y Afinación del Instrumento*

Tabla 3.

Tesitura y Afinación del Instrumento Quenacho

Instrumento	Características					
	Nota inicial de la Tesitura	Nota final de la Tesitura	Grado Tonal inicial más grave	Grado Tonal final más agudo	Afinación Interna	Escala Diatónica
Quenacho	Re	Do	I grado	VII grado	Do	Re

Fuente: Elaboración Propia

En la tabla 3, se observa el cuadro de tesitura y afinación del instrumento, en efecto, el Quenacho está afinado en Do Mayor, pero lleva la Escala Diatónica de Re Mayor desde su fabricación del instrumento, por lo que, la nota inicial grave como tónica es Re Mayor que corresponde al I grado, y como nota aguda está el Do Mayor segunda octava correspondiente al VII grado de la Escala Diatónica de Re Mayor.

4.2.1.4. Escala del Instrumento Quenacho

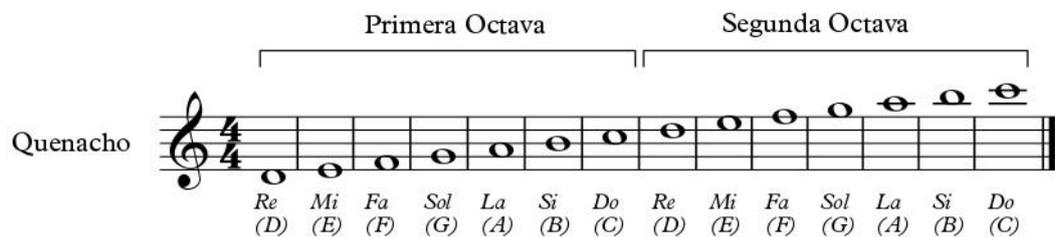


Ilustración 2. Escala del instrumento Quenacho

En la ilustración 2, se aprecia la escala del instrumento afinado en Do Mayor, con una estructura interna y/o Escala Diatónica de Re Mayor de dos Octavas de emisión de sonidos naturales.

4.2.1.5. Digitación del Quenacho

LEYENDA

Orificio Tapado ●

Orificio Destapado ○

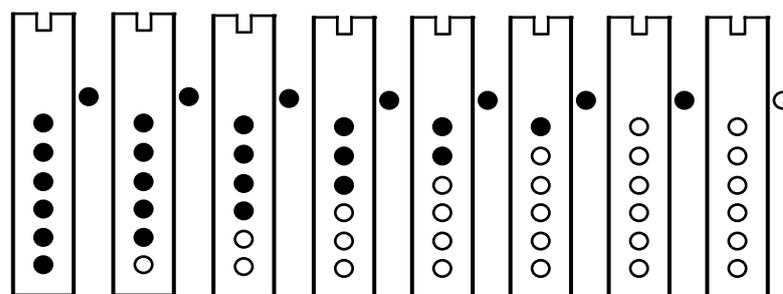


Ilustración 3. Digitación del instrumento Quenacho

4.2.1.6. Índice Acústico del Instrumento Quenacho

Según el Sistema de los Físicos

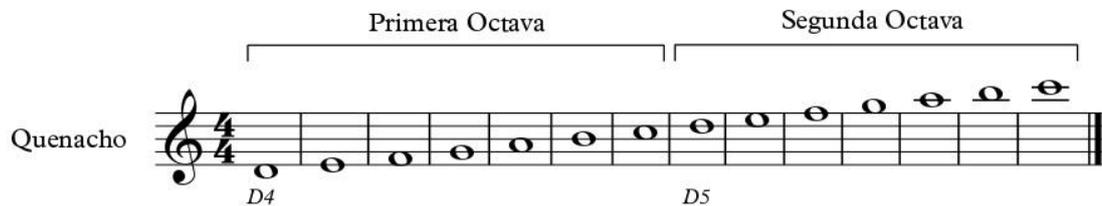


Ilustración 4. Índice acústico del Quenacho, según el Sistema de los Físicos

En la ilustración 4, se percibe el Índice Acústico del instrumento Quenacho, se determinó la altura absoluta de los sonidos según el Sistema de los Físicos donde la nota Re Mayor grave corresponde al D4 como tónica de la primera Octava y como nota del registro medio se ubica al D5 de la Segunda Octava.

4.3. RESULTADOS DEL ANÁLISIS ESTRUCTURAL MUSICAL DE LA DANZA Q'ARAPULIS 14 DE SETIEMBRE DEL DISTRITO DE JULI

Se muestran los resultados del proceso de transcripción y análisis musical de la danza Q'arapulis 14 de Setiembre del distrito de Juli. Para una mejor comprensión, los temas presentan una estructura formal "Monotemática" de ejecución repetitiva de un mismo tema, y tomando en consideración de su estructura y conformación instrumental, esta danza se clasifica en danza popular folklórica, debido a su instrumentación sencilla conformado por instrumentos andinos de sonidos tradicionales como el Quenacho, Silbato y Bombo.

4.3.1. Datos del primer tema que se analizó

Tabla 4.

Datos del Primer Tema que se Analizó

Consideraciones	Descripción
Danza	Q'arapulis
Tema	Charanguito
Terminología	(BAS, 1947)Julio Bas - 1947
Autor	Juan C. Candia Palomino
Forma y/o Estructura	Monotemática
Tempo	Danza ♩ = 73
Compás	2/4
N° de compases	21
Acontecimientos Importantes	Festividad Señor de la Exaltación de la Santa Cruz y la Virgen de la Natividad 14 de Setiembre – Juli.
Simbología de la danza	Pronostica la buena o mala campaña agrícola del año
Transcripción por	Tito Wilson Choquejahuá Quenta

Fuete: Elaboración propia

4.3.2. Análisis estructural musical del tema Charanguito de la danza

Q'arapulis 14 de setiembre del Distrito de Juli

Ver en la parte de los anexos.

4.3.3. Resultados de análisis melódico del tema Charanguito de la danza

Q'arapulis

Este tema Charanguito, es uno de los temas más emblemáticos que representa a las tradiciones andinas de Juli, legadas por nuestros antepasados como a las expresiones religiosas y la conciencia de las actividades agrícolas.

Este análisis se basó en la teoría de Julio Bas, de manera que, se identificó que la música titulada Charanguito de la Danza Q'arapulis, tiene una estructura formal “Monotemática” repetitiva de una misma melodía, tiene una extensión de 20 compases con comienzo Tético y una terminación musical femenina.



Todo el tema, según los análisis, consta de un solo periodo ternario afirmativo de 3 frases (una ternaria y 2 frases binarias), cuyas especificaciones se detalla a continuación:

La primera frase, corresponde a frase ternaria afirmativa compuesta de 3 semifrases binarias afirmativas de 2 motivos cada semifrase, con esquemas de tipo $(a - a')$. De modo que, la frase entera ocupa 6 compases $(2+2+2)$ todos de carácter propositivo.

La siguiente frase continúa con la intensión propositiva, corresponde a frase binaria afirmativa, compuesta de 2 semifrases binarias afirmativas de 2 motivos cada semifrase con esquemas $(a - a')$ por tanto, la frase entera ocuparía 4 compases $(2+2)$.

La tercera frase, corresponde a una Frase Binaria Afirmativa con carácter Conclusivo, consta de 2 semifrases Ternarias totalmente Afirmativas y Repetitivas compuestas de 3 motivos cada semifrase con esquemas $(a - a' - a'')$.

Finalmente, completando toda la estructura monotemática, este discurso musical concluye con 2 compases (Compas N° 19-20) de Notas de Reposo Definitivo.

NOTA:

Los compases con Notas de Reposo Momentáneo son: El Compás N° 7 y 12.

4.3.3.1. Célula Melódica Principal del Tema Charanguito

La melodía recurre con bastante frecuencia a las células de dos corcheas y galopas ligadas a galopas invertidas.

Se ilustra en el siguiente ejemplo:

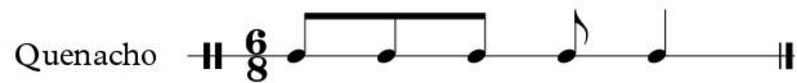


Ilustración 5. Célula melódica principal del tema Charanguito

4.3.4. Resultados de análisis rítmico del tema Charanguito de la danza

Q'arapulis

4.3.4.1. Tempo del Tema

Tabla 5.

Análisis del Tempo del tema Charanguito

Nombre de la Danza	Tema de la Danza	Características del Tempo			
		Lento (60-66) Despacio	Adagio (66-76) Cómodamente con calma	Andante (76-108) Pausado	Moderato (108-120) Moderado
Q'arapulis	Charanguito		X		

Fuente: Elaboración propia Tito Wilson

En la Tabla 5, se hace un análisis del tempo donde el tema Charanguito de la danza Q'arapulis, tiene una velocidad de Negra con puntillo = 73 Oscilaciones por minuto. que estaría dentro del movimiento Adagio.

4.3.4.2. Bases Rítmicas del Tema

En esta sección del análisis, se pudo identificar compases de ritmos asimétricos de 6/8, 3/8, y 9/8 respectivamente. En efecto, la repetición es rítmica y melódica con variaciones mínimas en bases rítmicas como el bombo.

Los siguientes ejemplos ilustran lo expuesto:

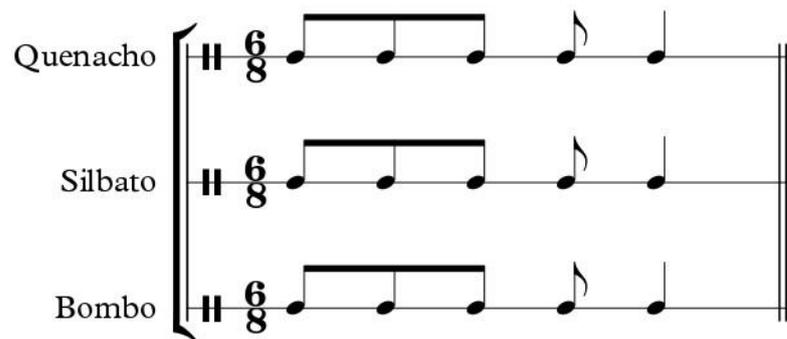


Ilustración 6. Bases rítmicas de tema Charanguito

4.3.4.3. Célula Rítmica Principal del Bombo

Respecto a la célula rítmica, el bombo ejecuta bases rítmicas puntuales y repetitivas utilizando con bastante frecuencia figuras rítmicas de 3 corcheas y corcheas con galopas.



Ilustración 7. Célula rítmica principal del bombo

4.3.5. Datos del segundo tema que se analizó

Tabla 6.

Datos del segundo tema que se analizó

Consideraciones	Descripción
Danza	Q'arapulis
Tema	Sirenita
Terminología	Julio Bas - 1947
Autor	Alfonso Poma Vargas
Forma y/o Estructura	Monotemática
Tempo	Danza ♩ = 73
Compás	9/8 y 6/8
Nº de compases	18
Acontecimientos Importantes	Festividad Señor de la Exaltación de la Santa Cruz y la Virgen de la Natividad 14 de Setiembre – Juli.



Simbología de la danza

Pronostica la buena o mala
campaña agrícola del año

Transcripción por

Tito Wilson Choquejahuá Quenta

Fuete: Elaboración propia

4.3.6. Análisis estructural musical del tema sirenita de la danza Q'arapulis

Ver en anexos.

4.3.7. Resultados de análisis melódico del tema sirenita de la danza

Q'arapulis

El tema sirenita de la danza Q'arapuli, tiene una estructura formal "Monotemática de repetición constante de frases y semifrases, ocupa una extensión de 20 compases con un comienzo tético y una terminación musical femenina-postíctica.

Basándonos en la terminología de Julio Bas, todo el discurso musical presenta un solo periodo ternario con sentido propositivo afirmativo, compuesta por 3 frases binarias afirmativas de 2 semifrases ternarias afirmativas cada uno.

Las dos primeras frases tienen una similitud, ocurre lo mismo con sus respectivas semifrases ternarias Afirmativas compuestas de 3 motivos con variedades (a – a' - a').

La tercera frase Binaria Afirmativa, es una frase que reafirma la propuesta, pero con un sentido conclusivo afirmativo de dos semifrases ternarias idénticas con motivos idénticos con esquemas (a – a – a) respectivamente.

Finalmente, el tema concluye con 2 notas de reposo definitivo de 2 compases (Compás N° 19 y 20), de una corchea en tiempo corte y una negra en tempo débil mostrando de esa manera una terminación musical femenina.

4.3.7.1. Célula Melódica Principal del Tema Sirenita



Ilustración 8. Célula melódica principal del tema Sirenita

4.3.8. Resultados de análisis rítmico del tema sirenita de la danza

Q'arapulis

4.3.8.1. Tempo del Tema Sirenita

Tabla 7.

Análisis del Tempo del tema Sirenita

Nombre de la Danza	Tema de la Danza	Características del Tempo			
		Lento (60-66) Despacio	Adagio (66-76) Cómodamente con calma	Andante (76-108) Pausado	Moderato (108-120) Moderado
Q'arapulis	Sirenita		X		

Fuente: Elaboración propia Tito Wilson

4.3.8.2. Bases Rítmicas del Tema

Se pudo identificar que la repetición es rítmica y melódica con grupos rítmicos asimétricos de 6/8, 3/8 y 9/8.

Veamos los siguientes ejemplos:

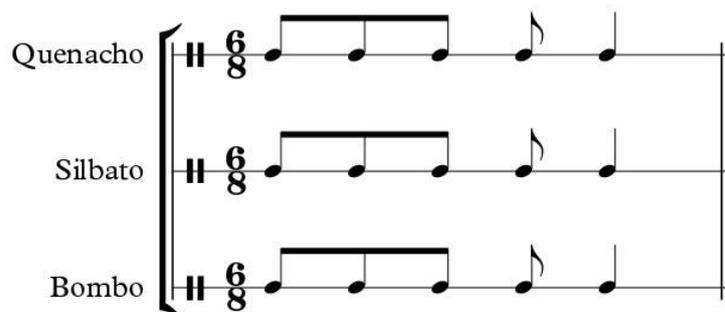


Ilustración 9. Bases rítmicas del tema Sirenita



N° de compases	19
Acontecimientos Importantes	Festividad Señor de la Exaltación de la Santa Cruz y la Virgen de la Natividad 14 de Setiembre – Juli.
Simbología de la danza	Pronostica la buena o mala campaña agrícola del año
Transcripción por	Tito Wilson Choquejagua Quenta

Fuete: Elaboración propia

4.3.10. Análisis estructural musical del tema K’usill Wayt’ata de la danza

Q’arapulis 14 de Setiembre del Distrito de Juli

Ver en anexos.

4.3.11. Resultados de análisis melódico del tema K’usill Wayt’ata de la danza Q’arapulis

K’usill Wayt’ata, tema musical de la danza Q’arapulis 14 de Setiembre, podemos afirmar que: el tema tiene una estructura formal totalmente “Monotemática” con repetición constante de frases y semifrases, el tema entero ocupa una extensión de 19 compases, de tal manera que presenta un comienzo tético y un final postíctica, vale decir un final femenino.

Según la terminología de Julio Bas 1947, este tema tiene un solo periodo, y es periodo ternario afirmativo con sentido propositivo, está constituido por 3 frases (2 de ellas ternarias y uno binaria) también de carácter afirmativo.

La primera frase ternaria afirmativa, está compuesta por 3 semifrases binarias afirmativas (de 2 motivos cada una) por tanto, la frase entera ocupa 6 compases ($2+2+2=6$), esto ocurre tal igual con la Segunda Frase manteniendo la misma estructura musical con esquemas de tipo (a – a’) respectivamente.

La Tercera Frase, corresponde a frase binaria afirmativa y tiene la sensación de ratificar la propuesta planteada en la 1er y 2da frase ternaria. Está

frase binaria, está constituido por 2 semifrases idénticas del uno al otro, repetitivas con un esquema de tipo (a – a’).

Finalmente, completando la estructura formal Monotemática, este discurso musical concluye con 2 compases con Notas de Reposo Definitivo y una terminación musical Femenina (Postíctica).

4.3.11.1. *Célula Melódica Principal Del Tema K’usill Wayt’ata*

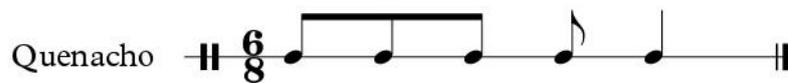


Ilustración 11. Célula melódica principal del tema K’usill Wayt’ata

4.3.12. Resultados de análisis rítmico del tema K’usill Wayt’ata de la danza

Q’arapulis

4.3.12.1. *Tempo del Tema*

Tabla 9.

Análisis del Tempo del tema K’usill Wayt’ata

Nombre de la Danza	Tema de la Danza	Características del Tempo			
		Lento (60-66) Espacio	Adagio (66-76) Cómodamente con calma	Andante (76-108) Pausado	Moderato (108-120) Moderado
Q’arapulis	K’usill Wayt’ata		X		

Fuente: Elaborado por Tito Wilson Choquejahuá Quenta

4.3.12.2. *Bases Rítmicas del Tema*

Se pudo identificar que la repetición es rítmica y melódica, esto se da en motivos, semifrases y frases con compases de ritmos asimétricos de $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ y $\frac{1}{4}$.

Quenacho

Silbato

Bombo

Ilustración 12. Bases rítmicas del tema

En la ilustración 17, si comparamos, podemos ver claramente que son los mismos diseños rítmicos a excepción del bombo. El Quenacho es el instrumento que hace la melodía y ahí encontramos un instrumento rítmico el Silbato, que hace acompañamiento rítmico a la melodía tal igual como lo toca el Quenacho.

En esta instrumentación popular folklórica, un instrumento que no podría faltar es el bombo, instrumento rítmico característico del Quenacho, lleva un ritmo bastante contagioso, único, que compromete la memoria del cuerpo de aquel que oye las melodías de los Q'arapulis o quena quenenas.

En su ejecución rítmica presenta mínimas variaciones de figuras rítmicas como la semicorchea.

4.3.12.3. *Célula rítmica principal del bombo del tema K'usill Wayt'ata*

Bombo

Ilustración 13. Célula rítmica principal del bombo del tema K'usill Wayt'ata



V. CONCLUSIONES

- PRIMERO:** La investigación titulada procesos históricos y análisis musical de la danza Q'arapulis, contribuye positivamente al desarrollo cultural del distrito de Juli, ya que permite estimular valores trascendentales y fundamentales para la convivencia humana, tales como: la disciplina, la responsabilidad, la ética, el razonamiento, el análisis, la valoración crítica y la opinión.
- SEGUNDO:** Esta danza Quena Quenas, nace cuando la Real Audiencia de Charcas-Alto Perú (actual Bolivia) formó parte del Virreinato del Perú, entre los años 1810 a 1825, donde mantenían buena relación de hermandad entre ambos países, en resumen, la identificación del proceso histórico de esta danza Q'arapulis 14 de setiembre, contribuye de manera óptima al conocimiento histórico y a la esencia de identidad cultural del distrito de Juli.
- TERCERO:** La práctica musical de la danza Q'arapulis 14 de setiembre del Distrito de Juli, ayuda a mantener viva nuestras tradiciones y costumbres legadas por los antepasados.
- CUARTO:** La estructura musical de la danza Q'arapulis 14 de setiembre del distrito de Juli, tiene una estructura formal totalmente monotemática con repetición constante de frases y semifrases presentado una estructura (a-a), (a-a').



VI. RECOMENDACIONES

PRIMERO: La cultura son conjuntos de conocimientos, ideas, tradiciones y costumbres que caracterizan a un pueblo favoreciendo la integración y entendimiento mutuo, en este marco, para poder conocer y entender los fenómenos socioculturales, se recomienda seguir investigando sobre los procesos históricos de diversas danzas de la Ciudad de Juli.

SEGUNDO: Existen sucesos históricos que están expuesto a desaparecer con el tiempo, están siendo dejados de lado por la entidad gubernamental y la población al no revalorar, razón por la cual, se recomienda realizar estudios sobre los procesos históricos de cada danza a fin de que se pueda preservar dichos registros.

TERCERO: En Juli, existen estudiantinas, centros musicales, centro cultural Lupi Jaq'e, Instituciones Educativas primarias y secundarias, a los artistas músicos, se les recomienda inculcar a la práctica musical no solamente la música de la danza Q'arapulis, si no practicar melodías de otras danzas, de pronto transcribirlas y adaptarlas para diferentes estilos, de esta manera preservamos el legado cultural.

CUARTO: Finalmente, a los músicos profesionales de la ciudad de Juli, recomendarles a escribir partituras y realizar su análisis ya que esto quedará como un registro para las futuras generaciones.



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ander Egg, E. (2005). El Proceso de Globalización en la Cultura. *Revista Cultural*, 149.
- Arenas Canaza, E. (2016). Los Unucajas: Análisis Musical y Organológico en el Contexto Socio Cultural de la Provincia de Azángaro 2016. *Tesis de Licenciatura*. Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- BAS, J. (1947). *Tratado de Forma Musical*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
- Blanco Figueroa, F. (2000). *Cultura y Globalización*. México: Editorial la Colina.
- Burnett Tylor, E. (1981). *Cultura Primitiva*. Londres: Editorial Ayuso.
- Causse Cathcart, M. (2009). El Concepto de Comunidad desde el punto de vista Socio-Histórico - Cultural y Lingüístico. *Red de Revistas Científicas de América Latina*, 6.
- Chávez Hurtado, L. (2018). Etnografía y Análisis Musical de la Danza “Mama Raywana” del Distrito de San Francisco de Cayrán. *Tesis de Licenciatura*. Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Huánuco.
- Contributors, E. (19 de Mayo de 2008). *Enciclopedia de la Enciclopedia Libre Universal en Español*. Obtenido de http://enciclopedia.us.es/index.php?title=Composici%C3%B3n_musical&oldid=424771
- Cordantonopulos, V. (2002). *Curso de Teoría de la Música*. Argentina: Editorial Ricordi - Argentina.
- Cursá, D. d. (1993). *Manual de Formas Musicales*. España - Madrid: Real Musical Publicaciones y Ediciones.



- Díaz Rodríguez, Á. (2016). La musicología en la actualidad, una muy breve visión de la musicología en nuestros días. *Societarts. Revista de Artes– Facultad de Artes UABC-Universidad Autónoma de Baja California*, 2-8.
- García Diego , V. (1944). Tradicion Popular o Folklore. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 28.
- García Hernández, M. (2008). El Concepto de Cultura. *Barcelona: Editorial Mitre*, 1.
- García Ruso, H. (2003). *La Danza en la Escuela*. España: Inde Publicaciones.
- Geertz, C. (2003). *La Interpretación de las Culturas* . Barcelona España: Editorial GEDISA, S. A.
- Gil Vásquez, T. P. (2017). Análisis Musical y Organológico en el Contexto de los Wapululos de Lampa – Puno. *Tesis de Licenciatura*. Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- Grebe, M. (1976). Objeto, Métodos y Técnicas de Investigación en Etnomusicología: Algunos problemas básicos. *Revista Musical Chilena*, 6.
- H. Carr, E. (1961). *¿Que es la historia?* Barcelona: Editorial Ariel S. A.
- Hector Luciano Velázquez Sagua, Nestor Velazques Sagua et al. (2013). *Rituales en la Festividad de la Exaltación de la Santa Cruz en Juli*. Puno: Editorial Altiplano E.I.R.L.
- Herdon, M. (1974). Ethnomusicology. *University of Illinois Press on Behalt of Society for Ethnomusicology*, 44-51.
- Hernández Sampieri, D. R., Fernandez Collado, D. C., & Baptista Lucio, D. M. (2014). *Metodología de la Investigación 6ta Edición*. México: Miembro de la Cámara Nacional de la Industria Mexicana.
- Hormigos, J. (2010). La Creación de Identidades Culturales a través del Sonido. *Revista Ciencias de la Educación*, 3-4.



- Iturria, R. (2006). *Tratado de Folklore*. Montevideo: Tierradentro Ediciones.
- Juli, M. P. (5 de Diciembre de 2021). *Munijuli.gob.pe/geografia/*. Obtenido de <https://munijuli.gob.pe/geografia/>
- Lévi Strauss, C. (1993). *Raza y Cultura*. Madrid : Editorial Cátedra.
- Mamani Mamani, L. B. (2017). “Tinti Wacas” del Distrito de Juli: Análisis Musical y Organológico en su Contexto Social. *Tesis de Licenciatura*. Universidad Nacional del Altiplano, Puno.
- Marcos Arévalo, J. (2004). Tradición, el Patrimonio y la Identidad . *Revista de Estudios Extremeños*, 925-956.
- Mastropietro, C. (2003). La Modulación Tímbica. Una Herramienta para el Análisis Musical. *Monografía*. Universidad Nacional de la Plata, Facultad de Bellas Artes, Buenos Aires-Argentina.
- Melgar Bao, R. (2001). El universo simbólico del ritual en el pensamiento de Víctor Turner. *Investigaciones Sociales*, 17.
- Molano L, O. L. (2007). Identidad Cultural, Un Concepto que Evolucionan. *Revistas.uexternado.edu.com*, 72-74.
- Nagore, M. (2005). El Análisis Musical: Entre el Formalismo y la Hermeneutica. *Departamento de Música*, 27-31.
- Pedro, D. d. (2007). *Teoría Completa de la Música*. España: Editorial Real Musical.
- Rubertis De, V. (1954). *Teoría Completa de la Música*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C-.
- Schoenberg, A. (1974). *Tratado de Armonía*. Mattsee - Salzburgo.
- Socarrás, E. (2004). Participación, Cultura y Comunidad. En C. N. Hernández, *Trabajo Comunitario, Selección de Lecturas (Compilación)* (págs. 69-80). La Habana:



Editorial Caminos. Obtenido de <https://www.cencos22oaxaca.org/wp-content/uploads/2020/08/El-trabajo-comunitario-coP.pdf#page=69>

Steinberg, M. (1891). *Principios de Orquestación* . San Petersburgo: Ricordi Americana.

Torre, L. A. (2012). *Historia de la Música Universal y Latinoamericana*. Quito.

Ucharico Fargin, R. J. (2017). Análisis Musical y Contextual de los Sikuris de la Ciudad de Yunguyo. *Tesis de Licenciatura*. Universidad Nacional de Altiplano, Facultad de Ciencias Sociales, E.P-Arte, Puno.



ANEXOS

ANEXO A. Análisis Estructural Musical del Tema Charanguito

CHARANGUITO
DANZA Q'ARAPULIS

Autor: Juan C. Candia Palomino
Transcripción por:
Tiro Wilson Choquejahua Quenta

Danza $\text{♩} = 73$

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Quenacho (treble clef), Silbato (percussion), and Bombo (percussion). The score is annotated with structural analysis labels:

- System 1 (Measures 1-5):** Labeled "Periodo Ternario Afirmativo". It contains a "Frase Ternaria Afirmativa" consisting of two "Semifrase Binaria Afirmativa" units. The first unit contains "Motivo a" (measures 2-3) and "Motivo a'" (measures 4-5). The second unit contains "Motivo a" (measures 4-5) and "Motivo a'" (measures 5-6). A green box highlights the first measure, and a green arrow labeled "Ictus" points to it.
- System 2 (Measures 6-9):** Labeled "Periodo Ternario Afirmativo". It contains a "Frase Ternaria Afirmativa" with "Semifrase Binaria Afirmativa" units. The first unit contains "Morivo a" (measures 6-7) and "Motivo a'" (measures 7-8). The second unit contains "N.R.M." (Notes de Reposo Momentáneo, measure 8) and "Motivo a" (measures 9-10).
- System 3 (Measures 10-14):** Labeled "Frase Binaria Afirmativa". It contains a "Semifrase Binaria Afirmativa" with "Motivo a'" (measures 10-11) and "Motivo a" (measures 11-12). The second unit contains "N.R.M." (measures 13-14) and "Motivo a" (measures 14-15).
- System 4 (Measures 15-17):** Labeled "Periodo Ternario Afirmativo". It contains a "Frase Binaria Conclusiva Afirmativa" with a "Semifrase Ternaria Afirmativa" unit containing "Motivo a'" (measures 15-16) and "Motivo a'" (measures 16-17). The second unit contains "Motivo a" (measures 17-18).
- System 5 (Measures 18-21):** Labeled "Semifrase Ternaria Afirmativa". It contains "Motivo a'" (measures 18-19) and "Motivo a'" (measures 19-20). The final measure (21) contains "Notas de Reposo Definitivo" and is highlighted with a green box and a green arrow labeled "Ictus".

LEYENDA

- Frase musical según su comienzo = Tético
- N.R.M. = Notas de Reposo Momentáneo
- N.R.D. = Notas de Reposo Definitivo
- Terminación musical = Femenina

ANEXO B. Análisis Estructural Musical del Tema Sirenita.

SIRENITA
DANZA Q'ARAPULIS

Autor: Alfonso Poma Vargas

Transcripción por:

Tito Wilson Choquejahua Quenta

Danza ♩ = 73

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Quenacho (treble clef), Silbato (percussion clef), and Bombo (percussion clef). The score is annotated with structural analysis labels:

- System 1 (Measures 1-3):** Labeled "Periodo Ternario Afirmativo". It contains a "Frase Binaria Afirmativa" which is further divided into "Semifrase Ternaria Afirmativa" (measures 1-2) and "Semifrase Ternaria Afirmativa" (measure 3). The first phrase contains "Motivo a" (measure 1) and "Motivo a'" (measures 2-3). A green box highlights the first measure, labeled "Ictus".
- System 2 (Measures 4-7):** Labeled "Periodo Ternario Afirmativo". It contains a "Frase Binaria" divided into "Ternaria Afirmativa" (measures 4-5) and "Semifrase Ternaria Afirmativa" (measures 6-7). The first phrase contains "Motivo a'" (measures 4-5) and "Motivo a'" (measures 6-7). The second phrase contains "Motivo a'" (measures 6-7).
- System 3 (Measures 8-12):** Labeled "Afirmativa" and "Frase Binaria". It contains "Semifrase Ternaria Afirmativa" (measures 8-10) and "Semifrase Ternaria Afirmativa" (measures 11-12). The first phrase contains "Motivo a'" (measures 8-10) and "Motivo a'" (measures 11-12). The second phrase contains "Motivo a'" (measures 11-12). There are first and second endings indicated between measures 10 and 11.
- System 4 (Measures 13-18):** Labeled "Periodo Ternario Afirmativo" and "Conclusiva Afirmativa". It contains "Semifrase Ternaria Afirmativa" (measures 13-16) and "Notas de Reposo Definitivo" (measures 17-18). The first phrase contains "Motivo a'" (measures 13-16). A green box highlights the final measure (18), labeled "Ictus".

LEYENDA

- Frase musical según su comienzo = Tético
- N.R.D. = Notas de Reposo Definitivo
- Terminación Musical =Femenino

ANEXO C. Análisis Estructural Musical del Tema K'usill Wayt'ata

K'USILL WAYT'ATA

DANZA Q'ARAPULIS

Autor: Ramon Cáceres Mamani

Transcripción por:

Tito Wilson Choquejahuá Quenta

Danza ♩ = 73

The musical score is divided into three systems, each representing a different section of the dance. Each system includes staves for Quenacho (melody), Silbato (percussion), and Bombo (percussion). The notation is annotated with structural analysis labels:

- System 1 (Measures 1-5):** Labeled 'Periodo Ternario Afirmativo' and 'Frase Ternaria Afirmativa'. It contains three 'Semifrase Binaria Afirmativa' units, each with a 'Motivo a' and 'Motivo a''.
- System 2 (Measures 6-10):** Labeled 'Periodo Ternario Afirmativo' and 'Frase Ternaria Afirmativa'. It contains three 'Semifrase Binaria Afirmativa' units, each with a 'Motivo a' and 'Motivo a''.
- System 3 (Measures 11-14):** Labeled 'Periodo Ternario Afirmativo' and 'Frase Binaria Afirmativa'. It contains two 'Semifrase Binaria Afirmativa' units, each with a 'Motivo a' and 'Motivo a''.
- System 4 (Measures 15-19):** Labeled 'Frase Binaria Afirmativa' and 'Semifrase Ternaria Afirmativa'. It contains three 'Motivo a' and 'Motivo a'' units, followed by 'Notas de Reposo Definitivo' (measures 18-19) and an 'Ictus' marker.

LEYENDA

- Frase musical según su comienzo = Tético
- N.R.D. = Notas de Reposo Definitivo
- Terminación musical = Femenina

ANEXO D. Entrevista a ex integrante del conjunto Q'arapulis,
Tomas Sahuá.



ANEXO E. Entrevistado a Alfonso Poma Vargas,
integrante de los Q'arapulis



ANEXO F. Entrevistado a Francisco Eusebio Villegas Berroa, integrante de los Q'arapulis



ANEXO G. Entrevistado a Zenon Yabar Collatupa, integrante de los Q'arapulis



ANEXO H. Entrevistado a Favio Mamani Quispe,
Luthier de Instrumentos Andinos de Nacionalidad
Boliviano



ANEXO I. Entrevistado a Dr. Msñor. Ciro
Quispe Lopez



ANEXO J. Entrevistado a Francisco Chambilla
Tonconi, integrante de los Q'arapulis



ANEXO K. Entrevistado a Constantino Paye Mamani



ANEXO L. Registros bibliográficos, foto de 1908



ANEXO M. Grupos de enfoque con tenientes del cabildo Chambilla



ANEXO N. Grupos de enfoque con los K'usillos



ANEXO O. Entrevistas a profundidad con los danzantes.



ANEXO P. Conjunto tradicional Q'arapulis 14 de Setiembre, 2021.



ANEXO Q. Observación de los acontecimientos de la festividad





ANEXO R. Transcripción y adaptación para marcha del tema K'usill Wayt'ata

K'USILL WAYT'ATA

(DANZA Q'ARAPULIS JULI - MARCHA)

TRANSCRIPCIÓN Y ARREGLO POR:
TITO WILSON CHOQUEJAHUA QUENTA

Marcha $\text{♩} = 92$

The musical score is arranged for a marching band. It features the following instruments and parts:

- Flute:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 1° Clarinet in B♭:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 2° Clarinet in B♭:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 1° Alto Saxophone:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 2° Alto Saxophone:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- Tenor Saxophone:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 1° Trumpet in B♭:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 2° Trumpet in B♭:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 3° Trumpet in B♭:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a melodic line with triplets.
- 1° Trombone:** Bass clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic line.
- 2° Trombone:** Bass clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic line.
- 3° Trombone:** Bass clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic line.
- 1° Euphonium:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic line.
- 2° Euphonium:** Treble clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic line.
- Tuba:** Bass clef, 2/4 time signature, playing a rhythmic line.
- Drum Set:** Percussion line with a steady beat.

The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The time signature is 2/4, and the tempo is marked as $\text{♩} = 92$. The key signature has one flat (B♭).

titosaxophone@gmail.com



2

7 1. 2. (A)

FL.
CL.
CL.
ALTO SAX.
ALTO SAX.
TEN. SAX.
TPT.
TPT.
TPT.
TBN.
TBN.
TBN.
EUPH.
EUPH.
TBA.
DR.



Musical score for a brass and woodwind ensemble, measures 14-16. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), and Drum (Dr.).

Measure 14: Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Euphonium, and Drum parts. The Flute part has a circled 'B' above it. The Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Trombone parts have a '3' below them. The Drum part has a '3' below it.

Measure 15: Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Euphonium, and Drum parts. The Flute part has a circled 'B' above it. The Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Trombone parts have a '3' below them. The Drum part has a '3' below it.

Measure 16: Flute, Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Trumpet, Trombone, Euphonium, and Drum parts. The Flute part has a circled 'B' above it. The Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Trombone parts have a '3' below them. The Drum part has a '3' below it.

Dynamic markings: *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).



4

21

Fl.
Cl.
Cl.
ALTO SAX.
ALTO SAX.
TEN. SAX.
TPT.
TPT.
TPT.
TBN.
TBN.
TBN.
EUPH.
EUPH.
TBA.
DR.



27 **C**

FL. 1. 5
3

CL. 3

ALTO SAX. 3

ALTO SAX. 3

TÉN. SAX. 3

TPT. 3

TPT.

TPT.

TBN. 3

TBN.

TBN.

EUPH. 3

EUPH. 3

TBA.

DR. *ff*



40 **D** 7

Fl. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

ALTO SAX. *ff*

ALTO SAX. *ff*

TÉN. SAX. *ff*

TPT. *ff*

TPT. *ff*

TPT. *ff*

TBN. *ff*

TBN. *ff*

TBN. *ff*

EUPH. *ff*

EUPH. *ff*

TBA. *ff*

Dr. *ff*



8

46

Fl.

Cl.

Cl.

ALTO SAX.

ALTO SAX.

TÉN. SAX.

TPT.

TPT.

TPT.

TBN.

TBN.

TBN.

EUPH.

EUPH.

TBA.

DR.



52 9

FL.
CL.
CL.
ALTO SAX.
ALTO SAX.
TEN. SAX.
TPT.
TPT.
TPT.
TBN.
TBN.
TBN.
EUPH.
EUPH.
TBA.
DR.



10

58

FL.

CL.

CL.

AL TO SAX.

AL TO SAX.

TÉN. SAX.

TPT.

TPT.

TPT.

TBN.

TBN.

TBN.

EUPH.

EUPH.

TBA.

DR.