



# **UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO DE PUNO**

## **FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

### **ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE**



## **EXPOSICION MUSICAL DE LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA COMO PROPUESTA COMPOSITIVA EN MÚSICA**

### **PROGRAMÁTICA**

### **TESIS**

### **PRESENTADA POR:**

**Bach. SAÚL WILSON CAHUA ORTIZ**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:**

**LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA**

**PUNO – PERÚ**

**2019**



## DEDICATORIA

Primeramente, Dedico a mis queridos padres  
Y familiares por su gran apoyo incondicional  
Durante mis estudios superiores.

En segundo lugar, dedico  
a todos mis familiares,  
amigos y amigas.

Saul Wilson Cahua Ortiz



## AGRADECIMIENTO

En primer lugar, agradezco a mis jurados y a mi asesor, por sus orientaciones para lograr este presente trabajo de investigación. Agradezco también a la escuela profesional de ARTE-UNA-PUNO, y en seguida a mis docentes de la especialidad de música por sus consejos y apoyos incondicionales que he podido recibir.

En segundo lugar, quiero agradecer a mis queridos amigos y amigos por su gran apoyo moral, intelectual y musical en especial a Julmer Nuñez Soto, quien me ha ayudado incondicionalmente en las propuestas compositivas; también a David Ayamamani Zuñiga, de quien recibí su apoyo musical, y quedo agradecido con todas las demás personas que ha estado dispuestos a apoyarme en todos los aspectos.

Quiero mencionar también al coro polifónico de la Escuela superior de formación Artística de Juliaca, dirigido por la maestra Lic. Carmen Rosa Cardoso Chura

A estudio de grabaciones “ANTARES STUDIO”

Saul Wilson Cahua Ortiz



## INDICE GENERAL

**DEDICATORIA**

**AGRADECIMIENTO**

**INDICE GENERAL**

**ÍNDICE DE FIGURAS**

**ÍNDICE DE CUADRO**

**ÍNDICE DE IMÁGENES**

**ÍNDICE DE SCORE**

**RESUMEN .....11**

**ABSTRACT.....12**

### **CAPÍTULO I**

#### **INTRODUCCIÓN**

**1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....13**

**1.2. ANTECEDENTES .....13**

**1.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....21**

1.3.1. PREGUNTA GENERAL.....21

1.3.2. PREGUNTAS ESPECÍFICAS.....21

**1.4. IMPORTANCIA Y UTILIDAD DEL ESTUDIO .....21**

**1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN .....21**

1.5.1. OBJETIVO GENERAL .....21

1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....21

**1.5. CARACTERIZACIÓN DEL AREA DE INVESTIGACIÓN .....22**

### **CAPÍTULO II**

#### **REVISIÓN DE LITERATURA**

**2.1. MARCO TEÓRICO.....24**

**2.2. MARCO CONCEPTUAL.....27**

**2.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN.....32**

### **CAPÍTULO III**

#### **MATERIALES Y MÉTODOS**

**3.1. TIPO Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN .....33**

**3.2. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN.....33**

**3.3. TÉCNICAS E INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS.....33**

**3.4. PROCEDIMIENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS .....33**

**3.5. PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS .....33**



## CAPÍTULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

<b>4.1. PRIMER ACTO – ENTRADA DE QHAPUS –VÍSPERA .....</b>	<b>34</b>
4.1.1. INTRODUCCIÓN DE LA OBRA .....	35
4.1.2. MARCHA DEL QHAPERO (18-25) .....	39
4.1.3. PUENTE I (26-41).....	43
4.1.4. DANZA DEL QHAPERO (PASACALLE) .....	46
4.1.5. DANZA DE WIFALAS.....	50
4.1.6. PUENTE II (52-64).....	53
4.1.7. VARIACIÓN DE WIFALAS COMO PERIODO “C1” .....	56
4.1.8. PUENTE DE IMPROVISACIÓN .....	60
4.1.9. IMPROVISACIÓN.....	61
4.1.10. PUENTE FINAL DEL ACTO I .....	61
<b>4.2. SEGUNDO ACTO – SEREMONIA RELIGIOSO .....</b>	<b>62</b>
4.2.1. INVITACIÓN A LA MISA .....	62
4.2.2. MISA-CEREMONIA RELIGIOSO.....	65
4.2.3. PROCESIÓN “I”.....	68
4.2.4. PROCESIÓN “II” .....	72
4.2.5. RETORNO AL ALTAR –CORAL.....	75
4.2.6. PUENTE FINAL DEL SEGUNDO ACTO .....	78
<b>4.3. TERCER ACTO - CACHARPARÍ.....</b>	<b>79</b>
4.3.1. PASACALLE – SIKURI.....	79
4.3.2. VARIACIÓN DECORATIVA “A1” (180-194).....	82
4.3.3. VARIACIÓN DECORATIVA – PERIODO “A2 (195-210) .....	83
4.3.4. PUENTE DE VARIACIÓN (210- 213) .....	84
4.3.5. VARIACIÓN MELÓDICA –PERIODO “A3”.....	86
4.3.6. VARIACIÓN DECORATIVA – PERIODO “A4”.....	89
4.3.7. CADENZA.....	90
4.3.8. CODA FINAL.....	91
4.3.9. DATOS DE LA OBRA.....	91
4.3.10. ANALIS GENERAL DE LA OBRA.....	92
<b>V. CONCLUSIONES .....</b>	<b>95</b>
<b>VI. RECOMENDACIONES .....</b>	<b>96</b>
<b>VII. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>	<b>97</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>100</b>



<b>ANEXO I .....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXO II.....</b>	<b>105</b>

**Área:** Ciencias Sociales

**Tema:** Propuesta compositiva en música programática

**Línea:** Innovación en la producción musical

**FECHA DE SUSTENTACIÓN:** 05 de Septiembre del 2019



## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Descripción de la introducción de la obra musical. ....	36
Figura 2: Descripción y significado .....	36
Figura 3: Descripción musical .....	37
Figura 4: Descripción musical de la introducción.....	39
Figura 5: Descripción orquestal .....	41
Figura 6: Análisis formal del periodo “A” del acto I. ....	41
Figura 7: Descripción orquestal del puente 1 .....	44
Figura 8: Descripción de la primera parte del puente 1.....	44
Figura 9: Descripción de la segunda parte del puente 1.....	45
Figura 10: Descripción orquestal de la tercera parte del puente 1 .....	46
Figura 11: Descripción melódica de qhapero. ....	46
Figura 12: Descripción del análisis formal del periodo “B” del acto I .....	48
Figura 13: Descripción melódica de la danza de wifalas .....	50
Figura 14: Análisis de la danza wifalas como periodo “C” del acto I.....	52
Figura 15: Descripción orquestal, primera parte del puente II en el acto I .....	54
Figura 16: Descripción melódica de la segunda parte del puente II en el acto I. ....	55
Figura 17: Descripción de la tercera parte del puente II en el acto I. ....	56
Figura 18: Descripción de la tercera parte del puente II en el acto I.....	56
Figura 19: Descripción del análisis formal del periodo “C1” en el acto I.....	59
Figura 20: Descripción orquestal del puente de improvisación en el acto I.....	60
Figura 21: Estructura rítmica del pasaje de improvisación en el acto I .....	61
Figura 22: Descripción del puente final del acto I.....	61
Figura 23: Descripción del análisis formal periodo “A “en el acto II.....	63
Figura 24: Descripción del análisis formal del periodo “B” en el acto II .....	66
Figura 25: Descripción melódica de la repetición del periodo “B” en el acto II.....	68
Figura 26: Descripción del análisis formal del periodo “C” en el acto II. ....	70
Figura 27: Descripción del análisis formal del periodo “D” en el acto II. ....	73
Figura 28: Descripción del análisis formal del periodo “E” en el acto II.....	76
Figura 29: Descripción orquestal del puente en el acto II. ....	79
Figura 30: Descripción del análisis formal del periodo “A” en el acto III.....	82
Figura 31: Variación decorativa del periodo” A1” en el acto III.....	83
Figura 32: Descripción orquestal de la variación decorativa “A2” en el acto III. ....	84
Figura 33: Descripción orquestal del puente de variación en el acto III. ....	86
Figura 34: Descripción del análisis formal del periodo “A3” en el acto III. ....	89
Figura 35: Variación decorativa en el periodo “A4” dentro del acto III. ....	90
Figura 36: Descripción melódica de la cadenza en el acto III. ....	91
Figura 37: Descripción melódica de la coda final en el acto III. ....	91



## ÍNDICE DE CUADRO

Cuadro 1: Análisis formal de la obra completa .....	94
---	----



## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Marcha de qhapo.....	102
Imagen 2: Danza del qhapero .....	102
Imagen 3: Danza de wifalas. Autor: Tv shows-faceclips .....	103
Imagen 4: Misa religioso .....	103
Imagen 5: Procesión. Autor: Agencia de noticias ANDINA.....	104
Imagen 6: Danza de sikuris, cacharpari. Autor: Diario el correo .....	104



## ÍNDICE DE SCORE

Score 1: Voces del altiplano .....	105
Score 2: Voces del altiplano. ....	106
Score 3: Voces del altiplano .....	107
Score 4: Voces del altiplano .....	108
Score 5: Voces del altiplano .....	109
Score 6: Voces del altiplano .....	110
Score 7: Voces del altiplano .....	111
Score 8: Voces del altiplano .....	112
Score 9: Voces del altiplano .....	113
Score 10: Voces del altiplano .....	114
Score 11: Voces del altiplano .....	115
Score 12: Voces del altiplano .....	116
Score 13: Voces del altiplano .....	117
Score 14: Voces del altiplano .....	118
Score 15: Voces del altiplano .....	119
Score 16: Voces del altiplano .....	120



## RESUMEN

El presente trabajo de investigación titulada “exposición musical de la festividad de la virgen de la candelaria como propuesta compositiva en música programática 2017” tiene como objetivo registrar la festividad virgen de la candelaria a través de la representación musical basada en sus actos importantes dentro de la festividad con una propuesta compositiva a través de la música programática utilizando métodos compositivos para la realización de esta propuesta musical, y de este modo se expondrá la obra musical para describir los 3 actos principales de la festividad, y otro de los objetivos también es el análisis formal de la obra compuesta e identificar su estructura musical. Luego de pasar los procesos compositivos llegamos a la conclusión de que se ha realizado la propuesta conforme al objetivo trazado y que la música programática es una alternativa para hacer propuestas compositivas basadas en tradiciones o manifestaciones culturales, de tal modo se recomienda este tipo de composiciones programáticas puede ser como base fundamental para los estudiantes del curso de composición, ya que el género musical exige fundamentos o conceptos temáticos para la composición musical.

**Palabras Clave:** propuesta, composición, música, análisis y forma.



## ABSTRACT

The present work of investigation entitled "musical exhibition of the virgin de la Candelaria Festival as a compositional proposal in programmatic music 2017" has the objective of registering the virgin Festival of Candelaria through musical representation based on its important acts within the festivity with a compositional proposal through programmatic music using compositional methods for the realization of this musical proposal, and in this way the musical work will be exposed to describe the 3 main acts of the festival, and another of the objectives is also the analysis formal of the composite work and identify its musical structure. After passing the compositional processes we come to the conclusion that the proposal has been made according to the objective outlined and that program music is an alternative to make compositional proposals based on traditions or cultural manifestations, so this type of programmatic compositions is recommended it can be as a fundamental base for the students of the composition course, since the musical genre demands foundations or thematic concepts for the musical composition.

**Key Words:** proposal, composition, music, analysis and form.



# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

### 1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Puno “**Capital del Folklore Peruano**, en el cual tiene la festividad Virgen de la Candelaria, reconocido por la **Unesco** como “**Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad**, en el cual asisten miles de personas a la fiesta patronal mencionada, por lo cual no cuenta con una propuesta de musicalización sobre esta actividad. Por lo tanto, se busca registrar esta actividad cultural a través de representación musical con una propuesta compositiva de corte académico basado en la festividad virgen de la candelaria puesto que hasta la actualidad no se ha encontrado propuestas compositivas con este mismo objetivo. Al mismo tiempo abrir nuevas posibilidades compositivas con estilos contemporáneos basados en las tradiciones y manifestaciones culturales que existen en la región de puno.

### 1.2. ANTECEDENTES

#### 1.2.1. Antecedentes internacionales

Los compositores de la música programática se han considerado como parte de los antecedentes dentro de ello encontramos a:

(Vivaldi, 1723), las cuatro estaciones es el título de un libro de cuatro conciertos para violín y orquesta (primavera, verano, otoño e invierno) del compositor italiano Antonio Vivaldi, incluido en el cimento del 'armonía e dell'inventione, Op. 8. Se trata de una obra descriptiva o programática que evoca, a través de elementos de lenguaje musical, distintos aspectos de las estaciones del



año Primavera (concierto N° 1 en mi mayor, RV. 269); Verano (Concierto n. ° 2 en sol menor, RV. 315); Otoño (Concierto n° 3 en fa mayor, RV. 293); Invierno (Concierto n° 4 en fa menor, RV. 297). (Gobierno de Canarias,2013, p.p.1-4)

Jimbo, Garzon, y Ruilova, (2017), menciona que la prioridad del poema sinfónico se atribuye al compositor Húngaro Franz Liszt. Sin embargo y a pesar del conocimiento que se le otorga a Liszt como creador de este género, hay que mencionar entre otro de sus precursores a su contemporáneo, el Francés Héctor Berlioz; quien también escribió obras con intensión absolutamente descriptiva, aunque nunca llamó con ese nombre a ninguna de sus creaciones. Una de sus obras más representativa es “Sinfonía Fantástica op. 14. De hecho, Liszt escribió que él se había inspirado en un vaso de etrusco que vio en Louvre que mostraba el canto de Orfeo a su lira, su música, la formación de los animales salvajes y el brutal instinto de la humanidad. Se considera como “primer músico poeta”, en definitiva, como un símbolo de influencia civilizadora del arte.

Jimbo et al., (2017), según historia menciona que, el paso de los años trajo consigo la necesidad de adoptar, con mayor frecuencia, ideas extra musicales en sus composiciones. Basta una ojeada a su catálogo para ver que la presencia de algunos géneros de música programática como el ballet, el poema sinfónico y el drama lírico se dan únicamente en su producción tardía. Los años en que escribe los poemas sinfónicos son los mismos en los que crea su drama lírico Furatena (1943) y sus Tres ballets criollos (1945), así como otras obras orquestales programáticas, entre las que destacamos Ceremonia Indígena (1955), Bolívar (1955) –que no debe confundirse con la cantata Homenaje a Bolívar (op. 106 de 1958) y los tres bocetos sinfónicos (1961). (Vaughan, 2015)



Sans y Astor (1830), mencionan que Héctor Berlioz (1803 – 1869), es uno de los compositores más atacados por su gusto por la desmesura, el gigantismo, lo chillón y lo relumbrante, que “se mueve en una esfera difícil de definir, pues no respeta, y no pretende respetar, las convenciones admitidas en el proceso de creación y de transmisión”. Es a partir de esta idea que intentaremos concretar los aportes de la Sinfonía Fantástica al lenguaje musical de su tiempo.

Berlioz compuso la Sinfonía Fantástica bajo el influjo del Hamlet de Shakespeare, el Fausto de Goethe, y de su amor por la actriz escocesa Harriet Smithson (con quién se casó más tarde). La obra fue estrenada el mismo año de su composición en el Conservatorio de París, pero luego Berlioz la revisó y redactó el programa de la obra. El objetivo de este programa era que fuese distribuido entre la audiencia allí donde la obra fuese a ser representada en escena (es decir, dramatizada). Para ejecuciones regulares de concierto sólo eran necesarios los títulos de los episodios, que siempre debían aparecer en los programas de mano. Con ello Berlioz revive en el romanticismo una vieja práctica de la música figurativa, que en el período barroco describía musicalmente sonetos como el de Las cuatro estaciones de Vivaldi, o en el clasicismo “pintaba” musicalmente un paisaje, como en la 6ª Sinfonía de Beethoven. De esta usanza derivará el Poema Sinfónico de Liszt, que tanto auge va a tener en las postrimerías del siglo XIX. (Sans & Astor, 1830).

Pérez & Monzó (2014), mencionan que la obra de Mussorgski presenta, además del paseo entre cuadros, diez piezas que se corresponden con once imágenes de Viktor Hartmann. En la actualidad gran parte de los dibujos de Hartmann se han perdido por lo que sólo se conocen, con certeza seis de las imágenes que inspiraron la suite. La relación es la siguiente: Gmono, el viejo



castillo, tullerías, bydlo bydlo, baile de los pollitos en su cascarón, Samuel Goldenberg y Schmuyle, catacumbas, la cabaña con pata de gallina, la gran puerta de Kiev.

### **1.2.2. ANTECEDENTES NACIONALES**

Ministerio de la cultura, (2015), menciona Teodoro Valcárcel, fue el primer intérprete de Debussy en el Perú. Su “Suite incaica” fue la primera obra sinfónica peruana estrenada en Europa en el marco de un acontecimiento de prestigio. Y fue también el primero en dar conciertos dedicados íntegramente a su música en salas consagradas como la Sala Pleyel, en París. Entre sus intérpretes se cuentan el célebre pianista español Ricardo Viñes y la famosa soprano peruana Lucrecia Sarria. Dos ediciones francesas de sus obras en la década de 1930 (Cuatro canciones incaicas y Estampas del ballet Suray surita) dan cuenta de la importancia y del reconocimiento del que gozó su obra. Lo atestiguan también los elogiosos comentarios de personajes ilustres de la crítica musical como Nicolas Slonimsky y el musicólogo Francisco Kurt Lange. Su proyecto principal fue descubrir las posibilidades artísticas de nuestro folklore y vislumbrar una nueva escuela compositiva peruana que él empezó, en perfecta sintonía con el espíritu de su tiempo.

Carrasco (2010) menciona que Daniel Alomía Robles (1871 – 1942) es considerado uno de los más prestigiosos y universales músicos del Perú, fue el primer compositor peruano y, tal vez, latinoamericano, que basó su trabajo de constructor musical en la investigación y estudio constante de los materiales sonoros nativos, siendo además un viajero infatigable desde los 15 años, visitando Bolivia, Argentina, Ecuador, Panamá y Estados Unidos. Vivió en la ciudad de Nueva York desde 1919 hasta 1933. Su ópera Illa Cori o La Conquista de Quito



fue propuesta para ser estrenada en las grandes ceremonias de apertura del Canal de Panamá de 1914. El inicio de la Primera Guerra Mundial frustró el proyecto. Es además autor de los poemas sinfónicos El indio, El amanecer andino y El surgimiento de los Andes, la opereta La Perricholi, una Misa de gloria (1909), 88 canciones para voz y piano y la zarzuela El cóndor pasa (1913), una de sus obras más conocidas. Falleció en Chosica a 30 km al este de Lima el 18 de junio de 1942 atacado de septicemia.

### **1.2.3. ANTECEDENTES DE LA VIRGEN DE LA CANDELARIA.**

#### **Origen**

La Virgen de la Candelaria no inició su historia en el Perú. Fue exactamente en Tenerife, entre los años 1400 y 1401, lugar de su primera aparición, donde según cuenta Fray Alonso de Espinosa, iban dos pastores guanches a encerrar su ganado en unas cuevas ubicadas en el barranco de Chimisay, cuando notaron que el ganado se remolinaba y no quería entrar. Al ver esto, miraron hacia la desembocadura del barranco y vieron sobre una peña, casi a la orilla del mar, la figura de una mujer con un niño en brazos. Los pastores le hicieron señas para que se retirase, sin embargo, salieron heridos ante sus intentos. Asustados, huyeron y acudieron al palacio del mencey (nombre dado al monarca o rey de los guanches de Tenerife) Acaymo, quien llegó al lugar para ver la famosa figura. Ambos pastores intentaron nuevamente persuadirla y al tocarla quedaron curados. El mencey comprendió entonces que aquella imagen era algo sobrenatural. Entonces el mismo rey quiso llevarla en sus brazos, pero después de un tramo, vencido por el peso, necesitó socorro. En lugar de la aparición hay hoy día una cruz y en el lugar donde el mencey pidió socorro, un santuario a Nuestra Señora del Socorro. La imagen fue llevada una cueva cerca del palacio del rey,



hoy convertida en capilla y más tarde trasladada a la Cueva de Achbinico (detrás de la actual Basílica de Candelaria) para veneración pública, luego que un joven llamado Antón, que había sido tomado como esclavo por los castellanos y había logrado escapar y regresar a su isla, reconoció en la imagen milagrosa a la Virgen María (Galarreta, 2010).

### **Festividad virgen de la candelaria en el Perú**

La Virgen de la Candelaria ha traspasado fronteras y en Perú se ha hecho de centenares de fieles. Fueron los españoles quienes trajeron su imagen a los nativos puneños, quienes muy enraizados en su religión autóctona rindiendo homenaje a la madre tierra, fingieron adoptar el nuevo culto siguiendo sus propios rituales asimilando la imagen de la Virgen María a la de la Pachamama. Con los años estas prácticas llegaron a un verdadero sincretismo religioso, mientras a la par se fueron creando varias leyendas que intentaban hacer surgir milagrosamente a la imagen de la Virgen de las aguas del legendario Lago Titicaca, o relacionarla con la vida de los incansables mineros. Precisamente, una de estas leyendas la cuenta Dionisio Quispe, donde “la Virgen con el rostro de una señora elegante serenísima y con un niño en los brazos” se apareció en el siglo XVII a un nativo quien por orden de su amo cuidaba un pequeño caserío ubicado a las riberas de un riachuelo en las faldas del Cerrito Huajasapata. (Galarreta, 2010)

#### **- Víspera 01 de febrero**

##### **Entrada de qhapo.**

La tradicional entrada de Kapus se inició en la víspera las actividades por la festividad de la Virgen de la Candelaria en Puno. Autoridades y pobladores participaron masivamente en esta actividad organizada por la Prefectura regional de Puno. Las autoridades políticas y militares abrieron el paso de la entrada de



kapus, realizando su recorrido por las calles céntricas de la ciudad de Puno, en señal de peregrinación a la Virgen de la Candelaria, considerada como la cara moderna de la madre tierra. Las delegaciones participantes en su mayoría de las comunidades adyacentes a la ciudad de Puno, realizaron su recorrido cargado de arbustos y bailando al son de pinkillos, tambores y el bombo. (Andina, 2018, parr.1,2)

Según el concepto de los participantes de esta actividad, entrevistado por el canal de televisión Foro TV. (2013) la fiesta inicia en las vísperas de la festividad Virgen de la Candelaria donde se reúnen las delegaciones de las comunidades de la región de Puno en homenaje a la santa patrona de Puno. Los comuneros realizan la entrada hacia la ciudad de Puno, una costumbre ancestral llamado como entrada de qhapos, cargados de leña en sus animales como: Llamas, Burros y Caballos, Para realizar la tradicional quema de leñas y hierbas en el momento de ceremonia ritual en homenaje a la santa patrona Virgen de la Candelaria, acompañado por múltiples danzas de la región.

- **Ceremonia central, 02 de febrero**

El Monseñor o Párroco del Santuario celebra la Misa solemne por el Día de la Fiesta. Este es uno de los actos principales donde los alterados y todos los devotos le rinden el homenaje a la Virgen Morena, implorando con los ojos arrasados en lágrimas, para que remedie sus intenciones y necesidades. (Catacora, 2018)

**Procesión**

Catacora (2018), nos dice que la procesión se prepara por fuera: Los celadores de la Virgen arreglan el traje litúrgico semanas antes que sea levantada en hombros, los oferentes aseguran que luzca radiante, adornada de rezos y



alabanzas. Una bombardita retumba el cielo en cuya tierra se decora el silencio inicial para elevar nuestros ruegos. En las cuatro esquinas de la plaza el humo morado en contra, hará que se alejen los malhechores de la fiesta, las cuatro edades que ya no tenemos y hará que los fieles no tengan su cara volteada para atrás, sus pasos y sus disimulos peligrosos también para atrás. Las campanadas cuencas y sacras del cuarzo de la catedral, me alcanzan con su eco y con la última vibración etérea que despierta la memoria de mis células madres. Esa vibración en mí, me hace luz para toda la fiesta.

#### - **Cacharpari-despedida**

Es una actividad de despedida en homenaje a la Virgen de la Candelaria donde se despiden con danzas autóctonas, mestizas, y traje de luces, pero según en su entrevista nos dice Calsin (2018), que ha sido más representativo de las danzas en la festividad son los Sikuris desde épocas muy antiguas.

Los SIKURIS o también grupo conocido como Sikus, son una danza auténticamente de la zona altiplánica perteneciente a un estrato social aymara que florecían en numerosos asentamientos mineros. Es muy interesante el instrumento musical porque consta de dos partes: Ira, el macho y Arca, la hembra, que se necesitan para conseguir melodías, por ello se toca en parejas y acompañada de una tropa, la junta de varias parejas que se integran para existir. Dicha dualidad refleja la concepción esencial de la vida, es un ponerse de acuerdo, entre recibir y devolver. El acto de soplar el instrumento se encuentra asociado a la génesis, la energía y la magia, encarna el proceso de las cañas escogidas de la Pachamama (la tierra) convertidas en Siku (instrumento) hasta la exaltación que al producir el soplo y aliento lo transforma en Sikuri (música), que nuevamente con la música retorna a la Pachamama para propiciar una adecuada cosecha, este sincretismo



cultural es la expresión de la vida, el cielo y la eternidad, por eso cada Sikuri o zampona instrumento pentafónico compuesta por una o dos filas de cañas con más de 1,000 años existencia, trasciende en lo artístico y evoluciona en lo espiritual. (Távora, 2016)

### **1.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

#### **1.3.1. PREGUNTA GENERAL**

- ¿Cómo es la exposición musical de la festividad virgen de la candelaria en la propuesta compositiva en música programática 2017?

#### **1.3.2. PREGUNTAS ESPECÍFICAS**

- ¿Cual es el formato instrumental en la propuesta compositiva de la festividad virgen de la candelaria en música programática?
- ¿Cómo se da las fusiones rítmicas en la propuesta compositiva de la festividad virgen de la candelaria en música programática?
- ¿Cómo es su forma musical de la propuesta compositiva de la festividad virgen de la Candelaria en música programática?

### **1.4. IMPORTANCIA Y UTILIDAD DEL ESTUDIO**

El presente trabajo de investigación tiene importancia y utilidad de estudio ya que es una nueva propuesta compositiva en música programática basado en las expresiones culturales de la región de Puno, por lo tanto para los compositores en música servirá como referencia.

### **1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **1.5.1. OBJETIVO GENERAL**

- Exponer la festividad virgen de la candelaria a través de la propuesta compositiva en música programática

#### **1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS**



- Crear un nuevo formato instrumental en la propuesta compositiva de la festividad Virgen de la Candelaria en música programática como: Quena, Zampoña o Siku, Bombos de Siku, Caja rítmica autóctono, Flauta traversa, Clarinete, Piano, Teclado sintetizador, Guitarra de jazz, Bajo electrónico, Bateria acústica, familia de cuerdas frotadas, conjunto de Voces.
- Fusionar ritmos de música nativa y contemporánea en la propuesta compositiva de la festividad virgen de la Candelaria en música programática.
- Analizar su forma musical de la propuesta compositiva de la festividad virgen de la Candelaria en música programática.

## 1.5. CARACTERIZACIÓN DEL AREA DE INVESTIGACIÓN

### 1.5.1. Ubicación geográfica.

Departamento de **Puno** se encuentra entre los 3,812 y 5,500 msnm. Cabe mencionar que la capital del departamento es la **ciudad de Puno** está ubicada a orillas del lago Titicaca.

### 1.5.2. Limites

Limita por el Sur, con la región Tacna. Por el Este, con la República de Bolivia y por el oeste, con las regiones de Cusco, Arequipa y Moquegua.

### 1.5.3. Etnografía

Dentro de la región de puno se encuentra 2 lenguas nativas como: quechuas y aimaras.

- **quechua**, se encuentra por el lado norte de la región de Puno.
- **Aymaras**, se encuentra al sureste de la región de puno.

### 1.5.4. Patrimonio cultural



Su festividad Virgen de la Candelaria fue declarada Patrimonio Cultural

Inmaterial de la Humanidad por la Unesco el 27 de noviembre de 2014.



## CAPÍTULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

#### 2.1. MARCO TEÓRICO

##### 2.1.1. Composición musical

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical –se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios– y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio. La concepción inicial puede ser puramente musical o puede derivar de un estímulo literario, dramático o escénico. Pero tales concepciones iniciales siempre necesitarán un trabajo consciente, aun cuando su primera aparición sea espontánea, natural y no el resultado del pensamiento consciente. (Pareyón, 2001)

Fundamentos de la composición musical combina dos métodos de acceso: (1) el análisis de las obras maestras, con especial profundización en las sonatas para piano de Beethoven; y (2) la práctica compositiva de formas musicales, tanto pequeñas como grandes.

El compositor es capaz de imaginar una obra en su totalidad; a partir de aquí debe trabajar gradualmente desde lo más simple hasta lo más complejo (Pareyón, 2001)



No es suficiente la inspiración de las ideas musicales, es necesaria también la inspiración en la manera de tratarlas. Si el primer enemigo es la carencia de ideas musicales, es segundo es la súper abundancia de las mismas, a veces por decir demasiadas cosas, se puede correr el peligro de no expresar claramente ninguna. (Zamacois, 1960)

### **Historia**

Entre más nos remontamos en el pasado, es mayor la probabilidad de que una composición haya tenido una función social o religiosa definida y no que haya surgido principalmente como la expresión personal de un compositor; no obstante, una “expresión personal” que debía ser comunicada a otros a través de intérpretes. El término “composición” ha sido rastreado hasta un tratado en latín del siglo XI, el *Micrologus* (c. 1030) de Guido d’Arezzo, que contiene un capítulo llamado “De commoda vel componenda modulatione” (Sobre las gratas líneas melódicas y su composición). El término pudo haber sido aplicado inicialmente a la música polifónica de Johannes de Grocheo, en cuya *Ars musice* (c. 1290) el autor de una pieza a dos o tres voces (Música composita) es llamado “compositor”. Hacia finales del siglo XV, Tinctoris utilizó el verbo “componere” y el sustantivo “compositor” para reforzar la distinción entre la música escrita y la improvisada. Se hizo cada vez más factible pensar en los compositores como individuos que escribían música para que otros la interpretaran, en lugar de intérpretes que improvisaban sus propias composiciones. Tinctoris también indicó que era muy probable que un compositor se interesara por lo novedoso y la originalidad; escribir la música era una manera de dar forma permanente a una afirmación personal. (Lhatam, 2001, p.343)



### **2.1.2. Música programática**

Música que expresa una idea extramusical de carácter narrativo, emocional o gráfico. Estrictamente hablando, la música programática debería estructurarse conforme a un plan textual y el término “programático”, de acuerdo con la definición de Liszt, sería “todo prefacio narrado de una pieza de música instrumental, con el que el compositor busca orientar al oyente y evitar que malinterprete el sentido poético, dirigiendo su atención hacia el concepto poético total o parcial de una obra”. (P.1024).

Según Gonzales, Vanegas. (2013), Bas, J. (1947), Piñeirua. (2011). La música programática nace en la época del romanticismo donde plasman sus composiciones fuera de las reglas clásicas. Los compositores románticos aprovecharon la riqueza del lenguaje musical para expresar sus sentimientos, su imaginación, escenas, cuadros, etc.

La música programática se caracteriza por las exposiciones de programas no musicales convirtiendo en música. En este caso ya no obedece a las reglas de composición como forma, más bien se enfoca en la libre expresión del compositor. (Lhatam, 2001, p.1024)

### **2.1.3. Formas musicales**

Termino “forma” se utiliza con varios sentidos distintos.

La palabra forma quiere decir que una pieza esta “organizada”, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un organismo vivo.

Sin organización la música sería una masa amorfa, tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexas como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro, los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la “lógica” y “coherencia”, la presentación e



interconexión de las ideas deben estar basadas en un parentesco o relación, las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función. (Schoenberg, 1993)

El estudio de formas clásicas de la música cuyo análisis conduce al discernimiento de los elementos constitutivos que determinan el equilibrio y la unidad complexiva de sus obras básicas, y al conocimiento de los principios que rigen su estructuración. Constituye la parte preponderante y esencial de las disciplinas superiores del arte de componer. (Bas, 1947)

La terminología formal es abundante, más imprecisa. En la mayoría de los casos, muchas denominaciones son fruto de una época o fueron creadas por la fantasía de los compositores, sin que en realidad representen una forma concreta.

Cada tipo formal tiene su historia breve o larga, y ésta no puede darse nunca por definitivamente cerrada, pues los compositores con bastante frecuencia aspiran dándole apariencias nuevas. Ningún tipo formal de la historia ha podido permanecer invariablemente. (Zamacois, 1960)

Puede decirse que forma es la manera en que se organizan los diferentes elementos de una pieza musical –alturas, ritmos, dinámica, timbres– para producir un resultado audible coherente. La definición de la palabra “forma” ha sido objeto de intensos debates estéticos durante siglos. En el contexto musical, la “forma” no puede separarse del contenido. En el libro *Fundamentals of Musical Composition* (escrito entre 1937 y 1948), (Schoenberg, 1993) afirma que “forma significa una pieza que está organizada, es decir, que consiste de elementos que se integran igual que los de un organismo viviente. (Pareyón, 2001)

## 2.2. MARCO CONCEPTUAL

### **Música.**



En la estética musical de los últimos siglos han prevalecido dos concepciones diferentes de la naturaleza de la música la imitativa y la expresiva, históricamente asociadas a la Ilustración y al Romanticismo. Según la primera de ellas, la música dejó de entenderse como un mero ornamento de la poesía y pasó a ser considerada como un modo autónomo de reflejar la naturaleza, diferente de la imitación verbal característica de aquella, aunque no menos verdadero, e incluso más directo y natural<sup>1</sup>. En la medida en que, con el giro romántico, el acento fue desplazándose gradualmente desde la imitación de la naturaleza hacia el genio creador y la espontaneidad del artista, acabó imponiéndose una nueva concepción de la obra musical como ex- presión de los sentimientos, entendiendo por ‘expresión’ la actividad mediante la cual el compositor engendra e ilumina —da a luz— un mundo exte- rior de formas sonoras dotadas de los atributos de su mundo interior. Estas dos posiciones pueden reconocerse, más o menos reelaboradas, en algunas teorías del significado de la música surgidas en la segunda mitad del siglo XX. Así, en el detallado estudio de Deryck Cooke *The Language of Music* puede rastrearse la pervivencia de la teoría imitativa, mientras que en su obra *Sentimiento y forma* Susanne Langer desarrolla una teoría del arte desde un enfoque semiótico que, en lo que respecta a la música, la ha llevado a revisar algunos postulados del expresivismo musical romántico. (Millet, 2000)

#### **Elementos de la música. (2017).**

- **Ritmo.** Es la ordenación en el tiempo. Y ésta puede ser más o menos simétrica, en células rítmicas más o menos extensas, que pueden repetirse o no sucesivamente, pero entre las cuales nuestra mente tiende a establecer un orden durante su percepción.



- **Melodía.** Una serie de sonidos, generalmente de distinta altura y duración, que expresa una idea musical, es lo que podríamos definir como melodía. La melodía es, pues, sucesión de sonidos. La más pequeña parte de una melodía podemos considerarla como una célula rítmica, porque el ritmo y la acentuación tienen una gran importancia en el contexto melódico.
- **Armonía.** En toda audición musical podemos diferenciar dos aspectos: la audición de sonidos sucesivos y la audición de sonidos simultáneos. Ambos suelen coexistir, porque si antes se dijo que la melodía no precisaba de acompañamiento instrumental alguno, lo cierto es que estamos acostumbrados a escuchar las melodías con algún acompañamiento instrumental y ello da paso al concepto de la armonía. (Borrero Morales, 2008)

### **Improvisación**

La improvisación musical es una actividad proyectiva que puede definirse como toda ejecución musical espontánea producida por un individuo o grupo. El término "improvisación" designa tanto a la actividad misma como a su producto. Su metodología es amplia y abarca desde: la libertad total hasta la sujeción a pautas o reglas estrictas, del propio individuo o ajenas. la situación espontánea, irreflexiva, hasta el más alto grado de participación de la conciencia mental (Gainza, 1983).

### **Festividad**

Una de las funciones de todo ritual festivo más significativa y unánimemente reconocida es la de expresar simbólicamente el desiderátum de integración e identidad colectiva de la comunidad que lo celebra. Toda celebración periódica de una fiesta denota la existencia de un determinado nivel



de identificación y vivencia colectiva, constituye un indicador que permite evaluar la conciencia de adscripción a esa colectividad. Las fiestas, y en particular las tradicionales, ritualizan de forma recurrente el particularismo, actualizando y reafirmando el sentimiento de formar parte de una comunidad -local, regional, nacional- y reproduciendo simbólicamente la identidad colectiva de ésta. Así lo puso de manifiesto Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa*: «Todo nos conduce, pues, hacia la misma idea: los ritos son, ante todo, los medios por los que el grupo social se reafirma periódicamente ... Hombres que se sienten unidos, en parte por lazos de sangre, pero aún más por una comunidad de intereses y tradiciones, se reúnen y adquieren conciencia de su unidad moral». (Homobono, 1990)

### **Análisis musical**

El sujeto del análisis se amplía y ya no es solamente la partitura o su representación sonora, sino, además, lo que pasa con el compositor, las experiencias del oyente, el significado de la obra en términos de una hermenéutica musical”. Según Manco (2015), la obra musical no es un “texto” estático; por el contrario, es un “proceso”. El análisis se aplica a los aspectos cambiantes y transformadores de la obra musical: interpretación, recepción y entorno cultural. Hacen parte de este enfoque los análisis de la recepción o los análisis de la interpretación. (Manco, 2015)

### **Orquestación**

Según Rimsky (1946). La instrumentación se enfoca en buscar en sus cualidades de los instrumentos y repartición de voces como: colores de sonidos, timbres, y emplear técnicas instrumentales musicales según el objetivo que tenga el compositor. Según qué es lo que quiere expresar en la obra. El compositor



busca la relación entre la trama de la obra y la orquestación que a través de ella puede darse a entender el tema más claro.

### **Instrumentación**

Según Yujra (2016). *“Se refiere a la combinación de instrumentos musicales utilizados para derezar”* Tiene una relación muy cercana con la orquestación, pero la instrumentación se enfoca en crear o armar conjuntos orquestales según las características de géneros musicales como también puede crear nuevas características de conjuntos instrumentales en formatos grandes o pequeños.

### **Innovación musical**

La composición, como expresión del arte de creación musical y como técnica, constituye su producto más excelso. Este ensayo propone una revisión de conceptos relacionados con la composición como producción esencial de esta modalidad artística, a efecto de sugerir algunas innovaciones en el campo de acción de un tecnólogo en informática musical, sin menoscabo de su aplicación en el amplio horizonte de la publicidad, del espectáculo, de la música comercial o de actividades auxiliares tradicionales como la ejecución de obras escritas, mediante algún instrumento, la voz humana o la dirección. (Castrillón-Montoya y Ríos-Sosa, 2005)

### **Fusión musical**

En los últimos años, la fusión intercultural en Lima ha ido creciendo hasta convertirse en un género musical «nacional» portador y visibilizador de interacciones intersociales e interétnicas, las cuales retan la segregación cultural sistemática de la sociedad peruana. Esta música brinda espacios donde los jóvenes de clases altas tradicionales retan sus roles históricos antagonistas y buscan la



trascendencia cultural y el significado espiritual, con el fin de hallar sus propias tradiciones culturales, un concepto propio de lo sagrado y de ellos mismos. (Montero, 2018)

## **2.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN**

### **2.3.1. Hipótesis general**

Se realiza la exposición musical de la festividad virgen de la Candelaria en música programática.

### **2.3.2. Hipótesis específico**

- se ha creado un nuevo formato instrumental en la propuesta compositiva de la festividad virgen de la candelaria en música programática con los siguientes instrumentos como: Quena, Zampoña o Siku, Bombos de Siku, Caja rítmica autóctono, Flauta travesa, Clarinete, Piano, Teclado sintetizador, Guitarra de jazz, Bajo electrónico, Bateria acústica, familia de cuerdas frotadas, conjunto de Voces.
- Se ha fusionado ritmos de música nativa y contemporánea en la propuesta compositiva de la festividad virgen de la Candelaria en música programática.
- Su forma musical de la obra en la propuesta compositiva de la festividad virgen de la Candelaria en música programática consta de 3 actos: **I** Entrada de qhapus-víspera, **II** Ceremonia religioso, **III** Cacharparí.
- se ha logra analizar su forma musical de la obra completa.



## CAPÍTULO III

### MATERIALES Y MÉTODOS

#### 3.1. TIPO Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

- **Tipo de investigación:** cualitativo.
- **Diseño de investigación:** descriptivo.

#### 3.2. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN

- **Población:** entrada de phapos, día central ceremonia religiosa y cacharpari
- **Muestra:** marcha de Qhapos, danza de qhapos, Wifalas, invitación a la misa, misa religiosa, procesión y cacharpari.

#### 3.3. TÉCNICAS E INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

- **Técnicas de recolección de datos:** documentales, videos, imágenes, entrevistas, información virtual y bibliografías virtuales.
- **Instrumentos de recolección de datos:** cámaras fotográficas, reportera, internet.

#### 3.4. PROCEDIMIENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

El procedimiento de datos se realizará a través de una selección de actos importantes de la festividad Virgen de la candelaria,

#### 3.5. PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS

Una vez seleccionado los actos importantes de la festividad Virgen de la Candelaria se realizará el proceso de composición musical basado en los actos seleccionados, culminado la composición se realizará el análisis de forma y estructura de la propuesta composición musical, Y por último la grabación musical en la sala de grabaciones musicales.

## CAPÍTULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Según Julio Bas en su “libro de tratado de la forma musical” una obra musical puede estar formado por: motivos, frases y periodos. Por lo cual el análisis formal de la propuesta compositiva se ha basado a este libro.

- **Motivo.** los motivos, consideradas como la célula más pequeña dentro de una obra musical como elementos primordiales.
- **Frase.** Es la conexión de Dos o más motivos que forman una frase musical en una obra musical
- **Periodo.** Contribuye con las agrupaciones mayores, es decir, frases agrupadas de dos o más frases, según los casos forman el periodo musical.

#### LEYENDA DE ANÁLISIS

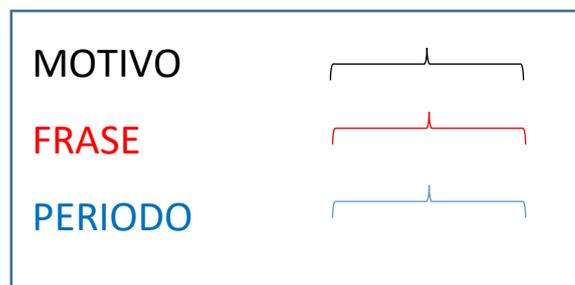


Figura 1: leyenda de análisis formal.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1. PRIMER ACTO – ENTRADA DE QHAPUS –VÍSPERA

Este acto se realiza en homenaje a la **Virgen de la Candelaria en la ciudad de Puno**. Por tradición, La entrada de qhapus se realiza cada 01 de febrero desde las primeras horas de la mañana con la participación de las autoridades como; tenientes, presidentes y alcaldes de diferentes comunidades, distritales y provinciales de la región de Puno.



La entrada de qhapus es una tradición cultural y más resaltante de la víspera de la fiesta patronal virgen de la candelaria realizado por los conjuntos de danzas autóctonas acompañado por sus autoridades, y además acompañado por varias danzas autóctonas cargado de leñas en los animales como; llamas, burros y mulas desde la zona del altiplano donde viven.

La tradicional entrada de Qhapus es realizada con el fin de rendir homenaje a la virgen de la Candelaria, por lo cual dentro de esta actividad se realiza los siguientes actos pequeños como: Marcha de qhapu, Entrada de danzas, acto ritual, quemado de leña, baile de qhaperos y danzas acompañantes.

Qhapus es una comparsa de danzarines con trajes típicos de distintas danzas que acompañan a sus autoridades de la comunidad montado en caballos, y su música de los qhaperos tiene dos estructuras rítmicas y distintas melodías como; la marcha y su huayño. La marcha se ejecuta en el transcurso de la entrada de qhapus intercalando con su huayño.

#### 4.1.1. INTRODUCCIÓN DE LA OBRA

La introducción es el inicio de la obra musical y la que precede la presencia de la obra y acto musical, en este caso la introducción de la obra representa la apertura de la fiesta patronal y la apertura de la entrada de qhapus considerado como **acto I** dentro de la obra musical. Dentro la introducción se encuentra motivos que tienen significados según las creencias andinas y las que representan son los sonidos de bombos y Sikus. En esta parte de la introducción.

Figura 1: Descripción de la introducción de la obra musical.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.1.1. Golpe de bombos - significado

Los golpes del bombo que se toca de lento a rápido significan la invitación al pueblo para una reunión de determinada actividad. En este Caso se está haciendo una convocatoria para la entrada de qhapus en las vísperas de la festividad virgen de la Candelaria.

Según Bueno (2009). En el campo musical hay un llamado del bombo de los ayarachis, sikuris y phusa morenos para convocar al ensayo y al iniciar una melodía que es tradicional. Tiene una progresión logarítmica con el mismo significado; es la manera de decir “vengan, vamos a recordar” ya que tiene la misma estructura que la espiral logarítmica y por tanto el mismo significado. p. (27).

Figura 2: Descripción y significado  
Fuente: Elaboración propia

- **Análisis rítmico.** la introducción está compuesta del compás 1 al 5. el golpe de bombo es interpretado de una forma espiral, es decir, de lento a rápido, en términos técnicos acelerando.

#### 4.1.1.2. Estribillo

Considerado como respuesta de los golpes de bombo ejecutado por el conjunto de sikuris en forma trenzada y tocado en pareja.



Figura 3: Descripción musical  
Fuente: Elaboración propia

- **Análisis melódico.** - La melodía del enlace está ubicada desde el compás 6 al 8  
El intervalo de nota a nota tiene una distancia de cuarta ascendente y descendente
- **Análisis rítmico.** - Escrito en compás de 4/4 en un tiempo 70 negras por minuto, Escrito con figuras musicales como: negras y una blanca con puntillo de prolongación al final.
- **Análisis armónico.** - El acorde de esta frase musical se encuentra en “Dm” en estado fundamental y en primera inversión intercalando entre ambos.
- **Instrumentación.** - En la parte instrumental solo interviene los Sikus y Bombos de Sikuri.
- **Orquestación.** - la parte orquestal está basado según a la armonía de la frase musical divididas a tres voces y voces adicionales duplicando octavas bajas y agudos.



#### 4.1.1.3 Secuencia rítmica

- La secuencia rítmica, melódica, es arte de la introducción que nos conlleva hacia la primera frase o período musical dentro del primer acto, precediendo con el ritmo de marcha cual sería como consecuente la marcha de qhapus.
- **Análisis melódico.-** esta parte final de la introducción está desde el compás 10 a 17 donde la célula melódica tiene un intervalo de tercera ascendente en forma de ostinato con las notas **D y FA**. Los diseños melódicos están escritos con negras y corcheas. Está también en la tonalidad de **Dm (Re menor)**
- **Análisis rítmico.-** este pasaje está escrito en compás de 6/8 a ritmo de marcha a una velocidad de 110 negras con puntillo por minuto.
- **Análisis armónico.-** está en el acorde **Dm** con intervalos de quinta y cuarta ascendente
- **Instrumentación.-** la instrumentación está solamente a base de conjunto de sikus y bombos.
- **Orquestación.-** en este pasaje la orquestación es rítmica. El conjunto de sikus conforman diferentes tamaños de sikus como; chilis, maltas, sanjas y toyos, el cual lo que hace la secuencia de la célula melódica es el corte mediano con nombre de malta, y los de mas como sanjas y toyos que tienen una sesitura grave acentúan solo los tiempos fuertes en cada inicio después de dos compases



Figura 4: Descripción musical de la introducción.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.2. MARCHA DEL QHAPERO (18-25)

La marcha del qhapero es una entrada marcial a ritmo de marcha acompañado por los músicos de qhapu con cornetas antiguas y tambores de cuero. La marcha se ejecuta al inicio de la entrada para dirigirse hacia el altar de la virgen de la candelaria que está ubicado en la iglesia San Juan.

##### 4.1.2.1. Análisis melódico.

- La marcha está compuesta en modo pentatónico menor y la tonalidad Dm.
- La base melódica está escrita en clave de sol.
- La marcha de qhapus se encuentra desde el compás 18 a 25.
- Los intervalos están contruidos por 3ras y 2das ascendentes, 3ras y 2das descendientes.
- Los diseños melódicos están contruidos a base de: negras, corcheas y silencios de corchea

##### 4.1.2.2. Análisis rítmico.

- La marcha que es compuesta al estilo de la música autóctona altiplánica y está escrito en compas 6/8 por respetar las acentuaciones del primer tiempo de cada compás. Cada tiempo es equivalente a una **negra con puntillo**. La velocidad de cada tiempo



está a 110 negras con puntillo por minuto. Las Figuras musicales utilizadas en esta marcha son: las negras, corcheas y silencios de corchea.

#### **4.1.2.3. Análisis armónico**

- La armonía de este periodo musical está establecida en tonalidad de “Dm” (RE menor) por lo tanto el acorde que se utiliza en este periodo es “Dm” (RE menor) con una base rítmica de marcha en ostinato con el instrumento de viento “SIKU”

#### **4.1.2.4. Instrumentación**

- La instrumentación está basada en lo autóctono como el conjunto de sikus, bombos de siku, caja rítmica autóctono, quena, campanilla y a la vez instrumentos adicionales como la flauta travesa primera y segunda voz.

#### **4.1.2.5. Orquestación.**

- La melodía principal es ejecutada por los instrumentos de quena y flauta travesa en forma unísono y la segunda flauta travesa le lleva la segunda voz con intervalo de tercera imitando la armonización utilizado por los músicos autóctonos.
- El conjunto de sikus interviene con un ostinato rítmico marcando los tiempos fuertes.
- Bombo de sikus interviene marcando cada primer tiempo del compás con golpes agresivos.
- La caja rítmica trata de resaltar el ritmo de marcha con repiques breves.

- En la segunda frase A1 interviene la campanilla marcando el tiempo.

Figura 5: Descripción orquestal  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.2.6. Análisis formal.

Figura 6: análisis formal del periodo "A" del acto I.  
Fuente: Elaboración propia

#### a). Periodo "A"

- Primer periodo musical perteneciente al I acto, dentro de la obra.



- cada frase consta de una barra de repetición.
- Está compuesto por 8 compases en compás de 6/8 creándose la forma binaria dentro del periodo.
- Periodo “A” se encuentra desde el compás 18 al 25.
- El periodo consta de 2 frases y 4 motivos.

#### b). frases “A”

- La frase “A” está compuesto por cuatro compases desde el compás 18 al 21 y consta de 2 motivos.
- La frase “A” tiene la forma binaria.
- La primera frase inicia en la dominante de la escala **Dm** finalizando la frase “A” en la tónica
- La frase tiene un ictus inicial tético y con un final de tipo femenino.
- **Motivo “A”** de la frase “A” consta de dos compases 6/8 y su inicio melódico se ubica en quinto grado de la escala en Dm finalizando en tercer grado y sexto tiempo. Su ictus inicial es tético y su cadencia final es femenino.
- **motivo “B”** se encuentra en los compases 20 y 21 iniciando en primer grado de la escala Dm y finalizando de la misma forma en tónica o primer grado. Su ictus inicial es tético y su cadencia final femenino.

#### C). frase “A1”

- La segunda frase dentro del periodo “A” está compuesto por dos motivos A Y B.



- La frase “A1” se encuentra desde el compás 22 al 25 y consta de 4 compases de 6/8
- Su forma musical de la frase “A1” es binaria.
- Su inicio de la frase “A1” tiene un ictus tético y su cadencia final es de tipo femenino.
- Cada motivo de la frase musical consta de 2 compases en compás de 6/8.
- **Motivo “A”** de la frase “A1” se encuentra en los compases 22 y 23 iniciando en el cuarto grado de la escala de Dm y finalizando en segundo grado en el sexto tiempo. Su ictus inicial es tético y su cadencia final femenino.
- **Motivo “B”** se encuentra en los compases 24 y 25 iniciando en primer grado de la escala Dm y finalizando de la misma forma en tónica o primer grado. Su ictus inicial es tético y su cadencia final femenino.

#### 4.1.3. PUENTE I (26-41)

Es un pasaje musical con características bastante rítmicas y melódicas a la vez, esto nos conlleva hacia el siguiente periodo musical. Este pasaje musical consta de tres partes con dos tipos de ritmo musical y con intervención de los instrumentos musicales en distintas partes del puente. *Véase la imagen o score.*

El puente se encuentra desde el compás 26 al 41.

Figura 7: Descripción orquestal del puente 1

#### 4.1.3.1. Primera parte del puente (26-33)

- La primera parte del puente es la secuencia rítmica del periodo musical anterior, es decir del periodo “A” que está en compás de 6/8 abarcando 8 compases después del periodo anterior ubicado en los compases 26 al 33 y cumple con la función de enlazar con la segunda parte del puente en el cual la base rítmica es totalmente diferente.

Figura 8: Descripción de la primera parte del puente 1

Fuente: Elaboración propia

- La secuencia rítmica melódica finaliza con una intensidad de fuerte a pianísimo mientras esto ocurre interviene el instrumento musical charango con su sonido peculiar con el propósito de enlazar dos

ritmos diferentes y creando nueva secuencia rítmica y melódica para el siguiente periodo musical.

- En esta primera parte del puente intervienen los instrumentos como: el conjunto de Sikus, Caja rítmica, Bombo de Sikuris, Campanilla y Charango.
- La armonía musical se mantiene en Dm.

#### 4.1.3.2. Segunda parte del puente (34-27)

- El compás cambia a 4/4 a una velocidad de 100 negras por minuto.
- El Charango inicia con una secuencia rítmica al estilo de huayño acompañado en los tiempos fuerte por el bombo de Sikuris y en el transcurso del enlace aparece la caja rítmica reforzando y dándole la riqueza en la parte rítmica y estilo andino.

*p*  
Caja rítmica  
Bombo  
*mf*  
charango  
*mf*

Figura 9: Descripción de la segunda parte del puente 1.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.3.3. Tercera parte del puente (38-41)

- El Charango se mantiene como protagonista en la secuencia rítmico melódico mientras otros aparecen enriqueciendo el estilo y la guitarra electrónica aparece agregando otro color armónico empleando acordes de 7ma.

The image shows a musical score for five instruments: Siku, Caja rítmica, Bombo, Charango, and Guitarra. The Siku part is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *pp* and *f*. The Caja rítmica part is a rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes. The Bombo part is a simple rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes. The Charango part is a melodic line with a pattern of eighth notes. The Guitarra part is a simple rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes.

Figura 10: Descripción orquestal de la tercera parte del puente 1  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.4. DANZA DEL QHAPERO (PASACALLE)

La danza del qhapero es un baile más libre en cuanto a los pasos a diferencia de otras danzas que ya tienen establecido. Pero en la parte musical se asemeja al estilo de carnaval, la instrumentación de la danza del qhapero consta de flautas andinas, Bombo y caja rítmica.

The image shows a musical score for the melodic description of qhapero. It features a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a series of eighth notes, with a pattern of eighth notes and a final note with a fermata.

Figura 11: Descripción melódica de qhapero.  
Fuente: Elaboración propia

##### 4.1.4.1. Análisis melódico

La composición melódica se mantiene en la tonalidad ya establecida que es en “Dm” utilizando la escala menor pentatónica, con intervalos de primeras, segundas, terceras, cuartas y sexta.

##### 4.1.4.2. Análisis rítmico

- El ritmo está compuesta al estilo de huayño en el cual podemos observar los diseños rítmicos establecidos en compás de 4/4 a una

velocidad de 100 negras por minuto. Escrito con figuras musicales como; negras, corcheas, semicorcheas, y además utilizando con símbolos de glissando para que la melodía principal del periodo tenga mayor autenticidad. La interpretación musical se caracteriza por estos símbolos o formas de tocar en la música autóctona.

- Su característica rítmica de este periodo musical tiene un inicio de tipo tético y su cadencia final masculino.

#### **4.1.4.3. Análisis armónico**

La tonalidad de este periodo se mantiene en la tonalidad establecida que es “Dm” y el primer acorde que le acompaña a este periodo que está ubicado en el primer motivo es “Am” la dominante de “Dm” luego en el siguiente motivo se encuentra la tónica es decir “Dm7” en los siguientes motivos se establece el acorde dominante “Am”, por último, en la parte de variación es acompañado con el acorde **Dm** con acompañamiento rítmico.

#### **4.1.4.4. Instrumentación**

- En este periodo cada instrumento que aparece tiene un propósito, pero también todos tienen un solo objetivo al final, hacia donde quieren llegar y que es lo que quieren dar a entender.
- Los que intervienen en este periodo son: la Flauta travesa I y II, Caja rítmica, Bombo, Charango y guitarra de jazz.

#### **4.1.4.5. Orquestación**

- Su propósito del charango en este periodo es mantener la esencia del huayño haciendo ostinato arpegiado según los acordes establecidos

- La percusión como; el bombo y la caja rítmica acompaña al charango con un ritmo de chaqallada.
- La guitarra incita a crear otra atmosfera con ritmos muy pasivos es decir con sonidos prolongados hasta que el bajo electrónico le alcanza a la variación melódica de este periodo
- El bajo electrónico toma protagonismo con un ostinato melódico formando una pequeña frase a un estilo más contemporáneo basado en género musical funk.

#### 4.1.4.6. Análisis formal

Periodo "B"

Frase "A"

Motivo "A" Motivo "A1"

42 *f* 43

Frase "A1"

Motivo "A" Motivo "B"

44 45

Frase "B"

Motivo "A" Motivo "B"

46 47

Figura 12: Descripción del análisis formal del periodo "B" del acto I  
Fuente: Elaboración propia

##### a). periodo "B" (42-48)

- Está compuesto por 3 frases diferentes como: Frase "A", "A1", "B" y 6 motivos.
- la frase musical tiene la forma ternaria.

##### b). Frase "A" (42-43)



- Es la frase principal dentro del periodo musical quien genera otras frases como tipos de variación.
- Su inicio melódico tiene una característica tética y su cadencia final femenino.
- La frase “A” consta de 2 motivos “A” y “A1”.
- **Motivo A**” considerado como propuesta del periodo y a consecuencia de este motivo nace el siguiente motivo “A1” en el cual tiene una respuesta afirmativa. Su inicio del motivo es tético y su final femenino.
- **Motivo “A1”** es la respuesta o consecuente generado por el motivo “A”. su característica rítmica nos muestra de tipo tético y su cadencia final femenino.

#### c). Frase “A1” (44-45)

- La segunda frase “A1” generado por la primera frase musical se crea como respuesta afirmativa o positiva.
- consta de dos motivos, “A” y “B”.
- su iniciación de esta frase musical es de tipo tético y su final de terminación es femenino.
- **Motivo “A”** es el mismo motivo de la frase “A” reafirmando la segunda frase como “A1”.
- **Motivo “B”** generado por el motivo “A” con una respuesta negativa.

#### d). Frase “B” (46-48)

- Frase consecuente negativo por su característica melódica y por su diseño rítmico.
- Su tipo de iniciación melódica es tético y su terminación es de tipo masculino.
- La frase “B” consta de 2 motivos “A” y “B”.
- **Motivo “A”** mantiene una célula pequeña del motivo principal para no desligarse del tema a la vez creando nuevo motivo como propuesta dentro de la frase “B” con un ictus inicial tético finalizando con una cadencia de tipo femenino.
- **Motivo “B”** como respuesta negativa y creando a la vez un enlace hacia el siguiente periodo musical empleando una escala de blues. Su iniciación musical es de tipo anacrusa y su final de tipo masculino.

#### 4.1.5. DANZA DE WIFALAS

Wifalas es una danza avocada a los festejos de carnaval y fiestas patronales, y su origen está por la zona norte de la ciudad de Puno, y es participante en las vísperas de la festividad Virgen de la Candelaria.

La composición como frase principal está basada al estilo original de su música de la danza Wifalas, el periodo consta de puentes, enlaces y variación como parte del desarrollo de la frase principal.



Figura 13: Descripción melódica de la danza de wifalas  
Fuente: Elaboración propia

##### 4.1.5.1 Análisis melódico (frase principal)

- La línea melódica está compuesta a base de la escala menor pentatónica y en la tonalidad de **Dm** (Re menor). Y con una



característica autóctona melódicamente, con un inicio de acéfalo en 5to grado de la escala y la final de la frase en 1ro grado de la tonalidad.

- Compuesto por negras, corcheas semicorcheas y silencios de semicorchea.
- Su terminación final del periodo es de tipo femenino.

#### **4.1.5.2. Análisis rítmico**

- El tiempo establecido está a 100 negras por minuto en un compás de 4/4.

#### **4.1.5.3. Análisis armónico**

- La armonía de esta frase musical se mantiene en un solo acorde que es la fundamental (Dm) por una cuestión de acompañamiento rítmico.

#### **4.1.5.4. Instrumentación**

- En esta parte de la frase musical interviene los siguientes instrumentos: Quena, Clarinete, Sikus, Caja rítmica, Bombo, Charango, Bajo electrónico.

#### **4.1.5.5. Orquestación**

- La orquestación de esta frase musical está construida con diferentes estilos musicales convirtiéndose en una fusión musical
- La línea melódica quien lleva como protagonismo y la exposición de la frase es la quena, acompañado por clarinete a una octava baja de la quena y el Siku interviene con un ostinato de huayño clásico en el ritmo melódico acompañado por el bombo en las

acentuaciones del ostinato rítmico melódico de la misma forma el charango interviene con ostinato rítmico melódico.

- La Caja rítmica interviene con ostinato al estilo rítmico de chaqallada y el bajo electrónico aparece con ostinatos bastante melódico al estilo de Funk.

#### 4.1.5.6. Análisis formal

Periodo "C"

Frase "A"                      Frase "A1"

Motivo A                      Motivo A1                      Motivo A                      Motivo A1

48 *f*                      49                      50                      51

Figura 14: Análisis de la danza wifalas como periodo "C" del acto I  
Fuente: Elaboración propia

##### a). Periodo "C" (48-51)

- Consta de frases y motivos con una forma binaria.
- Su iniciación melódica es de tipo acéfalo y su terminación es femenino.

##### b). Frase "A" (48-49)

- La frase musical está formada por 2 motivos "A" y "A1" donde se crea una frase con un contenido de mensajes o con un concepto musical bastante claro, y fundamental para desarrollar y crear variaciones musicales a base de esta frase musical.
- **Motivo "A"** la propuesta principal de la frase con un inicio de acéfalo y su final femenino.
- El motivo solo abarca un compás ubicado en el número 48.



- **Motivo “A1”** como respuesta afirmativa del motivo antecedente repitiendo el mismo diseño rítmico con empleando otras notas.

**c). Frase “B” (50-51)**

- Una frase afirmativa duplicando la frase anterior” A” considerado como frase de extensión.

**4.1.6. PUENTE II (52-64)**

El puente de conexión de periodos consta de tres partes diferentes. En el trascurso de los tres partes del puente se van agregando instrumentos musicales para entrar a la variación del periodo “C” del cual se crea nuevo periodo “C1”.

**a). primera parte del puente (52-55)**

Su propósito de este pasaje musical como enlace es mantener la esencia musical andina empleando ritmo de huayño como ostinato rítmico y armónico manteniendo en el acorde Dm7 por los instrumentos de: siku, guitarra electrónica, charango y caja rítmica con una cierta variación rítmica en compás de 4/4 y de 4 compases. Y otros instrumentos musicales intervinientes en este pasaje está el bajo electrónico haciendo ostinato melódico dentro del mismo acorde empleando el estilo Funk de manera bastante sutil, otro interviniente de este pasaje está el Piano y sintetizador empleando acordes arpegiados y buscando colores diferentes con el mismo, empleando inversiones del acorde, por ultimo tenemos la batería acústica marcando los tiempos y el bombo de sikuris añadiendo fuerzas a las figuras rítmicas q si necesitan acentuar.

Figura 15: Descripción orquestal, primera parte del puente II en el acto I  
Fuente: Elaboración propia

### b). segunda parte del puente (56-58)

- La melodía del puente musical está compuesto en una escala pentatónica menor iniciando en un tiempo débil en este caso anacrusico, y en la parte armónica inicia en la tónica y su final también en la misma.

La frase musical determinado como puente del periodo musical en la parte orquestal está en unísono para darle mayor intensidad y como uno de los clímax dentro del periodo musical.

- **Análisis melódico** Es un pasaje melódico que tiene como objetivo conectar otra frase de variaciones para no ocasionar cambios bruscos durante el cambio de variación. La melodía comienza con una anacrusa en el compás 63 como punto de partida melódica con la nota “D” (Re) en una escala ascendente con intervalos variados entre notas.

- **Análisis rítmico.** El ritmo del puente musical esta en compás de 4/4 a una velocidad de 100 negras por minuto con algunas estructuras rítmicas sincopadas
- **Instrumentación.** Los que intervienen en este pasaje son los instrumentos melódicos, armónicos y percusión excepto el instrumento musical siku
- **Orquestación.** La orquestación de este pasaje es bastante melódica y el movimiento de la parte orquestal está a unísono
- **Análisis armónico.** Inicia con el acorde “Dm” y de la misma forma la final de la frase está en “Dm”



Figura 16: Descripción melódica de la segunda parte del puente II en el acto I.  
Fuente: Elaboración propia

### C). Tercera parte del puente (59-64)

Este puente musical que está formado por una frase su propósito es preparar para la siguiente variación de la frase principal de wifalas insertando ostinatos rítmicos y melódicos.

- **Análisis melódico.** Tiene un motivo repetitivo considerado como cliché.
- **Análisis rítmico.** La velocidad rítmica de este pasaje musical está a 100 negras por minuto. Los diseños rítmicos tienen una característica de sincopados en la melodía.

- **Análisis armónico.** La armonía se mantiene en un solo acorde por lo que el pasaje musical denominado como enlace requiere como un reposo armónico.



Figura 17: Descripción de la tercera parte del puente II en el acto I.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.7. VARIACIÓN DE WIFALAS COMO PERIODO “C1”

Es la variación de la danza de wifalas que se ha hecho como desarrollo del tema utilizando células más pequeñas que los motivos de formas musicales con una orquestación bastante contemporánea y su característica sonora y interpretativa toma otra característica como fusión musical andino y contemporáneo, mientras el tema principal wifalas tiene aún su característica original.

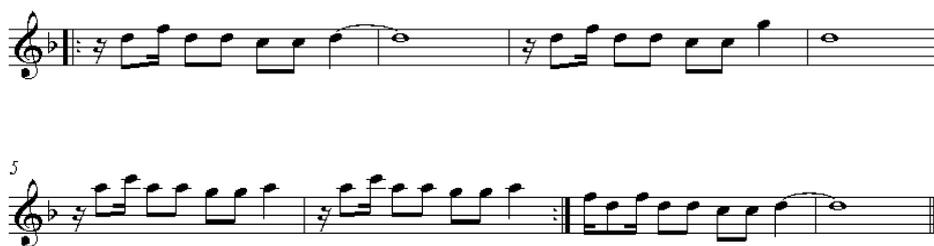


Figura 18: Descripción de la tercera parte del puente II en el acto I.  
Fuente: Elaboración propia

##### 4.1.7.1. Análisis melódico

- La melodía se caracteriza por su variación de wifalas como parte del desarrollo del tema anterior.



- Los diseños melódicos están compuestos por intervalos de terceras y segundas y cuartas.
- Su ictus inicial es acéfalo y su cadencia final es femenina
- Consta con una barra de repetición.
- Ligaduras de prolongación.

#### **4.1.7.2. Análisis rítmico.**

- El compás rítmico está escrito en 4/4 a una velocidad de 100 negras por minuto.
- Los diseños melódicos están escritos con figuras musicales como: negras, corcheas, semicorcheas, redondas y silencio de semicorcheas.
- Su estilo rítmico se basa al motivo principal de wifalas del periodo “C”.

#### **4.1.7.3. Análisis armónico.**

- se encuentra en la tonalidad **Dm**.
- El soporte armónico está en **Dm** desde el compás 65 a 68 y de 69 a 70 en **Dm7**.

#### **4.1.7.4. Instrumentación.**

- Los instrumentos que intervienen en este periodo son: quena, flauta travesera I y II, Clarinete, Caja rítmica, Bombo de Siku, Batería acústica, Guitarra jazz, Piano, Charango, teclado Sintetizador, Bajo electrónico, Violín I y II, Viola y violoncello.



#### **4.1.7.5. Orquestación.**

- La orquestación muestra nueva característica musical más contemporáneo por incursión de nuevos estilos rítmicos y melódicos.
- Los Instrumentos musicales como la Quena, flauta travesa y su segunda voz más el Clarinete una octava baja quienes se encargan de la línea melódica.
- El piano interviene con una secuencia de arpeggios con semicorcheas como adorno y a la vez soporte armónico.
- La guitarra de jazz hace un acompañamiento rítmico armónico.
- El charango emplea ritmos bastantes sincopados utilizando rasgueos y tremolos dándose en el acorde que corresponde.
- El sintetizador hace un soporte rítmico con plancheos armónicos.
- Bajo electrónico crea una especie de cliché como incursión el estilo de Funk con una característica bastante melódica.
- La familia de cuerdas frotadas mantiene el soporte rítmico sincopado.
- La caja rítmica hace una secuencia rítmica de huayño con la finalidad de no perder la esencia del estilo andino y el Bombo de sikuris incursionando el ritmo de chaqallada y por último la batería acústica interviene con el ritmo de Rock y tecno.

#### **4.1.7.6. Análisis formal.**

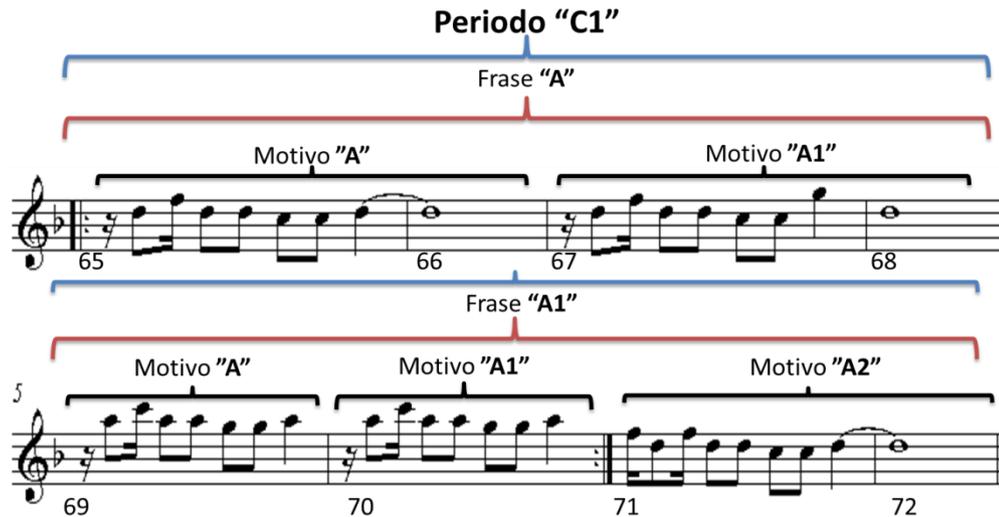


Figura 19: Descripción del análisis formal del periodo "C1" en el acto I.  
Fuente: Elaboración propia

#### a). periodo –variación "C1" (65-72)

- El periodo "C1" está compuesto por frases y motivos en el cual existen variedad de motivos y frases.
- Compuesto por 7 motivos y 2 frases.
- Su iniciación musical del periodo es acéfala y su terminación musical del periodo femenino.

#### b). Frases "A"

- Formado por 2 motivos "A" y "A1".
- Se encuentra desde el compás 65 al 68.
- Su iniciación musical es acéfala y su final de la frase de tipo masculino
- **Motivo "A"** se encuentra dentro de los compases 65 y 66 con un inicio de acéfalo y su final femenino.

- **Motivo “A1”** se encuentra dentro de los compases 67 y 68 con un inicio de acéfalo y su final masculino.

### c). Frase “A1”

- Formado por tres motivos “A”, “A1” y “A2”.
- La frase se encuentra dentro de los compases 69 al 72.
- Su inicio melódico es acéfalo finalizando con tipo femenino.
- **Motivo “A”** se encuentra en el compás 69 con un inicio de acéfalo y su final femenino.
- **Motivo” A1”** se encuentra en el compás 70 con un inicio de acéfalo y su final femenino.
- **Motivo” A2”** se encuentra en los compases 71 y 72 con un inicio tético y su final femenino.

### 4.1.8. PUENTE DE IMPROVISACIÓN

Es un pasaje determinado como puente, que enlaza el periodo anterior y con la parte de improvisación **utilizando** diseños rítmicos que se va a utilizar en la parte de improvisación con el fin de evitar cambios bruscos al momento de entrar a la parte improvisación.

The musical score consists of three staves: Jazz Guitar, Piano, and Charango. Measure 73 starts with a Jazz Guitar staff marked *f* and a Piano staff marked *f*. Measure 74 features a Jazz Guitar staff with a long note and a Piano staff with triplets marked *f*. Measure 75 ends with a Jazz Guitar staff marked *ff* and a Piano staff marked *ff*. The Charango staff has a dynamic marking of *mf* at the beginning of measure 74.

Figura 20: Descripción orquestal del puente de improvisación en el acto I.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.9. IMPROVISACIÓN.

La improvisación tiene una estructura rítmica basada en estilos musicales contemporáneos con acompañamiento de instrumentos armónicos y rítmicos como soporte para la improvisación.

El soporte armónico consta de dos acordes **Dm** y **Am** que cada uno abarca un compás de 4/4.

Los compases que están escritos en el score abarcan desde el numero 77 hasta el compás 84 más una barra de repetición en el compás 83.



Figura 21: Estructura rítmica del pasaje de improvisación en el acto I

Fuente: Elaboración propia

#### 4.1.10. PUENTE FINAL DEL ACTO I

Es el pasaje final con característica de cadencia final del primer acto con diseños rítmicos bastante sincopados, con escalas de blues y acordes suspendidos en la cadencia final del motivo.

A musical score for Piano and Charango. The Piano part is in the upper staff and the Charango part is in the lower staff. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (Bb). The score is divided into three measures. The first measure has a 'mf' (mezzo-forte) dynamic, the second has a 'ff' (fortissimo) dynamic, and the third has a 'f' (forte) dynamic. The Piano part features a series of chords and melodic lines, while the Charango part provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Figura 22: Descripción del puente final del acto I

Fuente: Elaboración propia



## 4.2. SEGUNDO ACTO – SEREMONIA RELIGIOSO

Catacora (2018), el Monseñor o Párroco del Santuario celebra la Misa solemne por el Día de la Fiesta. Este es uno de los actos principales donde los alterados y todos los devotos le rinden el homenaje a la Virgen Morena, implorando con los ojos arrasados en lágrimas, para que remedie sus intenciones y necesidades. (p.26).

### 4.2.1. INVITACIÓN A LA MISA

#### 4.2.1.1. Análisis melódico

- La línea melódica se caracteriza por su interpretación bastante expresivo y dulce con movimiento lento empleando figuras musicales con prolongaciones largas, utilizando ligaduras de expresión y reguladores de intensidad, Escrito en tonalidad de Dm y La melodía se encuentra desde el compás 92 a 98.
- Inicia en tercer grado de la escala, es decir, en la nota musical “Fa” su cadencia final se encuentra en el primer grado como tónica.

#### 4.2.1.2. Análisis rítmico.

- El periodo melódico consta de 7 compases en compás de 4/4 a una velocidad de 55 negras por minuto.
- Los motivos o frases rítmicos de iniciación son anacrusas con finales de tipo femenino.

#### 4.2.1.3. Análisis armónico.

- La línea melódica está construida sobre una base armónica en el cual se aprecia Dm, F, Bm y A.

- Su inicio melódico sobre el acorde **Dm** y su final melódico también termina en la misma.

#### 4.2.1.4. Instrumentación.

- En la parte instrumental se encuentra como protagonistas; el Piano, campana, siku-malta y cello.

#### 4.2.1.5. Orquestación.

- La melodía es ejecutada por la Flauta travesa II con una expresión bastante espiritual.
- El piano se encarga de hacer el soporte armónico con arpeggios ambas voces en clave de sol, y el cello acompañando con notas fundamentales sonidos prolongados haciendo la base armónica
- El sonido de la campana es el símbolo de invitación a la misa para la ceremonia religioso.

#### 4.2.1.6. Análisis formal

The image displays a musical score for Periodo "A" in G major, marked *mp espress.* The score is divided into two systems of staves. The first system covers measures 92 to 95, and the second system covers measures 96 to 98. The analysis identifies the following structures:

- Periodo "A"**: Encompasses the entire first system (measures 92-95).
- Frase "A"**: Encompasses measures 92-93.
- Motivo "A"**: Encompasses measures 92-93.
- Motivo "A1"**: Encompasses measures 94-95.
- Frase "A1"**: Encompasses measures 94-95.
- Motivo "A"**: Encompasses measures 96-97.
- Motivo "A1"**: Encompasses measures 97-98.

Figura 23: Descripción del análisis formal periodo "A" en el acto II.

Fuente: Elaboración propia



**a). periodo “A” (92-98)**

- El periodo musical está formado por 7 compases de 4/4 dentro de ello también existe frases y motivos.
- El inicio del periodo musical “A” del segundo acto se encuentra en el compás 92 iniciando con tético y finalizando en el compás 98 con un tipo rítmico femenino.
- El periodo musical consta de 2 frases musicales “A” y “A1”.
- Considerado como periodo de tipo binario.

**b). Frase “A” (92-95)**

- La frase “A” tiene un inicio de tipo tético y su terminación de la frase femenino.
- Consta de dos motivos primos “A” y “A1”.
- **Motivo “A”** está ubicado en el compás 92 comenzando con tipo rítmico tético y finalizando en el compás 93 en el tercer tiempo con una terminación de tipo femenino.
- **Motivo “A1”** inicia en el compás 93 en anacrusa fraseado con una ligadura de expresión finalizando en el compás 95 en el tercer tiempo en el 7mo grado de la escala con una terminación de tipo femenino.

**C). Frase “A1” (95-97)**

- Su inicio musical de la frase es anacrusa y con una terminación femenino.
- Consta de dos motivos “A” y “A1”.



- **Motivo “A”** inicia en anacrusa en el compás 95 y terminando en el compás 97 segundo tiempo y su final de tipo femenino.
- **Motivo “A1”** su iniciación musical es anacrusa en el compás 97 en segundo tiempo en alzar finalizando en el compás 98 con una terminación rítmico femenino.

#### **4.2.2. MISA-CEREMONIA RELIGIOSO.**

##### **4.2.2.1. Análisis melódico**

- La línea melódica compuesto con intervalos de: segunda, tercera, cuarta y quinta.
- Utiliza ligaduras de expresión y tenutos.

##### **4.2.2.2. Análisis rítmico**

- Está compuesto en 4/4 y 5/4.
- La línea melódica construido por figuras rítmicas como: corcheas, semicorcheas, blancas, puntillos y negras a una velocidad de 55 negras por minuto.

##### **4.2.2.3. Análisis armónico**

- El periodo musical utiliza 4 acordes: **Dm, Am, C y F.**

##### **4.2.2.4. Instrumentación**

- La instrumentación en este periodo musical está encargada por la familia de cuerdas frotadas y vientos como: el violín I y II, Viola, violoncello, clarinete y flauta I.

##### **4.2.2.5. Orquestación**

- La melodía principal ejecutado por violín I y acompañado por segundo violín.
- La Viola y el Violoncello está encargado de la base armónica.
- El clarinete y flauta tienen adornos melódicos.

#### 4.2.2.6. Análisis formal

The image shows a musical score for a period labeled "Periodo 'B'". The score is divided into two phrases: "Frase 'A'" and "Frase 'B'".  
- "Frase 'A'" spans measures 99 to 104. It is further divided into three motives: "Motivo 'A'" (measures 99-100), "Motivo 'A1'" (measures 101-102), and "Motivo 'A2'" (measures 103-104).  
- "Frase 'B'" spans measures 105 to 108. It is divided into two motives: "Motivo 'A'" (measures 105-106) and "Motivo 'A1'" (measures 107-108).  
The score is written in a single system with a treble clef and a 4/4 time signature. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

Figura 24: Descripción del análisis formal del periodo "B" en el acto II

Fuente: Elaboración propia

##### a). Periodo "B" (99-108)

- El periodo musical está compuesto en 10 compases de 4/4 formado por 2 frases de tipo binario.
- El inicio del periodo es tético y la nota ubicada en el quinto grado de la escala **Dm** y su final en primer grado con una terminación rítmica femenino.

##### b). Frase "A" (99-104)

- Consta de 6 compases, su inicio del periodo es tético y la nota ubicada en el quinto grado de la escala.



- La frase está formada por 3 motivos “A”, “A1”, “A2”.
- Su forma musical se determina como frase ternaria.
- **Motivo “A”** motivo principal del periodo compuesto en 2 compases 99 y 100. Su inicio melódico es tético y su terminación final femenino.
- **Motivo “A1”** pequeña variación melódica del motivo “A” y se encuentra en los compases 101 y 102 con los mismos diseños rítmicos del motivo anterior.
- **Motivo “A2”** variación melódica del motivo “A1” como tercer motivo de la frase con una terminación de tipo femenino.

#### c). Frase “B” (105-108)

- La frase consta de 4 compases de 4/4 y 5/4.
- Su inicio melódico de la frase se encuentra en 7mo grado de la escala
- Está formado por 2 motivos “A” y “B”
- Su forma musical se determina como frase binaria.
- **Motivo “A”** está compuesto en 2 compases 105 iniciando en la nota **C (Do)** finalizando en el cuarto compás determinado como de tipo femenino.
- **Motivo “B”** es una variación del motivo “A” compuesto en 2 tipos de compás 4/4 y 5/4. Con un final femenino.

#### 4.2.2.7. Repetición

- Es la repetición del periodo “B” por cuestiones de orquestación subiéndolo hacia una octava arriba de la nota y con división instrumental.



Figura 25: Descripción melódica de la repetición del periodo “B” en el acto II  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.2.3. PROCESIÓN “I”

Espezúa (2014), en Catacora. (2018) nos dice que la procesión se prepara por fuera: Los celadores de la Virgen arreglan el traje litúrgico semanas antes que sea levantada en hombros, los oferentes aseguran que luzca radiante, adornada de rezos y alabanzas.

##### 4.2.3.1. Análisis melódico

- La línea melódica está construida por intervalos de: segundas, cuartas. Terceras, quintas y sextas.
- Su movimiento melódico es adagio y expresivo.
- Se encuentra ligaduras de expresión y acentuaciones.
- La cadencia final del periodo se encuentra en terminación inconclusivo.

##### 4.2.3.2. Análisis rítmico



- El periodo musical está compuesto en 8 compases de 6/8 y uno de 4/4.
- Las figuras rítmicas que se encuentra en el periodo son: corcheas, semicorcheas, puntillos y blanca.
- La velocidad del periodo musical está escrita en un pulso de 45 negras con puntillo por minuto.

#### **4.2.3.2. Análisis armónico**

- Se encuentra 4 acordes dentro del periodo musical: **Dm, C, F y Am**
- En el comiendo del periodo se encuentra el acorde fundamental y principal es Dm y finaliza con el acorde de F, es decir en cuarto grado de la escala Dm.

#### **4.2.3.3. Instrumentación**

- Intervinientes de instrumentos musicales son: Piano, Violín I y II, Viola, Violonchelo.

#### **4.2.3.4. Orquestación**

- En este periodo la parte orquestal el principal protagonista es el Piano quien lleva la parte melódica y a la vez acompañamiento de arpegios en clave de Fa. la familia de cuerdas frotadas se encarga de hacer como fondo o soporte armónico.

#### **4.2.3.5. Análisis formal**

**Periodo "C"**

*Figura 26: Descripción del análisis formal del periodo "C" en el acto II.  
Fuente: Elaboración propia*

#### a). Periodo irregular "C" (119-129)

- El periodo musical consta de 11 compases en 6/8 y 4/4.
- Compuesto por 4 frases "A", "A1", "B" y "B1" determinando la forma musical del periodo como cuaternario.
- Periodo irregular por la extensión de frases.

#### b). Frase "A" (119-121)

- La frase melódica consta de 3 compases dentro de ello se encuentra dos tipos de compases como 6/8 y 4/4 ambos en la misma velocidad.
- Se encuentra 3 motivos "A", "A1" y "B".
- Tres motivos determinan su forma musical como frase ternaria.
- **Motivo "A"** se encuentra dentro en un solo compás, comenzando en el ictus inicial y su terminación es femenina.



- **Motivo “A1”** tiene la variación melódica y repetición de diseños rítmicos.
- **Motivo “B”** un motivo con un diseño rítmico escrito en 4/4 en el cual cambia su acentuación rítmica.

**c). Frase “B” (122-124)**

- La frase está compuesta en 3 compases de 6/8.
- Es la variación de la frase “A”.
- Formado por 3 motivos “A”, “A1” y “A2”.
- Tres motivos determinan su forma musical como ternario.
- **Motivo “A”** abarca solo un compás, su comienzo del motivo se encuentra en el ictus inicial y con una terminación de tipo femenino.
- **Motivo “A1”** variación del motivo “A” en la parte melódica y tiene repetición de diseño rítmico.
- **Motivo “B”** final de la frase “B” con una respuesta negativa con una terminación femenino.

**d). Frase “B” (125-127)**

- Su forma musical es ternaria.
- Se encuentra 3 motivos cada uno ocupan un compás.
- **Motivo “A”** su comienzo melódico se ubica en el ictus inicial u final del motivo de tipo femenino.
- **Motivo “A1”** se encuentra en el compás 126 con una variación melódica y tiene repetición de diseño rítmico.



- **Motivo “B”** se encuentra en la final de la frase con una respuesta de forma negativa dentro de la frase y periodo a la vez determinado como un enlace breve hacia el siguiente periodo musical.

#### e). Frase “B1” (128-129)

- Compuesto por dos motivos con el comienzo tético y final de la frase es femenino.
- Su forma musical se determina como frase binaria.
- Su final de la frase tiene una cadencia inconclusa o suspensivo.
- **Motivo “A”** variación melódica del motivo “A” del periodo “B” con la repetición de los diseños rítmicos del dicho motivo. Su comienzo melódico coincide con el ictus y tiene como terminación femenina.
- **Motivo “A1”** es la repetición de diseño rítmico del motivo “A” del periodo” B1” con variación melódica. Su final del motivo tiene como terminación de tipo femenino.

### 4.2.4. PROCESIÓN “II”

#### 4.2.4.1. Análisis melódico

- Es el periodo extensivo o periodo de ampliación musical dentro del II acto musical y además como punto del clímax musical.
- Su diseño melódico está escrito por intervalos de: segundas, terceras, cuartas, quintas y sextas, utilizando también escalas jónicas y pentatónicas.
- Su iniciación musical se encuentra en el ictus inicial como tético y su final del periodo con una terminación de tipo masculino a la vez con una cadencia conclusiva.

#### 4.2.4.2. Análisis rítmico

- El periodo está escrito en compases de 6/8 y 4/4.
- Su diseño rítmico está escrito por figuras rítmicas de: semicorcheas y redonda.

#### 4.2.4.3. Análisis armónico

- Se encuentra en la tonalidad Dm
- Su progresión armónica es: I-III-I-V-I-III-VII-V-VII-V-I.

#### 4.2.4.4. Instrumentación

- Los instrumentos que aparecen en este periodo musical son: piano, violín I y II, viola y violoncello.

#### 4.2.4.5. Orquestación

- Piano es el principal protagonista quien se encarga de la parte melódica y a la vez con acompañamiento armónico.
- Las familias de cuerdas frotadas están encargadas de la parte de soporte armónico y sonoro con notas prolongadas.

#### 4.2.4.6. Análisis formal

The image displays a musical score for 'periodo D' in two staves. The top staff is in 6/8 time and the bottom staff is in 4/4 time. The score is annotated with formal structure labels: 'periodo "D"' (blue bracket), 'Frase "A"' (red bracket), 'Motivo "A"' (black bracket), and 'Motivo "B"' (black bracket). The top staff starts at measure 130 with a forte (ff) dynamic and a tempo marking of 70. The bottom staff starts at measure 132 with a 3-measure rest and an 8va marking. The score ends at measure 134.

Figura 27: Descripción del análisis formal del periodo "D" en el acto II.  
Fuente: Elaboración propia



**a). Periodo “D” (130-134)**

- Cuarto periodo del II acto como extensión del periodo “C” de tipo codeta o fuga dentro del periodo de procesión religioso.
- Está compuesto por 2 frases con una respuesta contrastante “A” y “B”.
- Su forma musical se determina de tipo binario.

**b). Frase “A” (130-131)**

- Primera frase del periodo escritos en dos compases de 6/8 y 4/4.
- Está compuesto por dos motivos “A” y “B”.
- La frase inicial coincide con el ictus inicial y su final de con una terminación masculino y pleno.
- **Motivo “A” compuesto** en un solo compás de 6/8 con una acentuación en el ictus inicial con final de tipo femenino.
- **Motivo “B”** compuesto en compás de 4/4 abarcando solo un compás con una velocidad de 70 negras por minuto enlazando con la velocidad de compás de 6/8.

**c). Frase “B” (132-134)**

- Compuesto en compás de 4/4 abarcando 3 compases.
- Punto Clímax del periodo “D” y a la vez del II acto.
- Está compuesto por 2 motivos “A” y “B”.
- Los motivos determinan la frase de tipo binario.
- **Motivo “A”** es el motivo donde se encuentra el punto clímax musical con un inicio en el ictus y final de tipo femenino ubicado en el compás 132.



- **Motivo “B”** la parte conclusiva de la frase “B” como reposo del clímax con un final de formula conclusiva.

#### **4.2.5. RETORNO AL ALTAR –CORAL**

##### **4.2.5.1. Análisis melódico**

- La línea melódica está compuesta por intervalos de: segunda, tercera, cuarta y sexta.
- La parte coral en las cuales se encuentra las frases “A” y “B” están compuestos exclusivamente para conjunto coral la frase “C” como parte instrumental del periodo

##### **4.2.5.2. Análisis rítmico**

- La composición rítmica de 7 figuras rítmicas como: negras, puntillos, blancas, corcheas, silencios de corchea y silencios de negra.

##### **4.2.5.3. Análisis armónico**

- Se encuentra dentro de este periodo musical como **Dm, F, G, Am y C.**
- Su comienzo melódico está en el acorde Dm y de la misma forma su final de la parte coral se encuentra en el acorde Dm en estado fundamental pasando posteriormente a la parte instrumental en un acorde de Dm y su final del periodo de la misma forma.

##### **4.2.5.4. Instrumentación**

- La instrumentación musical en esta parte del periodo interviene coro a 4 voces familia de cuerdas frotadas y familia de instrumentos de viento

##### **4.2.5.5. Orquestación**

- Básicamente coral, la armonía se distribuye dentro de las 4 voces como: Soprano, Contralto, Tenor y Bajo.
- Soprano es como protagonista en este periodo musical llevando la parte melódica acompañado por la voz de contralto desde el compás 135 hasta 149 y de 150 hasta 155 finaliza con una pequeña frase instrumental encargado por la familia de cuerdas frotadas.
- Otros instrumentos q intervienen como el violín I y II, clarinete, flauta I y quena, son como parte de adorno melódico de manera contrapuntístico.

#### 4.2.5.6. Análisis formal

**Periodo "E"**

Frase "A"

135 136 Motivo "A" 137 138 139 Motivo "A1" 141 142

*A* pu tay fa lla.....*lytan* chaycu way cu.....

Frase "B"

9 143 Motivo "A" 145 146 Motivo "B" 147 148 Motivo "C" 149

wa way quinkay cu, ha naq pa cha pi ti ya cuq tay fa.....y

Frase "C"

150 Motivo "A" 151 152 153 Motivo "B" 154 155

*mf* *p*

Figura 28: Descripción del análisis formal del periodo "E" en el acto II.

Fuente: Elaboración propia

##### a). Periodo "E" (135-155)

- Consta de 21 compases de 3/4 y 4/4.



- El periodo está compuesto por 3 frases “A”, “B” y “C”
- Su comienzo del periodo cae sobre el ictus inicial y con un final de tipo masculino a la vez su terminación cadencial es plenamente conclusivo.

**b). Frase “A” (135-142)**

- Compuesto en 8 compases dentro de ello se encuentra dos motivos “A” y “A1”.
- Dos motivos de la frase “A” determinan su forma musical como binario.
- **Motivo “A”** melodía principal de la frase que se encuentra desde el compás 135 a 138. su comienzo del motivo cae sobre el ictus inicial y finaliza con una terminación masculina.
- **Motivo “A1”** variante del motivo “A” en la parte melódica y con una repetición del diseño rítmico. Su comienzo del motivo cae sobre ictus inicial o tético y con un final de tipo masculino.

**c). Frase “B”**

- la frase melódica compuesto dentro de 7 compases.
- Se encuentra en compás amalgamado 3/4 y 4/4 intercalados.
- Se encuentra desde el compás 143 a 149.
- Su comienzo melódico de la frase en encuentra en el ictus inicial o de carácter tético con un final de tipo masculino.
- Consta de 3 motivos “A”, “B” y “C”.
- Su forma musical es ternaria.



- **Motivo “A”** se encuentra en los compases 143, 144 y 145. Dentro de ellos se encuentra 2 tipos de compases como 3/4 y 4/4 al final. Su inicio del motivo se encuentra en el ictus inicial, y su terminación masculina.
- **Motivo “B”** se encuentra en los compases 145,146 y 147. Su inicio melódico del motivo cae en anacrusa con un final de terminación femenino. El motivo se encuentra en dos tipos de compas en 4/4 y 3/4.
- **Motivo “C”** se encuentra en compás de 4/4 y 3/4 y está ubicado entre los compases 148 y 149 comenzando en el ictus inicial y con terminación masculino.

#### d). Frase “C” (150-155)

- Frase final del periodo y está compuesto por dos motivos “A” y “B”.
- Se determina como frase binaria.
- **Motivo “A”** se encuentra en los compases 150,151 y 152 su comienzo melódico cae sobre el ictus inicial finalizando con una terminación masculino y compuesto en compás de 4/4.
- **Motivo “B”**, motivo final del periodo musical y se encuentra en los compases 153,54 y 155. La cadencia final es tipo masculino.

#### 4.2.6. PUENTE FINAL DEL SEGUNDO ACTO

Es el pasaje de preparación que conlleva hacia el tercer acto con motivos de los periodos anteriores y otros motivos del tercer acto que viene.

En la parte orquestal los instrumentos musicales intervienen con diferentes motivos relativamente con respuestas positivas y negativas, pero no concluye una

forma musical, pero su función de este puente es exactamente enlazar el segundo acto con el tercer acto.

The image shows a musical score for an orchestra bridge in Act II. It consists of five staves: Quena, Flute 1, Flute 2, Clarinet in Bb, and Panpipes. The Quena, Flute 1, and Flute 2 parts are marked 'espress.' and 'mf'. The Panpipes part is marked 'mp'. The score is in 2/4 time and features a melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the Panpipes.

Figura 29: Descripción orquestal del puente en el acto II.  
Fuente: Elaboración propia

### 4.3. TERCER ACTO - CACHARPARÍ

#### 4.3.1. PASACALLE – SIKURI

Es una actividad de despedida en homenaje a la Virgen de la Candelaria donde se despiden con danzas autóctonas, mestizas, y traje de luces, pero según en su entrevista nos dice Calsin (2018), que ha sido más representativo de las danzas en la festividad son los Sikuris desde épocas muy antiguas.

##### 4.3.1.1. Análisis melódico

- La línea melódica compuesto en compás amalgamado.
- Está Compuesto por intervalos de sonidos en: segunda, tercera y cuarta.
- Su inicio melódico comienza en el ictus inicial y su terminación final del periodo es masculino.
- Se encuentra barras de repetición en cada frase.
- Compuesto en una escala pentatónica menor.
- La nota inicial de la melodía se encuentra en la tónica y/o primer grado de la escala.



- En el diseño melódico se encuentra las síncopas.
- La melodía se encuentra en la tonalidad de Dm. Escrito en clave de sol.

#### **4.3.1.2. Análisis rítmico**

- Está compuesto en compás amalgamado, 1/4, y 2/4, intercalados.
- La velocidad rítmica se encuentra en 80 negras por minuto.
- Los diseños rítmicos son sincopados.
- Las figuras rítmicas que se encuentra en este periodo son: semicorcheas, corcheas, puntillos, negras y silencios de corchea.

#### **4.3.1.3. Análisis armónico**

- Los acordes que se encuentra dentro de este periodo musical son:  
**Dm (I), Am (V), F (III) y C (VII).**
- El inicio melódico comienza con el acorde de Dm finalizando con la misma.

#### **4.3.1.4. Instrumentación**

- En este periodo musical solo se encuentra al conjunto de sikuris, quienes conforman diferentes voces de caña como: el Chili, Malta, Sanja, Toyo y bombo.

#### **4.3.1.5. Orquestación**

- Su orquestación está basada en una ejecución musical colectiva y en su forma original de interpretación musical del sikuri de varios bombos.

#### **4.3.1.6. Análisis formal**



**a). Periodo “A” (165 – 179)**

- El periodo musical consta de dos frases “A” y “B”.
- Considerado con una forma musical de tipo binario.
- Se encuentra Frases irregulares.

**b). Frase “A” (165-170)**

- El inicio de la frase se encuentra en ictus inicial con un final de tipo femenino
- Consta de barras de repetición
- Consta de 2 motivos “A” y “B”
- **Motivo “A”** está compuesto dentro de 3 compases amalgamados su terminación rítmica es masculino.
- **Motivo “B”** compuesto en 3 compases amalgamados con un inicio de tipo tético y con un final de tipo femenino

**c). Frase “B” (171-179)**

- Esta construido por 3 motivos lo cual tenemos “A”, “A1” y “B”
- Su forma musical se determina como frase ternaria
- Frase consecuente negativo
- **Motivo “A”** abarca 3 compases amalgamados 1/4 y 2/4. Su inicio del motivo cae sobre el ictus inicial con una terminación femenino
- **Motivo “A1”** es una variación del motivo “A” en la parte melódica. Ubicado desde el compás 174 a 176.
- **Motivo “B”** como **respuesta** negativa y es el motivo final del periodo.

Figura 30: Descripción del análisis formal del periodo "A" en el acto III.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.3.2. VARIACIÓN DECORATIVA "A1" (180-194)

- Es la repetición del periodo "A" en el cual en periodo "A1" se encuentra la variación en la parte orquestal donde interviene con la parte decorativa del tema principal conservando la melodía en todos sus aspectos.

##### 4.3.2.1. Instrumentación

- los instrumentos musicales que intervienen en este periodo musical son, conjunto de sikuris y conjunto coral.

##### 4.3.2.2. Orquestación

- En este periodo como protagonista y encargado de la línea melódica está el conjunto de Sikus, y en la parte decorativa interviene el conjunto de voces o conjunto coral empleando un acompañamiento rítmico en la primera frase musical del periodo.

- En la segunda frase del periodo interviene la voz de tenor con el canto melódico y el soprano, contralto y Bajo intervienen con acompañamiento rítmico en contrapunto.

Figura 31: Variación decorativa del periodo "A1" en el acto III.  
Fuente: Elaboración propia

### 4.3.3. VARIACIÓN DECORATIVA – PERIODO “A2 (195-210)

Variante del periodo “A” como **variación decorativa-periodo “A2”** en el cual la línea melódica se conserva en su forma original para desarrollar la parte decorativa con la parte orquestal.

#### 4.3.3.1. Instrumentación

- Los participantes en este periodo musical como variación decorativa se encuentra los instrumentos musicales como: Piano, Charango, conjunto de Sikuris y conjunto Coral.

### 4.3.3.2. Orquestación

- La melodía principal se encuentra en la voz de conjunto de sikuris conservando la misma estructura melódica, armónica e rítmica.
- El instrumento musical Charango interviene con acordes arpegiado en contrapunto.
- El conjunto coral participa creando soporte armónico y rítmico en contrapunto.
- En la segunda frase del periodo aparece el Piano con acompañamiento armónico en contrapunto. Creando su propia melodía con relación al tema principal.

Figura 32: Descripción orquestal de la variación decorativa “A2” en el acto III.

Fuente: Elaboración propia

### 4.3.4. PUENTE DE VARIACIÓN (210- 213)

- Es el pasaje de enlace con la variación melódica del tema o periodo “A”.



- Su propósito del enlace es preparar la siguiente variación y anticipar algunos motivos melódicos que en posterior se viene.
- Evita los cambios bruscos que puede suceder al entrar de siguiente tema.
- Determinado también como pasaje de conexión.

#### **4.3.4.1. Instrumentación**

- La instrumentación se basa a un formato más moderno por la intervención de instrumentos musicales electrónicos, y otros instrumentos latinoamericanos como: la Guitarra eléctrica de Jazz, batería acústica, piano digital, Charango, sintetizador electrónico, Bajo electrónico, sikuris, y bombo.

#### **4.3.4.2. Orquestación**

- Su forma melódica se basa en un cliché por un motivo melódico repetitivo, encargado por el instrumento musical Piano y sintetizador en forma unísono.
- El charango aparece con acompañamiento de acordes arpegiados con un diseño rítmico uniforme.
- Guitarra electrónica está encargado de hacer el soporte armónico con notas prolongadas.
- Bajo electrónico también interviene con la parte de la base armónica.
- El conjunto de sikuris conserva el pequeño motivo ornamental del tema principal de forma repetitiva.
- El Bombo de sikuris mantiene el ritmo de sikuris.

- La Batería acústica interviene con tresillo de semicorchea con Hit-hat acentuando los primeros tiempos.

Figura 33: Descripción orquestal del puente de variación en el acto III.  
Fuente: Elaboración propia

### 4.3.5. VARIACIÓN MELÓDICA –PERIODO “A3”

- La variación melódica tiene una característica más moderna basada en músicas populares de, Funk, Jazz y Rock.
- El periodo musical es una mezcla de varios géneros creando una fusión musical.

#### 4.3.5.1. Análisis melódico.

- Variante del periodo principal periodo “A” dentro del III acto
- Su inicio melódico comienza en anacrusa y su terminación final es femenino
- La variación utiliza ornamentaciones melódicas conservando puntos importantes de la melodía principal.
- La melodía tiene estilo contemporáneo basado en música contemporánea empleando diseños melódicos sincopados.
- La variación está compuesta por intervalos de sonido como: tercera, cuarta, sexta.

#### 4.3.5.2. Análisis rítmico



- El periodo musical está escrito en compás de 4/4 a una velocidad de 80 negras por minuto
- Su inicio rítmico cae sobre el ictus inicial
- Los diseños rítmicos están compuestos por: negras, corcheas, semicorcheas, puntillos, silencios de semicorchea, y corchea.
- Los diseños rítmicos se encuentran en síncopas.

#### **4.3.5.3. Análisis armónico.**

- Compuesto en la tonalidad “Dm”
- Se encuentra 2 acordes “Dm” y “Am”

#### **4.3.5.4. Instrumentación**

- La Guitarra eléctrica de Jazz, batería acústica, piano digital, Charango, sintetizador electrónico, Bajo electrónico, sikuris, bombo y familia de cuerdas frotadas

#### **4.3.5.5. Orquestación**

- Los instrumentos musicales como: la Quena y la Guitarra electrónica quienes llevan la parte melódica.
- El Piano, Charango y sintetizador encargados de la base armónica
- El Bajo electrónico interviene con ostinato empujando el estilo de Funk
- La Batería acústica aparece con estilo de rock
- La guitarra electrónica emplea efecto de sonidos para crear un ambiente de estilo rock.



- La zampoña con acompañamiento rítmico en tiempos débiles y familia de cuerdas reforzando las acentuaciones rítmicas y enriqueciendo la parte armónica y el color del sonido orquestal.

#### 4.3.5.6. Análisis formal

##### a). Periodo “A3” (214-224)

- El periodo musical se encuentra con ampliación de motivos melódicos.
- Variación melódica del periodo “A”.
- Consta de 2 frases “A” y “A1”.
- Se determina como periodo musical de tipo binario.

##### B). Frase “A” (214-219)

- Está constituido por tres motivos.
- Su forma musical es de tipo ternario.
- **Motivo “A”** tiene diseños melódicos que repiten dentro del motivo. Es una variación melódica del periodo “A” y se encuentra en los compases 214 y 215.
- **Motivo “B”** se encuentra como variación ornamental.
- **Motivo “C”** ampliación del motivo decorativo del periodo “A” como motivo principal dentro de esta frase.

##### C). Frase “A1” (220 – 224)

- frase afirmativa de la frase antecedente.
- Consta de 3 motivos.
- **Motivo “A”**.

- Motivo “B”.
- Motivo “C”.

The image shows two staves of musical notation. The first staff covers measures 214 to 219. It is labeled 'Periodo "A3"' and contains a 'Frase "A"' which is divided into three motifs: 'Motivo "A"', 'Motivo "B"', and 'Motivo "C"'. The second staff covers measures 220 to 224. It is labeled 'Frase "A1"' and also contains three motifs: 'Motivo "A"', 'Motivo "B"', and 'Motivo "C"'. The notation includes dynamics like 'ff' and various rhythmic patterns.

Figura 34: Descripción del análisis formal del periodo “A3” en el acto III.

Fuente: Elaboración propia

#### 4.3.6. VARIACIÓN DECORATIVA – PERIODO “A4”

La última variación decorativa del periodo principal “A” del cual tenemos aquí como “A1” por la diferencia en la parte de la orquestación musical.

Se caracteriza por su uso de contrapunto musical en el cual cada uno de los instrumentos tienen su propia melodía o diseños rítmicos, pero basado en la base armónica que tiene, algunos instrumentos musicales están encargados de la parte rítmica, otros se encargan de acompañamiento armónico y el resto de la melodía y de adornos musicales.

130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147

Flute  
Clarinet in B  
Bassoon  
Cymbal  
Snare  
Tom Set  
Tubular Bell  
Jazz Drum  
Piano  
Chorus  
Pedal (Metallic)  
Saxophone  
Electric Bass  
Violin  
Viola

Figura 35: Variación decorativa en el periodo "A4" dentro del acto III.  
Fuente: Elaboración propia

### 4.3.7. CADENZA

La cadenza es la parte solo del intérprete sin acompañamiento armónico, rítmico, ni melódico.

El intérprete puede improvisar sacando extractos de la obra musical o también puede crear nueva melodía. Y la cadenza puede ser larga o corta sin abusar de ambas partes en el tiempo.

En este caso el instrumento musical Piano está encargado de la parte de cadenza un poco breve.



Figura 36: Descripción melódica de la cadenza en el acto III.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.3.8. CODA FINAL

La coda es la fuga de la parte final de la obra musical con una característica rítmica bastante rápida empleando mayor riqueza melódica, rítmica y armónica, con una característica masculino.

Figura 37: Descripción melódica de la coda final en el acto III.  
Fuente: Elaboración propia

#### 4.3.9. DATOS DE LA OBRA

- OBRA: virgen de la candelaria
- GENERO: música programática



- ESTILO: fusión
- FORMA MUSICAL: A-B-C
- CANTIDAD DE COMPASES:270
- TONALIDAD: Dm
- AUTOR: Saúl Wilson Cahua Ortiz.
- ORQUESTACION: Saúl Wilson Cahua Ortiz.

#### **4.3.10. ANALIS GENERAL DE LA OBRA**

##### **4.4.10.1. Análisis melódico**

- La línea melódica consta de 3 movimientos; Allegretto = víspera, Adagio = Ceremonia religioso, y Andante = cacharpari. Dentro de estos tres movimientos o actos se encuentra 14 periodos musicales.

##### **4.3.10.2. Análisis rítmico**

- Consta con variedad de estilos y ritmos, escritos en diferentes compases rítmicos, como en compases amalgamados, en compases compuestos y regulares.

##### **4.3.10.3. Análisis armónico**

- La obra está compuesta en la tonalidad de **Dm**.

##### **4.3.10.4. Instrumentación**

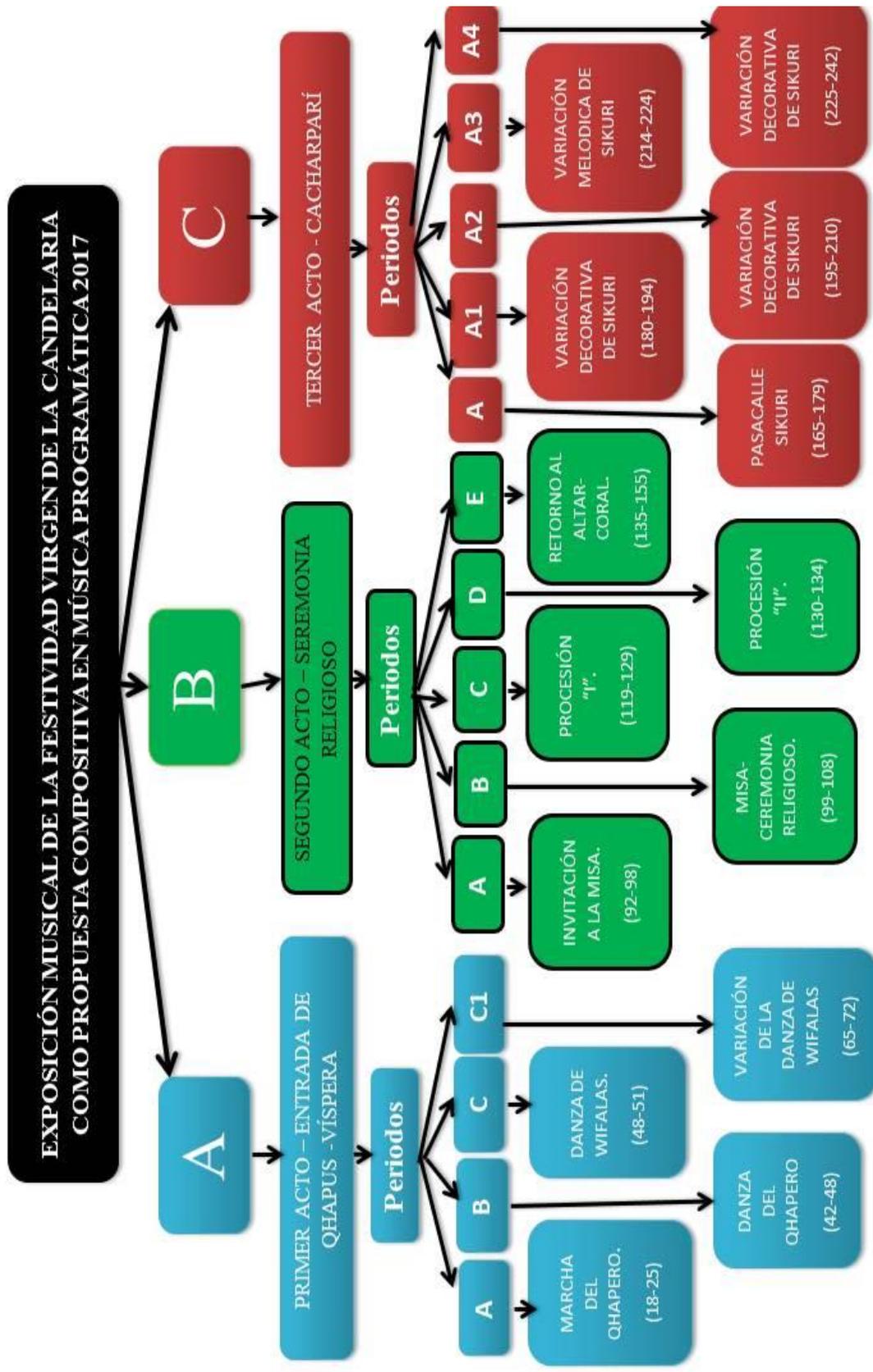
- Su formato instrumental es original constituido por instrumentos musicales como: Violín, Viola, Violonchelo, Piano, Sintetizador, Guitarra de jazz, Charango, Bajo electrónico, Batería acústica, caja rítmica, bombos de sikuri, Siku, flauta traversa, Quena, clarinete y conjunto coral.



#### **4.3.10.5. Orquestación**

- La parte orquestal su característica es de un género fusión, en estilo contemporáneo.

#### **4.3.10.6. Análisis formal**



Cuadro 1 Análisis formal de la obra completa

Fuente: Elaboración propia



## V. CONCLUSIONES

PRIMERO: por medio de la expresión musical se ha logrado realizar la propuesta compositiva de la festividad virgen de la candelaria en música programática.

SEGUNDO: se logró crear nuevo formato instrumental para la exposición musical en la propuesta compositiva de la festividad virgen de la Candelaria en música programática.

TERCERO: la música contemporánea y nativa fue fusionada rítmicamente en la propuesta compositiva para la exposición musical de la festividad virgen de la candelaria en música programática.

CUARTO: En la exposición musical de la festividad virgen de la Candelaria como propuesta compositiva en música programática, a través del análisis musical se ha determinado su forma estructural de la obra en 3 actos, como: **A** = entrada de qhapos; **B** = ceremonia religiosa y **C** = cacharparparí.



## VI. RECOMENDACIONES

PRIMERO: La música programática viene desde épocas antiguas hasta nuestros días, y es una de las formas de compositivas que a través de este género musical se puede musicalizar las manifestaciones culturales tomando como base fundamental en la composición.

SEGUNDO: Existen muchas formas de composición musical, pero la música programática puede ayudar a tener mayor imaginación y a la vez exige que la composición tenga un concepto básico o contenido ya que la música programática como su nombre mismo lo dice exige que tenga un programa.

TERCERO: Se cree que la música programática es fundamental para los estudiantes de curso de composición musical para tener mayor criterio en el aspecto conceptual o contenido de la obra, aparte del estudio de las formas musicales, armonía, lenguaje musical y estilos musicales y etc.



## VII. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bas, J. (1947). *Tratado de la forma musical*. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/153794152/Julio-Bas-Tratado-de-la-Forma-Musical-espanol>
- Borrero Morales, F. D. (2008). Los Elementos De La Música. *Innovacion y Experiencias Educativas*, 10. Retrieved from [https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu-mero\\_13/FCO\\_DANIEL\\_BORRERO\\_2.pdf](https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/csicsif/revista/pdf/Nu-mero_13/FCO_DANIEL_BORRERO_2.pdf)
- Bueno, O. (2009). *Trascendencia del siku* (Universidad Nacional del Altiplano). Retrieved from <http://titicacaencanto.com/archivos/libros/trascendencia-del-siku.pdf>
- Castrillón-Montoya, H., & Ríos-Sosa, J. J. (2005). La composición musical como producto tecnológico. *TecnoLógicas*, (14), 161. <https://doi.org/10.22430/22565337.540>
- Catacora, H. (2018). *Análisis de las dimensiones culturales UNESCO para el desarrollo turístico de la festividad Virgen de la Candelaria de Puno 2017 - 2018*. Retrieved from [http://www.repositorioacademico.usmp.edu.pe/bitstream/usmp/3654/3/catacora\\_mhp.pdf](http://www.repositorioacademico.usmp.edu.pe/bitstream/usmp/3654/3/catacora_mhp.pdf)
- Gainza, V. (1983). *La improvisación musical*. Retrieved from <http://csmvigo.com/pedagogia/files/2016/07/VIOLETA-HEMSY-SELECCIÓN-DE-TEXTOS.pdf>
- Galarreta, P. (2010). *Fiesta en el altiplano La Virgen de la Candelaria*. 1–5. Retrieved



- from <http://www.generacion.com/secciones/turismo/pdfs/Generacion-Edicion-144-turismo-981.pdf>
- Homobono. (1990). Fiesta, tradición e identidad local. In *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* (Vol. 22). Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=144795>
- Jimbo, P., Garzon, G., & Ruilova, W. (2017). *Historia de la música*. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/77339172/EL-POEMA-SINFONICO>
- Manco, J. D. (2015). *Elementos De Análisis Musical Macroformal: Un Acercamiento Crítico Al Concepto De Unidad Y a Las Relaciones Entre Partes Componentes, a Partir Del Análisis De Cuatro Obras Conformadas Por Varias Partes O Movimientos*. Retrieved from [https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/7714/JuanDavid\\_Manco\\_2015.pdf;jsessionid=F7E6D205D4FCF4255CAFFBF1449FE68C?sequence=2](https://repository.eafit.edu.co/xmlui/bitstream/handle/10784/7714/JuanDavid_Manco_2015.pdf;jsessionid=F7E6D205D4FCF4255CAFFBF1449FE68C?sequence=2)
- Millet, J. (2000). *Música y significado*.
- Ministerio de la cultura, P. (2015). *Gaceta cultural*. 50, 44.
- Montero, F. (2018). La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima. <https://doi.org/https://doi.org/10.18800/antropologica.201801.005>
- Pareyón, G. (2001). Diccionario Enciclopédico de Música en México. In *Journal of Chemical Information and Modeling* (Vol. 53). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Pérez, C., & Monzó, J. (2014). *Pintando con sonidos*. 25. Retrieved from <http://csmvigo.com/didacticos/files/2014/10/Cuadros-de-una-exposición-guía->



didáctica-con-audio.pdf

Rimsky, N. (1946). *Principios de orquestacion*. Retrieved from <http://www.el-atril.com/partituras/RimskyKor/orquestacion/Principios Orquestacion.pdf>

Sans, J., & Astor, M. (1830). *Héctor berlioz y la “ idea fija .”* Retrieved from [https://www.academia.edu/2560587/Héctor\\_Berlioz\\_y\\_la\\_idea\\_fija\\_?auto=download](https://www.academia.edu/2560587/Héctor_Berlioz_y_la_idea_fija_?auto=download)

Schoenberg, A. (1993). *Fundamentos de la composición musical*.

Távora, W. (2016). *Valor y significado de la festividad de la virgen de la candelaria: patrimonio vivo y espacio público ritual en Puno*. pp. 1–11. Retrieved from <http://v-beta.urp.edu.pe/pdf/id/3911/n/>

Vaughan, C. (2015). *Los poemas sinfónicos de Guillermo Uribe Holguín (1880 - 1971)*. Retrieved from <http://bdigital.unal.edu.co/51147/1/1032418978.2015.pdf>

Vivaldi, A. (1723). *Las cuatro estaciones*. Retrieved from <http://www3.gobiernodecanarias.org/medusa/ecoblog/jgommac/files/2013/05/Antonio-Lucio-Vivaldi.pdf>

Yujra, I. (2016). *No Title*. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/364865076/Instrumentacion-de-Bandas-Iver-Yujra-pdf>

Zamacois, J. (1960). *Curso de formas musicales*. Retrieved from <https://www.scribd.com/document/364615859/Curso-de-Formas-Musicales-Joaquin-zamacois-pdf-pdf>



## ANEXOS



## ANEXO I

### PARTICIPANTES DEL PROYECTO

#### Director del proyecto musical

- Saul Wilson Cahua Ortiz

#### Colaboradores musicales

- David Ayamamani Zuñiga (Batería acústica)
- Julmer Nuñez Soto (Piano)
- James Ivan Quispe Limachi (Charango)
- Nerio James Morera Alanoca (Siku)
- Dandy Pacha Sucapuca (Siku)
- Dennys Ochochoque Muchica (Quena y Siku)
- Zemauro Villagra Chuquimia (Bajo electrónico)
- Marcel Cari Ramos (Guitarra jazz)
- Clarinete
- Eliseo (voz)
- Brigham (voz)

#### Coro polifónico “EDGAR VALCARCEL ARZE” ESFA-JULIACA

#### Directora del coro

- Lic. Carmen Rosa Cardoso Chura

#### Integrantes

- Gutierrez Valeriano Elvis Dany
- Tipula Tipula Yonhy Javier
- Tipula Tipula Chester Abraham
- Quispe Jullire Obed Flavel
- Huanco Quispe Maribel
- Quispe Quelca Maritza
- Quea Aracayo Sonia Veronica
- Mamani Mamani Maria de los Angeles
- Condori Flores Ruth

## IMÁGENES DE LA FESTIVIDAD VIRGEN DE LA CANDELARIA



*Imagen 1: marcha de qhapo  
Fuente: Elaboración propia*



*Imagen 2: danza del qhapero  
Fuente: Elaboración propia*



*Imagen 3: danza de wifalas. Autor: Tv shows-faceclips  
Fuente: Elaboración propia*



*Imagen 4: Misa religioso  
Fuente: Elaboración propia*



*Imagen 5: Procesión.  
Autor: Agencia de noticias ANDINA.*



*Imagen 6: Danza de sikuris, cacharpari.  
Autor: Diario el correo*

## ANEXO II

### VOCES DEL ALTIPLANO

The musical score is a full orchestral score for the piece "Voces del Altiplano". It is written in a single system with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: mltiple arcel., gtrns., Fltes., Fltes., Clarinetto B., Paapico, Ctrp., Bnchs., Dmsa Sr., Tubular Bell, Jaz Club, Pnao, Chmng., Pd's (Metalic), 6-string Fiddle Electric Base, Vln. I, Vln. II, Vcl., Violoncd., mltiple arcel., Sopran., Alto, Tenor, and Bap.

The score is divided into two main sections. The first section starts at measure 70 and ends at measure 110. The second section starts at measure 110 and ends at measure 150. The tempo is marked as  $\text{♩} = 110$ . The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like  $mf$  and  $mf$ .

Score 1: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for a piece titled "voces del altiplano". The score is written for a large ensemble, including vocal parts and various instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (E. Basso), and a vocal section consisting of Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The vocal parts are written in a soprano, alto, tenor, and bass clef. The instrumental parts are written in various clefs, including soprano, alto, tenor, and bass clefs. The score includes dynamic markings such as *ppp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score is divided into measures, with a double bar line indicating the end of a section. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

Score 2: voces del altiplano.  
Autor: Elaboración propia



The image displays a page of a musical score for a symphony. The score is written for a large ensemble of instruments and voices. The instruments listed on the left side of the page include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horn (Cu), Trumpet (Tbn), Trombone (Tbn B), Tuba (Tbn), Percussion (Perc.), Snare Drum (I. Sn.), Bass Drum (Perc.), Cymbal (Cym), and Timpani (Tbn B). The vocal parts are labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). The notation includes various musical symbols like beams, slurs, and accents. The page is numbered 108 at the bottom.

Score 4: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for a piece titled "Voces del altiplano". The score is written for a large ensemble of instruments and voices. The instruments listed on the left side of the score are: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsa.), Trumpet (Tuba), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Cymbal (Cym.), Snare Drum (Bmb.), Double Bass (Dba.), and Tambourine (Tmb.). The vocal parts are labeled as: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is written in a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece is in a 2/4 time signature and features a complex, rhythmic melody. The score is presented in a standard musical notation format, with the instruments and voices arranged in a traditional orchestral layout.

Score 5: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a detailed musical score for the piece "Voces del altiplano". The score is organized into systems, each containing multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed include Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Cymbal (Cya), Bass Drum (Bamb), Double Bass (Dn), Tubular Bells (Tub. B.), Horns (I. Cór.), Percussion (Perc.), Clarinet (Clar.), Posauna (Pos. 6), Bassoon (B. Bass), Violin (Vln. 1), Viola (Vln. 2), Violoncello (Vcl.), and Voice (S., A., T., B.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings such as *mf* and *mp*. The notation is dense, with many notes and rests across the staves. The score is presented in a standard musical notation style with a white background and black ink.

Score 6: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for a piece titled "Voces del altiplano". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are: Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Cymbal (Cym.), Bass Drum (Bach.), Drum (Dr.), Tubular Bell (Tub. B.), Trumpet (T. Cu.), Piano (Pno.), Clarinet (Clar.), Piccolo (Pic.), Euphonium (E. Bass), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Contrabass (Cb.), and Double Bass (B.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "pp" (pianissimo). There are also markings for "MOTIVO A" and "MOTIVO B" repeated across different sections. The tempo is marked as "J = 66" and "compart." (common time). The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 65 and the second system starting at measure 66.

Score 7: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for a piece titled "Voces del altiplano". The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Cymbal (Cym.), Horn (Hr.), Drum (Dr.), Tubistone (Tub. B.), Oboe (J. Ob.), Bassoon (Fag.), Clarinet (Clar.), and Percussion (Perc. 6). The second system includes staves for Bassoon (Fag.), Violin 1 (Vln. 1.), Violin 2 (Vln. 2.), Viola (Vcl.), Violoncello (Vcl.), and strings (S., A., T., B.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *p* and *pp*. The tempo is marked with a quarter note equal to 45 (♩ = 45) and 65 (♩ = 65). The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Score 8: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for 'Voces del altiplano'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Percussion (P), Clarinet (Cl), Flute (Fl), Piccolo (Pic), Bassoon (Bsn), Trumpet (Tr), Horn (Hr), Trombone (Tbn), Tuba (Tuba), and Snare Drum (Drum). The second system includes staves for Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), Double Bass (Cb), and a vocal section with Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts include lyrics in Spanish. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). A tempo marking 'J = 70' is present in both systems.

Score 9: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a page of a musical score for 'Voces del altiplano'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are vocal staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), each with lyrics in Spanish. Below the vocal staves are staves for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Cymbal (Caja), Bass Drum (Bamb.), Drum (Dr.), Tuba (Tub. B.), Trumpet (I. Ctr.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Percussion (Perc.), Clarinet (Clar.), Piccolo (Picolo), Euphonium (E. Bass), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The score includes dynamic markings such as *pp*, *mp*, *mf*, and *f*, and tempo markings like *Allegro* and *Andante*. There are also performance instructions like *quinta*, *apraz.*, and *pp*. The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.

Score 10: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for 'Voces del altiplano'. It features multiple staves for various instruments and voices. The instruments include Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn.), Saxophone (Sax.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (E. Bax.), and Percussion (Perc.). The vocal parts are labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The score includes tempo markings of  $j = 80$  and dynamic markings such as  $mf$  and  $f$ . The score is divided into measures, with some measures containing rests or specific performance instructions. The overall layout is professional and detailed, typical of a printed musical score.

Score 11: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for 'Voces del altiplano'. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Cymbal (Cym.), Bassoon (Bass.), Drum (Dr.), and Timpani (Timp.). The second system includes staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The vocal parts are labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments and voices.

Score 12: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a musical score for the piece "Voces del altiplano". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts are labeled as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tbn.), Trombone (Tbn. B.), Cymbal (Cpa.), Snare Drum (Bamb.), Drum (Dr.), Tambourine (Tub. B.), Violin I (I. Vn.), Violin II (II. Vn.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (I. Bso.), and Percussion (Perc. 6). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number 117 is visible in the bottom right corner of the score area.

Score 13: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia



The image displays a musical score for 'Voces del altiplano'. The score is written for a large ensemble, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba), and vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The score is divided into two systems. The first system starts at measure 242 and ends at measure 253. The second system starts at measure 254 and ends at measure 265. The tempo is marked as 'mod. rit.' (moderato ritardando) with a metronome marking of  $\text{♩} = 605$ . The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks. The vocal parts are written in a style that suggests a traditional Andean or Inca style of singing.

Score 15: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia

The image displays a full orchestral score for the piece "Voces del altiplano". The score is written for a large ensemble, including multiple strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoons, Saxophones), brass (Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba), and percussion (Cymbals, Snare, Drums, Tom-toms, Bass Drum). The vocal parts are for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is presented in a standard musical notation format with staves for each instrument and voice part. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, with various dynamics and articulation markings throughout. The score is oriented vertically on the page.

Score 16: Voces del altiplano  
Autor: Elaboración propia