



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO DE PUNO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**LOS INSTRUMENTOS MUSICALES Y SU INTERPRETACIÓN EN
LA DANZA CARNAVAL DE ARAPA AZÁNGARO**

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. JOSE ANTONIO APAZA AMANQUI

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE-MÚSICA

PUNO – PERÚ

2021



DEDICATORIA

A mi esposa Doris e hijo jose miguel

A mi madre Basilia a mi padre antonio

A mis hermanos por su apoyo incondicional.

A dios por darme la oportunidad de

vivir y fortalecer mi corazón,

iluminar mi mente y haber puesto en

mi camino a personas maravillosas.

Jose Antonio Apaza Amanqui



AGRADECIMIENTO

A la Universidad Nacional del Altiplano-Puno, por haberme dado el espacio para acrecentar mis conocimientos.

A la Escuela Profesional de Arte, por implementar capacidades que permitirán ejercer nuestra profesión.

A mi asesor y jurados de tesis, por su dedicación para la revisión aprobación y sugerencias.



ÍNDICE GENERAL

	Pag.
DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTO	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
ÍNDICE DE ACRÓNIMOS	
RESUMEN	10
ABSTRACT.....	11

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	14
1.2.1. Enunciado general	14
1.2.2. Enunciados específicos.....	14
1.3. HIPÓTESIS.....	15
1.3.1. Hipótesis general	15
1.3.2. Hipótesis específicas	15
1.4. JUSTIFICACIÓN	15
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	16
1.5.1. Objetivo general	16
1.5.2. Objetivos específicos.....	16

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1 ANTECEDENTES.....	17
2.2. MARCO TEÓRICO.....	20
2.2.1. Interpretación musical	20
2.2.2. Carnaval de arapa	29
2.3. MARCO CONCEPTUAL.....	31



2.3.1. Análisis musical.....	31
2.3.2. Forma.....	31
2.3.3. Timbre	31
2.3.4. Ritmo	31
2.3.5. Transcripción.....	32
2.3.6. Instrumentación:	32
2.3.7. Estudiantina o centro musical.....	32

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO.....	33
3.1.1. Época Pre-Inca.....	33
3.1.2. Época Incaica.....	33
3.1.3. Época Colonial	34
3.1.4. Época de la Emancipación.....	35
3.1.5. Época Republicana	35
3.1.6. Reseñas Históricas del Distrito de Arapa	35
3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	37
3.2.1. Tipo de investigación	37
3.2.2. Nivel de investigación	37
3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA.....	38
3.3.1. Población	38
3.3.2. Muestra	38
3.4. TÉCNICAS	38
3.4.1. Técnicas de colecta de información	38

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. DESCRIPCIÓN CONTEXTUAL DE LA DANZA CARNAVAL DE ARAPA DE LA PROVINCIA DE AZÁNGARO.....	39
4.2. INTERPRETACIÓN MUSICAL AUTOCTONA DE LA DANZA CARNAVAL DE ARAPA.....	43
4.2.1. La estructura formal autóctona.....	43
4.2.2. Letras de la canción	44
4.2.3. Ritmo	45
4.2.4. Instrumentos musicales	46



4.2.5. Interpretación de la Danza.....	47
4.3. INTERPRETACIÓN MUSICAL DE LAS ESTUDIANTINAS O CENTROS MUSICALES DE LA DANZA CARNAVAL DE ARAPA DE LA PROVINCIA DE AZÁNGARO.	49
4.3.1. Estructural formal del CA de Estudiantinas y centros musicales.....	49
4.3.2. Ritmo.....	50
4.3.3. Instrumentos musicales de las estudiantinas o centros musicales.....	51
CONCLUSIONES	52
RECOMENDACIONES	54
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	55
ANEXOS.....	57

Área : Análisis e Interpretación de la Producción Musical

Tema : Instrumentos musicales y su interpretación

Fecha de sustentación: 24 de mayo del 2021



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Ubicación del distrito de Arapa en el mapa de la Provincia de Azangaro.....	36
Figura 2. Danzante autóctono en homenaje a la Festividad virgen de la candelaria.....	39
Figura 3. Alferados del Carnaval de Arapa.....	40
Figura 4. El Pukllay Machu	41
Figura 5. Recorrido por las cementeras y arterias del pueblo Arapa	42
Figura 6. Estructura formal de la música autóctona del CA	43
Figura 7. Ritmo del Carnaval de Arapa	45
Figura 8. Ejecutantes de Pinkillo	46
Figura 9. Ejecutante de Tinya	47
Figura 10. Vestuario autóctono de varón	48
Figura 11. Forma del CA de estudiantinas y centros musicales.....	49
Figura 12. Diseño A.....	50
Figura 13. Diseño B.	50
Figura 14. Diseño C.	50



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Determinación de la muestra.....	38
---	----



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

- CA = Carnaval de Arapa
- IM= Instrumentos Musicales
- DCA= Danza Carnaval de Arapa
- IM= Interpretación musical
- FDAF- Puno= Federación Regional de Arte y Folklore- Puno



RESUMEN

La investigación tuvo como objetivo identificar la interpretación de la música autóctona y de estudiantina o centro musical de la danza Carnaval de Arapa desde un enfoque cualitativo y tipo de investigación descriptiva. La riqueza tradicional de esta manifestación, permite contribuir a las necesidades que se tiene en nuestro entorno, en consecuencia, el trabajo parte de dos realidades distintas, la primera sobre la interpretación del Carnaval de Arapa de música autóctona y la segunda sobre las estudiantinas o centros musicales quienes promovieron la danza con un estilo que se diferencia en funciones y actividades, se ha obtenido resultados respecto a la interpretación autóctona musical, que a partir de su instrumento principal pinkillo que es construido de caña que crece en la ceja de selva y lleva embocadura de madera y cinco agujeros que reproducen un orden de carácter no temperado, interpretado por los pobladores que carecen de conocimiento musical occidental de origen prehispánico que es acompañado con un instrumento de percusión denominado tinya. La interpretación en las estudiantinas o centros musicales es distinta por que lleva un compás irregular de: 2/4, 1/4 y 3/4, ejecutado en la tonalidad de Do mayor y Do menor con forma ternaria, A, B y C que se repiten de acuerdo a la coreografía y las exigencias de los danzantes, orientado a la parte estética, sin embargo la interpretación autóctona musical se basa en la estructura formal ternaria diferenciándose en el ritmo que es binario de 6/8, ejecutado al unísono por pinkillos con la participación del canto en quechua por parte de la mujer y del varón.

Palabras Clave: Análisis instrumental, Carnaval de Arapa, interpretación, Instrumentos Musicales, Elementos de la música.



ABSTRACT

The objective of the investigation was to identify the interpretation of native and student music or the musical center of the Carnival of Arapa dance from a qualitative approach and a type of descriptive research. The traditional richness of these manifestations allows us to contribute to the needs that exist in our environment, consequently, the work starts from two different realities, the first on the interpretation of the Arapa Carnival of native music and the second on the student women or centers musicals who promoted dance with a style that differs in functions and activities, results have been obtained regarding the autochthonous musical interpretation, that from its main instrument pinkillo which is made of cane that grows in the jungle eyebrow and has a mouth of wood and five holes that reproduce an order of non-tempered character, interpreted by the settlers who lack Western musical knowledge of pre-Hispanic origin that is accompanied with a percussion instrument called tinya. The interpretation in the students' or musical centers is different because it has an irregular measure of: $2/4$, $1/4$ and $3/4$, executed in the key of C major and C minor with a ternary form, A, B and C that They are repeated according to the choreography and the demands of the dancers, oriented to the aesthetic part, however the native musical interpretation is based on the formal ternary structure differentiating in the rhythm that is binary of $6/8$, executed in unison by pinkillos with the participation of the song in Quechua by tarpe of the woman and the man.

Key Words: Instrumental analysis, Carnival of Arapa, interpretation, Musical Instruments, Elements of music.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La presente investigación profundiza dos vertientes de la danza denominada carnaval de Arapa de la Región Puno, la primera, es el estudio de la interpretación musical la danza autóctona como tal, que da lugar a la danza Carnaval de Arapa interpretada por las estudiantinas o centros musicales estas influencias de la sociedad moderna en sus elementos estructurales, con el propósito de preservar su esencia y contribuir en el conocimiento del patrimonio cultural, muestra la riqueza, diversidad y misticidad de la danza dentro de un proceso dinámico de la cultura ancestral asentada en la región de Puno.

La danza carnaval de Arapa y la sociedad se contraponen una por estar cargada de etnocentrismo y la segunda influenciada por los cambios en la tecnología, la modernidad, el neoliberalismo e incluso la globalización actual. Estos ítems nos inducen a realizar un estudio sistemático de la música dado que encierra un inmenso valor cultural.

El contexto social del sector rural y urbano se diferencia por la utilización de los movimientos, la música, vestimenta para expresar deseos y necesidades a sus divinidades, en funciones distintas por ejemplo; Para una buena producción agrícola, ganadera y bendiciones para los años venideros; Mediante ritos signos significados que tratamos de comprender; para sistematizarla analizarla y finalmente difundirla.

La presente tesis realiza una introspección y describe los elementos estructurales musicales de la danza carnaval de Arapa en relación a los cambios sufridos por la influencia de la sociedad moderna, considerando el pensamiento de la sociedad, ayudándonos a entender mejor a la danza para que pueda ser difundido en todo el espacio geográfico manteniendo su esencia y expresión cultural.



El trabajo de investigación se divide en cinco capítulos como exige el reglamento de grados y títulos de la Universidad Nacional del Altiplano.

El primer capítulo describe el planteamiento del problema, luego en el segundo capítulo se destaca el marco teórico, conceptual e hipótesis. Constituido por antecedentes de investigación y por la definición de términos conceptuales básico que se utilizaran a lo largo de toda la investigación. En cuanto a la hipótesis son las respuestas tentativas al problema de investigación. El tercer capítulo destaca el método de investigación tomando las pautas preestablecidas referidas a los métodos, técnicas e instrumentos a utilizar en el proceso de investigación. El cuarto capítulo menciona la caracterización del área de investigación, descripción de datos del lugar de la investigación. El quinto capítulo, exposición y análisis de los resultados de la investigación. Finalmente, las conclusiones, recomendaciones y los anexos, que nos ayudara a comprender la interpretación de la danza carnaval de Arapa.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El proyecto tiene por objetivo hacer un estudio de los instrumentos musicales como son: pinquillos y tinya de la música del carnaval de Arapa, además de incluir la interpretación de su variante que se realiza a través de la estudiantina y centros musicales que se desarrolló a través de la historia en la provincia de Azángaro distrito de Arapa.

Los carnavales en la Región de Puno se manifiestan de manera plural acorde a contextos diferentes, cada manifestación cultural respecto a la música y danza tiene un estilo, vivencias que se acondicionan en función a los conocimientos ancestrales; por lo que nos proponemos estudiar los instrumentos musicales y su interpretación considerando que este elemento cultural es la que representa al Distrito de Arapa y la necesidad de identificar las características musicales en su entorno social, estudios que aún no han sido explorados desde un enfoque cualitativo.



El método de investigación con el que afrontamos esta tesis es el descriptivo, en conceptos de Caballero (2014), quien afirma: “aquella orientación que se centra en responder la pregunta acerca de cómo es una determinada parte de la realidad objeto de estudio” (p. 83). En consecuencia nos enfocamos considerando la dimensión de la interpretación musical de ambos conjuntos como son: autóctono y de estudiantina de la danza Carnaval de Arapa, para tal efecto estudiaremos el comportamiento de los habitantes de la zona etnográfica. El enfoque que optamos es el cualitativo porque a través de la descripción intentaremos demostrar las cualidades simbólicas, musicales y sociales que practican los comuneros del Distrito de Arapa de la Provincia de Azángaro.

Esta manifestación ha sido declarada como Patrimonio Cultural de la Nación con Resolución Viceministerial N° 082-2017-VMPCIC-MC el 9 de mayo de 2017, por lo que su importancia recae en realizar investigaciones que aporte a su conocimiento y desarrollo dentro del marco de la educación artística y fundamentalmente para el desarrollo como obra de arte.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Enunciado general

- ¿Cómo son los instrumentos musicales y su interpretación en la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro?

1.2.2. Enunciados específicos

- ¿Cómo es la interpretación musical autóctona de la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro?
- ¿Cómo es la interpretación musical de las estudiantinas o centros musicales de la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro?



1.3. HIPÓTESIS

1.3.1. Hipótesis general

- Los instrumentos musicales y su interpretación en la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro se realiza en conjuntos autóctonos y estudiantinas o centros musicales teniendo diferencias en timbre, escala, ritmo, tempo e instrumentos.

1.3.2. Hipótesis específicas

- La interpretación musical autóctona de la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro tiene técnicas propias y funciones rituales ancestrales.
- La interpretación musical de las estudiantinas o centros musicales de la danza carnaval de Arapa de la provincia de Azangaro tiene propósitos estéticos.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Creemos que es accesible realizar ese trabajo de investigación ya que es muy viable por estar a nuestro alcance porque nos sentimos familiarizados con las vivencias de la zona, además de ser considerada como patrimonio cultural de la nación y tiene un atractivo importante como expresión musical y coreográfica. El trabajo es eminentemente analítico de la interpretación musical autóctona y de las estudiantinas o centros musicales, que son conjuntos musicales que promueven la danza titulada “Carnaval de Arapa”. La interpretación juega un lugar importante para nuestra formación profesional es por ello que nos avocamos a investigar la ejecución de estos conjuntos autóctonos y de cuerda que han dado lugar a trascender con una connotación distinta que necesariamente nos conduce a investigar.

La presente investigación tiene por finalidad de generar conocimientos basada fundamentalmente en los aspectos musicales diferenciando los aspectos melódicos,



formales, rítmicos, armónicos e instrumentales que además esta danza es interpretada en escenarios distintos por ello es importante analizar y diferenciar sus cualidades musicales.

Los argumentos de párrafos anteriores, son razones justificables para el planteamiento y la ejecución del presente proyecto, que más adelante generara teorías significativas en nuestra región, por ostentar el milenario, frondoso y rico potencial artístico musical Puneño.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

- Identificar los instrumentos musicales y su interpretación en la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro

1.5.2. Objetivos específicos

- Describir la interpretación musical autóctona de la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro
- Identificar la interpretación musical de las estudiantinas o centros musicales de la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro
-



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1 ANTECEDENTES

Palli (2014), realiza una investigación titulada “Influencia de la sociedad moderna en los elementos estructurales de la danza Carnaval de Arapa de Azangaro”, teniendo resultados sobre los aspectos coreográficos, vestuarios y otros de menor jerarquía. Por lo que concluye:

“La influencia de la modernidad y las fiestas de la ciudad de Puno, en los elementos estructurales de la danza carnaval de Arapa y otras danzas autóctonas, es inevitable, ya que todo está en constante cambio pero estos cambios no tienen que ser tan radicales, todo cambio debe realizarse preservando su esencia, por lo tanto las autoridades encargadas de la cultura y folklore deben de tener en cuenta estos aspectos importantes de nuestra cultura. Realizar más investigaciones de las Danzas Folklóricas, recopilando toda información bibliográfica, oral para su comprensión y difusión y evitar la pérdida de la esencia de cada danza”. (p.90)

Otro de los trabajos importantes respecto al carnaval es la que realizo (Pichasaca, 2012), abordando varios aspectos como cosmovisión, etnomusicológica, ritualismo entre otras:

Este acercamiento investigativo, nos permite tener un conocimiento de la relación hombre-tierra y de las diferentes expresiones ritualistas a través de la música. Este estudio acerca de la música del carnaval cañari abarca temas como la cosmovisión, etnomusicología e hibridación cultural. Estos elementos permiten una mejor comprensión de la música autóctona. Se exponen, además, temas como la cosmoaudición, ritmos e instrumentos indígenas, a través de investigaciones de campo, que otorgan veracidad a este trabajo. (p.10)



Bayly (2017), realiza una investigación teniendo en consideración informes respecto a la danza del carnaval de Arapa, quien a la vez sostiene:

El Carnaval es una tradición europea, relacionada con la fertilidad, cuyo origen se remonta a las celebraciones religiosas romanas que festejaban el paso del invierno a la primavera y el inicio del ciclo agrícola. Durante este periodo de transición, las personas asumían que el orden social y el orden natural se suspendían temporalmente, pasando por un tiempo de dispendio y jolgorio, para luego concluir en un tiempo de purificación. (p.1)

Suárez (2019), en su artículo de investigación relacionado con el carnaval, realiza una investigación vinculada sobre la producción estética realizando un análisis discursivo de la colección de cuentos titulada “La mesa de los galanes”, desde la perspectiva de los conceptos de Bakhtin de género discursivo y “literatura carnavalera:

La obra de Roberto Fontanarrosa tiene la particularidad de abarcar diferentes campos de la producción estética (humor gráfico, cómic, literatura, teatro y más) sin perder su coherencia. Un examen detenido de estas obras revela que Fontanarrosa recurrió a clichés locales y a la “argentinización” de sujetos extranjeros (westerns, novelas de espías, obras clásicas de la literatura, cómics de superhéroes), lo que a su vez explica su influencia sobre su propia ficción original del universo. (p. 2)

Medina (2011) Realiza un libro sobre las máscaras mexicanas y el carnaval, conceptualizando que estas manifestaciones son parte de un sintagma mucho mayor que las determina y en muchos casos les asigna su sentido: son parte del vestido que porta el sujeto, del atuendo y el efecto que este provoca, del disfraz y del papel que este representa en el carnaval o en la danza, en el ritual o en la tradición:



Las figuras que representan pueden ser antropomorfas (en las que se copian rasgos humanos), zoomorfas (las que aluden a la fisonomía de algún animal), fitomorfas (las que emplean diseños vegetales) y las mixtas que combinan los elementos anteriores. Además, no significan independientemente, son parte de un sintagma mucho mayor que las determina y en muchos casos les asigna su sentido: son parte del vestido que porta el sujeto, del atuendo y el efecto que este provoca, del disfraz y del papel que este re- presenta en el carnaval o en la danza, en el ritual o en la tradición. (p. 199)

Morales (2013), realiza un estudio sobre la organología de la trompeta tradicional “Huayllaquepa” concluyendo que es un instrumento que tiene similitud en la embocadura y hace una comparación de la aproximación de las notas musicales.

Mamani (2017) en su tesis “Tinti Wacas” del Distrito de Juli: Análisis Musical y organológico en su Contexto Social; realiza un análisis de la música en su contexto, concluyendo que: la organología instrumental depende de la fabricación y el cuidado de la técnica para obtener un producto final de alta calidad. Los constructores describen que es necesario un carrizo que es una caña de madera que crece en la ceja de selva a veces lo traen los que comercializan maderas. Para ser afinada en Do aplicando afinador electrónico.

Finalmente, el Poder Ejecutivo (2017), a través de una resolución viceministerial, declara como patrimonio cultural de nación al carnaval de Arapa con numero N° 082-2017-VMPCIC-MC el 9 de mayo de 2017:

“Que, mediante solicitud de fecha 26 de febrero de 2016, el Alcalde de la Municipalidad Distrital de Arapa, (en adelante el administrado), solicitó que se declare Patrimonio Cultural de la Nación al Carnaval de Arapa del distrito de Arapa, de la provincia de Azángaro, departamento de Puno”. (p. 22)



2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. Interpretación musical

La interpretación musical es una profesión que se subdivide en especialidades, para eso es importante recurrir a teorías que se publicaron, en consecuencia mencionaremos las que comúnmente se utilizan, es importante aclarar que la interpretación musical a la que mencionaremos en la presente investigación es al de los autóctonos donde no se conocen ni aplican teorías occidentales de la música universal, pero en el caso de las estudiantinas si es aplicable los conocimientos y teorías sobre la interpretación musical. Clarke (2006), afirma sobre que hacen los intérpretes:

La interpretación musical en su nivel más alto requiere una extraordinaria combinación de habilidades físicas y mentales. No es inusual para un pianista concertista tocar a velocidades de diez o más notas por segundo en ambas manos simultáneamente, distribuidas sobre el teclado en patrones espaciales complejos que cambian constantemente y con diversos patrones de ritmo, dinámica y articulación. (p. 81)

Es así que en las estudiantinas principalmente se observan habilidades técnicas de los integrantes es por ello que nuestra investigación es importante para el aporte del conocimiento sobre aspectos trascendentales de las estudiantinas o centros musicales, no si antes mencionar que los elementos de la música están presente en cada una de las acciones del interprete como lo manifestó el autor que antecede al presente párrafo refiriéndose a los patrones rítmico, dinámica y articulación. Estos tres elementos son parte inconmensurable de la interpretación música por ello se ha seleccionado el análisis preceptivo y prospectivo:

Más adelante el mismo autor señala: “el intérprete debe conocer y comprender la estructura inmediata y general de la música, contar con una “estrategia” expresiva para realizarla y tener resistencia para enfrentarse a los requerimientos físicos y las tensiones



psicológicas que plantean la interpretación en público. (p. 81) Si bien este párrafo señala que el intérprete debe conocer la estructura formal de la música, lo que permitiría conocer con mayor precisión la música de los ejecutantes. Es importante aclarar que la música que queremos investigar esta bifurcada en dos aspectos la primera como parte de una manifestación tradicional autóctona y la otra como parte de un conocimiento académico aplicado sobre la música autóctona para realizar y tener resistencia para enfrentarse a los requerimientos físicos de la danza del carnaval de Arapa, aun así en ambos existe una estrategia expresiva musical y un planteamiento para la ejecución en público de ambas variantes.

Respecto a la habilidad la autor amplia:

Las habilidades musicales no se desarrollan de la noche a la mañana y para el momento en que los mejores intérpretes llegan a la edad de veintiún años generalmente han pasado más de 10.000 horas practicando su instrumento, bastante más que el tiempo dedicado a otros aspectos de la educación musical formal y a los componentes más informales de lo que puede llamarse “culturización musical”. Incluso observaciones tan sencillas como éstas revelan que la interpretación musical representa un logro humano asombroso y es el resultado de una enorme inversión de tiempo y esfuerzo. (p. 81)

Estas habilidades están presente en múltiples facciones de la interpretación musical fundamentalmente en la formación musical de los estudiantes, mas no en el aprendizaje de música autóctona de la región de Puno, estos aprendizajes es de generación en generación y te tiene fines asociados a funciones de las vivencias de los músicos y danzantes como son la agricultura, la ganadería y otros actos simbólicos.

Clarke (2006), se pregunta, ¿Qué es, entonces, lo que hacen los intérpretes?: “en un nivel, la respuesta a esta pregunta es obvia: producen realizaciones físicas de ideas



musicales, independientemente de que dichas “ideas” hayan sido registradas por escrito, transmitidas oralmente (como en las culturas analfabetas) o inventadas en el momento como la improvisación libre. (p. 82) Esta cita aclara la idea de que la música autóctona tiene vínculo con la improvisación y el conocimiento ancestral, aun siendo así es pertinente de comprobar en esta investigación la interpretación de la música autóctona.

Robert (2012), nos conceptualiza de una manera muy clara respecto a las interpretaciones desde una óptica de la música académica: “Al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un músico especializado decodifica un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales” (p. 77). Es preciso esta conceptualización porque es la parte donde refuerza la idea que la música de estudiantina tiene una función académica.

Sobre la interpretación musical se ha escrito mucho y desde diferentes perspectivas. Moreno (2013), señala a varios autores que escribió sobre sus propios conceptos interpretativos, mismos que fueron retomados por David Blum en su libro *Casals y el arte de la interpretación* (Blum, 2000):

Ya son antiguas las discusiones en torno al papel que deben jugar los intérpretes musicales respecto a la partitura y a la intención del compositor, y en qué medida es válido involucrar la propia subjetividad. Entre los autores que han escrito en este sentido, se pueden citar a Edward Schieffelin, con su libro *Performance and the Cultural Construction of Reality* (Schieffeli, 1985); a Gerhard Mantel, con su libro *Interpretación, del texto al sonido* (Mantel, 2010); o a John Rink, quien hace una compilación de textos de diferentes autores, en su libro *La interpretación musical* (Rink, 2006).



Por todo lo manifestado desarrollaremos las dos dimensiones de la interpretación según Rink (2006):

- Análisis preceptivo.- para desarrollar todo lo anterior al tema de ejecución como son: organización, trabajo técnico y contextualización de la obra.
- Análisis descriptivo.- vinculado al análisis formal, temático y armónico de la obra.

2.2.1.1. ANÁLISIS PRECEPTIVO

Es el análisis previo a una interpretación determinada (que probablemente servirá de base para esta), este mismo concepto es utilizado por Guzmán (2015), lo cual amerita abordar la parte preceptiva en este capítulo, considerando que tanto la música autóctona del carnaval de Arapa y la interpretación de las estudiantinas tiene un proceso en cada interpretación al momento de acompañar a la danza. En ese sentido citamos la importancia del análisis preceptivo:

Encontramos un punto de partida importante en nuestra búsqueda sobre la sustentación que hacemos de la interpretación en el análisis musical y tiene que ver principalmente con la primera de ellas: análisis previo a una interpretación, donde encontramos un mayor componente investigativo. Ya que la segunda: análisis de la interpretación misma, tal como el mismo la refiere, es más de carácter descriptiva. Además de esto: “Hay que destacar que el “análisis del interprete” se realiza principalmente durante la formulación y posterior reevaluación de una interpretación es decir, mientras se está practicando, más que interpretando. (p. 8)

La construcción de algunos indicadores que permitirá desarrollar antes de la interpretación de la obra ya sea de carácter autóctono y académico se tiene en consideración lo siguiente:



Organización y Planificación.- son muy importantes al momento de decidir la interpretación del repertorio, esto amerita tener un horario para la practica académica planificada, por ello es importante distinguir las injerencia que tiene una planificación en la música autóctona y la producción de las estudiantinas y centros musicales. A esta afirmación agregamos lo que Romero (2006), conceptualiza acerca de la organización y planificación:

Se deliberó que únicamente, a través del fortalecimiento de un sistema gerencial de planificación que contenga estrategias y políticas de comunicación se conlleva a la participación, tanto de los responsables de la toma de decisiones como de quienes las ejecutan, obtención satisfactoria de resultados gerenciales, cualquiera sea el área en donde se aplique: contextos educativos, empresas, organizaciones gubernamentales o sociales. En fin, sólo trabajando con rigor científico social, con las posibilidades, expectativas, recursos y esfuerzos de manera integrada es posible el logro de los propósitos planificados.(p. 2)

Trabajo técnico.- Hurtado (2018) en su revisión bibliográfica realiza, afirma lo siguiente: A grandes rasgos, la filosofía ha considerado la técnica como una característica única y específica del ser humano. Esto debido a que necesariamente debe modificar su ambiente para sobrevivir y hacerlo habitable, a diferencia de los animales los cuales se adaptan al entorno (p. 21). No obstante siendo una característica del ser humano es porque aplica en la interpretación musical, existiendo muchos tratados al respecto, en este caso de la música autóctona aun es empírico no se tiene métodos ni técnicas registradas en bibliografías, si embargo en la música de estudiantina o centro musical si existen métodos de aprendizaje instrumental que se estudian consideramos que este género musical de las estudiantinas es parte de la música académica ya que existe un principio de composición, y estudios dentro de nuestra sociedad.



El mismo autor citando a Ducase (1960) afirma: La variedad de combinaciones que su estructura física y mental tiene a su disposición lo liberan de la fatalidad animal y de la servidumbre del instinto. Su cerebro, más complicado y más evolucionado que el de los otros animales, ofrece a las posibilidades de acción caminos más imprevistos y más abundantes y su mano, cuyo pulgar es oponible a los otros dedos, puede transformar en instrumentos provechosos, de aplicación infinitamente variable; la materia que le resiste (p.3). Por otro lado la reforma del medio ambiente inicial implementada a través de la técnica, promueve la creación de una “nueva” naturaleza, es decir, el entorno creado técnicamente es artificial en relación a la naturaleza original o primera, pero “natural” para el ser humano.

Contextualización de la obra.- las dos manifestaciones de la danza Carnaval de Arapa debe ser contextualizadas antes de la interpretación, es evidente esta afirmación ya que los mismos interpretes autóctonos deben de conocer sus actividades y sus funciones dentro de su organización, al igual que la interpretación colectiva de la música de estudiantina y centro musical, como consecuencia describiremos en el capítulo V los resultados de la investigación esta idea es reforzada por Carrasquilla (2009), quien conceptualiza:

Un análisis armónico es importante para que el intérprete conozca el comportamiento de la obra y escoja una manera de, por ejemplo, resaltar las secciones que considere importantes por su actividad armónica, además de diferenciar sus partes, (lo que correspondería también a un análisis de forma). De esta manera podrá cumplir su tarea de comunicar lo escrito en la partitura para que su interpretación sea más acertada.(p.2)



2.2.1.2. ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Es considerado para muchos como un análisis práctico, que consiste en poner a prueba una serie de ensayos de causa y efecto por medio de los cuales el músico puede escoger un resultado sonoro adecuado y satisfactorio, con el que además respete un estilo interpretativo propio a la época en la que fue escrita la obra. Carrasquilla (2009), afirma al respecto:

El análisis descriptivo es guiado por medios académicos que corresponden a estudios de contexto histórico y de las categorías ya citadas: armónico, de forma, etc. Un análisis armónico es importante para que el intérprete conozca el comportamiento de la obra y escoja una manera de, por ejemplo, resaltar las secciones que considere importantes por su actividad armónica, además de diferenciar sus partes, (lo que correspondería también a un análisis de forma). De esta manera podrá cumplir su tarea de comunicar lo escrito en la partitura para que su interpretación sea más acertada. (p.2)

Bajo este criterio se obtiene, tres sub categorías del análisis descriptivo de la interpretación musical, la primera relacionada al aspecto formal, la segunda al armónico y la tercera al temático, estos tres aspectos son compartidos por (Robles, 2016) quien sostiene : “Cuanto más profundicemos y más descubramos sobre esa lógica y los elementos que la componen, más completo será el análisis. Normalmente, esa lógica y esos elementos no se percibirán a simple vista, por lo que implicará un cierto conocimiento, esfuerzo y tiempo al encontrarlos”. (p.3)

El análisis descriptivo está relacionado con los niveles de interpretación que generalmente son evaluados por el docente, estas habilidades técnicas aplicaremos en el marco de la música de los danzantes del Carnaval de Arapa.



2.2.1.3. NIVEL TÉCNICO DE INTERPRETACIÓN.

(Fernández, 2013) en el acápite de las habilidades técnicas y musicales en la interpretación musical hace una descripción de las posibilidades técnicas de interpretación de este instrumento sugiriendo citando a (Bobo, 2003): “para poder hacer música es necesario que el intérprete desarrolle unas destrezas o habilidades sobre las que “poner” la música. Estas habilidades necesitan ser cultivadas, mejoradas y mantenidas, pero siempre teniendo presente el objetivo de hacer música con ellas. Estas destrezas pueden agruparse en dos bloques. Por un lado, las destrezas técnicas (respiración, postura y posición del instrumento, embocadura, flexibilidad, picado y digitación) y, por otro, las destrezas musicales (ritmo, sonido, afinación, dinámicas, articulaciones y vibrato). En esa parte aplicaremos algunos indicadores de la interpretación musical relacionado con la técnica instrumental:

Respiración.- (Fernández, 2013) Citando a (Bobo, 2003; Frederiksen, 1996; Sherwood, 2010; Sardá, 2003), “el aire es la fuente de energía para producir el sonido en los instrumentos de viento y, por ello, es un aspecto a tener muy en cuenta en la práctica instrumental (Bobo, 2003). Quizá este párrafo aplique al instrumento pinkillo que es el que se utiliza en la música del carnaval de Arapa de carácter autóctono.

La respiración es el proceso mediante el cual nuestro cuerpo capta oxígeno y elimina el dióxido de carbono. La función de la respiración es desplazar volúmenes de aire desde la atmósfera a los pulmones, y viceversa, y realizar el intercambio gaseoso en los pulmones. Dentro del sistema alveolar de los pulmones las moléculas de oxígeno y de dióxido de carbono se intercambian pasivamente, por difusión, entre el entorno gaseoso y la sangre. Como venimos diciendo, el sistema respiratorio es el conjunto de estructuras que permiten obtener oxígeno y eliminar dióxido de carbono, además de cumplir esta



función, en los instrumentistas de viento el flujo de aire es la energía de la que emerge su expresión artística.

Postura y posición del instrumento.- (Fernández, 2013), citando a (Orozco Delclós, 2003; Frederiksen, 1996; Sardá, 2003): “Los instrumentos musicales están pensados para obtener sonidos bellos, pero su diseño no suele tener en cuenta la capacidad física del intérprete, de la misma manera que no contempla la capacidad lesiva de mantener una postura determinada y de la repetición gestual que conlleva hacer música con esos instrumentos. La postura desarrollar un control sobre todos los músculos de nuestro cuerpo es algo muy complejo y muchas veces inviable, por ello es mejor centrarse en los resultados y en mejorar éstos. Nuestro cuerpo es un sistema muy complejo por lo que suele ser mejor darle órdenes sencillas que engloben una combinación de acciones e tratar de ir una a una. Cuando un músico toca su instrumento pone en funcionamiento grupos musculares que activados por el sistema nervioso producen una estimulación neuromotriz que pone en funcionamiento todos los recursos necesarios para la interpretación. Conocer cómo funciona el cuerpo ayudará al intérprete a ser consciente de las partes implicadas, reconocer la posición más adecuada e influir en la ejecución artística. Hay un factor fundamental que afecta a todo ser vivo que habita la tierra, la fuerza de la gravedad. La gravedad influye en nuestra postura al incidir en cada uno de los segmentos corporales. La suma de cada una de las fuerzas corporales se ha definido como centro de gravedad. En una posición anatómica está situado en las últimas vértebras lumbares. La modificación de la postura siempre implica un cambio de la llamada línea de gravedad y el desplazamiento del centro de gravedad. El sistema musculo esquelético, controlado por el sistema nervioso, permite el movimiento humano.



2.2.2. Carnaval de arapa

De acuerdo al informe de Bayly (2017), el Carnaval es una tradición europea, relacionada con la fertilidad, cuyo origen se remonta a las celebraciones religiosas romanas que festejaban el paso del invierno a la primavera y el inicio del ciclo agrícola. Durante este periodo de transición, las personas asumían que el orden social y el orden natural se suspendían temporalmente, pasando por un tiempo de dispendio y jolgorio, para luego concluir en un tiempo de purificación.

Tanto la fase de cambios naturales y sociales como la fase de purificación fueron asimiladas por el catolicismo luego de su consolidación en Europa vinculando, en primer lugar, al periodo de purificación con el relato bíblico del tiempo de cuaresma, en el cual Jesucristo pasa cuarenta días en el desierto. En segundo lugar, el periodo de alteración del orden pasó a celebrarse como fase previa al recogimiento y fue denominado Carnaval.

En el mundo andino, como parte del proceso de evangelización realizado por la corona española, muchas celebraciones del calendario religioso fueron asociadas a fechas significativas del calendario productivo local, en especial aquellas que integran el ciclo agrícola. De este modo, es común encontrar en muchas comunidades de los Andes la asociación entre la celebración del carnaval y la celebración por la maduración de las sementeras, que representa el renacimiento cíclico de la vida.

Debido a esta asociación, este periodo carnavalesco es ideal para realizar rituales de propiciación y multiplicación, tanto de las plantas y animales como del ser humano. El carnaval también es un periodo para festejar la abundancia y la alegría, debido a ello el carnaval se identifica en las zonas de habla quechua con el término pukllay, cuyo significado puede determinarse como “juego” y es de especial importancia para la interrelación de los jóvenes en edad de casarse. De este modo, el carnaval es un periodo idóneo para diversas actividades de cortejo, principalmente las danzas rurales. Los



carnavales son expresiones distintivas de muchos pueblos en los Andes, siendo muchas veces el origen de géneros de música, canción y danza reconocidos fuera de su área con el nombre propio de la localidad o distrito y que suelen incluir trajes tradicionales, pasos de baile o instrumentos musicales exclusivos de la región o localidad.

El distrito de Arapa se encuentra ubicado al sur de la provincia puneña de Azángaro a orillas de la laguna de Arapa. Cuenta con una población de alrededor de 8500 habitantes cuyas actividades económicas principales son la agricultura, la crianza de ganado y la crianza de truchas en su medio natural. Así también, las familias de Arapa tienen en la actividad turística un recurso adicional que se ha ido incrementando paulatinamente gracias a sus atributos productivos como culturales.

La población de este distrito tiene al quechua como idioma principal, ello lo diferencia de otros grupos culturales presentes en el altiplano peruano motivo por el cual cuenta con un tipo particular de pensamiento y memoria que se puede apreciar en las diferentes manifestaciones culturales que forman parte de su acervo. Una de las más resaltantes es el Carnaval de Arapa, que designa tanto la festividad de carnavales del distrito, como a la danza que se realiza en dicho contexto.

Como festividad, el Carnaval de Arapa tiene dos influencias: la prehispánica, ya que se vincula a la estación lluviosa del año y se realiza como celebración a las entidades tutelares sagradas locales quienes propician la abundancia y la bonanza del campo y la hispana, dado que se realiza en el marco del calendario litúrgico católico previo al inicio de la Cuaresma. De este modo, la celebración del carnaval es una forma de agradecimiento a la pachamama o madre tierra por los productos agrícolas que se han recibido durante el año así también a la cochamama, madre agua, representada por la laguna de Arapa que provee peces y agua a la población y que complementa la figura de la tierra como otorgadora de vida y prosperidad. El Carnaval de Arapa es por tanto una



celebración de la fecundidad y se realiza a manera de acto propiciatorio de prosperidad y bienestar.

2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Análisis musical

Podríamos definir el análisis musical como la resolución de una estructura musical en elementos constructivos relativamente más simples y la búsqueda de las funciones de estos elementos en el interior de esa estructura (obra o fragmento).

2.3.2. Forma

Se llama forma musical a la manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran.

Para crear una forma musical los compositores utilizan dos recursos básicos: la repetición y el contraste.

2.3.3. Timbre

El timbre es la cualidad del sonido que permite diferenciar sonidos producidos por diferentes instrumentos. A través del timbre somos capaces de distinguir dos sonidos de la misma altura, duración e intensidad.

2.3.4. Ritmo

El mayor valor temporal es, sin duda, el sentido de actividad rítmica regular, esquemas reiterativos fuertemente asentados que hacen que el oyente acompañe con sus pies, tamborilee con sus dedos, se balancee en el autobús o tenga alguna clase de respuesta muscular interna para seguir las pulsaciones musicales. Los compositores barrocos como Antonio Vivaldi corporizaban este impulso rítmico motor en sus conciertos para solo y orquesta y desarrollaron el concepto de tempo giusto (en italiano, “tiempo correcto”). El contraste es el que hace más fuerte el efecto de todos los valores musicales; el sentido de



iniciar un pasaje de ritmo motor o de liberación de semejante pasaje hipnótico es más fuerte que su continuación”.

2.3.5. Transcripción

La definición de la RAE indica que transcribir es “copiar en otra parte algo ya escrito”. Aunque al hablar de la transcripción de documentos hablamos de la representación sistemática de una forma oral mediante signos escritos. Dicho en un lenguaje más coloquial, la transcripción es poner un audio por escrito. Por ejemplo, poner una conversación o grabación por escrito La transcripción fonética transcribe los sonidos en símbolos que la persona pueda pronunciar en su idioma La transcripción musical se realiza escuchando una melodía, sea del tipo que sea, y se traspa la información sonora a un pentagrama.

2.3.6. Instrumentación:

RAE (2016) Preparar las partituras de una composición musical para cada uno de los instrumentos que la ejecutan. Tr. Crear, construir, organizar.

2.3.7. Estudiantina o centro musical

Conjunto de músicos que tocan instrumentos de cuerdas y vientos, conjunto de instrumentistas, con o sin cantantes, que interpreta alguna formas musicales como huayños, marineras, captaciones, vals y otros.



CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO

3.1.1. Época Pre-Inca

La Meseta del Collao donde se encuentra el distrito de Arapa por ser citada a mayor altura sobre el nivel del mar, su clima nunca fue tórrido sino variable; su lago sería uno de los últimos Post-Glacial.

El hombre del altiplano en especial de Arapa, tiene indicios de existencia en la era cuaternaria; el altiplano puneño había sufrido erupciones volcánicas.

En el primer periodo tras la erosión a fines del mesozoico, se inicia la formación de una isla.

En el segundo periodo de la era terciaria, se forma los perfiles maduros.

Era reciente, cuando la erosión produjo el corte de la Meseta del Collao. Los Arapeños se instalaron en cuevas sobreviviendo de la caza y pesca, también fueron agricultores, criadores y domesticadores de animales salvajes. Dominaban la arcilla, preparaban tintes, confeccionaban ropas, dependían del Inca Pachatutec es decir al impero de los Sillustani, quienes eran fabricantes de utensilios y joyas de metal, asimismo ostentaban grandes extensiones de terrenos. Sus costumbres son semejantes a los Tiahuanaco, Kalasaya, Umayos, también fue uno de los pueblos rebeldes que no permitieron la conquista de los Azangarus y a los Inca Túpac Yupanqui, Huayna Inca, Mayta Capac, Sinchi Roca, Amaru Inca. Sobresalieron en geometría, astronomía, medicina, así muestran los historiadores.

3.1.2. Época Incaica

En esta época habrían pertenecido a la jurisdicción de los Umasuyos que tuvo sus operaciones en el actual centro arqueológico de Sillustani (Puno), posteriormente



conquistada a la corona imperial hasta la muerte de Atahualpa y la conquista española. Arapa fue acechado por pobladores de lugares vecinos por la calidad de tierra de cultivo que tenían, sobre todo la riqueza del lago de Arapa que era una dispensa en peces nativos, pero soportaron la agresión de lupañas, azangarus, caminacas.

Los pobladores de Arapa visitaban a proveerse de alimentos a pueblos vecinos, construyeron caminos para facilitar el libre tránsito de los pobladores de Azangaro, Huancane, Taraco, Saman, Pusi, Caminaca, también apoyaron en la construcción de caminos a Sillustani (Puno) hasta la frontera con Bolivia.

3.1.3. Época Colonial

Cuando llegan los españoles al sur del país del territorio peruano, la resistencia de los Incas como Manco Inca pusieron tenaz firmeza ante el invasor, conjuntamente con los pobladores vecinos formando la Alianza Inca del Sur, librando las batallas de Arapa, Ayabacas, Puquis, cuyo saldo fue la perdida de muchos arapeños. Por otro lado, eran atacados por el lado de Azangaro donde también ahí se derramo mucha sangre ocasionado por los españoles, de manera que comienza las denominaciones dominio, sirviendo al Rey de Zaragoza (España), sufriendo explotaciones coloniales; no contento con tanto abuso, la corona española autoriza a los virreyes y audición la venta de tierras, que se consideraba el organismo de la real hacienda y como respuesta a los atropellos de los españoles se dan centenares de levantamientos de Tupac Catari y Pedro Vilcapasa Alarcón, que hoy se les recuerda en diferentes actos cívicos patrióticos, recordando el sonido de los pututos que resonaban ante los Apus del Surupuna, Condor Cuyo, Choquechambi, Inampu, Quinsa, Sullca, Qéq'erana, entre otros. Épocas donde se instalaron haciendas y hoy ya no se sirve al patrón, quedando las tierras para quien las trabaja.



3.1.4. Época de la Emancipación

Cuando en La Historia Peruana estalla el grito de emancipación, la población de Arapa participa en diferentes sublevaciones encabezados por Túpac Amaru y Pedro Vilcapaza quienes ofrendaron su vida por la libertad del Yugo español; Arapa fue escenario de acontecimientos históricos como el paso de las expediciones emancipadoras que continuaron camino a Alto Perú. Los guerreros de Arapa, junto a los huancaneños, azangarinos, achainos, taraqueños, samaneños, caminaqueños, entre otros pueblos fueron los iniciadores en el Sur del país de nuestra independencia nacional las guerras de Arapa junto a los huancaíños Azangarinos entre otros pueblos fueron iniciados en el Sur del país de nuestra independencia nacional. La mujer arapeña también es orgullosa de la emancipación porque atendían y curaban a los guerreros heridos producto de la lucha.

3.1.5. Época Republicana

Cuando Arapa comienza a vivir su vida republicana, se crea políticamente por Decreto Supremo del 2 de mayo de 1854 que organizó las demarcaciones territoriales de la provincia de Azángaro, perteneciente a la misma capital de la provincia de Azángaro. Llegó a tener un Ministro de Gobierno (Gobernación), se instaló un municipio, un calabozo y una oficina de correos, el Ministerio De Educación Pública, Ministerio De Justicia y Culto, la oficina de jueces de paz, la casa parroquial, la Casa Hospital, y posteriormente la Policía Nacional reemplazó a los Guardias. Así fueron las instituciones en la época republicana.

3.1.6. Reseñas Históricas del Distrito de Arapa

La palabra Arapa proviene de Arapasis que significa personas nativas, hombres de Arapa, actualmente muchas personas llevan el apellido Arapa. Existen diferentes versiones sobre su etimología. Algunos se refieren a su tipología geográfica, otras de

dependencia de nombres de Caciques que vivieron en el lugar, o a la condición agrícola de la zona, entre otras apreciaciones.

Mariano Felipe Paz Soldán, en su diccionario Geográfico dice que Arapa, significa: red, encrucijada.

Germán Stiglich, en su diccionario Geográfico del Perú, consigna el nombre de Arapa como celosía o tejido en esta forma, referencias de personas antiguas del lugar, indican que Arapa significa “traje” y también se dice que este nombre proviene de la existencia de un terrateniente llamado Roque Arapa.

Finalmente hay otra versión dónde significa “encaje” esto refiriéndose a una comparación que se hace al encaje o cinta de tela especial que se usa en el vestido de la mujer.

Figura 1. Ubicación del distrito de Arapa en el mapa de la Provincia de Azangaro





3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN

3.2.1. Tipo de investigación

La investigación es de tipo descriptiva, desde un enfoque cualitativo, basada en el siguiente artículo realizado por (Rojas, 2015), quien refiere:

Descriptiva (Observacional, Exploratoria, “No experimental”, Formulativa, etc). Exhibe el conocimiento de la realidad tal como se presenta en una situación de espacio y de tiempo dado. Aquí se observa y se registra, o se pregunta y se registra. Describe el fenómeno sin introducir modificaciones: tal cual. Las preguntas de rigor son: ¿Qué es?, ¿Cómo es?, ¿Dónde está?, ¿Cuándo ocurre?, ¿Cuántos individuos o casos se observan?, ¿Cuáles se observan?. La expresión relacional es: “X” . . . (tal cual, como una foto) . “Y”. (p. 7)

Respecto al enfoque es porque los objetivos de la investigación están orientados a caracterizar el carnaval de Arapa con la interpretación de los conjuntos autóctonos musicales y las estudiantinas o centros musicales.

3.2.2. Nivel de investigación

De acuerdo a los criterios y modalidades de investigación de La torre, Rincon & Arnal (2003), tenemos:

- Finalidad : Básica
- Alcance temporal: Transversal
- Carácter: cualitativo
- Marco donde se desarrolló: distrito de Arapa
- Dimensión temporal: Descriptiva
- Amplitud: Micro sociológica

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA

3.3.1. Población

Danzantes y músicos del distrito de Arapa que bailan en los carnavales y festividades importantes de la región de Puno, elencos de danzas de la región de Puno con la intervención de las estudiantinas o centros musicales.

3.3.2. Muestra

Tabla 1. Determinación de la muestra

Criterios de Inclusión	Criterios de Exclusión
Adaptación de Augusto Portugal	Estudiantinas y centros musicales sin
Vidangos	nivel académico.
Conjunto de elencos de danzas	Conjuntos de no tiene trayectoria
Músicos y danzantes del distrito de Arapa. “Asociación Cultural Ecos de Arapa”	Músicos y danzantes que no pertenecen al Carnaval de Arapa.

Fuente: el autor.

3.4. TÉCNICAS

3.4.1. Técnicas de colecta de información

Las técnicas que se aplicaron están basadas en las recomendaciones que realiza la etnomusicóloga (Grebe, 1957), donde sostiene: En esta fase, cobran gran importancia las técnicas etnográficas utilizadas para describir la música en su contexto cultural. Dichas técnicas son básicamente: el rap-port, la entrevista, la observación y diversas pruebas objetivas. Intervienen, asimismo, en forma destacada las técnicas etnomusicológicas de registro sistemático de datos: grabación complementada con notas de terreno, fotografía y filmación, procedimientos de documentación del material recogido.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. DESCRIPCIÓN CONTEXTUAL DE LA DANZA CARNAVAL DE ARAPA DE LA PROVINCIA DE AZÁNGARO

El Carnaval de Arapa (CA) deviene de dos influencias:

- Prehispánica, que se vincula con la estación lluviosa del año y se realiza como celebración a las entidades tutelares sagradas locales quienes propician la abundancia y la bonanza del campo.

Figura 2. Danzante autóctono en homenaje a la Festividad virgen de la candelaria



Fuente: FDAF- Puno

- Hispana, porque se encuentra en el calendario litúrgico católico, previo al inicio de la cuaresma, resalta el agradecimiento a la madre tierra o “pachamama” además de la “cochamama” madre agua, en ambo casos por la producción agrícola y de peces, que son propios de su entorno social y geográfico.

El Carnaval de Arapa, traduce el festejo a la fecundidad a través de un acto propiciatorio de prosperidad y bienestar. Cada ciclo festivo tiene un alferado (personas que se hacen cargo de los gastos, convocatoria a danzantes y subvenciones de la fiesta)

que inicia el 20 de enero, denominada como carnaval chico, una tradición que anualmente se practica es la visita de los ahijados quienes contrajeron nupcias el año anterior y los preparativos lo realizan en los días de “comadres” y “compadres”.

Figura 3. Alferados del Carnaval de Arapa



Fuente: el autor.

Los jóvenes quienes mayoritariamente participan de los carnavales ensayan coreografías de la danza, diez días antes de la festividad y de los carnavales, a orillas del lago Arapa, con el patrocinio de los alferdados, en ocasiones cuando el conjunto viaja fuera de su contexto, como por ejemplo a la ciudad de Puno para rendir homenaje a la “Festividad Virgen de la candelaria” su preparación coreográfica y musical es permanente con mayor rigurosidad.

El Carnaval de Arapa dura una semana empezando desde el lunes de carnaval, con la visita de residentes Arapeños de todo el país, los que se somete a las acciones típicas como la “ticachasca”, “señalakuy”, adorno de las casas, sementeras y a los animales con fe en la reproducción y producción ganadera para ello se prepara serpentinas, mixturas, flores, para su adorno. Es imprescindible el agradecimiento a la “pachamama” y “cochamma”, la “challa” está presente en cada una de las actividades

programadas comunitariamente como es el “chacu apaykuy”, que consiste en un obsequio de animales a las autoridades como agradecimiento, respaldo y buenos augurios a la gestión. La semana de carnaval se distingue por el despliegue de las parejas de danzantes del “pukllay” que inician su participación en las orillas del lago Arapa esperando al personaje más importante del carnaval “pukllay machu” que encarna al Ño carnavalón .

Figura 4. El Pukllay Machu



Fuente: el autor

El “pukllay machu” es un líder y vidente anciano. Su rol es aconsejar a los pobladores y predecir el próximo periodo agrícola. Viste ropa colorida de campesino decorado con flores y serpentinas multicolores. En la cabeza lleva un sombrero de paja, y una máscara de color café o blanco, en la mano lleva una canasta con frutas, panes y otros alimentos que va entregando al público como símbolo de buen presagio.

Las comparsas hacen sus recorridos por las cementeras y el pueblo de Arapa, en honor a la fecundidad de la tierra, exhibiendo con atavíos de serpentinas, mixturas, flores y talco. Estos recorridos son propicios para los “llasask’a” (los varones raptan mujeres presentándolo a sus padres y desposarlas)

El alferado el sábado de carnaval realiza el “gastukuy”, donde agasajan a visitantes y familiares, autoridades y personajes ilustres, agradeciendo el apoyo a los

asistentes por la fiesta que culmina el domingo de carnaval con el “cacharpari” exhibiéndose por última vez del año por las diversas arterias del pueblo Arapa con el acompañamiento del pukllay machu quien se presenta con ademanes de congoja y con movimientos cansinos. Finalmente cada comparsa despide al pukllay machu en las orillas del lago Arapa y éste se retira en una balsa prometiendo regresar el próximo año. Es importante la participación de los alferados, estos dejan el cargo para otros, quienes asumirán esa función el próximo año, para ello exponen sus compromisos o apajatas públicamente.

Figura 5. Recorrido por las cementeras y arterias del pueblo Arapa



Fuente: el autor.

4.2. INTERPRETACIÓN MUSICAL AUTOCTONA DE LA DANZA CARNAVAL DE ARAPA

Figura 6. Estructura formal de la música autóctona del CA

La llegada del Carnaval
(Carnaval de Arapa)

Inocencio Hunaca Canaza

4.2.1. La estructura formal autóctona

- A introducción instrumental al unísono por pinkillos y tambores (color celeste),
- B tema principal acompañado con el canto de la mujer, (color rojo)
- C respuesta al tema principal con el canto del varón, (color morado)
- Puente (color verde) es una característica del carnaval de Arapa donde interviene el varón que realiza un grito de euforia acorde al contenido y el mensaje de la canción en este caso el grito eufórico es interpretada en idioma quechua “ canavales chayamushan”



La estructura formal es ternaria de acuerdo a la nomenclatura de Italo Besa Tonusi, un tema principal y una respuesta al tema principal con la intervención en el canto por el varón, toda esta estructura se repiten varias veces hasta el término de la actuación, algunas veces varían de repertorio con la misma estructura formal, cada frase tiene antecedente y consecuente que esta compuesta por dos motivos cada uno.

4.2.2. Letras de la canción

Las letras de la canción son cantadas en quechua al unísono interpretada por las mujeres en un principio raras veces se escucha canticos mezclados con el idioma castellano. Existen alrededor de seis canciones diferentes en el aspecto poético, que tiene un autor de letra y música, lo importante de esto es que se mantiene la misma estructura poética, con las acentuaciones pertinentes.

Canto de Mujeres

Imaman jamunqui nihuannquitac

Jaiqaman jamunqui niguanquitac

Mamita rayku jamushani

Takispa tususpa chayamuyku

Jayqa colors madejaiqui (bis)

Qanchis colors madejayqa (bis)

Aysahuay chutahuay

Arapatika llajtaman

Madejitantin taqama

Canto de Varones

Yastaña yastaña

Arapeñata apacusac

Clavelinata llasacusac

Traducción al español de la canción

Canto de mujeres

Porque has venidos me dices

Desde cuando vienes me dices

Por la mamita estoy viniendo

Cantando bailando estamos llegando

De cuantos colores son tus madejas

Cinco colores llevan as madejas

Llévame jálame

A la ciudad de Arapa

Con mi madijita puesta

Canto de varones

Pronto pronto

A la Arapeña me llevare

Al claven cargando

4.2.3. Ritmo

El ritmo de la música del Carnaval de Arapa es binaria de principio al final, se ha transcrito en compas compuesto por su comodidad en la interpretación y transcripción, es importante aclarar que los músicos desconocen de principios básicos de la lectura musical, aun así mantienen un ritmo regular y una estructura invariable, su ritmo básicamente es la siguiente.

Figura 7. Ritmo del Carnaval de Arapa



De acuerdo a la figura 7 se tiene diseños rítmicos similares sin sincopas ni contratiempos, esto se refuerza con la intervención de la tinya, que lleva el compás de principio a fin, básicamente son los diseños rítmicos de la figura 7 se compone la totalidad de las canciones de este género musical. Obedeciendo a la dinámica o tempo de negra = 63.

4.2.4. Instrumentos musicales

Los instrumentos que interviene son:

Pinkillo

Figura 8. Ejecutantes de Pinkillo



El pinkillo es un instrumento principal del carnaval de Arapa, según se describe en el mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú, es un aerófono elaborado de tubo de caña hueca, de entre 50 y 70 cm. de longitud y 3 cm de diámetro, con 4 agujeros en fila en la parte anterior, uno en su cara lateral derecha abajo y uno en la parte posterior arriba para el dedo pulgar.

Figura 9. Ejecutante de Tinya



La tinya es un tambor construido en base a material orgánico, en este caso es con la utilización del triplay, antiguamente según los músicos se utilizaba el tronco de un árbol ahuecado y que naturalmente tenía mayor resonancia. Estos instrumentos musicales son interpretados por el varón, ellos ataviados en la mano izquierda golpean con un mazo obteniendo así la vibración de los resonadores que se encuentran en la parte posterior de la tinya.

4.2.5. Interpretación de la Danza

El Carnaval de Arapa es una expresión coreográfica y musical de júbilo que contiene elementos de carácter lúdico, amoroso y pastoril. Se baila en grupos de alrededor de 20 parejas ataviadas con indumentarias coloridas propias del distrito y portando banderas blancas. En algunos concursos de danzas autóctonas de la región la preparación de los danzantes es más riguroso y sobre pasan las 50 parejas, por lo que depende mucho de función en el que se ejecuta. Son los mismos danzarines quienes otorgan la melodía

de la danza tocando el pinquillo y la tinya. Los varones y mujeres bailan descalzos. Su vestimenta es colorida, confeccionada con lana de oveja de origen local. Son ataviados con múltiples madejas de lana de colores que se colocan sobre el torso y también en la cintura, así también, las parejas bailan con serpentinas y talco de colores. Las mujeres llevan en la cabeza un sombrero negro de lana prensada sujeto mediante un pañolón; usan además una blusa floreada o de colores vivos, ceñida al torno y con mangas amplias, con ornamentos diversos que dotan de elegancia a su indumentaria. Además utilizan polleras rojas y verdes encima de la phalica o phistuna, fustán ceñido de color amarillo, banderas blancas, símbolo de pureza, conocidas comúnmente con el nombre de wifalas las cuales son agitadas mientras danzan.

El traje de los varones utiliza un sombrero confeccionado con lana de oveja y con un cinto negro alrededor, sujetado por un pañolón de color rosado. Utilizan una camisa blanca de bayeta especialmente elaborada para la fiesta. Los pantalones utilizados suelen ser de bayeta negra y se sujetan en la cintura con un chumpi (cinturón elaborado a partir de tejido de lana de oveja). Del pantalón penden múltiples chuspas (bolsas de colores adornadas con pompones que se mueven vistosamente al ritmo de la música) como símbolo de riqueza de los danzantes.

Figura 10. Vestuario autóctono de varón



4.3. INTERPRETACIÓN MUSICAL DE LAS ESTUDIANTINAS O CENTROS MUSICALES DE LA DANZA CARNAVAL DE ARAPA DE LA PROVINCIA DE AZÁNGARO.

4.3.1. Estructural formal del CA de Estudiantinas y centros musicales

Figura 11. Forma del CA de estudiantinas y centros musicales



Como es previsible las estudiantinas o centros musicales realizaron adaptaciones o arreglos para su interpretación, por lo que son notorios las diferencias existentes con los conjuntos autóctonos. Aquí se visualiza:

- Forma ternaria sin acompañamiento de canto en ninguna de las frases
- La estructura B y C son variaciones de la estructura A
- Cada frase está compuesta por dos semifrases con antecedente y consecuente.

4.3.2. Ritmo

Figura 12. Diseño A



- A. lleva como pie rítmico los siguientes diseños: corcheas sincopadas, corcheas, corcheas con puntillo, negras, negras ligadas.

Figura 13. Diseño B.



- B. lleva como pie rítmico los siguientes diseños: Corcheas, negras, negras ligadas.

Figura 14. Diseño C.



- C. lleva como pie rítmico los siguientes diseños: Corcheas, negras, negras ligadas.

Existe una tergiversación enorme al comparar con la originalidad del ritmo, que recae en la acentuación rítmica, las variaciones realizadas se desprenden de su originalidad, está claro que este arreglo tiene fines estéticos por que se busca la belleza instrumental.



Respecto al tiempo o dinámica, es binaria con negra = 82 es decir el tiempo en 82 pulsaciones por segundo, realizando la comparación existe una diferencia de 19 pulsaciones por tiempo.

4.3.3. Instrumentos musicales de las estudiantinas o centros musicales

Estos conjuntos están orquestados con los siguientes instrumentos musicales:

- Guitarra
- Mandolina
- Acordeón
- Contrabajo
- Chillador
- Violin
- Viola
- Cello
- Quena

La instrumentación y la orquestación con estos instrumentos musicales tienen un nivel académico por la armonización de voces y la utilización de contrapunto en algunos pasajes melódicos, es por ello que la sensación auditiva va más allá de cánones populares es decir que esta tratada académicamente para ofrecer al espectador valores estéticos.

En la interpretación de las estudiantinas como marco musical de la danza Carnaval de Arapa se da frecuentemente en los eventos cerrados, es decir en teatros o algo similares, una de las instituciones que permanentemente ofrece al espectador el carnaval de Arapa es el Brizas del Titicaca, donde el elenco utiliza como marco musical la estudiantina, de modo tal que las diferencias entre lo autóctono y de los elencos difiere sustancialmente.



CONCLUSIONES

PRIMERA

La interpretación autóctona musical de la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro se basa en la estructura formal de introducción instrumental al unísono por pinkillos y tambores, tema principal acompañado con el canto de la mujer, respuesta al tema principal con el canto del varón. Utiliza un puente que caracteriza al carnaval de Arapa donde interviene el varón realizando un grito de euforia acorde al contenido y el mensaje de la canción. Las letras de la canción son cantadas en quechua al unísono interpretada por las mujeres y algunas veces son con finalidad de respuesta a los canticos de los varones. El ritmo de la música del Carnaval de Arapa es binaria de principio al final, es importante aclarar que los músicos desconocen de principios básicos de la lectura musical. El pinkillo es un instrumento principal del carnaval de Arapa.

SEGUNDA

La interpretación de las estudiantinas o centros musicales de la danza Carnaval de Arapa de la Provincia de Azángaro se realiza a partir de adaptaciones o arreglos para su interpretación, las diferencias existentes con los conjuntos autóctonos son: Forma ternaria sin acompañamiento de canto en ninguna de las frases, La estructura B y C son variaciones de la estructura A. Existe una tergiversación al comparar con la originalidad del ritmo autóctono, que recae en la acentuación rítmica, las variaciones realizadas se desprenden de su originalidad, está claro que este arreglo tiene fines estéticos por que se busca la belleza instrumental. El tiempo es binaria de la interpretación autóctona es negra = 82 es decir un tiempo en 82 pulsaciones por segundo, realizando la comparación existe una diferencia de 19 pulsaciones por tiempo del original. La instrumentación y la orquestación



de las estudiantinas tienen un nivel académico por la armonización de voces y la utilización de contrapunto en algunos pasajes melódicos.



RECOMENDACIONES

PRIMERA

Recomendamos hacer una comparación de las danzas que son interpretados en las estudiantinas y centros musicales para tener mayores resultados en la interpretación.

SEGUNDA

Se recomienda realizar una investigación que aborde la aceptación del público con la interpretación original y la interpretación de las estudiantinas o centros musicales.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- BAYLY, S. M. (2017). *Declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación al Carnaval de Arapa. Puno*. 1–5.
- BERNAL CARRASQUILLA, E. (2009). *Guía De Análisis Para Una Interpretación Musical, “Fantasía Para Guitarra Opus 19” En La Mayor De Luigi Legnani*.
- Caballero Romero, A. (2014). *Metodología integral innovadora para planes y tesis*.
- Clarke, E. (2006). Comprender la psicología de la interpretación. *La interpretación musical*, 81–94.
- Ejecutivo, P. (2017). *Normas legales*.
- Fernández Rodríguez, I. (2013). *La enseñanza de la tuba: perspectivas del profesor*. 425.
- Grebe, E. (1957). *Objeto , métodos y técnicas de investigación en Etnomusicología : algunos problemas básicos*.
- Guzmán, J. A. R. (2015). ANÁLISIS MUSICAL CON FINES INTERPRETATIVOS DE LA OBRA. *Tesis doctoral*, 13(3), 1576–1580.
- Hurtado, P. S. S. (2018). La tecnica de la guitarra clasica en el Chile del siglo XX. *Aportes para una historia critica. Tesis doctoral*, 1(1), 1–8.
<https://doi.org/10.1109/robot.1994.350900>
- Medina Cano, F. (2011). Las máscaras mexicanas y el carnaval. *Comunicación*, 0(28), 195–208.
- Moreno, J. C. J. (2013). Un modelo teórico en torno a la interpretación musical: hacia la construcción de una metodología integral para la guitarra en la línea del pensamiento complejo. *Tesis doctoral*, 339.
- PALLI, S. A. (2000). *Influencia De La Sociedad Moderna En Los Elementos Estructurales De La Danza Carnaval De Arapa – Azangaro*. 2006–2011.
- Pichasaca, M. C. M. (2012). *Recuperación y Análisis de la Música del Taita Carnaval*



en el Cantón Cañar. 52.

Rink, J. (2006). *La Interpretacion Musical.*

Robert, L. O. (2012). La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 66(218), 77–

81. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006>

Robles, L. (2016). *Analisis musical.*

Rojas, M. (2015). Tipos de Investigación científica: Una simplificación de la complicada incoherente nomenclatura y clasificación. *Revista Electronica de Veterinaria*, 16(1), 1–14.

Romero, D. S. y G. E. (2006). Planificación. ¿Éxito Gerencial? *Multiciencias*, 6(1), 0.

Suárez, B. (2019). El carnaval criollo: apuntes para un análisis discursivo de la colección de los cuentos La mesa de los galanes. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 25(3), 288–299.

<https://doi.org/10.1080/13260219.2019.1739809>

Troya, G. (1918). *Estudio organológico y de la cosmovisión sonora de la orquesta Producción musical de Carnaval de Arapa:*

<https://www.youtube.com/watch?v=lvdJqC93WyY>



ANEXOS

ANEXOS 1

La llegada del Carnaval (Carnaval de Arapa)

Inocencio Hunaca Canaza

$\text{♩} = 63$

Pinkillo

Tinya

6

Pk.

T

12

Pk.

T

17

Pk.

T



Lunes carnavales
(Carnaval de Arapa)

Fermin Condori Mamani

Pinkillo

Tinya

Musical notation for the first system, measures 1-6. The Pinkillo part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. The Tinya part is in bass clef with a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

7

Pk

T

Musical notation for the second system, measures 7-12. The Pinkillo part continues with eighth and quarter notes. The Tinya part continues with quarter notes. A repeat sign is present at the end of the system.

13

Pk

T

Musical notation for the third system, measures 13-14. The Pinkillo part includes a glissando (gliss.) marking. The Tinya part continues with quarter notes. A repeat sign is present at the end of the system.

15

Pk

T

Musical notation for the fourth system, measures 15-16. The Pinkillo part includes a glissando (gliss.) marking. The Tinya part continues with quarter notes. A repeat sign is present at the end of the system.



ANEXOS 2

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos sobre el Carnaval de Arapa - Azangaro

Guía de Entrevistas Para Directivo.

Sección informativa Fecha: Hora:.....
 Lugar:.....
 Entrevistador:.....
 Entrevistado:..... Datos del
 entrevistado:.....

1. Sección Técnica

a. ¿Que opina Ud. de la Danza Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....

b. ¿Cómo se siente participando en la danza Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....

c. ¿Qué es lo que le motiva a seguir participando en el Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....

d. ¿Hace cuánto tiempo va dirigiendo o es parte de la Danza Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....

e. ¿Qué tan satisfecho esta con el trabajo de los músicos que ejecutan el Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....

f. Existen investigaciones o estudios sobre los instrumentos que interviene en la Danza Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....



g. Conoce la trascendencia histórica de los instrumentos musicales que intervienen en la Carnaval de Arapa - Azangaro tanto en festividades regionales y locales. ?

.....
.....

h. Cuantos instrumentos intervienen en la Danza Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....
.....

i. Donde y para que propositito se tocan los instrumentos musicales de la Danza Carnaval de Arapa - Azangaro?



ANEXOS 3

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos sobre la danza Carnaval de Arapa - Azangaro Guía de Entrevistas Para Músicos.

2. Sección informativa Fecha: Hora:.....
Lugar:.....
Entrevistador:.....
Entrevistado:..... Datos del
entrevistado:.....

3. Sección Técnica

a. ¿Cuántas partes tiene la música de la Danza Carnaval de Arapa - Azangaro?
.....
.....
.....

b. ¿Hace cuánto tiempo ejecuta la música del Carnaval de Arapa - Azangaro?
.....
.....
.....

c. ¿Cómo aprendió a ejecutar y cuáles son sus técnicas de interpretación?
.....
.....
.....

d. ¿Cuáles son los versos del canto que acompaña a la música del Carnaval de Arapa - Azangaro?
.....
.....

e. ¿Hubo cambios de la música a través de la historia?
.....
.....

f. ¿Cómo se relaciona con la danza y la música que ejecuta?
.....
.....

g. ¿En que épocas o tiempos ejecutan la música de la danza Carnaval de Arapa - Azangaro?
.....
.....
.....
.....



h. ¿Conoce las técnicas de para ejecutar los instrumentos musicales?

.....
.....

i. ¿Cuáles son las indumentarias del músico?

j. ¿hacen algún ritual, y cuál es el proceso ritual de la danza Carnaval de Arapa - Azangaro?



ANEXOS 4

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos sobre Carnaval de Arapa - Azangaro

Guía de Entrevistas Para Danzantes.

2. Sección informativa

3. Fecha: Hora:.....
 Lugar:.....
 Entrevistador:.....
 Entrevistado:..... Datos del
 entrevistado:.....

4. Sección Técnica

a. ¿Cuántas partes que tiene la danza Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....

b. ¿Hace cuánto tiempo danza Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....

c. ¿Cómo aprendió a bailar y cuáles son sus técnicas de interpretación?

.....

d. ¿Qué coreografías realizan en la danza Carnaval de Arapa - Azangaro ?

.....

e. ¿Cómo se relaciona con la danza con la música que ejecutan?

.....

f. ¿En qué épocas o tiempos bailan el Carnaval de Arapa - Azangaro?

.....



g. ¿hacen algún ritual, y cuál es el proceso ritual de la danza?

.....
.....

h. ¿Cuáles son las indumentarias de las y los danzantes?