



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



LA COMPOSICIÓN MUSICAL EMPÍRICA DE LOS GRUPOS LATINOAMERICANOS COMO ALTERNATIVA Y PROPUESTA EN EL CONTEXTO SOCIAL PUNEÑO – 2016

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. FRANK EUDEN AYALA LUNA

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2017



DEDICATORIA

Este estudio de investigación dedico con inmenso cariño a mi amada esposa Yovana Sandy Rodríguez a mis amados padres Victoriano Ayala Mamani y Gladis C. Luna Tapia, que con mucho esfuerzo y sacrificio lograron formarme como profesional, por su ejemplo de trabajo y lucha, siempre a ellos les debo todo lo que soy.

A mis estimados y apreciados hermanos: Magda, Alonso, Susi, Tania, Noemi y Royer, por su apoyo incondicional en todo momento, a mis queridos sobrinos por ser la luz de esperanza y felicidad.

A Dios por protegerme y guiarme, para así lograr todos mis objetivos trazados en este mundo de mucha competitividad y de mantener vivos a toda mi familia.



AGRADECIMIENTOS

- A la Universidad Nacional del Altiplano-Puno, por permitirme desarrollar nuestros estudios académicos para el logro de nuestra profesión.
- A la Escuela Profesional de Arte y a su plana docente, personal administrativo y estudiantes, por el esfuerzo desplegado en mi formación profesional y culminación de mis estudios.
- A mi director/asesor y jurados de tesis, por sus aportes, dedicación, revisión y aprobación del mismo.
- A los conjuntos musicales que nos permitieron y facilitaron la adhesión a la presente tesis.
- A mis compañeros de estudio con quienes congeniamos en nuestra formación musical.



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

RESUMEN 11

ABSTRACT..... 12

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 14

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA 14

1.2.1. Problema general..... 14

1.2.2. Problemas específicos..... 14

1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACION..... 15

1.3.1. Hipótesis General 15

1.3.2. Hipótesis específicas 15

1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO..... 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 DE LA INVESTIGACION..... 17

2.2. MARCO TEÓRICO 18

2.2.1. Composición musical..... 18



2.2.1.1. La melodía en la composición	19
2.2.1.2. Punto culminante de la melodía.....	20
2.2.1.3. Variaciones melódicas.....	22
2.2.1.4. La frase.....	22
2.2.1.5. Repertorio musical.....	25
2.2.1.6. Composición empírica	26
2.2.1.7. Composición empírica	28
2.2.2. Grupos musicales.....	30
2.2.2.1. Música académica	32
2.2.2.2. La música tradicional	32
2.2.2.3. Latinoamericanismo	34
2.3. MARCO CONCEPTUAL.....	35
2.3.1. Composición.....	35
2.3.2. Empírico	35
2.3.3. Métodos	35
2.3.4. Técnicas	35
2.3.5. Temática.....	36
2.3.6. Repetición.....	36
2.3.7. Variante.....	36
2.3.8. Contraste	36
2.3.9. Análisis Musical.....	37
2.3.10. Forma.....	37
2.3.11. Timbre	37
2.3.12. Ritmo.....	37

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO	39
------------------------------	----



3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN	42
3.2.1. Tipo de investigación	42
3.2.2. Nivel de investigación	43
3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO	43
3.3.1. Población	43
3.3.2. Muestra	43
3.4. TECNICAS DE PROCESAMIENTO Y ANALISIS DE LA INFORMACIÓN ..	
.....	43
3.5. OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES	44

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. COMPOSICIÓN MUSICAL EMPÍRICA DEL GRUPO NAYRA	45
4.1.1. Análisis Formal	45
4.1.2. Análisis rítmico	47
4.1.3. Análisis temático	48
4.1.4. Análisis Armónico	48
4.1.5. Instrumentación	49
4.2. COMPOSICIÓN MUSICAL EMPÍRICA DEL GRUPO NAYJAMA ...	50
4.2.1. Análisis Formal	50
4.2.2. Análisis rítmico	52
4.2.3. Análisis temático	53
4.2.4. Análisis Armónico	54
4.2.5. Instrumentación	54
4.3. COMPOSICIÓN MUSICAL EMPÍRICA DEL GRUPO RAÍCES	55
4.3.1. Análisis Formal	55
4.3.2. Análisis rítmico	60
4.3.3. Análisis temático	61



4.3.4. Análisis Armónico	62
4.3.5. Instrumentación	63
4.4. CONTEXTO SOCIAL DE LOS GRUPOS DE MÚSICA LATINOAMERICANA DE LA CIUDAD DE PUNO- 2016	64
4.4.1. Descripción de actividades de los grupos latinoamericanos	64
4.4.2. Conjuntos que contratan a los grupos latinoamericanos	66
V. CONCLUSIONES.....	68
VI. RECOMENDACIONES	69
VII. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	70
ANEXOS.....	73

Área : Análisis e Interpretación de la Producción Musical

Tema : Composición musical

Fecha de Sustentación: 28 de diciembre del 2017



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Analizar una obra musical.....	24
Figura 2 Mapa y ubicación de la ciudad de Puno	39
Figura 3 Ciudad de Puno	42
Figura 4. Grupo Latinoamericano Nayra	45
Figura 5 Transcripción del grupo Nayjama	50
Figura 6 Raíces de Cotamarca	58
Figura 7 Publicidad del grupo Nayra	64
Figura 8 Publicidad del grupo Nayjama	65
Figura 9 Grupo raíces de Cotamarca	66



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 Variables	44
Tabla 2 Esquematización de la estructura formal	46
Tabla 3 Ritmo del grupo Nayra	47
Tabla 4 Instrumentación del grupo Nayra	49
Tabla 5 Esquematización formal	51
Tabla 6 Características rítmicas	52
Tabla 7 Esquematización formal de raíces de Cotamarca	59
Tabla 8 Características rítmicas del grupo raíces de Cotamarca	60
Tabla 9 Instrumentación del grupo raíces de Cotamarca	63



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

CME=Composición musical empírica

GL= Grupos latinoamericanos

CSP= Contexto social puneño

OG= Objetivo general

OE= Objetivo específico

HG= Hipótesis general

HE= Hipótesis específica



RESUMEN

En la actualidad la Región de Puno es declarada como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO, a razón de la diversidad de manifestaciones culturales que se sitúan de manera implícita en la festividad “Virgen de la Candelaria”, por lo que el presente trabajo se enfoca en describir desde un enfoque cualitativo las composiciones musicales empíricas por mostrarse relevante en música de diversos géneros de los grupos latinoamericanos, en consecuencia se analizan las composiciones de tres conjuntos musicales más representativos del Región de Puno, con la finalidad de extraer y conocer los técnicas aplicadas en muchos de los casos de manera empírica. En la investigación se encontró algunas deficiencias técnicas compositivas propios del empirismo como la reincidencia de la nota cumbre o clímax, no existe un tratamiento armónico ni contrapuntístico, la orquestación musical está en función de 15 instrumentos que intervienen en pequeños fragmentos que son característicos del ritmo de la morenada y diablada, esta combinación de timbres esta coherentemente aplicada. Cabe resaltar que el charango y la guitarra hace un relleno armónico en la totalidad de la temática con la ejecución simultanea del bajo de la guitarra, algunas veces a intervalos de tercera o sexta y en ocasiones a octavas y quintas.

Palabras Clave: Composición musical, música, textura musical, análisis musical.



ABSTRACT

En la actualidad la Región de Puno es declarada como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO, a razón de la diversidad de manifestaciones culturales que se sitúan de manera implícita en la festividad “Virgen de la Candelaria”, por lo que el presente trabajo se enfoca en describir desde un enfoque cualitativo las composiciones musicales empíricas por mostrarse relevante en música de diversos géneros de los grupos latinoamericanos, en consecuencia se analizan las composiciones de tres conjuntos musicales más representativos del Región de Puno, con la finalidad de extraer y conocer las técnicas aplicadas en muchos de los casos de manera empírica. En la investigación se encontró algunas deficiencias técnicas compositivas propias del empirismo como la reincidencia de la nota cumbre o clímax, no existe un tratamiento armónico ni contrapuntístico, la orquestación musical está en función de 15 instrumentos que intervienen en pequeños fragmentos que son característicos del ritmo de la morenada y diablada, esta combinación de timbres esta coherentemente aplicada. Cabe resaltar que el charango y la guitarra hace un relleno armónico en la totalidad de la temática con la ejecución simultanea del bajo de la guitarra, algunas veces a intervalos de tercera o sexta y en ocasiones a octavas y quintas.

Keywords: Musical composition, music, musical texture, musical analysis.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La presente investigación que titula “Composición musical empírica de los grupos latinoamericanos como alternativa y propuesta en el contexto social puneño – 2016”, se ha desarrollado con la finalidad de analizar las composiciones empíricas de los grupo latinoamericanos, con el único propósito de aportar con la comunidad científica de las ciencias sociales, así de esta manera aportando al desarrollo intelectual de nuestra región. El trabajo de investigación consta de una estructura que comprende los siguientes capítulos.

Capítulo I, planteamiento del problema: en la que se exponen las interrogantes de la investigación, justificación del problema, formulación del problema y objetivos. Estos acápite se ajustan al esquema de investigación de la Universidad Nacional del Altiplano.

Capitulo II, Revisión de literatura, se consideran como fuentes de consulta los antecedentes, fuentes primarias, fuentes secundarias y terciarias, las mismas que constituyen las bases científicas de la investigación. El marco teórico relacionada con las variables e indicadores para la correcta aplicación y tener resultados fidedignos.

Capitulo III, materiales y métodos, presenta las variables, metodología, población y muestra, técnicas e instrumentos.

Capitulo IV, resultados y discusión, se describen, se analizan y se interpretan los datos recogidos previa aplicación de los instrumentos de medición, sobre la base de las variables e indicadores.



1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El trabajo de investigación surge por la necesidad de establecer los criterios de composición musical efectuadas entre los conjuntos musicales “latinoamericanos” que tiene un enorme auge en el contexto de la ciudad de Puno.

Hemos observado que en la actualidad se tiene aproximadamente siete conjuntos considerando que dos de ellos son de permanencia momentánea, y cinco que constantemente realizan producciones musicales permanentes, no obstante, estos conjuntos son institucionalizados con músicos de trayectoria, algunos con formación académica.

El problema actual es que no se sabe los criterios de producción musical, las técnicas compositivas, métodos aplicados a la instrumentación y orquestación, es por ello que intentaremos explicar en esta tesis lo arriba mencionado ya que Puno como capital de la Región y capital del folklore puneño necesita conocer a través de investigaciones los elementos culturales con el que se rodea, tal es el caso de la llamada “música latino americana”.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Problema general

¿Cómo es la composición musical empírica de los grupos latinoamericanos como alternativa y propuesta en el contexto social puneño – 2016?

1.2.2. Problemas específicos

- ¿De qué manera es la composición musical empírica de los “grupos latinoamericanos” en el contexto social de la ciudad de Puno- 2016?
- ¿Cómo es el contexto social de los grupos de música latinoamericana de la ciudad de Puno- 2016?



1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACION

1.3.1. Hipótesis General

H.G. La composición musical empírica como alternativa y propuesta en el contexto social de Puno- 2016, tienen los elementos musicales coherentes plasmadas dentro de la dimensión académica.

1.3.2. Hipótesis específicas

- HE. La composición musical “latinoamericana” empírica, tiene técnicas y métodos de acuerdo a las experiencias de los integrantes de los grupos musicales.
- HE. El contexto social de los grupos de música latinoamericana, forma parte de la festividad religiosa de la ciudad de Puno

1.4. JUSTIFICACIÓN DEL ESTUDIO

El presente trabajo de investigación busca dar a conocer las alternativas de la composición musical empírica como propuesta en el contexto social de Puno.

La propuesta musical actual de los conjuntos musicales está relacionados al evento más importante de la Región de Puno “Festividad Virgen de la Candelaria”, propuesta hecha por los grupos musicales “latinoamericanos”, definición a un no delimitada técnicamente, sin embargo, este trabajo contribuirá a definir esta y los aspectos intrínsecos de la música en el contexto social de Puno. Creemos que las particularidades de la composición empíricas deben ser investigadas para luego aplicarlas en la dimensión académica.

La música folklórica latinoamericana está relacionada directamente con nuestra vida social, y esto implica a tener que, conocer esta parte de nuestra cultura musical. Como ciudadanos de la capital folklórica de Perú, no solo debemos conocer la música



expresadas si no también que es lo que motiva a nuestros conjuntos de música a ejecutar estas melodías y componer, por esta razón nace de la necesidad de dar a conocer a la sociedad este acontecimiento importante.

Mediante la observación y experimentación llegaremos a adquirir estos conocimientos y así poder apreciar los cambios y desarrollos que se dan en estos tiempos.

Creemos muy pertinente haber realizado este trabajo porque nuestra formación como músicos así lo amerita, nuestro entorno hereditario de diversidad de manifestaciones ancestrales permitió investigar desde diversos enfoques, sin embargo, la elección que propusimos sobre la metodología es lo más plausible por las características de nuestra investigación.

En este sentido, los argumentos mencionados en los párrafos de este acápite, son razones suficientes que justificaron nuestra pesquisa beneficiando a la comunidad científica.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

Determinar la composición musical empírica de los grupos latinoamericanos como alternativa y propuesta en el contexto social puneño – 2016

1.5.2. Objetivos específicos

- Analizar la composición musical empírica de los “grupos latinoamericanos” en el contexto social de la ciudad de Puno- 2016.
- Describir el contexto social de los grupos de música latinoamericana de la ciudad de Puno- 2016.



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION

Zeib (2006), en su tesis “La chicha y convergencias musicales”, realiza un análisis contextual y musical concluyendo: “Históricamente hubo influencias africanas en el ritmo fusionándose con ritmos andinos principalmente el huayño para dar lugar a su difusión”, desde luego esta investigación considerada como un género musical surgida en Latinoamérica existen variedad de estudios que indistintamente aplican metodologías que permiten comprender la música latinoamericana.

Quispe (2013), en su tesis titulada “Análisis Musical y Contextual de la Cumbia Sureña en la Ciudad de Juliaca - 2012” género musical popular de mucho arraigo temporal se constituye como una variedad de la música latinoamericana: “El fenómeno musical de la cumbia sureña y su popularidad se produce gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue, tanto en medios formales como: la radio, el más importante por su alcance popular; la televisión por la transmisión del video clips de los grupos, en casi todos los canales Juliaqueños; los medios impresos con afiches, volantes y pancartas. Pues el círculo de la cumbia sureña va de un espectáculo a otro.

Ladindo (2018) en su tesis titulada, “búsqueda de la armonía compleja en la didáctica de la guitarra eléctrica con base en un ejercicio de análisis y rearmonización de estándares de jazz” concluye que: “un corpus teórico se exponen los elementos armónicos presentes en el jazz y con la compañía de la experiencia personal y de maestros expertos”.

(p.4)



Rodriguez (2010) en su investigación titulada “Análisis armónico de composiciones musicales” concluye que:

“Realizar una aplicación de análisis de partituras musicales basado en un conocimiento sobre armonía musical. Así, se logra que la computadora llegue a conclusiones inteligentes sobre la obra musical, es decir, resultados similares a aquellos que tendría una persona con conocimientos específicos de armonía musical. (p. 7)

De acuerdo a nuestra revisión de la literatura, se ha identificado numerosos trabajos de artículos de investigación en las variables de composición y música latinoamericana, pero referidas al ámbito académico, mas no a música popular que es nuestro ámbito de estudio.

2.2. MARCO TEÓRICO

2.2.1. Composición musical

Schoenberg (1961) nos dice que el proceso para la creación de una obra musical está en función a la coherencia y lógica además arguye que se debe tener en consideración el ritmo, el tempo, la forma y otros elementos compositivos. El término forma se utiliza con varios sentidos distintos. Cuando se usa en conexión con binaria, ternaria o rondó, se refiere claramente al número de partes. La indicación forma sonata sugiere, sin embargo, el tamaño de las partes y la complejidad de sus relaciones. Al hablar de minuet, scherzo y otras formas de danza se tiene en la mente el compás, el tempo y las características rítmicas que identifican la danza. Utilizada en un sentido estético, la palabra forma quiere decir que una pieza está 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 inconexa 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 la coherencia. La presentación, desarrollo e interconexión de las ideas deben estar basadas en un parentesco o relación. Las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función” (pág.11)

Barker (2012) refiriéndose a la voz y la composición nos dice: “Es el proceso de crear una nueva pieza musical. El compositor es una persona que expresa sus propios pensamientos e ideas mediante el uso del sonido. Composición musical, es el arte que tiene por finalidad la creación de obras musicales, para ello se necesita el conocimiento y estudio profundo de otras disciplinas ligadas directamente a la composición como lo son la armonía, el contrapunto, la orquestación, las formas musicales, entre otras” (p.37). Respecto al jazz o a aquellas músicas que se encuentran basadas más en la improvisación, tales disciplinas o conocimientos no serán requeridos, siendo que primará la improvisación e instantaneidad en dicha composición.

2.2.1.1. La melodía en la composición

La melodía comprende el estudio del plano horizontal de la música, sobre este tema se deben estudiar los siguientes aspectos:

- La consonancia existente entre los sonidos que constituyen la melodía y su configuración dentro de la misma.
- Organización rítmica y las duraciones sonoras.
- Estructura armónica sobre la cual está construida.

El análisis melódico gira en torno a estos tres aspectos, sin embargo, es necesario centrarse en el primero. Se define entonces la melodía como una sucesión de sonidos ordenados en forma expresiva, la cual debe poseer un sentido de unidad y coherencia en la exposición de las ideas musicales. La melodía actúa principalmente con el papel protagónico en el discurso musical y para diseñarla es indispensable ordenar los sonidos



en distintos intervalos, que unidos al ritmo generan una identidad melódica. La melodía tonal: se caracteriza por que los sonidos que la integran giran en torno a un centro tonal.

Se reconoce por los siguientes aspectos:

- Relación tonal: preponderancia de los grados de primero y quinto, séptimo grado – tónica y las progresiones preparatorias de las cadencias.
- Escala tonal: escala diatónica mayor, escala diatónica menor, escala modal y pentáfona.
- Modulaciones: enarmónicas, diatónicas y cromáticas.
- La melodía atonal: se caracteriza por no tener definido un centro tonal.
- Sus aspectos más importantes son: tensión - relajación, relaciones numéricas, series de sonidos y las escalas sintéticas. En ellas se busca evitar los giros melódicos que recuerden la música tonal. Desde el siglo XX en adelante tuvo su mayor auge. Perfil melódico.
- Tesitura: es el abanico sonoro utilizado en la construcción de la melodía, en donde se observa y calcula la nota más aguda y más grave en ella.
- Análisis interválico: es el inventario de los intervalos presentes en la melodía, seleccionando aquellos que por sus características aportan datos al análisis melódico.
- En el momento que un intervalo se repite a través de la melodía y surge en sitios importantes de la misma, como en frases, periodos, los puntos expresivos de inflexión puede convertirse en un Leit motiv melódico.

2.2.1.2. Punto culminante de la melodía

El punto culminante de la melodía usualmente es el sonido más agudo en la progresión melódica, normalmente se emplea sólo una vez en el curso de la misma.



Otros factores acompañan este punto culminante, los cuales son las tensiones armónicas y los pasajes rítmicos más representativos.

Puntos de inflexión de la melodía, los puntos de inflexión son aquellos en los cuales se soporta la melodía preparando el punto culminante hacia dónde confluyen todos los componentes del discurso; los puntos de inflexión se distinguen por mostrar intervalos que lo caracterizan. En la organización interna de la melodía se pueden encontrar silencios que fraccionan las frases musicales, al igual que en el lenguaje escrito lo hacen los puntos y las comas para dividir las oraciones.

Además de los reposos en la dominante, la tónica y sus variantes en lo que respecta a los instantes cadenciales.

Los giros melódicos y sus repeticiones Los giros melódicos proporcionan coherencia al discurso melódico y sus resoluciones colaboran con la fácil recordación de la melodía. Dependiendo del manejo de los giros melódicos, se pueden originar breves imitaciones. Las imitaciones Son pequeños diseños melódicos que se repiten en cualquier punto de la melodía, estos pueden transportarse a distintas alturas conservando el modelo original. Existen varios tipos de imitaciones:

- Movimiento contrario: los intervalos mantienen su amplitud, pero se dirigen en sentido contrario al modelo original de la melodía.
- Movimiento directo: la imitación interválica es similar y mantiene la dirección del modelo original.
- Movimiento retrogrado: la imitación de los intervalos se ordena en sentido inverso al modelo original manteniendo su dirección. Es similar a una lectura a la inversa.
- Disminución: de acuerdo con el modelo original se disminuyen las duraciones originales.



- Aumentación: se hacen más amplias las duraciones respecto al modelo original.
- Movimiento retrógrado contrario: se cambia la dirección de los intervalos añadiendo la lectura de atrás hacia adelante.
- Libre imitación: se conservan algunas particularidades del modelo original y se combinan diferentes técnicas de imitación. Preguntas y respuestas de la melodía, son motivos, semifrases y frases consecutivas con propósito de diálogo como las siguientes:
 - Eco: consta de una repetición a la octava del modelo original de la melodía.
 - Isómelo: en ella se respeta las distancias de los intervalos que la conforman al igual que su dirección, pero cambiando su diseño rítmico.

2.2.1.3. Variaciones melódicas

Es normal que los compositores traten de no repetir literalmente una melodía, por ello emplean las siguientes técnicas:

- Ornamentación: principalmente la ornamentación se compone de bordaduras superiores e inferiores, notas de paso, mordentes, grupetos y trinos.
- Variación rítmica: se mantienen las notas en sus alturas correspondientes, pero se transforman las duraciones por aumento y disminución con una distribución sin restricción. La melodía puede ser variada por los cambios de signatura de medida, cambio de armonía, tiempo, dinámicas, timbres y carácter.

2.2.1.4. La frase

La música en sí misma es un lenguaje y una forma de comunicación que cuenta con muchos medios expresivos, de la misma manera que en el lenguaje hablado, de modo que la morfología musical se agrupa ordenando en el tiempo las ideas musicales.



El análisis de las frases examina los elementos musicales propuestos en cada creación musical. Para ello, se necesita reconocer los motivos, semifrases, frases, períodos y cadencias.

El estudio fraseológico compromete la observación de las estructuras básicas de la composición musical; se parte de una estructura diminuta que compone la forma musical hasta llegar a la macro-estructura. La frase se divide en semifrases, a su vez estas en motivos, los cuales se construyen con incisos.

Dado que pueden existir confusiones al momento de expresar criterios analíticos, se aclaran algunos términos para así evitar errores conceptuales:

- Frase: es una idea musical unificada, desarrollada y concluida.
- Tema: es un pasaje musical que expone las ideas sobre la cual está basada la obra, estas pueden desarrollarse y repetirse a través del discurso musical.
- Motivo principal: es la estructura rítmica-melódica esencial del tema. Actúa como el componente precursor del discurso. Si el tema no es muy amplio puede limitarse su desarrollo al motivo.
- Diseño: hace referencia a las estructuras secundarias que caracterizan el dibujo rítmico melódico, utilizado usualmente para los acompañamientos de la melodía. Se pueden hallar distintos tipos de acompañamientos como: o Trommelbass: este tipo de acompañamiento ejecuta una nota en el bajo y seguidamente su octava, conformando un diseño repetido, conocido como bajo- tambor. o Bajo de Alberti: es un bajo que alterna los sonidos del acorde en forma de arpeggios. o El basso ostinato: se fundamenta en la repetición de un diseño de forma ostinada a través de un amplio fragmento musical.

En el presente trabajo nos basaremos a la propuesta de análisis musical de Robles

(2012) Introducción al análisis musical. España: Web. Luis Robles.

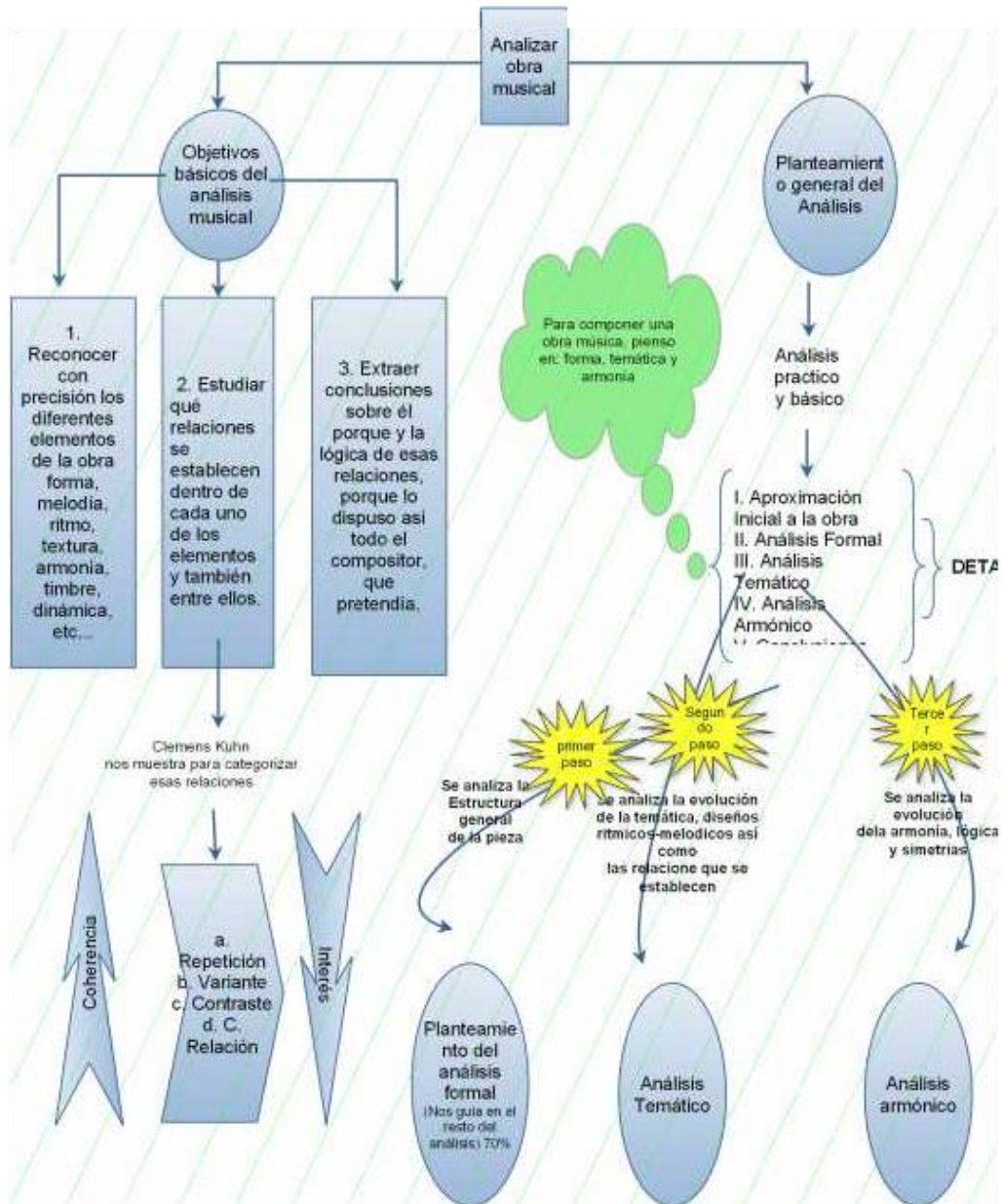


Figura 1 Analizar una obra musical.

Fuente: curso de etnomusicología UNA Puno.



2.2.1.5. Repertorio musical

El repertorio aglomera las obras musicales en el cual se trabaja una parte de los contenidos musicales. Inciden directamente en la enseñanza, pues establecen relaciones entre el conocimiento, la experticia musical y la memoria asociativa. El repertorio involucra para el formador un trabajo metódico de selección de materiales. Para que este sea apropiado, debe prevalecer el conocimiento de la situación musical de los alumnos, de sus intereses, capacidades y a la vez proporcionar variedad de estilos, géneros y buscará ofrecer calidad musical en todas sus expresiones.

Debe tenerse en cuenta que tanto las obras que se interpreten como las que se escuchen, deberán tener una duración acorde con las posibilidades de ejecución, concentración y memoria auditiva de la agrupación.

Mediante el repertorio, el formador va adhiriendo nuevos contenidos musicales, que desde un punto de vista global sirven como repaso y consolidación de elementos vistos y tratados con anterioridad.

El repertorio se puede abreviar en un archivo musical que sirve de base para trabajos en el futuro. Existen diferentes ítems en la organización de los repertorios, a los cuales se les incorpora nuevas obras que lleven a enriquecer lo anteriormente aprendido. El ejecutar nuevamente obras ya estudiadas, hace que se puedan encontrar en estas partituras nuevos elementos que enriquecerán el aprendizaje. La obtención del repertorio está directamente relacionado con el desarrollo cultural y musical, las piezas instrumentales, vocales, así como las de tradición oral aprendidas empíricamente. La formación musical se basa en el contacto directo con el hecho musical, por eso el material primario para cualquier actividad y enseñanza de aprendizaje debe estar ligada por un repertorio musical. El coordinador de escuelas musicales debe seleccionar el repertorio



que gradualmente pueda elevar el nivel interpretativo de la agrupación que tiene a cargo. De ellas puede sacar provecho, aunque debe procurar no utilizar obras distantes del nivel musical de sus aprendices. El nivel de los aprendices puede ser variado y su evolución personal muy distinta, lo que hace necesario disponer siempre un repertorio para trabajar distintos aspectos como: fraseos, articulaciones, nivel de duración de las obras, últimas publicaciones y versiones que estimulen el agrado por la música.

2.2.1.6. Composición empírica

Giraldes (2009) en su artículo cita a autores como (Folkestad, 1998; Mak, 2006; Jaffurs, 2006; Cuadrado Esclapez, T., 2008) y afirma: Somos conscientes de que numerosos aprendizajes musicales tienen lugar fuera de la escuela, en situaciones en las que no hay un profesor y en las que lo que motiva la acción no es aprender música, sino disfrutar escuchando, interpretando solo o con otros, creando, bailando o jugando a su son. Estos aprendizajes informales, que han tenido lugar desde tiempos inmemoriales, se han visto acrecentados a medida que el desarrollo de las tecnologías y el acceso a las mismas fueron modificando radicalmente la cantidad y calidad de las actividades musicales que los jóvenes realizan en su vida cotidiana. Esto significa, más que nunca, que los profesores de música difícilmente se encontrarán en clase con alumnos musicalmente ignorantes o desinformados. Por el contrario, la mayor parte de los estudiantes que llegan a las aulas poseen un conocimiento musical rico y de algún modo sofisticado, adquirido a través de una amplia variedad de actividades musicales que tienen lugar fuera de la escuela. Es justamente este bagaje el que debe ser considerado como punto de partida para la realización de experiencias de creación musical rica y significativa en el aula, y nos lleve a repensar lo que significa «saber» música como requisito para la composición musical. Para algunos profesores la composición es una actividad que solo podrán desarrollar quienes posean una cierta competencia



instrumental que les permita probar en su instrumento las ideas musicales, determinadas habilidades de lectura y escritura musical y ciertos conocimientos básicos sobre teoría musical. En mayor o menor grado, eso es lo que se entiende por «saber» música. Pero lo cierto es que las habilidades instrumentales y de lectura y escritura musical desarrolladas por la mayoría de los estudiantes que comienzan la educación secundaria no son suficientes si lo que se pretende es enseñarles a componer con métodos tradicionales. No todos podrán traducir a su instrumento lo que han imaginado y pocos serán capaces de transcribir esas mismas ideas. Del mismo modo, difícilmente los conceptos teóricos adquiridos podrán tener de forma directa una aplicación práctica. Si esta es la única vía para componer en el aula poco podrá hacerse, y los resultados de lo que se haga seguramente serán muy pobres. Por el contrario, si por «saber» música entendemos el poseer una experiencia auditiva rica y el tener criterios para combinar sonidos o patrones rítmicos o melódicos, modificar timbres u otros parámetros, estructurar las ideas que van surgiendo, escuchar y evaluar los resultados para mantener o modificar lo que se ha creado, etc., probablemente las posibilidades se multipliquen. Estas son habilidades que, en mayor o menor medida, poseen miles de jóvenes que, con una formación autodidacta, crean a diario su propia música sin «saber» música en el sentido que se ha dado tradicionalmente a este concepto. Y estas son las habilidades requeridas para componer en las aulas de música usando algunas de las nuevas herramientas tecnológicas disponibles, entre ellas, algunos secuenciadores (tanto por software como en línea) que, en principio, no requieren del conocimiento de ningún tipo de notación, como por ejemplo ciertos editores de audio, determinadas aplicaciones virtuales alojadas en páginas web que ofrecen recursos gráficos que pueden ser manipulados por el usuario o programas específicos basados en el uso de la notación gráfica. Todas estas aplicaciones, como



veremos a continuación, posibilitan la creación de piezas musicales a partir de la combinación de elementos sonoros incluidos en las mismas”. (p. 111)

2.2.1.7. Composición empírica

Giraldes (2009), afirma: “en los últimos años hemos comenzado a asumir que los jóvenes aprenden muchas cosas sobre la música sin que medie una enseñanza musical formal (Folkestad, 1998; Mak, 2006; Jaffurs, 2006; Cuadrado Esclapez, T., 2008). Somos conscientes de que numerosos aprendizajes musicales tienen lugar fuera de la escuela, en situaciones en las que no hay un profesor y en las que lo que motiva la acción no es aprender música, sino disfrutar escuchando, interpretando solo o con otros, creando, bailando o jugando a su son. Estos aprendizajes informales, que han tenido lugar desde tiempos inmemoriales, se han visto acrecentados a medida que el desarrollo de las tecnologías y el acceso a las mismas fueron modificando radicalmente la cantidad y calidad de las actividades musicales que los jóvenes realizan en su vida cotidiana. Esto significa, más que nunca, que los profesores de música difícilmente se encontrarán en clase con alumnos musicalmente ignorantes o desinformados. Por el contrario, la mayor parte de los estudiantes que llegan a las aulas poseen un conocimiento musical rico y de algún modo sofisticado, adquirido a través de una amplia variedad de actividades musicales que tienen lugar fuera de la escuela. Es justamente este bagaje el que debe ser considerado como punto de partida para la realización de experiencias de creación musical rica y significativa en el aula, y nos lleve a repensar lo que significa «saber» música como requisito para la composición musical. Para algunos profesores la composición es una actividad que solo podrán desarrollar quienes posean una cierta competencia instrumental que les permita probar en su instrumento las ideas musicales, determinadas habilidades de lectura y escritura musical y ciertos conocimientos básicos sobre teoría musical. En mayor o menor grado, eso es lo que se entiende por «saber»



música. Pero lo cierto es que las habilidades instrumentales y de lectura y escritura musical desarrolladas por la mayoría de los estudiantes que comienzan la educación secundaria no son suficientes si lo que se pretende es enseñarles a componer con métodos tradicionales. No todos podrán traducir a su instrumento lo que han imaginado y pocos serán capaces de transcribir esas mismas ideas. Del mismo modo, difícilmente los conceptos teóricos adquiridos podrán tener de forma directa una aplicación práctica. Si esta es la única vía para componer en el aula poco podrá hacerse, y los resultados de lo que se haga seguramente serán muy pobres. Por el contrario, si por «saber» música entendemos el poseer una experiencia auditiva rica y el tener criterios para combinar sonidos o patrones rítmicos o melódicos, modificar timbres u otros parámetros, estructurar las ideas que van surgiendo, escuchar y evaluar los resultados para mantener o modificar lo que se ha creado, etc., probablemente las posibilidades se multipliquen. Estas son habilidades que, en mayor o menor medida, poseen miles de jóvenes que, con una formación autodidacta, crean a diario su propia música sin «saber» música en el sentido que se ha dado tradicionalmente a este concepto. Y estas son las habilidades requeridas para componer en las aulas de música usando algunas de las nuevas herramientas tecnológicas disponibles, entre ellas, algunos secuenciadores (tanto por software como en línea) que, en principio, no requieren del conocimiento de ningún tipo de notación, como por ejemplo ciertos editores de audio, determinadas aplicaciones virtuales alojadas en páginas web que ofrecen recursos gráficos que pueden ser manipulados por el usuario o programas específicos basados en el uso de la notación gráfica. Todas estas aplicaciones, como veremos a continuación, posibilitan la creación de piezas musicales a partir de la combinación de elementos sonoros incluidos en las mismas” (p. 115).



2.2.2. Grupos musicales

Petrozzi (2009) Música, identidad y política cultural en la sociedad multicultural peruana nos dice: “ La música orquestal peruana se inscribe principalmente en la tradición de la música académica, que fue inicialmente una actividad de la clase alta y de los inmigrantes europeos que imitaba modelos importados de Europa. Éstos incluyeron, además de música religiosa, de teatro y concierto, tanto música popular europea como música de salón y de banda. Debido a cambiantes circunstancias, esta transmisión no fue uniforme: por ejemplo, la importación de obras sinfónicas y de cámara del clasicismo vienés fue menor que la de óperas italianas. Esto, unido al contacto con las culturas musicales nativas y mestizas, generó un desarrollo de la tradición musical académica diferente al del modelo europeo. Además de una historia musical diferente, también la posición de la música académica en la sociedad ha sido diferente que en otros lugares, ya que no ha representado a una nación en su totalidad, sino a cierto sector social. Esto se unió a otros factores, como a la oposición entre la costa y la sierra o las provincias y la capital, que han tenido significación en los discursos sobre identidad y que se han reflejado en la actividad artística y también en las decisiones tomadas en política cultural a través de los años. Una renovada toma de conciencia de los músicos peruanos acerca de su posición dentro del panorama musical mundial se generalizó a partir de la segunda mitad del siglo XX. Simultáneamente, las músicas difundidas por los nuevos medios de comunicación masivos atrajeron al público, con lo cual el de la música académica se redujo aún más. Esto agravó las ya difíciles condiciones de trabajo de los compositores peruanos, quienes han tenido que sobrevivir sin apoyo institucional o estatal. La poca difusión de la música académica peruana dentro y fuera de las fronteras nacionales, unida a la complicada relación entre las múltiples culturas que coexisten en el Perú, hacen que los compositores peruanos se cuestionen constantemente la razón de ser de su quehacer



artístico y la identidad de su música. En la era de la globalización que se inicia a fines del siglo XX esta problemática sigue vigente”. (p. 18)

Petrozzi (2009), en el acápite “Definición de orquesta. Categorías musicales. Nacionalismo musical y uso de elementos nacionales en la música. Regionalismo y latinoamericanismo”, afirma: “La definición de orquesta que se utiliza aquí es la de la institución musical que surge en Europa en los siglos XVI y XVII y que se difundió a otras partes del mundo, estando definida por una serie de rasgos interrelacionados, según Spitzer y Zaslav (2008). La orquesta está basada en los instrumentos de cuerda de la familia del violín más contrabajo, los cuales están organizados en secciones, dentro de las cuales normalmente los músicos tocan en unísono. Los violines son casi siempre más en número que las cuerdas graves. Los instrumentos de viento de madera y metal y los de percusión están usualmente presentes, en número y tipo diverso según el tiempo, lugar y repertorio. Las orquestas de cierta época, determinado lugar y repertorio suelen tener una instrumentación estandarizada, lo cual facilita la circulación de repertorio entre ellas. La mayoría de orquestas son organizaciones con personal estable, rutinas de ensayo y presentación, una estructura administrativa y un presupuesto. La música orquestal requiere a muchos instrumentistas tocar lo mismo al mismo tiempo, demandando un alto grado de disciplina musical. Esto incluye movimientos del arco unificados, la habilidad de leer música y una adherencia estricta a la notación. Las orquestas son coordinadas por medio de una dirección centralizada, que fue asumida en los siglos XVII y XVIII por el primer violín o un instrumentista de teclado, y desde principios del siglo XIX por un director de orquesta. (Id.) Los conjuntos instrumentales que posean todos estos rasgos pueden ser llamados inequívocamente orquestas, según Spitzer y Zaslav (2008). Otros conjuntos que no tengan todas estas características pueden ser llamados orquestas y puede considerarse que funcionan orquestalmente (id.). Las orquestas pueden ser de varios tipos,



como orquestas de teatro, sinfónicas, de cuerdas, de cámara, de salón o de estudio” (p. 20).

2.2.2.1. Música académica

Petrozzi (2009), refiere al respecto: “La música académica aquí, aquella música escrita descendiente de la tradición europea, transmitida a Latinoamérica mediante la Conquista y Colonia. Su función principal es la artística, lo cual no quiere decir que ésta sea la única tradición musical que permita la intención o la creación artística. Durante la historia de esta música, obras que originalmente tuvieron otra función se han convertido en música artística por su recepción” (p. 38). La constante interpretación del repertorio histórico fundamenta el uso, en el habla común, del término de música clásica para esta categoría. Caracterizan a esta música ciertos medios interpretativos (orquesta sinfónica, conjuntos de cámara, piano) y cierto contexto de interpretación (conciertos, discos y emisoras radiales de música clásica). Su notación le ha permitido una elaboración más complicada que la de otras músicas transmitidas y practicadas oralmente dentro de la misma tradición occidental. Esta mayor elaboración hace que su escritura requiera a los compositores cierta preparación académica. Pero ninguna de estas características es totalmente exclusiva a este tipo de música; así, en muchos lugares –no en el Perú– el jazz y la música popular ya se enseñan en los conservatorios y universidades. Una de las manifestaciones más centrales de la música académica es la música orquestal.

2.2.2.2. La música tradicional

Petrozzi (2009), citando a (Romero 1985, 230–232.), Padilla (2000, 14), Mendoza (1984, 203–217) quien define como aquella ligada a contextos específicos de rituales y trabajos del campo, y que posee un significado mágico- religioso. Esta música tiene un ámbito de difusión local y usualmente se expresa en el idioma nativo. Tiene una estructura



que la hace diferente a la música popular mestiza y a la proveniente de otros lugares, tanto popular como artística. La define como música indígena circunscrita a cierto grupo lingüístico-cultural. La música tradicional en el Perú incluye a la de los pueblos andinos de habla quechua y aymara, y a los pueblos amazónicos de diversas lenguas. La música tradicional se ha visto relegada a las comunidades más alejadas y al medio campesino. En el caso de la música tradicional andina, como rasgos estructurales que la definen, la ausencia de armonía en el sentido occidental, la preferencia por los sonidos agudos y el uso de ciertos instrumentos no utilizados por los mestizos. Observa las semejanzas físicas y culturales que presentan los pueblos indígenas latinoamericanos, y deduce de las tradiciones musicales que se han conservado algunos elementos musicales pre-europeos que serían generales a la región. Éstos son: el uso de instrumentos de percusión y de aliento, un tipo de melodía marcadamente descendente, el uso de la región elevada de la voz y de falsete, la variación de ámbito melódico, de uno muy grande a dos o tres sonidos, y el ritmo como la base principal de la música aborigen, expresada en la gran variedad existente de instrumentos de percusión y en las diferentes fórmulas rítmicas. Además, Mendoza (1984, 218–220) ha deducido del estudio de las flautas precolombinas que el setenta por ciento de las escalas es pentatónica, de las cuales la mitad es sin semitonos. Martí (1984, 238–239) basándose en la descripción y el análisis de instrumentos mayas y aztecas, afirma que se ha podido comprobar que las escalas usadas fueron de dos a siete sonidos, y de diferentes tipos como microinterválica, cromática, diatónica y de tonos enteros; asimismo, prueba que estos pueblos tuvieron conocimiento de la acústica y las series de armónicos en los años 500–900 a.C. Los instrumentos nativos utilizados en el área son idiófonos, membranófonos y aerófonos, muchas veces formando familias. Además existen muchos instrumentos prestados y otros nuevos, resultantes del mestizaje musical, algunos de los cuales se han incorporado a la música tradicional. (Padilla 2000,



31–45.) Podrían considerarse un caso de música tradicional no indígena algunas manifestaciones sincréticas como himnos religiosos católicos, cantados en ciertas fiestas y en ciertas localidades, principalmente en idioma nativo (Tupayachi 2004). Música popular es un término problemático en el idioma español por su ambigüedad. “Popular” puede ser entendido por un lado como de amplia difusión, por otro lado como algo de baja calidad o simple. La difusión, a su vez, está conectada a la comercialización, por lo cual música popular se asume como música comercial, lo cual no es siempre cierto. Algunos autores como Vásquez (1982, 49) le dan a la palabra popular un sentido político, considerando música popular a aquella comprometida con cierta tendencia política. En la práctica, según Middleton y Manuel (2008) se considera música popular a tipos de música creados en las sociedades modernas o en proceso de modernización en Europa y América del Norte desde el siglo XIX, pero especialmente en el siglo XX.

2.2.2.3. Latinoamericanismo

Petrozzi (2009), analiza esta corriente citando a varios autores: “Un caso particular de identidad es el latinoamericanismo, que a pesar de guerras y conflictos fronterizos entre las repúblicas, tiene una larga tradición en los países de la región. (Ver Pakkasvirta 1996 y Pakkasvirta y Teivainen 1995.) Este continentalismo no es sinónimo del panamericanismo fomentado por los Estados Unidos y de características imperialistas. Al contrario, uno de sus rasgos importantes es precisamente la oposición a dicho imperialismo. La integración latinoamericana surge de una similar historia colonial, y de repúblicas criollas que no incorporan a los pueblos indígenas. El tercer factor unificador fue la presencia homogénea de las primeras oleadas de colonizadores e inmigrantes. Así en las ciudades americanas se encontraban los mismos espectáculos, devociones y enseñanza. Esto explica para Mayer-Serra (1984, 65–66) las afinidades de los distintos tipos genéricos del cancionero popular hispanoamericano” (p. 37).



2.3. MARCO CONCEPTUAL

2.3.1. Composición

Definición de composición. Del latín *compositio*, composición es la acción y efecto de componer (juntar varias cosas y colocarlas en orden para formar una; constituir algo). Una composición puede ser una obra artística (literaria, musical, etc.) o científica. (Maria, 2018, p. 25)

2.3.2. Empírico

Empírico es un adjetivo que señala que algo está basado en la práctica, experiencia y en la observación de los hechos. La palabra empírico es de origen griego “*empeiricos*” que significa “*experimentado*”. Asimismo, empírico se refiere a un individuo que es seguidor del empirismo. (Bermúdez, 2009)

2.3.3. Métodos

La palabra método puede referirse a diversos conceptos. Por ejemplo, a los métodos de clasificación científica. Esta es la disciplina que permite a los biólogos agrupar y separar en categorías a los diversos organismos y conjuntos. (Lagache, 2019. p.15)

2.3.4. Técnicas

La palabra técnica proviene de *téchne*, un vocablo de raíz griega que se ha traducido al español como “*arte*” o “*ciencia*”. Esta noción sirve para describir a un tipo de acciones regidas por normas o un cierto protocolo que tiene el propósito de arribar a un resultado específico, tanto a nivel científico como tecnológico, artístico o de cualquier otro campo. En otras palabras, una técnica es un conjunto de procedimientos reglamentados y pautas que se utiliza como medio para llegar a un cierto fin. (Clark, 2020, p. 75)



2.3.5. Temática

Temática es un término que puede funcionar como sustantivo o adjetivo. En el primer caso, hace referencia al tema o a la gran variedad de temas y asuntos que caracterizan a un hecho o fenómeno.(Barfield, 2001, p.16)

2.3.6. Repetición

Repetición es la acción y efecto de repetir o repetirse (volver a hacer o decir lo que ya se había hecho o dicho). El concepto procede del latín repetitio. Por ejemplo: “Esta discusión parece una repetición del conflicto de la semana pasada”, “Francisco miró a su mujer y volvió a decir lo mismo: la repetición de las palabras, esta vez, generó el efecto deseado”. (Sheptak, 2014, p.2)

2.3.7. Variante

Variedad o diferencia de una cosa respecto de otra u otras. “El film fue realizado como colaboración entre un periodista norteamericano, Dudley Murphy, y el pintor francés Fernand Léger, que había desarrollado una variante del cubismo en su obra; el tipo de letra más generalizado en los manuscritos de mediados del siglo XV era el gótico, con innumerables variantes de acuerdo con el contenido del texto y con los estilos regionales”. (Clark, 2020, p. 79)

2.3.8. Contraste

Oposición o diferencia notable de una persona o cosa con otra.

Técnica de construcción motívica que consiste en oponer a un motivo o semifrase un elemento melódico de características netamente diferentes en lo melódico, armónico y/o rítmico. No es necesario que todos los aspectos sean diferentes, pero sí que los cambios sean suficientes como para percibir un cambio de carácter acusado.(Clark, 2020, p.22)



2.3.9. 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). (Clark, 2020, p. 79)

2.3.10. 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. (Clark, 2020, p. 35)

2.3.11. 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. (Clark, 2020, p. 76)

2.3.12. Ritmo

Roswell conceptúa:

El mayor valor temporal es, sin duda, el sentido de actividad rítmica regular, esquemas reiterativos fuertemente acentuados 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”. (Rowell, 1985, p. 165)

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO

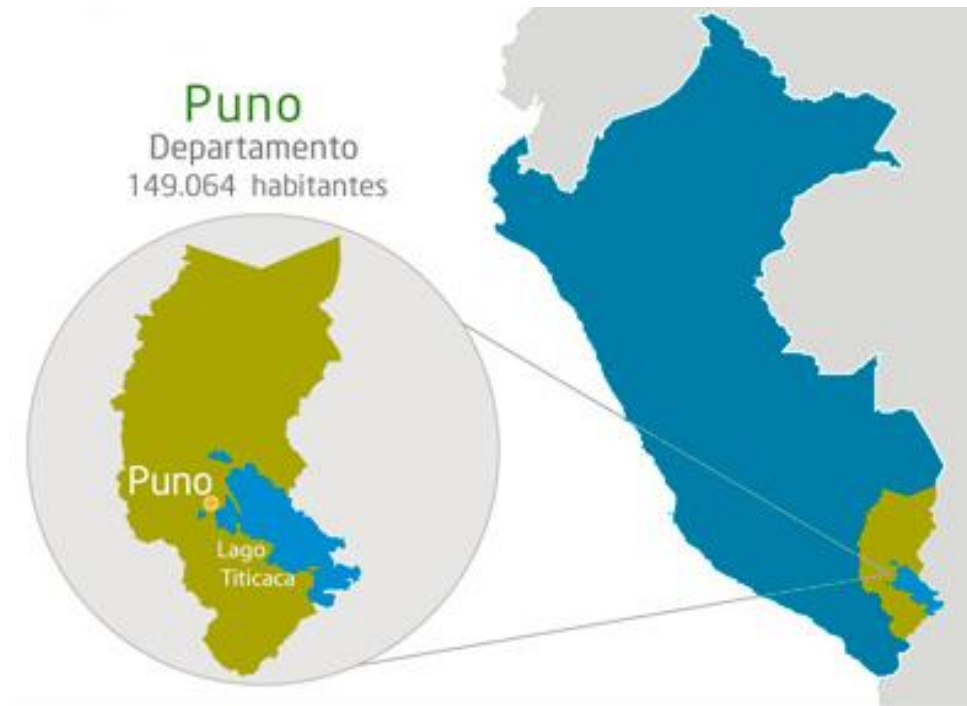


Figura 2 Mapa y ubicación de la ciudad de Puno

Fuente: <http://www.expeditiontravelperu.com>

Puno (San Carlos de Puno, 4 de noviembre de 1668), es una ciudad del sureste del Perú, capital del departamento de Puno y provincia de Puno.

Su Festividad Virgen de la Candelaria fue declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la Unesco el 27 de noviembre de 2014.

La ciudad de Puno según el Instituto Nacional de Estadística e Informática es la vigésima ciudad más poblada del Perú y albergaba en el año 2007 una población de 125.663 habitantes.



Su extensión abarca desde el centro poblado de Uros Chulluni al noreste, la zona urbana del distrito de Paucarcolla al norte, la urbanización Ciudad de la Humanidad Totorani al noroeste (carretera a Arequipa) y se extiende hasta el centro poblado de Ichu al sur y la comunidad Mi Perú al suroeste (carretera a Moquegua).

El espacio físico está comprendido desde la orilla oeste del lago Titicaca, en la bahía interior de Puno (antes Paucarcolla), sobre una superficie ligeramente ondulada (la parte céntrica), rodeada por cerros. La parte alta de la ciudad tiene una superficie semiplana (Comunidad Mi Perú, Yanamayo). Oscilando entre los 3810 a 4050 msnm (entre las orillas del lago y las partes más altas). Puno es una de las ciudades más altas del Perú y la quinta del mundo. Actualmente tiene una extensión de 1566,64 ha, la cual representa el 0,24 % del territorio de la provincia de Puno.

Puno como proceso de evolución histórica, tuvo una consolidación progresiva de aldea a ciudad, este proceso ha sido lento y demandó actividades y hechos trascendentales que ubicaron a la ciudad en lo que es hoy, un centro dinamizador de actividades comerciales, administrativas, de servicios públicos y privados, financieras, turísticas. Analizamos su crecimiento desde la época antigua, colonial, republicana y contemporánea.

Época antigua: 10000 a. C.-1532 d. C.

En 10 000 a. C. cazadores y recolectores nómades, unidos por lazos familiares y búsqueda de alimentos, recorrieron la meseta, cazando tarucas, alpacas, llamas, vizcachas entre otros.

Se han encontrado tumbas, y cavernas con restos humanos, cerámicos y tejidos en las colinas de los cerros cercanos Huajsapata e isla Esteves,



pertencientes a grupos humanos aborígenes con predominio de la cultura Pucará y la cultura Tiahuanaco.

En la Región Puno se organizó el más antiguo centro urbano del área, llamado pucara, con una arquitectura monumental, escultura y cerámica valiosa. Allí culminó toda la etapa previa de domesticación de plantas y animales alto andinos y se forjó luego lo que sería la civilización de Tiahuanaco.

Desde esa época comenzó la construcción de grandes edificios en forma de pirámides alargadas y truncas, que luego caracterizarían a pucara.

Aproximadamente hacia el 200 a 300 d. C.

Al descomponerse tiahuanaco entre los siglos XII y XIII, se forman varios reinos independiente: los Kollas, con centro en atuncolla y sillustani; los Lupacas con centro en Juli y Chucuito, con notables asentamientos como el de cochacacha; y los pacajes, alrededor del Desaguadero.

Época colonial: 1550 d. C. – 1825 d. C.

A la visita del virrey don Francisco de Toledo, en 1573, había en Puno 4705 habitantes, a partir de 1575, empieza a figurar como pueblo, asumiendo funciones de carácter económico, relaciones mercantiles, asentamiento de mineros, flujos migratorios y trajinantes que la van convirtiendo en un punto de concentración, con un nuevo rol que adquiriría en el siglo XVII, siendo un punto de paso entre Arequipa, Cuzco, La Paz y Potosí. En 1657, se descubren las minas de plata de Laikakota, alrededor de la que empezó a organizarse una población de mineros y en cuyo espacio se configuró San Luis de Alba.

Localización

Está ubicada entre las coordenadas geográficas. Su extensión abarca desde el centro poblado de Uros Chulluni al noreste, la zona urbana del distrito de Paucarcolla al norte, la urbanización Ciudad de la Humanidad Totorani al noroeste (carretera a Arequipa) y se extiende hasta el centro poblado de Ichu al sur y la comunidad Mi Perú al suroeste (carretera a Moquegua).

El espacio físico está comprendido desde la orilla oeste del lago Titicaca, en la bahía interior de Puno (antes Paucarcolla), sobre una superficie ligeramente ondulada (la parte céntrica), rodeada por cerros. La parte alta de la ciudad tiene una superficie semiplana (Comunidad Mi Perú, Yanamayo). Oscilando entre los 3.810 a 4.050 msnm (entre las orillas del lago y las partes más altas). Puno es una de las ciudades más altas del Perú y la quinta del mundo.



Figura 3 Ciudad de Puno

Fuente: Diego Delso

3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN

3.2.1. Tipo de investigación

El presente trabajo de investigación es de tipo descriptivo- explicativo porque trata de establecer posibles relaciones causales y explica el porqué de las variables están relacionadas. Este tipo de investigación abarca también fines exploratorios en su inicio y



termina siendo descriptiva. Tiene una metodología constructivista cualitativa y tipo etnográfica para (Roman, 2009) este tipo de investigación se usa la observación:

3.2.2. Nivel de investigación

- El método de investigación es cualitativo, por ser descriptivos y susceptibles de interpretación, otorgan datos categoriales. Así mismo las explicaciones son concretas y específicas. Y promueve el aprendizaje de los participantes.
- El diseño de investigación es de tipo trasversal, porque nos permitirá medir las variables en diferentes momentos del tiempo para conocer su progreso; tienen la ventaja de informar sobre los cambios en el proceso de investigación.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA DEL ESTUDIO

3.3.1. Población

Lo conforman los grupos musicales “Latinoamericanos” de la ciudad de Puno.

3.3.2. Muestra

Se considera a los más importantes de la ciudad de Puno, estos son:

- Nayra
- Nayjama
- Raíces

3.4. TECNICAS DE PROCESAMIENTO Y ANALISIS DE LA INFORMACIÓN

La investigación es a nivel micro social. En razón a que describe y explica el porqué de la música latinoamericana analizando su estructura formal, temática y armónica, usando como medio: partituras, grabaciones fonográficas de los conjuntos de música latinoamericana.



3.5. OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES

Tabla 1

VARIABLES

VARIABLES	DIMENSIÓN	INDICADORES	ESCALA
Composición musical Empírica	Métodos	Elaboración temática	Nominal
	Técnicas	Repetición Variante Contraste	Nominal
Alternativa y propuesta	Forma	Binaria Ternaria Cuaternaria	Nominal
	Armonía	Progresión armónica Cadencias Modulaciones	Nominal

Fuente: elaboración propia

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. COMPOSICIÓN MUSICAL EMPÍRICA DEL GRUPO NAYRA

4.1.1. Análisis Formal

Las propuestas compositivas empíricas de los grupos de música latinoamericana, son moderadamente importantes basadas en una sola estructura musical. Por ello mostramos la siguiente transcripción para luego pasar al análisis formal.

PRUEBA DE AMOR

NAYRA FRANK AYALA

Allegretto ♩ = 120

Flauta

Fl.

Fl.

— A

— B

Figura 4. Grupo Latinoamericano Nayra

Tabla 2

Esquematación de la estructura formal

C ¹ 1				A				C10					
C1			a		C4		C5		b	C10			
C1		a	C2	C3	a'	C4	C5		b	C6	C7	b'	C10
C1 a	C2 a'	C3 a''	C4 b	C5 b	C6 b''	C7 b'''	C 10 b''''						

C11				B				C18					
C11			a		C4		C5		b	C18			
C11		a	C2	C3	a'	C4	C5		b	C6	C7	b'	C8
C11 a	C12 a'	C13 a''	C14 a'''	C15 a	C16 a''	C17 a'''	C18 b						

Respecto al esquema formal está constituida por una pregunta y una respuesta contrastante en la frase A, que coincide con el compás 1 hasta el compás 4, seguidamente existe cambios en la aplicación de figuras musicales para dar paso a la respuesta contrastante. Por otro lado, en la frase B ocurre la misma lógica que la anterior, existiendo así una pregunta y respuesta contrastante, cada uno de las preguntas y respuestas lleva consigo dos grupos en términos de Besa (1997), de modo tal que se observan dentro de cada grupo dos motivos. Se exceptúa la variedad rítmica en gran parte de la composición.

4.1.2. Análisis rítmico

Tabla 3

Ritmo del grupo Nayra

		Ritmo de valores		Ritmo melódico		Ritmo dinámico	
Cualidades	Indicadores	Si	No	Si	No	Si	No
	Mixto	X		X		X	
Acentuación	Binario						
	Mixto						
Acentuación	Binario	X		X		X	
Concordancia entre el acento rítmico y métrico	Sincopa	X		X		X	
	Contratiempo	X		X		X	
Ritmo según su comienzo	Tético	X		X		X	
	Anacrúsico	X					
	Acéfalo	X					
Ritmo según su final	Masculino	X		X		X	
	Femenino	X		X		X	
Polirritmia	A una voz	X	X	X			X
	Varias Voces						

Fuente: elaboración propia

Aplicando el instrumento de análisis rítmico propuesto en el curso de Etnomusicología por el docente Aguilar, H. (2013) se tiene lo siguiente:

- La línea melódica coincide con la acentuación métrica de cada compas.
- La línea melódica coincide con la acentuación métrica binaria así como con el ritmo melódico y dinámico.
- El ritmo según su final es femenino y según su comienzo es femenino.



- Al momento de verificar la melodía con el acompañamiento armónico no se puede apreciar polirritmia.

4.1.3. Análisis temático

Existe la aplicación de repeticiones y variaciones de al menos dos compases realizados en las subsiguientes, es por ello que cada uno de los motivos son construidos con un sentido lógico, recayendo en la frase: la composición melódica está constituida por una frase de 18 compases. Semifrase: constituida por dos semifrases antecedente y consecuente. El antecedente se repite coherentemente dándole estabilidad y seguidamente resuelve con el consecuente generando reposo en concordancia con una cadencia perfecta. Grupos: cuatro grupos las dos primeras perteneces a la pregunta y las subsiguientes a la respuesta contrastante. Inciso/célula/motivo: a variedad rítmica es de moderada importancia en vista de que no existe variedad de diseños rítmicos, sin embargo, existe una variante en el compás 13 por adición de notas de paso.

En el aspecto melódico Según Schoenberg (2000), fundamentos de la composición musical. España: real musical. Nos dice que la composición melodía se debe de tener un punto álgido o clímax, sin embargo, en la muestra del grupo Nayra, el punto álgido reincide hasta en seis oportunidades y tres en la parte inferior lo que hace que la composición sea moderadamente importante.

En los aspectos de elaboración temática, como repetición: existe entre el compás 1 al 10; el único que genera mayor estabilidad, para luego proseguir a manera de contraste entre los compases 11 al 18.

4.1.4. Análisis Armónico

Tonalidad: está en la tonalidad de sol mayor, mantiene el centro tonal hasta la finalización del tema, no existen modulación, ni armonización siguiendo procedimientos



académicos. Con esto nos referimos que generalmente el bajo hace interpretaciones en estado fundamental dentro de la triada correspondiente así de esa forma cumple la función de basamento armónico.

Existe una cadencia perfecta de V-I en la terminación, por otro lado tanto al inicio y al final se determinan la composición con la tónica en estado fundamental.

4.1.5. Instrumentación

Tabla 4

Instrumentación del grupo Nayra

Nombre del conjunto	Orquestación			Lugar de Procedencia
	Nombre del instrumento	Cantidad de músicos	Frecuencia	
Nayra	Guitarras 1 y 2	2	15	Puno
	Charando	1		
	Quena 1 y 2	2		
	Zampoña			
	- Bastos,	1		
	- Maltas	1		
- Chilis	1			

Fuente: el autor.

La instrumentación está constituida por 15 instrumentos que intervienen en pequeños fragmentos que son característicos del ritmo de la morenada, esta combinación de timbres es coherentemente aplicada dándole variedad en el color del timbre. Cabe resaltar que el charango y la guitarra 2 hace un relleno armónico en la totalidad de la

temática con la ejecución simultánea del bajo de la guitarra, algunas veces a intervalos de tercera y sexta y en ocasiones a ovas y 5tas.

La orquestación tiene un sentido común y tradicional, envista que de no se usan scores, ni armonizaciones; obedece al ritmo motriz de la Morenada generando intensidad al unísono.

4.2. COMPOSICIÓN MUSICAL EMPÍRICA DEL GRUPO NAYJAMA

4.2.1. Análisis Formal

Por ti Vida

Ivan Nayjama

Allegro ♩ = 86

Flautín

Fltn.

Fltn.

Fltn.

Fltn.

Fltn.

Fltn.

Fltn.

Figura 5 Transcripción del grupo Nayjama

- A
— B — C

Respecto al esquema formal está constituida por una introducción A, tema principal B y reexposición del tema principal C, cada uno de ellos está dividido en dos fragmentos como o llamadas también semifrases, estas a su vez incluyen dos grupos denominado por algunos como motivo.

Tabla 5

Esquematación formal

C ² 1								A								C8							
C1				a				C4				C5				b				C8			
C1		a		C2		C3		a'		C4		C5		b		C6		C7		b'		C8	
C1 a		C2 a'		C3 a''		C4 b		C5 b		C6 b''		C7 b'''		C8 b''''									

C ³ 9								B								C13							
C1				a				C4				C5				b				C8			
C1		a		C2		C3		a'		C4		C5		b		C6		C7		b'		C8	
C1 a		C2 a'		C3 a''		C4 b		C5 b		C6 b''		C7 b'''		C8 b''''									

C14								C								C25							
C11				a				C4				C5				b				C25			
C11		a		C2		C3		a'		C4		C5		b		C6		C7		b'		C25	
C11 a		C12 a'		C13 a''		C14 a'''		C15 a		C16 a''		C17 a'''		C25 b									

Fuente: el autor.

Respecto al esquema formal está constituida por una introducción, tema principal que está dividido en dos fragmentos que se relaciona haciendo contrastes.

En el caso A, B y C= existe una aplicación denominada contraste por la diferenciación de los diseños rítmicos, este hecho amerita ser parte del contraste.

En el caso A y B la estructura formal es idéntica ya que está formada con variantes este teóricamente se entiende que los diseños rítmicos son ligeramente semejantes.

En el caso C es los diseños rítmicos son idénticos desde el motivo, estos se derivan de un tema principal.

4.2.2. Análisis rítmico

Tabla 6

Características rítmicas

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores		Ritmo melódico		Ritmo dinámico	
		Si	No	Si	No	Si	No
Acentuación métrica	Mixto						
	Binario	X		X		X	
	Ternario						
Acentuación rítmica	Mixto						
	Binario	X		X		X	
	Contratiempo						
Concordancia entre el acento rítmico y métrico	Sincopa	X		X		X	
	Contratiempo	X		X		X	
Ritmo según su comienzo	Tético						
	Anacrúsico	X	X	X		X	
Ritmo según su final	Acéfalo						
	Masculino	X		X		X	
Polirritmia	Femenino						
	A una voz		X		X		X
	Varias Voces						

Fuente: el autor



Se tiene lo siguiente:

- En la línea melódica coincide con la acentuación métrica de cada compas.
- La línea melódica coincide con la acentuación métrica binaria así como con el ritmo melódico y dinámico.
- El ritmo según su final es femenino y según su comienzo es femenino.
- Al momento de verificar la melodía con el acompañamiento armónico no se puede apreciar polirritmia.

4.2.3. Análisis temático

De acuerdo a la nomenclatura de Besa (1997), se tiene:

Frase: la composición melódica está constituida por una frase de 18 compases.

Semifrase: constituida por dos semifrases antecedente y consecuente. El antecedente se repite coherentemente dándole estabilidad y seguidamente resuelve con el consecuente generando reposo en concordancia con una cadencia perfecta.

Grupos: cuatro grupos las dos primeras perteneces a la pregunta y las subsiguientes a la respuesta contrastante.

Inciso/célula/motivo: a variedad rítmica es de moderada importancia en vista de que no existe variedad de diseños rítmicos, sin embargo existe una variante en el compás 13 por adición de notas de paso.

En el aspecto melódico melódico, Schoenberg (2000) fundamentos de la composición musical. España: real musical. Nos dice que la composición melodía es debe de tener un punto álgido o clímax, sin embargo en la muestra del grupo Nayjama, el punto álgido reincide hasta en seis oportunidades y tres en la parte inferior lo que hace que la composición sea moderadamente importante. La elaboración temática comienza en la con



la aplicación de repeticiones donde existe entre el compás 1 al 8; el único que genera mayor estabilidad, para luego proseguir a manera de contraste entre los compases 9 al 13, finalmente se opta por la frase más importante que genere enorme estabilidad e interés entre los compases 14 al 25. No obstante de principio a fin se percibe el buen equilibrio compositivo aplicadas a partir de un tema principal sobre las cuales ha sido generada variaciones y contrastes.

4.2.4. Análisis Armónico

Tonalidad: está en la tonalidad de Do mayor, mantiene el centro tonal hasta la finalización del tema, no existen modulación, ni armonización siguiendo procedimientos académicos. Su terminación es una cadencia perfecta de V-I.

4.2.5. Instrumentación

La instrumentación está constituida por lo siguiente:

Nombre del conjunto	Orquestación			Lugar de Procedencia
	Nombre del instrumento	Cantidad de músicos	Frecuencia	
Nayjama	Guitarras 1 y 2	2	15	□ Puno
	Charando	1		
	Quena 1 y 2	2		
	Zampoña			
	- Bastos,	1		
	- Maltas	1		
	- Chilis	1		
	Quenacho	1		
	Bateria Electrónico	1		
	Bajo electrónico	1		
Matraca	1	15		

Fuente: el autor

La instrumentación al igual que el conjunto Nayra está se basa en 15 instrumentos que intervienen en pequeños fragmentos que son característicos del ritmo de la morenada,

esta combinación de timbres esta coherentemente aplicada dándole variedad en el color del timbre. Cabe resaltar que el charango y la guitarra 2 hace un relleno armónico en la totalidad de la temática con la ejecución simultanea del bajo de la guitarra, algunas veces a intervalos de tercera y sexta y en ocasiones a ovas y 5tas.

4.3. COMPOSICIÓN MUSICAL EMPÍRICA DEL GRUPO RAÍCES

4.3.1. Análisis Formal

MAL AMOR

A Raíces

♩ = 134

Flautin

Flauta

Conjunto de bateria

Voz

♩ = 134

5



10
F Fltn.
Fl.
1 Bat.
Voz

15
F Fltn.
Fl. B
1 Bat.
Voz

20
F Fltn.
Fl.
1 Bat.
Voz

25
F Fltn.
Fl.
Bat.
Voz

30
F Fltn.
Fl.
Bat.
Voz

35
F Fltn.
Fl. C
Bat.
Voz



The image displays a musical score for a piece in B-flat major, 2/4 time. The score is organized into six systems, each corresponding to a five-measure segment. The instruments are Fltn. (Flute), Fl. (Flute), Bat. (Bass Drum), and Voz (Voice). The Fltn. and Fl. parts are mostly silent, with a green slur indicating a long note or breath mark. The Bat. part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes. The Voz part has a melodic line with some rests. The systems are labeled with measure numbers 40, 45, 50, 55, 60, and 65 at the beginning of each system.

70

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

75

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

80

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

83

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

— A

— B

— C

Figura 6 Raíces de Cotamarca

De acuerdo a la transcripción, se tiene una estructura de tres frases, la primera y la segunda frase es estrictamente instrumental la tercera es la reexposición de la primera y segunda con la diferencia de que es acompañado por la voz del cantante del conjunto raíces de Cotamarca.

Tabla 7

Esquemización formal de raíces de Cotamarca

C ² 1				A				C17	
C1 a				C9	C10 b				C17
C1 a	C4	C5 a'	C9	C10 b	C14	C15 b'	C17		
C1 a	C3 a'	C5 a''	C7 b	C10 b	C12 b''	C15 b'''	C17 b''''		

C ³ 18				B				C34	
C18 a				C26	C27 b				C34
C18 a	C22	C23 a'	C26	C27 b	C30	C31 b'	C34		
C18 a	C22 a'	C23 a''	C26 b	C27 b	C29 b''	C31 b'''	C34 b''''		

C35				C				C85	
C35 a				C58	C59 b				C85
C35 a	C46	C47 a'	C58	C59 b	C70	C71 b'	C85		
C35 a	C41 a'	C47 a''	C52 a'''	C59 a	C64 a''	C71 a'''	C76 b		

Fuente: el autor.

Respecto al esquema formal está constituida por una un tema principal A sobre el cual se desarrolla otra frase B manteniendo el ritmo propio del caporal, no existen mayores cambios o complejidades en su composición la estructura B hace también de respuesta afirmativa a la primera frase propuestas es quizá una de las particularidades de esta composición, la estructura C, es la fusión de la A y B, en este caso se obvia las repeticiones por lo que es considerada como una sola frase, sin embargo toda esta propuesta musical se re expone acompañado por los versos que el actante realiza.

El tema principal se encuentra en los cuatro primeros compases, por otro lado carece de una introducción, quizá por ser considerado como características de este género musical.

4.3.2. Análisis rítmico

Tabla 8

Características rítmicas del grupo raíces de Cotamarca

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores		Ritmo melódico		Ritmo dinámico	
		Si	No	Si	No	Si	No
Acentuación métrica	Mixto						
	Binario	X		X		X	
	Ternario						
Acentuación rítmica	Mixto						
	Binario	X		X		X	
Concordancia entre el acento rítmico y métrico	Sincopa	X		X		X	
	Contratiempo		X		X		X
Ritmo según su comienzo	Tético	X		X		X	
	Anacrúsico		X		X		X
Ritmo según su final	Acéfalo						
	Masculino	X		X		X	
Polirritmia	Femenino						
	A una voz		X		X		X
	Varias Voces						

Fuente: el autor

Se tiene lo siguiente:

- En la línea melódica coincide con la acentuación métrica de cada compas.



- La línea melódica coincide con la acentuación métrica binaria así como con el ritmo melódico y dinámico.
- El ritmo según su final es masculino y según su comienzo es tético.
- Al momento de verificar la melodía con el acompañamiento armónico no se puede apreciar polirritmia.

4.3.3. Análisis temático

De acuerdo a la nomenclatura de Besa (1997), se obtiene tres frases A, B y C, la frase se desarrolla por repeticiones de diseños rítmicos, la composición melódica está constituida por una frase de 85 compases. Desde luego divididos en semifrases, grupos y motivos. La semifrase está constituida por dos grupos antecedente y consecuente. El antecedente se repite coherentemente dándole estabilidad y seguidamente resuelve con el consecuente generando reposo en concordancia con una cadencia perfecta. No existen mayores complicaciones y variedades rítmicas, por lo que caracteriza por ser un ritmo motriz. Los grupos componen dos motivos las primeras perteneces a la pregunta y las subsiguientes realizan respuesta contrastante. El inciso/célula/motivo carece de variedad rítmica generando moderada importancia.

En el aspecto melódico y de acuerdo a los fundamentos de la composición musical, nos dice que la composición melódica debe de tener un punto álgido o clímax, sin embargo en la muestra del grupo raíces de Cotamarca el punto álgido reincide hasta en seis oportunidades y tres en la parte inferior lo que hace que la composición sea moderadamente importante. La elaboración temática comienza con la aplicación de repeticiones permanentes entre las distintas frases, generando de esta forma mayor estabilidad, para luego proseguir a manera de contraste entre los compases todos los consecuentes, finalmente se opta por la frase más importante que genera enorme estabilidad e interés entre los compases. No obstante de principio a fin se percibe el buen



equilibrio compositivo aplicadas a partir de un tema principal sobre las cuales ha sido generada variaciones y contrastes.

4.3.4. Análisis Armónico

Tonalidad: está en la tonalidad de Mib mayor, mantiene el centro tonal hasta la finalización del tema, no existen modulación, ni armonización siguiendo procedimientos académicos. Su terminación es una cadencia perfecta de V-I.

Su progresión armónica está dada en función a la instrumento Bajo y guitarra como es característico en estos géneros musicales no hay un tratamiento armónico más bien son elaborados en estado fundamental con los acordes de primera importancia I-IV-V-I esta misa lógica promueve los acordes de segunda importancia, estas son II, III y VI.

4.3.5. Instrumentación

Tabla 9

Instrumentación del grupo raíces de Cotamarca

Nombre del conjunto	Orquestación		Lugar de Procedencia
	Nombre del instrumento	Cantidad de músicos	
Nayjama	Guitarras 1 y 2	2	
	Charando	1	
	Quena 1 y 2	2	
	Zampoña		
	- Bastos,	1	15
	- Maltas	1	
	- Chilis	1	
	Quenacho	1	
	Bateria	1	
	Electrónico Bajo electrónico	1	
Matraca	1		

Fuente: el autor

La instrumentación al igual os conjuntos anteriores se diversifica en quince instrumentos, algunos conjuntos aumentan o disminuyen la cantidad de integrantes con un promedio de 7, los que a su vez algunos como el vientista ejecutan varios instrumentos musicales, es decir algunos músicos son poli funcionales.

La intervención de los instrumentos, se realizan en pequeños fragmentos siempre completando la idea principal de la composición, que son característicos del ritmo del caporal, esta combinación de timbres esta coherentemente aplicada dándole variedad en el color del timbre. Cabe resaltar que el charango y la guitarra 2 hace un relleno armónico

en la totalidad de la temática con la ejecución simultanea del bajo de la guitarra, algunas veces a intervalos de tercera y sexta y en ocasiones a ovas y 5tas.

4.4. CONTEXTO SOCIAL DE LOS GRUPOS DE MÚSICA LATINOAMERICANA DE LA CIUDAD DE PUNO- 2016

4.4.1. Descripción de actividades de los grupos latinoamericanos



Figura 7 Publicidad del grupo Nayra

Fuente: grupo Nayra

El contexto en el que se desarrollan los conjuntos de música latino americana de la ciudad de Puno es estrictamente con motivación económica, es decir son parte de la festividad más grande de la ciudad de Puno, denominado “Festividad Virgen de la Candelaria” reconocido además como patrimonio cultural de la humanidad por la UNESCO, estos conjuntos participan en los eventos programados durante el años como son amenizar fiestas sociales de más de 50 conjunto dentro de la ciudad de puno, estos a su vez en muchas ocasiones contratan a estos conjuntos para ser el marco musical de los creyentes de dicha festividad, cada conjunto tradición de la ciudad de Puno tiene un representante así como los músicos su director respectivo, entre ambas partes realizan contratos proponiéndose de esa forma el fin económico de los grupos musicales latinoamericano de la ciudad de Puno.



Figura 8 Publicidad del grupo Nayjama

Fuente: grupo Nayjama

Es importante señalar la existencia de los conjuntos folkloricos de la ciudad de Puno quienes realiza estos contratos.

Cada conjunto musical latinoamericano, prepara un repertorio de acuerdo a las exigencias de los conjuntos afiliados a la Federación de Arte y Cultura de Puno (institución que afilia a los conjuntos participantes en la veneración de la Festividad Virgen de la Candelaria de la ciudad de Puno), en consecuencia los grupos musicales adaptan, componen y realizan su publicidad implícitamente por el gusto de la producción musical, los grupos musicales latinoamericanos reciben encargos para la composición musical previo contrato, es decir componen por encargo de los conjuntos afiliados a la Federación.



Figura 9 Grupo raíces de Cotamarca

Fuente: el autor

Respecto a los intérpretes de los grupos latinoamericanos, el 40% de músicos tiene estudios en instituciones superiores de formación musical, esto permite en cierta medida mantener un nivel aceptable técnicamente, quizá falte impulsar la creatividad en las composiciones musicales.

4.4.2. Conjuntos que contratan a los grupos latinoamericanos

- Tradicional Diablada Porteño (1962)
- Asociación folklórica Espectacular Diablada Bellavista (1963)
- Diablada Confraternidad Victoria (1965)
- Conjunto Diablada Azoguini (1969)
- Conjunto folklórico Diablada Confraternidad Huáscar (1973)



- Confraternidad Diablada San Antonio (1982)
- Incomparable Gran Diablada Amigos de la Policía Nacional del Perú (1994)
- Asociación folklórica Diablada Centinela del Altiplano (2006)
- Confraternidad Morenada Orkapata (1955)
- Morenada Huajsapata (1980) como Llamerada 1965, Diablada 1971
- Poderosa y Espectacular Morenada Bellavista (1981)
- Asociación Morenada Porteño (1983)
- Unión Morenada San Martín de Porres (1985) como Llamerada 1973, Rey Moreno 1976
- Confraternidad Morenada Santa Rosa (1992)
- Morenada Central Puno (1995)
- Fabulosa Morenada Independencia (1995)
- Morenada Ricardo Palma (1998) como Rey Caporal 1974
- Fraternidad Morenada Intocables Juliaca Mía (2002)
- Morenada Central Galeno (2005)
- Morenada Azoguini (2006) como Rey Caporal 1979
- Gran Morenada Salcedo (2007)
- Confraternidad Morenada Magisterial (2007) como Rey Caporal 1983
- Morenada Laykakota (2007) - Variante del Rey Moreno Laykakota “1962”



V. CONCLUSIONES

El esquema formal está constituido generalmente por pregunta y dos respuestas contrastantes en los tres conjuntos seleccionados, las composiciones musicales respecto a las tres dimensiones forman, temática y armonía son moderadamente importantes coincidiendo con técnicas compositivas tratadas a nivel académico.

Según fundamentos de la composición melódica se debe tener un punto álgido o clímax, sin embargo, en la muestra del grupo Nayra, el punto álgido reincide hasta en seis oportunidades y tres en la parte inferior lo que hace que la composición sea moderadamente importante. Los grupos Nayjama y Raíces de Cotamarca coinciden con el climax en cada frase por ello quizá existe una sensación agradable. La instrumentación está constituida por 15 instrumentos que intervienen en pequeños fragmentos que son característicos del ritmo de la morenada, esta combinación de timbres esta coherentemente aplicada dándole variedad en el color del timbre. Cabe resaltar que el charango y la guitarra 2 hace un relleno armónico en la totalidad de la temática con la ejecución simultanea del bajo de la guitarra, algunas veces a intervalos de tercera y sexta y en ocasiones a ovas y 5tas.

El contexto en el que se desarrollan los grupos latinoamericanos de la ciudad de Puno es principalmente la Festividad Virgen de la Candelaria donde cumplen actividades como producción musical en género: diablada, morenada, caporales, Kullawada y tinkus. Los conjuntos afiliados a la Federación de Arte y Folklore de Puno realizan contrataciones entre ambas partes para la producción musical, amenizar eventos sociales en salvaguarda de la festividad en mención.



VI. RECOMENDACIONES

- Recomendamos hacer una investigación desde enfoque cualitativo aplicando la semiótica ya que es muy importante saber y definir los conocimientos intrínsecos de cada uno de los generos musicales.
- Se recomienda tener un esquema de investigación para la ejecución del enfoque cualitativo.
- se recomienda investigar la influencia de los grupos latinoamericanos del país Bolivia, ya que nuestro tema en investigación encontró algunos indicadores relaciones con Bolivia



VII. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Ayala H. (2009). *Estructuras del lenguaje musical*. Jaén- España: Universidad de Jaén.
Pág. 5.
- Barea Sánchez, M. Á. (2016). *La improvisación en la guitarra flamenca: análisis musicológico e implementación didáctica*.
- Barfield, T. (2001). *Diccionario de antropología*. Bellaterra, 810.
- Barker, P. (2012). *Composición Vocal*.
- Catacora, J. (2006). *Contexto y análisis organológico del instrumento musical lawa k'umu, de la ona lacustre del altiplano en Puno*. (Tesis de pre grado). Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Colca, E. (2018). *Organología de los Pinkillos (Toqoro, Malta y Lico) y análisis musical del Carnaval de Pusi – Huancané*. (Tesis de pre grado). Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Clark, M. A. (2020). *Definición y ejemplos de herencia*. *Biology Online*.
- Forero Bermúdez, M. (2009). *Los Músicos Empíricos Una Experiencia Pedagógica En La Enseñanza Y Aprendizaje De La Música*. 1–69.
- Guarch, F. (2017). *Organología de los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica. Estudio de las representaciones iconográficas y de los objetos sonoros procedentes de yacimientos arqueológicos de los siglos IV al I a.C.* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona.



- Gil, T. (2017). *Análisis musical y organológico en el contexto de los Wapululos de Lampa – Puno*. (Tesis de pre grado) Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Hanco, E. (2014). *Análisis organológico de los instrumentos musicales del carnaval de Unucajas de la ciudad de Azángaro*. (Tesis de pre grado) Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Lagache, D. (2019). *Diccionario de. Revue*, (February), 1–103.
- Maria, D. (2018). *Composición Integral. Journal of Chemical Information and Modeling*, 5. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad Tesis*.
- Quispe, W. (2013). *Análsis Musical de la Cumbia Sureña en la Ciudad de Juliaca 2012. Tesis*, 2006–2011.
- Quispe, Y. (2016). *Organología y contexto cultural del instrumento musical chaqallo en los carnavales del Distrito de Acora*. (Tesis de pre grado) Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Rodriguez, F. (2010). *Análisis armónico de composiciones musicales*.
- Roman, T. S. (2009). *Debates , informes y entrevistas About ethnographic research. Revista de Antropología Social*, 18, 235–260.
- Raez, M. (20 junio del 2006). *Danza chakallada para la Virgen Candelaria*. (Mensaje en un blog). Recuperado de <http://blog.pucp.edu.pe/blog/runasiminet/2006/06/20/danza-chakallada-para-la-virgen-candelaria/>.



Rowell, L. (1985). *Introducción a la filosofía de la música*.

Schoenberg, A. (1961). *Fundamentos de la Composición Musical*. *Notes*, 18(3), 409.

<https://doi.org/10.2307/895268>

Sheptak, M. (2014). *Diccionario de términos musicales*. 143.

Troya, G. (1918). *Estudio organológico y de la cosmovisión sonora de la orquesta Macolla*. (Tesis de pre grado). Universidad de Cuenca, Ecuador.

Zeib, C. (2006). *La chicha y convergencias musicales*. Puno-Perú: Universidad Nacional del Altiplano



ANEXOS

Mi Estilo de Vivir

Nayra

Flauta

Conjunto de batería

Bajo de 5 cuerdas

$\text{♩} = 135$

Fl.

Bat.

Bajo

3

Fl.

Bat.

Bajo

5



7

Fl.

Bat.

Bajo

9

Fl.

Bat.

Bajo

11

Fl.

Bat.

Bajo

13

Fl.

Bat.

Bajo



MAL AMOR

Raices

Flautin

Flauta

Conjunto de bateria

Voz

$\text{♩} = 134$

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

5



10

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

15

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

20

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz



25

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

30

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

35

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz



40

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

45

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

50

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

55

Fltn. Fl. Bat. Voz

This system of music covers measures 55 to 59. It features four staves: Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Bass Drum (Bat.), and Voice (Voz). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The Flute parts are silent. The Bass Drum part has a consistent rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Voice part begins with a half note, followed by eighth notes, and ends with a quarter note.

60

Fltn. Fl. Bat. Voz

This system of music covers measures 60 to 64. The instrumentation remains the same. The Bass Drum part continues its rhythmic pattern. The Voice part continues with eighth notes and ends with a quarter note.

65

Fltn. Fl. Bat. Voz

This system of music covers measures 65 to 69. The instrumentation remains the same. The Bass Drum part continues its rhythmic pattern. The Voice part continues with eighth notes and ends with a quarter note.



70

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

75

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz

80

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz



83

Fltn.

Fl.

Bat.

Voz.

Lo mas grande

Ivan Limachi

$\text{♩} = 95$

Quena

Conjunto de bateria

6

Fl.

Bat.

13

Fl.

Bat.

20

Fl.

Bat.

26

Fl.

Bat.

30

Fl.

Bat.



Kirkincho Bandido

Nayra

♩ = 95

Flauta

5

Fl.

8

Fl.

11

Fl.

15

Fl.

20

Fl.

24

Fl.

29

Fl.

32

Fl.