



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



REVALORACIÓN MUSICAL DE LAS DANZAS DEL CARNAVAL

DE SANTIAGO DE PUPUJA Y K'AJCHAS DE MELGAR, A

TRAVÉS DE UNA ADAPTACIÓN PARA UN ENSAMBLE DE

SAXOFONES

TESIS

PRESENTADA POR:

BACH. IVAN GUSTAVO JOVE AMANQUI

BACH. HONORA MAMANI QUISPE

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2022



NOMBRE DEL TRABAJO

REVALORACIÓN MUSICAL DE LAS DANZAS DEL CARNAVAL DE SANTIAGO DE PU PUJA Y K'AJCHAS DE MELGAR, A TRAVÉS DE UNA ADAPTACIÓN PARA UN ENSEMBLE DE SAXOFONES

AUTOR

IVAN GUSTAVO JOVE AMANQUI HONOR A MAMANI QUISPE

RECuento DE PALABRAS

10729 Words

RECuento DE CARACTERES

56069 Characters

RECuento DE PÁGINAS

71 Pages

TAMAÑO DEL ARCHIVO

10.8MB

FECHA DE ENTREGA

Aug 26, 2022 6:30 PM GMT-5

FECHA DEL INFORME

Aug 26, 2022 6:31 PM GMT-5

● **15% de similitud general**

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

- 15% Base de datos de Internet
- Base de datos de Crossref
- 2% Base de datos de trabajos entregados
- 0% Base de datos de publicaciones
- Base de datos de contenido publicado de Crossref

● **Excluir del Reporte de Similitud**

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




Dr. Gustavo Medina Vilca
DIRECTOR DE LA UNIDAD DE INVESTIGACION
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNA - PUNO


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

Resumen



DEDICATORIAS

Yo **Ivan Gustavo Jove Amanqui** En primer lugar, dedico el presente trabajo de investigación a mis padres Vidal Jove y Raquel Amanqui por su gran apoyo incondicional durante mis estudios, también. Dedico a mi hermana Diana Tacca Amanqui y enseguida a mi hijo Denzel de la misma forma a mi abuelito Isaac y por último quiero dedicar especialmente a mi hermano que en vida fue Cristhian Jove quien ha sido un hermano ejemplar.

Yo **Honora Mamani Quispe** dedico esta tesis de investigación de manera muy especial a mis padres Marcial y Benigna que en vida fueron padres ejemplares que siempre recibí su apoyo incondicional hasta el último día de sus vidas, seguidamente dedico a mi hijo de manera muy especial por ser mi fuente de energía y esfuerzo para lograr los objetivos trazados.



AGRADECIMIENTOS

Yo **Iván Gustavo Jove Amanqui** y **Honora Mamani Quispe** agradecemos en primer lugar a Dios por darnos la vida incondicional, quien siempre está cada momento de nuestras vidas, en segundo lugar agradecemos nuestro asesor Dr. Benjamín Velazco Reyes y en seguida a nuestros jurados DR. George Velazco Agramonte, Dr. Renzo Valdivia, y Dr. Omar Huahuachampi quienes han sido guías y consejeros en este trabajo de investigación y por ultimo agradecemos a nuestro compañero de estudios de la escuela profesional de Arte UNA-PUNO, quien nos ha brindado su apoyo incondicional en esta tesis en el proceso de esta investigación.



ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIAS

AGRADECIMIENTOS

ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS

INDICE DE SCORES

RESUMEN..... 11

ABSTRACT 12

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN..... 13

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA..... 13

1.2.1. Pregunta general 13

1.2.2. Preguntas específicas 14

1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN..... 14

1.3.1. Hipótesis general 14

1.3.2. Hipótesis Específico 14

1.4. IMPORTANCIA Y UTILIDAD DEL ESTUDIO..... 15

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 15

1.5.1. Objetivo general..... 15

1.5.2. Objetivos específicos 15



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTEDECENTES DE LA INVESTIGACIÓN	16
2.2. MARCO TEÓRICO	19
2.3. MARCO CONCEPTUAL	26

CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN	37
3.2. MATERIALES Y MÉTODOS	39

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA	42
4.1.1. Periodo “A”	42
4.1.2. Periodo “B”	45
4.1.3. Periodo “C”.....	48
4.1.4. Periodo “D”	51
4.2. K’AJCHAS DE MELGAR	54
4.2.1. Periodo “A”	54
4.2.2. Periodo “B”.....	56
4.2.3. Periodo “C”.....	58
4.2.4. Periodo “D”	60



CONCLUSIONES	63
RECOMENDACIONES	64
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	65
ANEXOS	67
ANEXO “A”	68
ANEXO “B”	73

Área : MÚSICA

Tema : REVALORACIÓN MUSICAL ATRAVÉS DE UNA ADAPTACIÓN PARA
UN ENSAMBLE DE SAXOFONES

Fecha de sustentación: 02 de septiembre del 2022



ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Análisis de la música carnaval de Santiago de pupuja, periodo "A"	42
Figura 2 Analisis descriptivo de la orquestacion, periodo "A".....	43
Figura 3 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "A"	44
Figura 4 Análisis formal del carnaval de Santiago de Pupuja periodo "B"	45
Figura 5 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "B"	47
Figura 6 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "B"	47
Figura 7 Análisis musical del carnaval de Santiago de Pupuja del periodo "C"	48
Figura 8 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "C"	50
Figura 9 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "C"	50
Figura 10 Análisis musical del carnaval de Santiago de Pupuja del periodo "D"	51
Figura 11 Análisis descriptivo de la orquestacion del periodo "D"	53
Figura 12 Análisis descriptivo de la orquestacion del periodo "D"	53
Figura 13 Análisis musical de la danza k'ajchas de melgar del periodo "A"	54
Figura 14 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "A"	55
Figura 15 Análisis musical de la danza k'ajchas de melgar del periodo "B"	56
Figura 16 Análisis descriptivo del periodo "B"	57
Figura 17 Análisis musical de la danza de kájchas de melgar del periodo "C"	58
Figura 18 Análisis descriptivo de la orquestacion del periodo"C"	59
Figura 19 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo"C"	60
Figura 20 Análisis musical de la danza de k'ajchas de melgar del periodo "D"	60
Figura 21 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "D"	61
Figura 22 Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "D"	62



INDICE DE ANEXOS

Anexo 1 Grabación de la danza k'ajchas de Melgar	68
Anexo 2 Grabación de la danza k'ajchas de Melgar saxofón alto 1	69
Anexo 3 Grabación de la danza k'ajchas de Melgar, saxofon alto 2	69
Anexo 4 Grabación de la danza K'ajchas de Melgar, saxofón soprano.	70
Anexo 5 Grabación de la danza carnaval de Santiago de Pupuja, saxofón soprano.....	70
Anexo 6 Grabacion de la danza carnaval de Santiago de Pupuja, saxofón alto 1	71
Anexo 7 Grabación de la danza carnaval de Santiago de Pupuja, saxofón barítono 1 ...	71
Anexo 8 Grabación de la danza carnaval de Santiago de Pupuja, saxofón tenor 1	72



INDICE DE SCORE

Score 1: Carnaval Santiago de Pupuja	73
Score 2: Carnaval Santiago de Pupuja	74
Score 3: Carnaval Santiago de Pupuja	75
Score 4: Carnaval Santiago de Pupuja	76
Score 5: Carnaval Santiago de Pupuja	77
Score 6: Carnaval Santiago de Pupuja	78
Score 7: Carnaval Santiago de Pupuja	79
Score 8: Carnaval Santiago de Pupuja	80
Score 9: Carnaval Santiago de Pupuja	81
Score 10: Carnaval Santiago de Pupuja	82
Score 11: Carnaval Santiago de Pupuja	83
Score 12: Carnaval Santiago de Pupuja	84
Score 13: Carnaval Santiago de Pupuja	85
Score 14: Carnaval Santiago de Pupuja	86
Score 15: Carnaval Santiago de Pupuja	87
Score 16: Carnaval Santiago de Pupuja	88
Score 17: Carnaval Santiago de Pupuja	89
Score 18: Carnaval Santiago de Pupuja	90
Score 19: K'ajchas de Melgar	91
Score 20: K'ajchas de Melgar	92
Score 21: K'ajchas de Melgar	93
Score 22: K'ajchas de Melgar	94
Score 23: K'ajchas de Melgar	95
Score 24: K'ajchas de Melgar	96



Score 25: K'ajchas de Melgar	97
Score 26: K'ajchas de Melgar	98
Score 28: K'ajchas de Melgar	100
Score 29: K'ajchas de Melgar	101
Score 30: K'ajchas de Melgar	102
Score 31: K'ajchas de Melgar	103
Score 32: K'ajchas de Melgar	104
Score 33: K'ajchas de Melgar	105
Score 34: K'ajchas de Melgar	106
Score 35: K'ajchas de Melgar	107
Score 36: K'ajchas de Melgar	108



RESUMEN

El proceso de extinción de algunas manifestaciones culturales ha generado un problema de investigación por lo cual se busca una solución a este problema a través de un trabajo de investigación sobre las músicas autóctonas, como las melodías del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar. el problema de investigación nos genera planteamientos de problema como, general y específico. Nuestro Planteamiento del problema general es ¿cómo revalorar la música de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar, a través de una adaptación para un ensamble de saxofones? los planteamientos de problemas específicos son: ¿cuáles son las melodías de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar? ¿cuáles son las formas musicales de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar? ¿Cómo es la adaptación musical de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar para un ensamble de saxofones? De la misma forma planteamos nuestro objetivo general, como: Revalorar la música de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar, a través de una adaptación para un ensamble de saxofones. Y nuestros Objetivos específicos son como: Identificar las melodías de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar. Analizar las formas musicales de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar. Adaptar la música de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar para un ensamble de saxofones.

Palabras Clave: adaptación, análisis, investigación, orquestación, ensamble.



ABSTRACT

The process of extinction of some cultural manifestations has generated a research problem for which a solution to this problem is sought through a research work on indigenous music, such as the melodies of the carnival of Santiago de Pupuja and K'ajchas de Melgar. The research problem generates problem statements such as, general and specific, our approach to the general problem is how to revalue the music The specific problem statements are: what are the melodies of the carnival dances of Santiago de Pupuja and K'ajchas de Melgar? What are the musical forms of the carnival dances of Santiago de Pupuja and K'ajchas de Melgar? How is the musical adaptation of the carnival dances of Santiago de Pupuja and K'ajchas de Melgar for a saxophone ensemble? In the same way, we set out our general objective, such as: To revalue the music of the carnival dances of Santiago de Pupuja and K'ajchas de Melgar, through an adaptation for a saxophone ensemble. And our specific objectives are as follows: Identify the melodies of the carnival dances of Santiago de Pupuja and K'ajchas de Melgar. Analyze the musical forms of the carnival dances of Santiago de Pupuja and K'ajchas de Melgar. Adapt the music of the carnival dances of Santiago de Pupuja and

Keywords: adaptation, analysis, research, orchestration, assembly.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

Como estudiantes de la escuela profesional de arte tenemos una tarea importante en hacer investigaciones sobre las tradiciones culturales que en estos últimos años se ha estado perdiendo, se piensa que esto esté sucediendo por una cuestión del tiempo ya que en la actualidad en el ámbito musical se consume mucho la música moderna o contemporáneo influenciados por las músicas urbanas, y lamentablemente las músicas nativas o tradicionales de nuestra región de puno se está dejando de lado. por tal razón la música de la danza del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar nos ha llamado la atención ya que estas dos danzas carecen de investigación y revaloración, en este sentido necesitamos realizar una investigación científica a través de un análisis científico sobre sus estructuras y formas musicales y al mismo tiempo queremos revalorar sus músicas de estas dos danzas a través de una propuesta de adaptación y arreglo para un ensamble de saxofones con corte académico contemporáneo.

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.2.1. Pregunta general

- ¿Cómo revalorar la música de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar, a través de una adaptación para un ensamble de saxofones?



1.2.2. Preguntas específicas

- ¿Cuáles son las melodías de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar?
- ¿Cuáles son las formas musicales de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar?
- ¿Cómo es la adaptación musical de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar para un ensamble de saxofones?

1.3. HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

1.3.1. Hipótesis general

- En nuestra hipótesis, la revaloración musical de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar, se logra a través de una adaptación para un ensamble de saxofones

1.3.2. Hipótesis Específico

- Se ha identificado las melodías de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar
- El Análisis musical de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar se ha logrado realizar en base a teorías de formas musicales.
- La adaptación musical de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar para un ensamble de saxofones se ha desarrollado en base a teorías musicales como: armonía convencional, conceptos de la orquestación, formatos orquestales, fusión de ritmos etc.



1.4. IMPORTANCIA Y UTILIDAD DEL ESTUDIO

Esta investigación tiene importancia para revalorar y evitar la extinción de ambas manifestaciones culturales carnavalescas y además servirá de mucha utilidad como referencia para las posteriores investigaciones de este mismo corte.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

- Revalorar la música de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar, a través de una adaptación para un ensamble de saxofones

1.5.2. Objetivos específicos

- Identificar las melodías de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar
- Analizar las formas musicales de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar
- Adaptar la música de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar para un ensamble de saxofones



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. ANTEDECENTES DE LA INVESTIGACIÓN

Evolución de la danza en el Perú

Las actividades festivas fueron históricamente costumbres en la cultura inca, existían muchas festividades que expresaban su religiosidad panteísta y sus manifestaciones costumbristas. Además, se advierte que es posible jerarquizar de acuerdo a sus tradiciones de prioridad; unas eran consideradas mayores y otras, menores en jerarquía. Las fiestas principales podían ser como el carnaval o el raymi eran cuatro: - Inti raymi o la pascua del sol, en el mes de junio el día del campesino, al iniciarse el invierno para que no haya mucho frío ; - El umaraymy o pascua del agua, al comenzar la primavera, para que el cielo mande las lluvias; - El qoyaraymy o pascua de la esposa del inca, símbolo de la pacha-mama o madre tierra, para que esta sea fecundada; y - El capac raymi o pascua del inca, símbolo del poder divino, personificado por el monarca de la tierra. Cada festividad tenía una programación agrícola. Aquel acto durante el carnaval consiste en declarar a los jóvenes varones y mujeres de 16 a 18 años aptos para formar familia, es decir que para casarse; de 57 la misma manera sucede en el otro mundo, como el espaldarazo que recibían los jóvenes en el medioevo para presentarlos a la sociedad; en nuestros tiempos se hace prosaicamente, esto es que se exhiben públicamente a los novios mediante una ceremonia. Como vemos desde tiempos inmemorables, nuestras culturas tienen fechas exclusivas de festividad; en este caso el carnaval refleja las tradiciones relacionada con la participación de los jóvenes en edad de asumir compromiso de responsabilidad social; cuentan que los hombres que tenían que ejecutar desde días el lugar del campo o del ángulo de la plaza del pueblo. De la misma manera la comparsa del pueblo da la impresión real de la danza, porque los movimientos se desarrollan en



conjunto, la comparsa de los individuos de distintos géneros tanto hombres como mujeres, dictan la acción de bailar a los movimientos de la comparsa que desarrolla una serie de figuras en las que entra en juego una plasticidad estética que convierten a la danza en una expresión atractiva. (Turpo,2014, pp. 56-57)

Origen: Sector quechua Género: Carnavalesca y costumbrista Ubicación: Distrito de Santiago de Pupuja, provincia de Azángaro, departamento Puno. Descripción de la danza: La danza pujllay de Santiago de Pupuja, conocido también como carnaval de Santiago de Pupuja, se baila desde tiempos muy ancestrales, durante la semana de carnavales. Su ejecución representa la manifestación de alegría de sus habitantes por el florecimiento de sus cultivos y el romance de sus jóvenes y señoritas. Dentro de la danza se acostumbra visitar a los padrinos, se baila en honor a la Pachamama, la challa a los cultivos, también representan la señal a sus ovinos. Música: La interpretación musical utiliza el instrumento pinquillo (madejada) que predomina en la danza con sus melódicos sonidos. Pujllay de Santiago de Pupuja • La música de la región del altiplano muestra con firmeza una filosofía genuina del nítido reflejo del alma de su pueblo viviente a través de la tradición oral, traduciendo su idiosincrasia y sus modalidades, desde la cuna hasta el sepulcro.

En la música ejecutada con pinquillo o pingullo, también llamado madejada, se encuentra la fuente más completa y pura del alma del poblador de las distintas comunidades o pueblos circundantes en la región de Puno. (Cosme, 2021, p. 48)



La danza como manifestación de la identidad cultural de la población de distrito de Orurillo

La danza K'ajchas es una danza carnavalesca, propiciatoria del amor entre los jóvenes solteros del distrito, por ello se baila en tres actividades importantes que se realizan en épocas de carnaval, como la fiesta de compadres y comadres, el ritual de Chaccu sábado y el Señalacuy, además de ello en la festividad de la Virgen del Rosario 79 por ser la patrona del distrito de Orurillo, las tres primeras actividades se realizan en épocas de carnaval, conservando rituales ancestrales que forman parte del sistema de reciprocidad entre el mundo material y el mundo espiritual, el poblador Orurileño da gracias a la pachamama, apus y deidades por las bendiciones brindadas y baila alegremente la danza K'ajchas. Lo importante de la actividad carnavalesca es la inclusión que se hace a la población joven para que se sienta parte de las costumbres y tradiciones del distrito de Orurillo. La danza se realiza para ofrecer agradecimiento a la pachamama, los apus y deidades, por la buena producción de los cultivos, reproducción de los animales y el buen clima, por ello es parte de la identidad cultural de la población, que no solo representa al distrito, sino a toda la provincia en su conjunto que simboliza, seres, cosas y actitudes que constituye el lenguaje de un pueblo, puesto que al momento de bailar representan todos estos sucesos antes mencionados. (Escalante, 2018, pp. 78-79)

Revaloración de la música pandillera

El fenómeno musical hoy en día se produce gracias a las estrategias de comunicación empleadas en su despliegue, tanto en medios formales como: el internet, y medios de comunicación por donde se transmiten información, videos sobre jazz puro, jazz fusión, entre otros. La aceptación del huayño pandillero en nuestra sociedad puneña está siendo olvidada, desvalorada en mínima parte ya que su difusión no es constante en



los medios de comunicación masiva (radiales, tv) no es una actividad constante en el medio cultural es por ello que se hizo esta investigación para aportar con un nuevo género musical, revalorar dando otro punto de vista nuestra música puneña que incite o motive a nuestra sociedad puneña, por lo tanto con esta investigación se promueve la fusión del huayño pandillero cerrito de Huajsapata con el género Jazz teniendo como resultado un tema muy dinámico, con mayor riqueza armónica y preservando la esencia de la melodía original. (Yana, 2014, pág. 78)

2.2. MARCO TEÓRICO

La música como mediadora intercultural

A fines del siglo XIX el estudioso Guido Adler presentó su propuesta taxonómica de los sectores que componían la investigación musical, incluyó en la primera definición de lo que hoy se denomina etnomusicología un evidente componente de observación transcultural. El primer sector de dicha clasificación –histórico- abarcaba el estudio de la historia de la música occidental a través de la consideración de sus épocas, pueblos, imperios, naciones, ciudades y escuelas. El segundo – sistemático- estaba destinado a individualizar leyes constitutivas de la producción musical y se articulaba en cuatro subsectores, respectivamente dedicados a los parámetros del sonido organizado (armonía, ritmo, melodía, coherencia tonal y temporal), los estudios de estética, las disciplinas de la transmisión del saber musical (pedagogía y didáctica) y la comparación con perspectiva etnológica (que Adler denominó *Vergleichende Musikwissenschaft* – es decir “Musicología comparada” y que definió como la “comparación de los cantos populares de los pueblos de la tierra con fines etnográficos y su clasificación según las distintas formas” (Cámara, 2010, p. 74)



Formas musicales

Término “forma” se utiliza con varios sentidos distintos. La palabra forma quiere decir que una pieza esta “organizada”, es decir, que consta de elementos que funcionan como los de un organismo vivo. Sin organización la música sería una masa amorfa tan ininteligible como un ensayo sin signos de puntuación, o tan inconexas como una conversación que salta sin propósito alguno de un tema a otro, los requisitos fundamentales para la creación de una forma inteligible son la “lógica” y “coherencia”, la presentación e interconexión de las ideas deben estar basadas en un parentesco o relación, las ideas deben diferenciarse según su importancia y su función. (Schoenberg, 2000, pág. 11)

Música autóctona

La música autóctona es la música que se transmite de generación en generación por vía oral (y hoy día también de manera académica) como una parte más de los valores y de la cultura de un pueblo. Así pues, tiene un marcado carácter étnico que normalmente no la hace fácil de comprender a escala internacional. No obstante, existen excepciones notables como el flamenco, la jota, el tango, la Cueca, la samba, cumbia colombiana y, en general, todos los ritmos latinos que hayan mantenido cierta entidad propia con el tiempo y sean algo más que una moda. Otros nombres con los que se conoce a este tipo de música son música étnica, música regional, música típica, y en ocasiones también música popular o música folk, aunque estas dos últimas denominaciones pueden inducir a confusión al tener ya otro significado

- Son creaciones anónimas. Aunque en su origen tuvieron un autor determinado, no se recuerda quién fue o cómo se llamaba, lo que importa es la música en sí. No existen tampoco por tanto unos derechos de autor.



- Ejerce una función social determinada. Se utilizaba para acompañar diversas tareas, como las labores del campo, las celebraciones, los juegos, etc. El estilo de la música solía variar según fuera la tarea a la que típicamente acompañaba.

- Se transmite oralmente. Los músicos aprenden esta música oyéndosela tocar a otros, y repitiéndola de memoria. En el proceso introducen a veces variaciones, ya sea o no de forma intencionada. No existe una versión "auténtica" que el autor dejara fijada en una partitura o una grabación. (Calli, 2014, pág. 1)

Composición musical

La composición es tanto la actividad de componer como el resultado de esa actividad. No es un término exclusivamente musical –se suele aplicar también a la prosa, la poesía, la pintura, la arquitectura y algunos otros medios– y en todos los casos describe un proceso de construcción, una conjunción creativa, un desarrollo y la terminación de una concepción o inspiración inicial. Esta concepción o inspiración puede tomar variedad de formas, desde un trazo estructural completo hasta la más breve idea temática, armónica o rítmica cuyo potencial e implicaciones estructurales quedan por ser trabajados, y cuyo contexto genérico puede no ser muy claro en un principio. La concepción inicial puede ser puramente musical o puede derivar de un estímulo literario, dramático o escénico. Pero tales concepciones iniciales siempre necesitarán un trabajo consciente, aun cuando su primera aparición sea espontánea, natural y no el resultado del pensamiento consciente. (Latham, 2008, pág. 342)

Cultura

En el devenir del tiempo, la palabra “cultura” ha tenido una presencia común y usual en los medios actuales de difusión de información: televisión,



radio... e inclusive en escuelas e institutos. Es un término por si mismo extraño, distante a la vez que familiar. Y es que estamos ante una palabra, un concepto – el de cultura – que ha impregnado buena parte de las mentes de hoy para referirse a “aquello intangible” que define un grupo, usualmente extraño y diferente – el “nosotros” y el “otro” – para las masas de los espectadores, oyentes y demás categorías que se quiera encontrar. Si bien, el problema radica en la concreta definición y uso específico de este término tan peculiar. Pues es bien conocido que lo que atañe en concreto este concepto se escapa, por obviedad, del primer sentido que le quiso dar –quizá– Tylor en su momento¹. Y es que ha adquirido esa naturaleza curiosa de la entidad conceptual que por su propio nombre a todo lo nombre y a nada define. Esas palabras “tautológicas” o “holísticas” que se auto definen con solo pronunciarlas. Un hecho curioso, si cabe, en la supuesta era de la información donde la popularización de la “cultura” delimita muchos actores sociales, desde políticos a periodistas, que la utilizan para fines más que explicaciones. No obstante, con el presente trabajo no pretendo sólo el buscar una definición popular, “ecléctica”, con la que poder definir que es la “cultura” – en su ambivalencia – para la mayor parte de la población; sino concretar su uso y definición en el mundo que la vio nacer: en la Antropología; junto con los inherentes debates que se desprenden de las diferentes interpretaciones o acotaciones del concepto para esa utilización exacta que le da el investigador y antropólogo pertinente (Barrera, 2013, pág. 2)

Cuando a fines del siglo XIX el estudioso Guido Adler presentó su propuesta taxonómica de los sectores que componían la investigación musical, incluyó en la primera definición de lo que hoy se denomina etnomusicología un evidente componente de observación transcultural. El primer sector de dicha



clasificación –histórico- abarcaba el estudio de la historia de la música occidental a través de la consideración de sus épocas, pueblos, imperios, naciones, ciudades y escuelas. El segundo – sistemático- estaba destinado a individualizar leyes constitutivas de la producción musical y se articulaba en cuatro subsectores, respectivamente dedicados a los parámetros del sonido organizado (armonía, ritmo, melodía, coherencia tonal y temporal), los estudios de estética, las disciplinas de la transmisión del saber musical (pedagogía y didáctica) y la comparación con perspectiva etnológica (que Adler denominó *Vergleichende Musikwissenschaft* –es decir “Musicología comparada” y que definió como la “comparación de los cantos populares de los pueblos de la tierra con fines etnográficos y su clasificación según las distintas formas”⁴). El descubrimiento en 1877 de la posibilidad de grabar y reproducir señales sonoras simultáneamente por parte de Charles Cross y Thomas Alva Edison, si bien fue éste quien obtuvo la repercusión necesaria para imponer su fonógrafo) había proporcionado al área un soporte científico tan importante como el que se derivó de los estudios de otro físico: Alexander John Ellis desconfió de su oído para calcular intervalos musicales –es decir, distancias entre sonidos de distinta frecuencia– y desarrolló un sistema de conversión logarítmica de las fracciones entre éstas que lo condujo a proponer el cent –centésima parte del semitono– como unidad de medida aplicable al estudio de las escalas musicales. Su afirmación –derivada de dichos estudios– de que el sistema musical vigente en la música culta europea no era el más perfecto ni respondía exclusivamente a las leyes de la naturaleza sentó las bases del relativismo en la disciplina al proponer la consideración de toda articulación teórico-musical como construcción –o producto- cultural⁵. La nueva disciplina recibía así un bautismo científico en el seno de una sociedad (la de



Europa Central) cuyas condiciones constituían un oportuno marco para la misma. Roberto Leydi menciona algunas de estas características: el apogeo de la mentalidad burguesa, la crisis del mundo romántico, el desarrollo de un nuevo modelo social influido por las nuevas percepciones de la relación tiempo/espacio (en parte gracias a la influencia del automóvil, el telégrafo y el aeroplano) y del pasado (por obra de la fotografía, el cine y también el fonógrafo y el gramófono), los progresos en el conocimiento del ser humano (desde el psicoanálisis hasta los rayos X) y el nuevo auge del estudio que podríamos denominar intracultural en lo relativo a las tradiciones musicales folklóricas de los países europeos (en parte impulsado por los nacionalismos y regionalismos) e intercultural en cuanto a los distintos tipos de música producidos en el resto del mundo (curiosidad vinculada en Occidente con movimientos tales como el exotismo y el primitivismo). Esta visión optimista contó desde ese momento con su contraparte crítica: el colonialismo, en cuyas filas marcharon no pocos estudiosos de las denominadas culturas, razas y sociedades no europeas. Eventos como las exposiciones universales (en cuyo ámbito muchos occidentales pudieron asistir en directo a performances musicales de pueblos lejanos a su espacio de residencia habitual) y fenómenos sociales como las migraciones en gran escala completan el contexto en el que se desarrollaron las primeras investigaciones sobre música con perspectiva intercultural⁶. Obviamente, los fenómenos de observación o estudio de culturas musicales ajenas a la propia no nacieron en ese momento, sino que contaban con antecedentes tan lejanos como queramos buscarlos. No es el caso de desarrollar aquí este tema, al que se han dedicado muchas páginas; baste con recordar los elogios de Jean de Léry hacia las cualidades musicales exhibidas por los aborígenes brasileños, la extensa obra de recopilación de informaciones sobre



ceremonias y rituales que incluían música tomada de labios de ancianos mexicas por parte de Bernardino de Sahagún (quien escribió su Historia General de las cosas de Nueva España en castellano y náhuatl), las muchas referencias musicales aparecidas en numerosos textos a partir de la conquista y colonización de América por parte de los europeos, las primeras transcripciones musicales realizadas por personajes como Marin Mersenne o Jean-Jacques Rousseau con objetivos tan lejanos entre sí como el universalismo del primero y el particularismo del segundo (lo cual constituye una prueba entre muchas del carácter auxiliar de esta herramienta, hecho en ocasiones ignorado por los estudiosos), la presencia de capítulos o apartados sobre músicas no occidentales en las –generalmente inconclusas– primeras historias de la música abordadas con intención de alcance universal (a menudo plagadas de juicios valorativos de muy distinto signo y en los que suele detectarse la ignorancia del autor sobre la materia que trata)⁷. Algunos estudiosos, sin embargo, habían permanecido largos períodos en contacto con la cultura cuyas prácticas musicales pretendían observar y produjeron trabajos más próximos a lo que posteriormente se llamaría perspectiva emic (es el caso de Guillaume Villoteau, cuya estrategia de investigación basada en un prolongado estudio con un intérprete de ‘ud constituye un antecedente de la bimusicalidad que propondría Mantle Hood a mediados del siglo XX: la inmersión –en calidad de alumno– en el sistema musical estudiado para adquirir las competencias básicas de su manejo). Este principio metodológico no fue asumido por los estudiosos de la llamada Escuela de Berlín (corriente que se desarrolló alrededor de instituciones de esta ciudad a fines del siglo XIX y cuya influencia metodológica sobre investigadores de distintos continentes se verificó al menos hasta mediados del siguiente); por el contrario, éstos evitaban estudiar



las músicas eventualmente recogidas por ellos con el objeto de no dejarse condicionar por el papel de la etnomusicología Enrique Cámara de Landa. contexto en el que se habían producido. Influidos por el evolucionismo cultural de sello darwiniano primero y por el difusionismo de la escuela histórico-cultural de Viena después, los musicólogos comparativos de la Escuela de Berlín persiguieron objetivos nomotéticos (intentando responder a preguntas de índole general sobre el origen de la música o la difusión de sistemas e instrumentos musicales, por ejemplo), establecieron taxonomías ambiciosas (como la clasificación universal de instrumentos musicales elaborada por Erich von Hornbostel y Curt Sachs y aún hoy en uso⁸ o las relativas a estilos musicales que posteriormente serían abandonadas), experimentaron con la tecnología (aparatos para medir frecuencias, entre otros), propusieron herramientas descriptivas y analíticas (como la adopción de signos diacríticos para indicar fenómenos musicales no considerados por la notación europea) y produjeron una abundante bibliografía. (Camara, 2010, págs. 74,75,76)

2.3. MARCO CONCEPTUAL

Evolución e historia de saxofón

A diferencia de casi todos los instrumentos, el saxofón no tiene predecesores. Es un instrumento joven, nacido a mediados del siglo XIX. En esa época, la fábrica de instrumentos se basaba en la afinación, la facilidad de la emisión y la digitación.

En 1840, Adolphe Sax, ya en Bruselas y encargado de gestionar el taller de su padre, tuvo la idea de crear un instrumento de soplo en el que la sonoridad de este se aproximara a los instrumentos de cuerda, pero que tuviera más



intensidad y al mismo tiempo que no sea muy difícil de tocar. A partir de esa idea surge el Saxofón, uno de los pocos instrumentos de uso común en la música occidental que es tan conocido y el mismo tiempo tan desconocido.

Este instrumento cambia las características del oboe (tubo cónico, pero más ancho) y del clarinete (boquilla y lengüeta simple). Mejor que cualquier otro instrumento, el Saxofón es capaz de modificar su sonido para darle las cualidades convenientes y de conservar la igualdad perfecta en toda su extensión.

La popularidad del Saxofón se debe a su difusión en medios como el teatro musical, la opereta y en movimientos musicales tales como música militar y sobre todo el Jazz, a pesar de haber sido creado para tocar en bandas y orquestas sinfónicas.

Los saxofones fueron construidos en varias tonalidades; En Fá y Do, destinados a la orquesta sinfónica, y en Mib y Sib, destinados a tocar en bandas militares

En 1841, Sax presentó el saxofón en la primera exposición belga, pero al sentir que su trabajo no había sido recibido de la manera que merecía, decidió mudarse a París considerada en esa época como la meca de la música y la ciudad de los mayores músicos:

Barlioz, Mayerbeer, Chopin, entre otros. Una vez instalado en París, Sax invita a compositores a ver y escuchar su nuevo instrumento

El 19 de agosto de 1845 una decisión del ministro francés impuso la utilización de dos saxofones (barítono y alto) en las bandas de música de los regimientos de infantería, en vez de los fagotes y oboe. La revolución de 1848 suspendió esta decisión durante seis años, pero en agosto de 1854 el Decreto



Imperial reorganizó la formación de las bandas de música y de los regimientos, ordenando la incorporación de ocho saxofones: dos barítonos, dos tenores, dos altos y dos sopranos.

Desde la invención del saxofón, este generó una gran polémica, debido a los constructores franceses aliados contra el fabricante belga, en no querer reconocer la patente de instrumentos de soplo. Una amplia e interminable serie de procedimientos jurisdiccionales arruinaron a ambas partes, pero las acusaciones que se presentaron en estos procesos contra Sax se consideraron falsas. Debido a todos estos problemas, Sax fue impedido de dar clases por varias ocasiones, pues el tiempo que perdía en resolver sus problemas, este debería estar ocupado enseñando.

Comienza a dar clases en 1857 en el gimnasio musical, este reservado a alumnos militares; pero más tarde clausurándose y dando lugar al Conservatorio Ambroise Thomas, Sax solo fue sustituido en 1942, cuando el director era Delvincourt. El nuevo titular de la disciplina de saxofón fue Marcel Mule, que demostró ser un gran pedagogo y también un gran virtuoso

A pesar de que el saxofón es una familia de siete miembros (contrabajo, bajo, barítono, tener, alto, soprano y sopranino), los compositores solo se limitaron a utilizar el saxofón alto, dejando los restantes a segundo plano.

Estos instrumentos se comportan como una verdadera familia, teniendo cualidades y defectos, que se pueden considerar como hereditarios, guardando cada uno su propio carácter y personalidad.

Uno es leve, el otro es sombrío, uno es caprichoso, y otro es profundo.



Hoy en día solo se fabrican seis de estos siete saxofones, y aun así en cantidades muy desiguales. El séptimo, el contrabajo, solo existen cerca de una docena de instrumentos, siendo algunos de ellos ya piezas de museo, reunidos todos los saxofones alcanzan un ámbito igual al de los de una orquesta.

La combinación del cuerpo metálico con la embocadura proporciona al saxofón una amplia variedad de sonidos, desde la sugerencia de notas metálicas de la trompa al sonido profundo y melodioso del violonchelo, pasando por los timbres agudos y delicados de la flauta.

El saxofón ha parte de ser utilizados en las bandas militares y en los conjuntos de Jazz, aparece también en obras orquestales, como “Le Dernier Roi de Judá” (1844) de J.G. Kastner (la primera obra en que el saxofón surge).

Los grandes compositores confiaron fragmentos de sus partituras al saxofón (Bizert, Strauss, Ravel, M.Phavel, Berg, etc.). Otros llegaron incluso a confiarle páginas enteras, como: Glazunov, Debussy, Hindemith o Héctor Villa Lobos. Entre los saxofonistas que solicitaron la composición de obras solistas para saxofón se encuentra la Norteamérica Elise Hall. Algunos de los compositores que respondieron a su petición fueron D.V’Indy con Choral Varie (1903) y C. Debussy con Rapsodie (1903).

Una segunda patente (1866) se registra veinte años después de la primera (1946), introduciendo modificaciones importantes en los miembros de la familia del saxofón

Primero: Sax da una mayor extensión a cada uno de los instrumentos, tanto en el registro grave como en el agudo, aproximando a la extensión del



clarinete, esto se dio ampliando el cuerpo del instrumento y colocando una llave de armónicos suplementaria.

Segundo: Mejora el mecanismo, facilitando así algunas digitaciones y consiguiendo una mejor afirmación en ciertas notas.

El 27 de noviembre de 1880 Adolphe Sax registró una tercera patente, donde presentó también una serie de otras modificaciones en el saxofón.

Otras empresas comenzaron rápidamente a construir saxofones es así que, en el año de 1871 Buffet Crampón, Francois Millereau, Gautrou hijo, la asociación General de Trabajadores de Instrumentos de Música (que más tarde pasa a pertenecer a la marca).

En la muerte de Adolphe Sax, el 7 de febrero de 1897, su hijo Adolphe Edouard Sax (director de la fanfarria de la Opera de Paris desde 1881, que llegó a ser sacerdote durante 7 años), pasó a ser el director de la fábrica de su padre.

Al final de la I Guerra Mundial (1918), más de un tercio de la mano de obra francesa especializada en la construcción de instrumentos desapareció. Por otro lado, los Estados Unidos de América intensificaron y perfeccionaron sus propias producciones.

La aparición del Jazz alteró significativamente la situación del saxofón. Este pasó a ser introducido tanto en las orquestas de baile como en las orquestas de Jazz.

En 1911 la casa Selmer se convirtió en propietaria de la fábrica Millereau y también de los talleres Sax de la calle Mytha. En 1928 adoptó un procedimiento de fabricación usado solamente hasta entonces en los Estados Unidos, las



chimeneas donde se apoyan las zapatillas de sol son soldadas al cuerpo del instrumento, dejando de ser soldadas y ahora pasaban a ser construidas y moldeadas al mismo tiempo que el resto del cuerpo del instrumento. Gracias a la calidad de fabricación, la casa Selmer, que exportaba el 58% de su producción, reconquista poco a poco el mercado europeo. En 1983 sus exportaciones por varios países el 20% para Estados Unidos, el 20% para Japón, el 40% para Europa, el 5% para Canadá, y el 15% para países del este y otros mercados.

El nuevo instrumento estaba concebido para cubrir, en las bandas, el hueco entre la fuerza del metal y la dulzura de la madera, es un instrumento efectivo y fundamental para resaltar la sonoridad del conjunto. Pronto las bandas militares se percataron de la importancia del saxofón y empezaron a introducirlo como instrumento de apoyo entre la madera y el metal. Para mostrar su nuevo instrumento Adolphe organizaba conciertos en los que él hacía de solista, acompañado por los mejores músicos de la época.

A partir de 1845 el saxofón pasa a formar parte de las bandas de música militares de Francia, con lo cual comienza un largo e importante camino que se prolonga hasta hoy, extendido desde hasta ya años a las Bandas Sinfónicas, donde desempeña un extraordinario papel. Es también utilizado magistralmente como vehículo sonoro desde 1850, para expresar la atmósfera fascinante y exótica del Jazz, primero en América, y después hacia los años 20 del siglo XX en Europa.

En 1873 el director de orquesta de América Patrick Gilmore (1829-1892) usa el saxofón en bandas militares por primera vez en la ciudad de Nueva York, Tom Brown y el sexteto de saxofones de hermanos Brown popularizan el saxofón



con el público americano con grabaciones de canciones tales como: Bullfrog Blues, Chicken Walk, etc.

En América latina, el saxofón se ha ido desarrollando con bastante retraso con relación a Europa y Estados Unidos, pero en algunos países se nota el incremento de obras para el instrumento, como Argentina, donde se han catalogado 140 obras originales para distintos formatos (Revista El dorado n°4. Las cañas en América Latina. Primavera de 1999 pág. 40-44).

En el Perú aún no se tiene el registro completo de obras para saxofón; en el departamento de Puno existen algunas obras para saxofón y piano del maestro Augusto Portugal Vidangos (pandillero N°1), que está publicado en los tomos de la Antología de la Música Puneña, juntamente con obras para flauta travesa, en la actualidad se viene adaptando música para solistas, dúos, cuartetos y orquesta de saxofones, de toda la música representativa de nuestro departamento, ya que urge la necesidad de seguir ampliando el repertorio para dicho instrumento tan popular hoy en día en todo el mundo. (Velazco, 2017, págs. 37-47)

Música

La música es una de las expresiones creativas más íntimas del ser, ya que forma parte del quehacer cotidiano de cualquier grupo humano tanto por su goce estético como por su carácter funcional y social. La música nos identifica como seres, como grupos y como cultura, tanto por las raíces identitarias como por la locación geográfica y épocas históricas. Es un aspecto de la humanidad innegable e irremplazable que nos determina como tal. (Angel, Camus y Mansilla, 2008: 18). En (Alvaro, 2013, pág. 1)



Instrumentación musical

Existe un sinnúmero de maneras de clasificar los instrumentos, por ejemplo, por sonido, color, material, tamaño o uso. Muchas de estas formas son o han sido utilizadas en el lenguaje común, como *haut y bas, metal o madera, jazz u orquestal. Se han inventado otros sistemas en todo el mundo de acuerdo con las necesidades de culturas particulares. El único sistema que ha resistido la prueba del tiempo –y que puede abarcar todos los instrumentos del mundo– es el que categoriza a los instrumentos sólo de acuerdo con qué es lo que vibra para producir el sonido. Este modo de clasificar se desarrolló primero en la India hace varios siglos, fue refinado por el organólogo decimonónico Victor-Charles Mahillon y presentado de una manera neutral –sin connotaciones particulares de alguna cultura específica– por Erich von Hornbostel y Curt Sachs en 1914 (traducido al inglés por Anthony Baines y Klaus Wachsmann en 1961) a través de la adopción del sistema decimal Dewey. Debido a que usaron números, la definición en alemán podía convertirse a cualquier idioma. Por ejemplo, la descripción Rahmentrommel (ohne Stiel), einfellige (tambor de parche sencillo [sin asa]) y su número, 211.311, puede aplicarse a cualquier tipo similar de instrumento en todo el mundo, incluyendo el pandero o tambourine inglés, el duff árabe y el bodhrán irlandés. Nadie se ve forzado a usar ningún otro idioma fuera del propio, siempre y cuando utilice el número Hornbostel-Sachs. (Latham, 2001 p. 771)

Orquestación

Rimsky-Korsakov nos dice que “orquestar es crear y esto es algo que no puede enseñarse”. La experiencia lo demuestra. Una vez la información básica sobre los instrumentos es asimilada, es difícil enseñar los puntos más finos del



arte fuera de la composición real. La transcripción de piano o música de cámara, a menudo usada como un método de enseñanza, presenta desafíos útiles, pero estos desafíos son principalmente problemas de traducción, no de composición. Nosotros no nos ocuparemos de la transcripción aquí, ya que el asunto está bien cubierto en otros libros (vea, por ejemplo, Joseph Wagner, "Orquestación"). ¿Qué es orquestación? Para nuestros propósitos, la orquestación sigue a la instrumentación, en la cual el estudiante tendrá que aprender cómo funcionan los instrumentos y qué es razonablemente ejecutable para un buen profesional. La concepción común de que la orquestación es simplemente asignar timbres a las líneas es muy inadecuada. El timbre es un aspecto potente del carácter musical. Para usarlo eficazmente, se requiere de mucho conocimiento sobre la textura - las maneras en que familias instrumentales pueden combinarse - y cómo cambios de timbre afectan nuestra percepción de la forma musical. De hecho, no existe ningún área musical que no sea dependiente del timbre: incluso hasta el ejercicio de armonía más elemental. La tensión de una apoyatura cambiará drásticamente dependiendo si es para voces, cuerdas, o piano. Nuestra definición de orquestación será, por consiguiente: Componer con los timbres. La mayor parte de nuestra discusión aquí, se enfocará en cómo la orquestación puede usarse para reforzar diversas situaciones musicales. (Belkin, 2001, págs. 4-5)

Análisis musical

Desde la visión teórica reciente, el análisis musical tiene diversas líneas de aplicación que no sólo se sitúan en el quehacer estructuralista de la mirada taxonómica de la música desde fragmentaciones motívicadas, de frases, períodos, secciones y demás, sino que también existen actualmente teorías que intentan responder a otras preguntas diferentes a cómo funciona la música en si misma;



tales preguntas se relacionan con: ¿qué significa la música?, ¿cómo es la percepción de la música? entre otras. (Manco, 2015, pág. 17)

Adaptación y arreglo

La adaptación es la organización o adecuación de una obra para un formato musical diferente al establecido originalmente. Por otro lado, se le llama arreglo a un embellecimiento en general de la obra, en un nuevo espacio creativo que no debe guardar una fidelidad literal, pues el fin de aquel es la obtención de una obra musical a partir de otra. Este trabajo busca tanto adaptar como arreglar, ya que además de transportar la música a un conjunto, debe generar todo un discurso melódico, armónico y rítmico distinto, para poder así alcanzar el objetivo compositivo deseado. (Cortés, 2019, pág. 2)

Ensamble

Son espacios de experimentación, para conocernos a nosotros mismos en la medida que hacemos música con otros. Son espacios de juego, de “ensayo y error”, de saltar de lo individual al trabajo en conjunto ya que por medio de un colectivo o un grupo los músicos o estudiantes se reúnen a practicar y experimentar. (Barón, 2009, pág. 5)

Arreglo musical

Para un arreglo es importante considerar fortalezas y debilidades de una agrupación sea esta orquestal o de grupo de cámara como los mismos instrumentistas que participan en esta (técnica, virtuosismo, etc.), así mismo la acústica y amplificación como se va a demostrar el trabajo orquestal. El arreglo consiste en un revestimiento artístico de una melodía. Características:



Arreglo Colectivo. - Es con la participación de todos los integrantes de una agrupación. Ej. Los grupos de bandas o conjuntos vocal instrumental.

Arreglo Individual. - Cuando una persona se centra a ordenar lo que desea escuchar y los demás deberán cumplir.

Arreglo Escrito. - Consiste en que una persona realiza mediante la elaboración de una partitura (escore o arreglo) repartida para el tipo de orquesta o agrupación para ser distribuida posteriormente a cada instrumentista llamada partichela.

Arreglo No Escrito. - Que está a libertad del arreglista a dar las disposiciones de forma directa. (Roque, 2010, pág. 8)



CAPITULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

3.1.1 Ubicación geográfica

- **Carnaval de Santiago de Pupuja**

Santiago de Pupuja se encuentra ubicado en las coordenadas 15°3'20"S 70°16'41"O. Según el INEI, Santiago de Pupuja tiene una superficie total de 301,27 km². Este distrito se encuentra situado en el oeste de la Provincia de Azángaro, en la zona norte del departamento de Puno y en la parte sur del territorio peruano. Su capital se halla a una altura de 3926 msnm.

- **K'ajchas de Melgar**

La **provincia de Melgar**, creada y oficialmente llamada hasta 1925 **provincia de Ayaviri**, es una de las trece que conforman el departamento de Puno, en el Sur del Perú. Su capital es la ciudad de Ayaviri.

La provincia tiene una extensión de 6 446,85 kilómetros cuadrados.

3.1.2. Limites

- **Carnaval de Santiago de Pupuja**

<i>Noroeste:</i> distrito de José Domingo Choquehuanca	<i>Norte:</i> distrito de Azángaro	<i>Noreste:</i> distrito de San Juan de Salinas
--------------------------------------------------------	------------------------------------	-------------------------------------------------

<i>Oeste:</i> distrito de Pucará		<i>Este:</i> distrito de Arapa
<i>Suroeste</i> distrito de Pucará	<i>Sur:</i> distrito de Nicasio	<i>Sureste:</i> distrito de Achaya

- **K'ajchas de Melgar**

Limita por el Norte con la provincia de Carabaya; por el Este con la provincia de Azángaro; por el Sur con la provincia de Lampa; y por el Oeste con las provincias de Canchis y Canas (Cuzco).

3.1.3. Etnografía

- **Carnaval de Santiago de Pupuja**

En el distrito de Santiago de Pupuja provincia de Azangaro departamento de Puno existe una sola lengua nativa como el “QUECHUA”

- **K'ajchas de Melgar**

En la Provincia de melgar solo existe una lengua nativa reconocido como el “QUECHUA”

3.1.4. Patrimonio cultural

- **Carnaval de Santiago de Pupuja**

Mediante Resolución Directoral Nacional N° 1996/INC, el Instituto Nacional de Cultura ha resuelto declarar patrimonio cultural de la Nación al Carnaval de Santiago de Pupuja, Provincia de Azángaro, por ser una tradición,



así como por su originalidad y belleza de su música, danza, vestuario, así como por su hondo contenido simbólico.

- **K'ajchas de Melgar**

No tiene reconocimiento de parte de ministerio de cultura como patrimonio cultural.

3.2. MATERIALES Y MÉTODOS

3.2.1. Tipo y diseño de investigación

- **Tipo de investigación:** cualitativo
- **Diseño de investigación:** analítico

3.3. POBLACION Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN

- **Población:** El carnaval de Santiago de Pupuja y las K'ajchas de Melgar.
- **Muestra:** Música de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar.

3.4. TECNICAS E INSTRUMENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

- **Técnicas de recolección de datos:** Videos, bibliografías virtuales, entrevistas, imágenes.
- **Instrumentos de recolección de datos:** Reportera, cámaras de video, internet.



3.5. PROCEDIMIENTO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

El presente trabajo de investigación se realizará a través de una exhaustiva selección de datos importantes de la música del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar.

3.6. PROCESAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS

En esta parte del procesamiento se realizará los siguientes pasos como: transcripción melódica, adaptación, arreglo, análisis y producción musical.



CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Primeramente, se debe tener claro las formas de análisis que se ha realizado de acuerdo a las teorías de análisis y formas musicales.

Julio Bas, en su libro de “tratado de la forma musical” nos indica que una obra musical está compuesta por células más pequeñas consideradas a partir de dos notas a más, denominadas como motivos o incisos, a partir de ello va tomando formas a través de frases, periodos, movimientos, etc.

Existen otros autores de la teoría sobre el tratado de formas musicales que las denominan con diferentes nombres a las células musicales, sean frases o periodos musicales, sin embargo Julio Bas prefiere utilizar en su análisis de formas musicales nombres como: motivos, semifrases, frases y periodos.

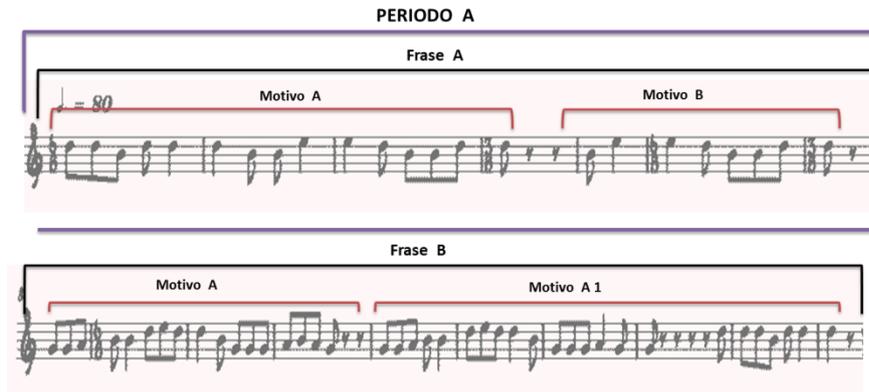
Tomando esta referencia del autor del libro “tratado de forma musical” se ha elaborado una forma de análisis de estructuras musicales en el cual se ha denominado como:

- **Motivo.** Son las células o partículas musicales que forman a partir de 2 a más notas musicales
- **Frase.** Es la agrupación de 2 o más motivos musicales
- **Periodo.** Es la unión de 2 o más frases musicales que se hayan generado a partir de los motivos.
- **Leyenda.** Son las llaves que nos ayudara a identificar los motivos, frases y periodos en el análisis musical.

PERIODO = 
FRASE = 
MOTIVO = 

4.1. CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA

4.1.1. Periodo “A”



The image shows a musical score for the Carnival of Santiago de Pupuja, specifically the 'Periodo A'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It is divided into two main sections: 'Frase A' and 'Frase B'. 'Frase A' contains two motifs: 'Motivo A' and 'Motivo B'. 'Frase B' contains two motifs: 'Motivo A' and 'Motivo A 1'. A tempo marking of '- 80' is placed at the beginning of 'Frase A'. Brackets above the staff indicate the boundaries of these phrases and motifs. The score is set against a light pink background.

Figura 1: Análisis de la música carnaval de Santiago de Pupuja, periodo “A”

A). Análisis melódico

- La primera melodía original de la danza carnaval de Santiago de Pupuja que está transcrito en tonalidad de DO mayor (C) con una métrica de 16 compases en forma de amalgama
- El tiempo o la velocidad de esta melodía está en 80 beats por minuto (bpm) es decir (80 negras con puntillo en un minuto)
- Tipo compases que conforman son de 6/8, 3/8, 6/8, 3/8 y 6/8 al final.
- La melodía se caracteriza por intervalos de: segundas, terceras y quintas.
- Los diseños rítmicos se caracterizan por las figuras musicales como: corcheas y negras en esta melodía.
- El inicio melódico se encuentra en tiempo fuerte lo cual se le denomina técnicamente como **tético**.

- La cadencia melódica de este periodo musical se encuentra con terminación o **cadencia masculina** por lo que la última nota musical termina en primer tiempo fuerte.

B). Análisis formal

- En este periodo musical está conformado por 4 motivos y 2 frases.
- Frase A.- conforman 2 motivos como: A y B considerado como frase binaria negativa.
- Periodo A.- consta de 2 frases como: A y B considerado como forma negativa.

C). Análisis descriptivo Orquestal

The image shows a musical score for a saxophone section and a drum set. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments are: Soprano Sax (rested), Alto Sax 1 (rested), Alto Sax 2 (melodic line with accents and a *p* dynamic), Alto Sax 3 (melodic line with accents and a *p* dynamic), Tenor Sax 1 (melodic line with accents and a *f* dynamic), Tenor Sax 2 (melodic line with accents and a *p* dynamic), Baritone Sax 1 (rested), Baritone Sax 2 (melodic line with accents and a *p* dynamic), and Drum Set (rhythmic pattern with accents and a *p* dynamic). The score consists of 8 measures.

Figura 2: Análisis descriptivo de la orquestación, periodo "A"

Figura 3: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "A"

- El inicio melódico de la adaptación inicia en el compás 57 del score en un compás de 2/2 (compas partido)
- La instrumentación consta de los instrumentos como: Saxo soprano, Saxos altos, Saxo tenor, Saxo barítono y Batería acústica.
- En la orquestación están distribuidos en diferentes voces en el cual tenemos; saxo soprano a una sola voz, saxos altos divididos en 3 voces, Saxos tenores en 2 voces y Saxos barítonos en 2 voces.
- El movimiento de las voces es distinto a las otras aplicando el contrapunto rítmico
- Los acompañamientos armónicos rítmicos se caracterizan por sus ritmos sincopados. Encargados por las voces de Saxos altos 2,3 y Saxo barítono.

- Saxo soprano es una de las voces que hace el trabajo de adorno musical durante este periodo musical.
- La percusión también es uno de los instrumentos fundamentales dentro de la orquestación el cual define y mantiene el pulso del tiempo.

4.1.2. Periodo "B"

The image displays a musical score for the 'Periodo B' of the carnival of Santiago de Pupuja. It consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major). The time signature is 6/8. The score is annotated with various musical elements: 'Motivo A' and 'Motivo B' are marked with red brackets on the first three staves; 'Frase A', 'Frase A1', 'Frase A2', and 'Frase A3' are marked with purple brackets; and 'Motivo C' is marked with a red bracket on the fourth staff. The staves are numbered 1, 5, 9, and 13 at the beginning of each line.

Figura 4: Análisis formal del carnaval de Santiago de Pupuja periodo "B"

A). Análisis musical

- La segunda melodía transcrito en partitura para un estudio de análisis musical, se encuentra en la tonalidad SOL bemol mayor (Gb)
- La velocidad del tiempo se encuentra 80 negras con puntillo beats por minuto (80 bpm)
- La melodía abarca 18 compases con división de 6/8 equivalentes a 6 corcheas por compás.
- La característica de los intervalos en la melodía se encuentra segundas y terceras ascendentes y descendentes.



- Los diseños rítmicos que le caracteriza a esta melodía son como: las corcheas y negras
- La iniciación musical de este periodo se determina como **tético** y la cadencia final del periodo se encuentra en forma femenina por lo que la última nota se encuentra en un tiempo débil del compás.

B). Análisis formal

- Dentro de este periodo musical se encuentra 9 motivos y 3 frases
- Frase “A” está formado por 2 motivos “A” y “B” determinando como Frase binaria negativo.
- Frase “A1” está formado por 2 motivos “A” y “B” estas que determinan como frase binaria negativo.
- Frase “A2” está formado por 2 motivos “A” y “B” determinando como frase binaria negativo.
- Frase “A3” formado por 3 motivos como: “A, B y C” el cual determina como frase ternaria negativo.
- Periodo “B” formado por 3 frases como: “A, A1, A2 y A3” lo cual determina como periodo cuaternario afirmativo.

C). Análisis descriptivo de la orquestación

The musical score for Figure 5 shows the orchestration for the period "B". It features nine staves: Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Alto Sax 3, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax 1, Baritone Sax 2, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The saxophones play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the drum set provides a steady rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes.

Figura 5: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "B"

The musical score for Figure 6 shows the orchestration for the period "B". It features nine staves: Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Alto Sax 3, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax 1, Baritone Sax 2, and Drum Set. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The saxophones play a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the drum set provides a steady rhythmic accompaniment with a pattern of eighth notes.

Figura 6: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "B"

- El inicio melódico del periodo "B" en la adaptación musical se encuentra en el compás 134 y el final del periodo en el compás 151.
- La orquestación se encuentra en compas de 6/8

- La tonalidad real de la orquestación de este periodo se encuentra en SI MAYOR (B)
- Los instrumentos estas distribuidos armónicamente según a las voces de cada instrumento.

4.1.3. Periodo “C”

The image displays a musical score for 'Periodo C' in 6/8 time, transcribed in G major. The score is divided into three staves. The first staff is labeled 'PERIODO C' and contains 'Frase A', which is further divided into 'Motivo A' and 'Motivo A1'. The second staff is labeled 'Frase B' and contains 'Motivo A'. The third staff contains 'Motivo A1'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 6/8. The music consists of eighth and quarter notes with stems.

Figura 7: Análisis musical del carnaval de Santiago de Pupuja del periodo “C”

A). Análisis melódico

- La melodía de este periodo musical esta transcrito en la tonalidad de SOL b mayor(G)
- Este periodo musical abarca 17 compases de 6/8 equivalente a 6 corcheas por compás.
- La velocidad de la pulsación en negra con puntillo es 80 beats por minuto (80bpm).



- Las figuras musicales que fue empleado en esta melodía son como: corcheas y negras
- Los intervalos que le caracteriza son las segundas y terceras descendentes y ascendentes.
- Su iniciación musical del periodo tiene la forma tético y su cadencia final femenino.

B). Análisis formal

- El periodo musical está formado por 2 frases y 4 motivos
- Frase “A” formado por dos motivos “A” y “A1” lo cual determina como una frase binaria afirmativa.
- Frase “B” compuesto por 2 motivos “A” y “A1”, estas determinan como frase binaria afirmativa.
- Periodo “C” conformado por 2 frases “A” y “B” lo cual determina como periodo binario de forma negativa.

A). Análisis descriptivo de la orquestación

Musical score for Figure 8, showing orchestration for Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Alto Sax 3, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax 1, Baritone Sax 2, and Drum Set. The score is in G major and 4/4 time. The Tenor Sax 1 part has a melodic line with eighth notes. The Tenor Sax 2 part has a similar melodic line. The Baritone Sax 1 and Baritone Sax 2 parts have a steady eighth-note accompaniment. The Drum Set part features a complex rhythmic pattern with four-measure rests and various drum sounds.

Figura 8: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "C"

Musical score for Figure 9, showing orchestration for Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Alto Sax 3, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax 1, Baritone Sax 2, and Drum Set. The score is in G major and 4/4 time. The Tenor Sax 1 part has a melodic line with eighth notes. The Tenor Sax 2 part has a similar melodic line. The Baritone Sax 1 and Baritone Sax 2 parts have a steady eighth-note accompaniment. The Drum Set part features a complex rhythmic pattern with four-measure rests and various drum sounds. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*.

Figura 9: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "C"

- El periodo “C” en la adaptación aparece desde el compás 156 a 172
- La adaptación está orquestada en la tonalidad FA mayor (F)
- La orquestación se ha desarrollado en compas de 6/8 en la misma velocidad de la transcripción original del audio
- La frase “A” del periodo del compás 156 a 161 se ubica la melodía en los instrumentos de saxo tenor y la segunda voz en saxo tenor 2, y los saxos barítonos 1 y 2 hacen la base armónica
- La frase “B” del periodo se ubica en el compás 162 a 172 en las voces de saxo alto 1 y 3, y los saxos barítonos 1 y 2 acompañamiento rítmico armónico.
- La percusión hace la marcación del tiempo acompañado por la caja resonadora en cuatrillos.

4.1.4. Periodo “D”

The image displays a musical score analysis for Periodo D, consisting of three staves. The top staff is labeled 'PERIODO D' and 'Frase A', with a tempo marking of $\text{♩} = 80$. It contains two motives: 'Motivo A' and 'Motivo A1'. The middle staff is labeled 'Frase B' and contains 'Motivo A'. The bottom staff is labeled 'Motivo A1'. Red brackets and lines highlight the specific musical phrases and motives across the staves.

Figura 10: análisis musical del carnaval de Santiago de Pupuja del periodo “D”



A). Análisis melódico

- La melodía de este periodo musical se encuentra en la tonalidad de SOLb mayor(Gb)
- El periodo musical abarca 16 compases de 6/8 equivalente a 6 corcheas por compás.
- La velocidad de la pulsación en negra con puntillo es 80 beats por minuto (80bpm).
- Las figuras musicales que fue empleado en esta melodía son como: corcheas, negras y apoyaturas
- Los intervalos utilizados son las segundas, terceras, cuartas descendentes y ascendentes.
- Su iniciación musical del periodo tiene la forma tético y su cadencia final femenino.

B). Análisis formal

- El periodo musical está formado por 2 frases y 4 motivos
- Frase “A” formado por dos motivos “A” y “A1” lo cual determina como una frase binaria afirmativa.
- Frase “B” compuesto por 2 motivos “A” y “A1”, estas determinan como frase binaria afirmativa.
- Periodo “D” conformado por 2 frases “A” y “B” lo cual determina como periodo binario de forma negativa.

C). Análisis descriptivo de la orquestación

Figura 11: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "D"

Figura 12: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "D"

- El periodo "D" en la adaptación su inicio melódico aparece desde el compás 176 a 193
- La adaptación está orquestada en la tonalidad real SOL mayor (G)
- La orquestación se ha desarrollado en compas de 6/8 en la misma velocidad de la transcripción original del audio

- La frase “A” del periodo del compás 176 a 184 se ubica la melodía en los instrumentos de saxo barítono y la segunda voz en saxo barítono 2,
- La frase “B” del periodo se ubica en los compases 185 a 184 en las voces de saxo soprano, alto 1, 2 y 3,
- Los saxos alto 3, tenor 1 y 2 barítonos 1 y 2 se encarga del acompañamiento rítmico armónico.
- La percusión hace la marcación del tiempo acompañado por la caja resonadora en cuatrillos.

4.2. K’AJCHAS DE MELGAR

4.2.1. Periodo “A”

The image displays two staves of musical notation for the 'PERIODO A' of the dance 'K'ajchas de Melgar'. The music is written in a treble clef, 2/4 time signature, and D major key (one sharp). The first staff is labeled 'PERIODO A' and 'Frase A'. It contains two motifs: 'Motivo A' (measures 1-4) and 'Motivo B' (measures 5-8). The second staff is labeled 'Frase A 1' and shows the same two motifs repeated. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings.

Figura 13: análisis musical de la danza k’ajchas de melgar del periodo “A”

A). Análisis melódico

- La línea melódica de este periodo musical se encuentra en la tonalidad de RE mayor (D).
- El periodo musical abarca 12 compases en 2/4.
- Su inicio melódico tiene forma tético y su cadencia final femenino

- La línea melódica está construida en base de intervalos como: 1, 2, 3 y 7mo ascendente y descendente.
- La construcción de línea melódica rítmica está en base a figuras musicales como: corcheas, semicorcheas, puntillos y silencios musicales.

B). Análisis formal

- El periodo musical está formado por motivos y frases
- Frase “A” compuesto por 2 motivos “A” y” B” por lo cual definen como una frase binaria negativa.
- Frase “B” formado por dos motivos “A” y “B” lo cual determina como frase binaria negativa
- Periodo “A” compuesto por 2 frases como “A” y “A1” de forma binaria afirmativa.

C). Análisis descriptivo de la orquestación

Figura 14: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo “A”

- La línea melódica en la orquestación se encuentra en los instrumentos de saxo soprano y saxo alto 1
- El periodo musical inicia en el compás 22 y final de la melodía en el compás 27.
- Los saxos altos 2 y 3 hacen el acompañamiento rítmico al estilo de huayño utilizando a la vez la armonía como base y el resto de las voces en la orquestación se encargan de hacer adornos en base a la armonía.
- La percusión haciendo una imitación al estilo original de la danza.

4.2.2. Periodo “B”

The image shows two musical staves in 2/4 time. The top staff is titled 'PERIODO B' and contains a phrase labeled 'Frase A'. This phrase is divided into two motifs: 'Motivo A' (measures 1-6) and 'Motivo B' (measures 7-12). The bottom staff is titled 'Frase A 1' and contains the same two motifs: 'Motivo A' (measures 1-6) and 'Motivo B' (measures 7-12). The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a final cadence in the second staff.

Figura 15: Análisis musical de la danza K’ajchas de melgar del periodo “B”

A). Análisis melódico

- La línea melódica de este periodo musical se encuentra en la tonalidad de DO mayor (C).
- El periodo musical abarca 12 compases en 2/4.
- Su inicio melódico tiene forma tética y su cadencia final tiene forma masculina.
- La línea melódica está construida en base de intervalos como: segunda, terceras y sextas ascendentes y descendentes.

- La construcción de línea melódica rítmica esta en base a figuras musicales como: negras, corcheas, semicorcheas, puntillos y silencios musicales.

B). Análisis formal

- El periodo musical está compuesto por frases y motivos.
- Frase “A” está formado por 2 motivos “A” y “B” esta forma determina como frase binario negativo
- Frase “A1” compuesto por 2 motivos “A” y “B” lo cual forma una frase binaria negativa.
- Periodo “B” es la melodía completa que está formado por 2 frases en forma binaria afirmativa.

C). Análisis descriptivo de la orquestación

The image shows a musical score for a saxophone section and a drum set. The score is written in 4/4 time and includes the following parts: Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Alto Sax 3, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax 1, Baritone Sax 2, and Drum Set. The Soprano Sax part has a melodic line with a red wavy line above it. The Tenor Sax 1 and 2 parts have a rhythmic pattern. The Drum Set part has a consistent rhythmic pattern. The score is marked with 'mp' (mezzo-piano) and 'mf' (mezzo-forte) dynamics. There are also some markings like '(23)' and 'tr'.

Figura 16: Análisis descriptivo del periodo "B"

- La línea melódica se encuentra en el pentagrama del instrumento de saxo tenor 1 y en el tenor 2 como segunda voz.

- El saxo barítono toma una función de acompañamiento rítmico en sentido arpegiado, mientras saxo soprano hace adorno melódico.
- La percusión haciendo una imitación al estilo original de la danza.

4.2.3. Periodo “C”

The image shows two staves of musical notation for 'PERIODO C'. The first staff, labeled 'Frase A', contains two motifs: 'Motivo A' (measures 1-4) and 'Motivo B' (measures 5-8). The second staff, labeled 'Frase B', also contains 'Motivo A' (measures 9-12) and 'Motivo B' (measures 13-16). The music is in G minor and 2/4 time, with various rhythmic values like eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 17: Análisis musical de la danza de K'ajchas de melgar del periodo “C”

A). Análisis melódico

- La melodía del periodo musical este compuesto en 16 compases amalgamados como: 2/4, 1/4 y 3/4.
- La melodía está escrito en la tonalidad real de SI menor (Bm).
- La velocidad del tiempo se encuentra en 100 bpm.
- La melodía este compuesto en base a figuras musicales como: corcheas, semicorcheas, negras, puntillos y silencios de corchea.
- El inicio melódico está determinado como tético y la cadencia final femenina.

B). Análisis formal

- El periodo musical está compuesto por motivos y frases

- Frase "A" formado por 2 motivos "A" y "B" lo cual determina como frase binaria negativa.
- Frase "B" compuesto por 2 motivos "A" y "B" estas determinan como frase binaria negativa
- Periodo "C" conformado por 4 motivos y 2 frases como "A" y "B" esto indica que la frase es binaria negativa.

C). Análisis de la orquestación

The image shows a musical score for a saxophone ensemble and drum set. The score is in 4/4 time and features a variety of saxophone parts and a drum set pattern. The instruments listed are Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Alto Sax 3, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, Baritone Sax 1, Baritone Sax 2, and Drum Set. The score is marked with a circled '25' at the beginning of the first staff. The music is in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The dynamics are marked as *mp* (mezzo-piano). The saxophone parts are written in treble clef for Soprano, Alto 1, and Alto 2, and in bass clef for Tenor and Baritone saxophones. The drum set part is written in a standard drum notation on a single staff.

Figura 18: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "C"



Figura 19: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "C"

- La línea melódica se ubica en las voces del saxo soprano y saxo alto 1.
- Los saxos altos 2 y 3 hacen el acompañamiento con diseños de corcheas en estacato, mientras los saxos tenor 1 y barítono 1 hacen el contrapunto melódico en base a la armonía, mientras saxo tenor 2 hace un acompañamiento rítmico al estilo de huayño.
- La percusión haciendo una imitación al estilo original de la danza.

4.2.4. Periodo "D"

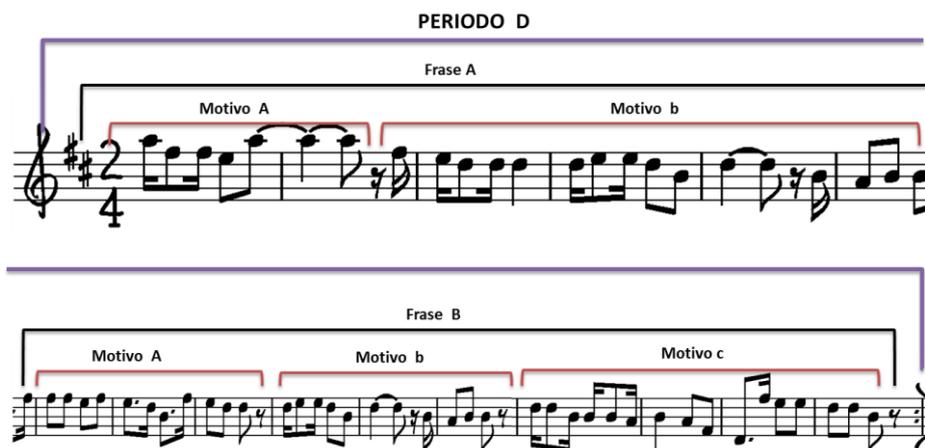


Figura 20: Análisis musical de la danza de K'ajchas de melgar del periodo "D"

A). Análisis melódico

- la línea melódica está compuesta en 16 compases en 2/4 en un tiempo de velocidad 100 bpm.
- El periodo musical se encuentra en la tonalidad de SI menor (Bm)
- El inicio melódico tiene forma tética y la cadencia final femenino.
- Las características rítmicas empleadas en esta composición son como: corcheas, semicorcheas, negras, puntillos y silencios musicales.

B). Análisis formal

- El periodo musical está conformado por motivos y frases.
- Frase “A” conformado por 2 motivos “A” y “B” el cual determina como frase binaria negativa.
- Frase “B” compuesto por 3 motivos “A, B y C” esta determina como forma frase ternaria negativa.
- Periodo “D” formado por 2 frases “A” y “B” lo cual determina como periodo forma binario negativo.

C). Análisis descriptivo de la orquestación

The image shows a musical score for a saxophone ensemble and drums. The score is for period "D" and consists of 16 measures. The instruments are: Soprano Sax, Alto Sax 1, Alto Sax 2, Alto Sax 3, Tenor Sax 1, Tenor Sax 2, and Drums Set. The music is in 2/4 time and B minor. The saxophone parts feature a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The drums play a steady pattern of eighth notes. Red circles highlight specific rhythmic patterns in the saxophone parts.

Figura 21: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "D"



Figura 22: Análisis descriptivo de la orquestación del periodo "D"

- La línea melódica se ubica en entre las voces de los instrumentos de saxo soprano, saxo alto 1 y 2, mientras los saxos alto 3 y saxo tenor 1 hace un acompañamiento arpegiado en semicorcheas.
- Saxo tenor 2 y barítono 1 llevan la rítmica en tiempo débil
- Saxo barítono 2 quien marca el tiempo fuerte en corcheas y stacatto.
- La percusión haciendo una imitación al estilo original de la danza.



CONCLUSIONES

PRIMERO. La revaloración musical de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de melgar ha sido sumamente importante a través de la adaptación y ensamble musical. Esto hizo que la música de los mencionados tome un valor diferente, un concepto diferente.

Se ha determinado una forma de revalorar las músicas autóctonas proponiendo adaptaciones para ensamble de saxofones.

SEGUNDO. Para poder identificar cada melodía captada auditivamente ha sido importante registrar a través de la transcripción musical para una investigación científica, en lo cual nos referimos a los estudios de análisis musical.

TERCERO. El análisis musical de las melodías registradas a través de las transcripciones se ha logrado analizar las melodías musicales de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar de manera exitosa, en el cual se ha identificado motivos, frases y periodos musicales para llegar a una conclusión de su forma y estructura musical que tiene la adaptación para un ensamble de saxofones.

CUARTO. La adaptación musical se ha desarrollado a través de bases teóricas sobre el lenguaje musical como: instrumentación, orquestación y ensamble musical, que han sido importantes para concluir con la adaptación musical de manera exitosa, ya que sin la base teórica ni técnicas de estas no se podría desarrollar.

Finalmente se ha logrado ejecutar la adaptación musical de las danzas del carnaval de Santiago de Pupuja y K'ajchas de Melgar a través del ensamble de saxofones



RECOMENDACIONES

- Existen muchas formas de revalorar la música autóctona o nativa, pero a través de una investigación científica que se ha realizado de manera exitosa, recomendamos que mediante este tipo de trabajos de investigación y propuestas pudiera tomar un valor diferente en el ámbito musical académico contemporáneo.
- Una de la forma de revalorar la música nativa o autóctona hoy en día es a través de la incursión a la música académica contemporánea y esto podría ser como punto de partida y referencia para posteriores investigaciones con objetivos de revalorar la música autóctona.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Alvaro. (2013). La música y su rol en la formación del ser humano. 1. Obtenido de https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf;sequence=1
- Barón, A. V. (2009). *Ensamblés musicales escolares*. Obtenido de <http://tangara.uis.edu.co/biblioweb/tesis/2009/131335.pdf>
- Barrera. (15 de febrero de 2013). El concepto de la Cultura. *Revista de Claseshistoria*(343), 1. Obtenido de <file:///C:/Users/IVAN/Downloads/Dialnet-ElConceptoDeLaCultura-5173324.pdf>
- Belkin. (2001). *Orquestación Artística*. Obtenido de <https://www.musicum.net/orquestacion.pdf>
- Calli. (2014). *Música Autóctona Folklórica*. Obtenido de <https://es.scribd.com/document/245947905/Musica-Autoctona-Folklorica>
- Camara. (15 de octubre de 2010). EL PAPEL DE LA ETNOMUSICOLOGÍA. 74-75-76. Recuperado el 19 de 08 de 2022, de [file:///C:/Users/IVAN/Downloads/Dialnet-ElPapelDeLaEtnomusicologiaEnElAnalisisDeLaMusicaCo-3671056%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/IVAN/Downloads/Dialnet-ElPapelDeLaEtnomusicologiaEnElAnalisisDeLaMusicaCo-3671056%20(1).pdf)
- Cortés, Q. y. (2019). *CREACIÓN MUSICAL*. Obtenido de <https://repositorio.utp.edu.co/server/api/core/bitstreams/7b1c06f0-6b39-46fa-8ab6-9e8f81e131a9/content>
- Latham. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. fondo de cultura economica. Obtenido de



<https://cursos.violinando.com/download/apoio/DICCIONARIO%20OXFORD%20DE%20LA%20MUSICA.pdf>

Manco. (2015). *ELEMENTOS DE ANÁLISIS MUSICAL MACROFORMAL*. Obtenido de

https://repository.eafit.edu.co/bitstream/handle/10784/7714/JuanDavid_Manco_2015.pdf?sequence=2

Roque. (2010). *“El proceso de enseñanza-aprendizaje de la música y la educación.*

Obtenido de <https://baixardoc.com/preview/arreglos-musicales-5cb8de7dba40d>

Schoenberg. (2000). *Fundamentos de la composición musical*. Real Musical. Obtenido de

https://www.academia.edu/40559150/Fundamentos_de_Composici%C3%B3n_Musical_Sch%C3%B6enberg

Velazco. (2017). *Relevancia del saxofon en la musica instrumental Puneña*. Emer impresiones Puno Peru II.

Yana. (2014). *CAMBIOS ESTRUCTURALES DE LOS ELEMENTOS MUSICALES DEL HUAYNO PANDILLERO*. Obtenido de

http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/16832/Quispe_Yana_Edwin_Juan.pdf?sequence=1&isAllowed=y



ANEXOS

ANEXO “A”

SESIÓN DE GRABACIONES



Anexo 1: Grabación de la danza K'ajchas de Melgar



Anexo 2: Grabación de la danza K'ajchas de Melgar saxofón alto I



Anexo 3: Grabación de la danza K'ajchas de Melgar, saxofón alto 2



Anexo 4: Grabación de la danza K'ajchas de Melgar, saxofón soprano.



Anexo 5: Grabación de la danza carnaval de Santiago de Santiago de Pupuja, saxofón soprano



Anexo 6: Grabación de la danza carnaval de Santiago de Pupuja, saxofón alto 1



Anexo 7: Grabación de la danza carnaval de Santiago de Pupuja, saxofón barítono 1



Anexo 8: Grabación de la danza carnaval de Santiago de Pupuja, saxofón tenor 1



ANEXO "B"

SCORE DEL ENSAMBLE DE SAXOFONES

CARNAVAL DE SANTIAGO DE PUPUJA

Score

Arr: IVAN G. JOVE AMANQUI

Score 1: Carnaval Santiago de Pupuja

Score

2

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

10 12 13 14

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

15 16 17 18

Score 2: Carnaval Santiago de Pupuja

Score

3

Musical score for measures 19-23. The score is for a band and includes parts for:

- S. Sx. (Soprano Saxophone)
- A. Sx. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sx. 2 (Alto Saxophone 2)
- A. Sx. 3 (Alto Saxophone 3)
- T. Sx. 1 (Tenor Saxophone 1)
- T. Sx. 2 (Tenor Saxophone 2)
- B. Sx. 1 (Baritone Saxophone 1)
- B. Sx. 2 (Baritone Saxophone 2)
- D. S. (Drum Set)

Measures 19-23 are shown. The key signature has one flat (Bb). The score includes dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). A circled number 4 is present above measure 22.

Musical score for measures 24-26. The score continues from the previous page and includes parts for:

- S. Sx.
- A. Sx. 1
- A. Sx. 2
- A. Sx. 3
- T. Sx. 1
- T. Sx. 2
- B. Sx. 1
- B. Sx. 2
- D. S.

Measures 24-26 are shown. The key signature has one flat (Bb). The score includes dynamics such as *f* (forte) and *tr* (trill). A circled number 4 is present above measure 26.

Score 3: Carnaval Santiago de Pupuja

Score

4

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

26 29 30 31

33 33 34 35

Score 4: Carnaval Santiago de Pupuja

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

36 37 38 39 40

5

Lento $\text{♩} = 66$

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

mp

41 42 43 44 45

Score 5: Carnaval Santiago de Pupuja



6

S. Sx. Solo $\text{♩} = 84$

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S. $\text{♩} = 84$

47 48 49

7

S. Sx. Rock $\text{♩} = 88$

A. Sx. 1

A. Sx. 2 *mf*

A. Sx. 3 *mf*

T. Sx. 1

T. Sx. 2 *mf*

B. Sx. 1

B. Sx. 2 *mf*

D. S. *mf* Rock $\text{♩} = 88$

50 51 52

Score 6: Carnaval Santiago de Pupuja

8

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

Score 7: Carnaval Santiago de Pupuja

8

9

Score 8: Carnaval Santiago de Pupuja

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

Score 9: Carnaval Santiago de Pupuja

10 (11)

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

Score 10: Carnaval Santiago de Pupuja

The image displays a musical score for 'Carnaval Santiago de Pupuja'. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Soprano (S. Sx.), Alto 1 (A. Sx. 1), Alto 2 (A. Sx. 2), Alto 3 (A. Sx. 3), Tenor 1 (T. Sx. 1), Tenor 2 (T. Sx. 2), Bass 1 (B. Sx. 1), Bass 2 (B. Sx. 2), and Double Bass (D. S.). The second system starts at measure 12 and includes the same vocal parts plus a Double Bass part. The score is in 3/4 time with a tempo marking of 'Lento' and a metronome marking of 66. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Dynamics include 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure numbers 12 and 13 are circled. The D. S. part in the second system includes figured bass notation: 110, 111, 112, and 114.

Score 11: Carnaval Santiago de Pupuja



12

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

$\text{♩} = 104$

117 118

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

119 120 121 122 123

Score 12: Carnaval Santiago de Pupuja

14 Danza $\text{♩} = 92$

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

15

16

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

Score 13: Carnaval Santiago de Pupuja



14

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

S. Sx.
A. Sx. 1
A. Sx. 2
A. Sx. 3
T. Sx. 1
T. Sx. 2
B. Sx. 1
B. Sx. 2
D. S.

Score 14: Carnaval Santiago de Pupuja

Musical score for Score 15: Carnaval Santiago de Pupuja. The score is divided into two systems. The first system (measures 17-18) includes parts for S. Sx., A. Sx. 1, A. Sx. 2, A. Sx. 3, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx. 1, B. Sx. 2, and D. S. The second system (measures 19-24) includes parts for S. Sx., A. Sx. 1, A. Sx. 2, A. Sx. 3, T. Sx. 1, T. Sx. 2, B. Sx. 1, B. Sx. 2, and D. S. The score features various musical notations including rests, notes, and dynamic markings like 'mf'.

Score 15: Carnaval Santiago de Pupuja

16

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

19

20

176

177

178

179

180

181

Score 16: Carnaval Santiago de Pupuja



S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

Score 17: Carnaval Santiago de Pupuja

18
21

Allo. ♩ = 144

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

197 198 199 200 201 202 203

2

204 205 206 207 208 209 210

Score 18: Carnaval Santiago de Pupuja

Full Score

K'AJCHAS DE MELGAR (SUITE - FANTASÍA)

Arr: HONORA MAMANI QUISPE

The image displays a full score for the piece "K'ajchas de Melgar (Suite - Fantasía)" by Honora Mamani Quispe. The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 1, is marked "Andte. ♩ = 72" and includes parts for Soprano Sax, three Alto Saxs, two Tenor Saxs, two Baritone Saxs, and a Drum Set. The Soprano Sax part begins with a melodic line in G major, marked *mf*. The saxophone sections provide harmonic support with chords and rhythmic patterns, marked *mp*. The Drum Set part features a steady bass drum and snare pattern, marked *p*. A first ending bracket labeled "1" spans measures 4 to 5. The second system, starting at measure 6, is marked "Allegro ♩ = 138" and includes parts for Soprano Sax, three Alto Saxs, two Tenor Saxs, two Baritone Saxs, and a Drum Set. The tempo and dynamics increase significantly, with the Soprano Sax part marked *f*. The saxophone sections play more active, rhythmic lines, also marked *f*. The Drum Set part continues with a more complex and energetic pattern, marked *f*. A second ending bracket labeled "2" spans measures 10 to 11.

Score 19: K'ajchas de Melgar

Full Score

2
12

S. Sax.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
A. Sax. 3
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax. 1
B. Sax. 2
D. S.

16

3 Adagio $\text{♩} = 66$ 4

S. Sax.
A. Sax. 1
A. Sax. 2
A. Sax. 3
T. Sax. 1
T. Sax. 2
B. Sax. 1
B. Sax. 2
D. S.

Solo
Solo

mf
p
p
p
mp

Adagio $\text{♩} = 66$

Solo

Score 20: K'ajchas de Melgar

Full Score

3

23

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

5

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

Score 21: K'ajchas de Melgar

Full Score

4

35

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

6 *Allo. Mdto.* ♩ = 132

7

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

6 *Allo. Mdto.* ♩ = 132

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

Score 22: K'ajchas de Melgar



Full Score

5

45

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

49

Menos $\text{♩} = 97$

8

Menos $\text{♩} = 97$

Solo

Detailed description: This is a page of a musical score for a full orchestra. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 45 and the second at measure 49. The instruments are arranged in a standard orchestral layout: S. Sx. (Soprano Saxophone), A. Sx. 1, 2, 3 (Alto Saxophones), T. Sx. 1, 2 (Tenor Saxophones), B. Sx. 1, 2 (Baritone Saxophones), and D. S. (Double Basses). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A 'Solo' marking appears in the Baritone Saxophone 1 part at measure 49. A rehearsal mark '8' is present in both the Soprano Saxophone and Tenor Saxophone 2 parts at measure 49. The tempo marking 'Menos $\text{♩} = 97$ ' is shown above the Soprano Saxophone part and below the Tenor Saxophone 2 part.

Score 23: K'ajchas de Melgar

6
53

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

9 Fox $\text{♩} = 88$

60

10

mf

10

Score 24: K'ajchas de Melgar

69

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

77

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

Score 25: K'ajchas de Melgar

Score 26: K'ajchas de Melgar



101

(13)

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

(14)

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

10
118

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

126

Score 27: K'ajchas de Melgar

134

16

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

141

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

Score 28: K'ajchas de Melgar

12
148

(17)

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

156

Score 29: K'ajchas de Melgar

18 a batuta Lento = 66

S. Sx. Solo

A. Sx. 1 *mf*

A. Sx. 2 *p*

A. Sx. 3 *p*

T. Sx. 1 Solo

18 *p* a batuta Lento = 66

T. Sx. 2 *p*

B. Sx. 1 *p*

B. Sx. 2 *p*

D. S.

170 19 Allo. = 132 20 Danza = 68

S. Sx.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

A. Sx. 3

T. Sx. 1 Solo

19 Allo. = 132 20

T. Sx. 2

B. Sx. 1

B. Sx. 2

D. S.

Score 30: K'ajchas de Melgar

Score 31: K'ajchas de Melgar

192

S. Sax

A. Sax 1

A. Sax 2

A. Sax 3

T. Sax 1

T. Sax 2

B. Sax 1

B. Sax 2

D. S.

248

199

S. Sax

A. Sax 1

A. Sax 2

A. Sax 3

T. Sax 1

T. Sax 2

B. Sax 1

B. Sax 2

D. S.

255

mf

mp

mp

mp

mp

Score 32: K'ajchas de Melgar

Score 33: K'ajchas de Melgar

Score 34: K'ajchas de Melgar

Score 35: K'ajchas de Melgar