



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO DE PUNO**

**FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

**ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE**



**LA CHACALLADA EN LA CIUDAD DE ILAVE: ANÁLISIS  
MUSICAL Y ORGANOLÓGICO EN SU CONTEXTO  
SOCIOCULTURAL - 2017**

**TESIS**

**PRESENTADA POR:**

**Bach. EULALIA DOMINGA MONTUFAR HUANCAPAZA**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:**

**LICENCIADO EN ARTE-MÚSICA**

**PUNO – PERÚ**

**2019**



## DEDICATORIA

*Esta tesis se la dedico a Dios quien supo guiarme siempre por el buen camino, darme fuerzas para seguir adelante a pesar de las adversidades.*

*A mis padres Eleuterio Pastor Montufar Chahua y María Huancapaza Quispe por haberme forjado como la persona que soy en la actualidad; muchos de mis logros se los debo a ellos, me formaron con reglas y con algunas libertades, pero al final de cuentas, me motivaron constantemente a alcanzar mis anhelos.*

*A mi hermano Efraín Montufar Huancapaza por su comprensión y enseñanzas.*

*A mi amor, José Alberth Pari Huacani, por su apoyo, comprensión, cariño y amor.*

*A mis docentes, personas de gran conocimiento, quienes se han esforzado por ayudarme al punto en el que me encuentro.*

*A mis compañeros y amigos presentes y pasados, quienes sin esperar nada a cambio me apoyaron y permitieron entrar a su vida durante estos años.*

*A la música por hacerme feliz.*

***Eulalia Montufar***



## AGRADECIMIENTO

- A la Universidad Nacional del Altiplano-Puno, por ser mi segundo hogar en el que desarrollé mis conocimientos para el logro de mi profesión.
- A la Escuela Profesional de Arte y a su plana docente, personal administrativo y estudiantes, por el esfuerzo desplegado en mi formación profesional y culminación de mis estudios.
- A mi director/asesor y jurados de tesis, por sus aportes, dedicación, revisión y aprobación.
- A los músicos y danzantes de la Chacallada de la ciudad de Ilave, por su colaboración para la ejecución del presente estudio de investigación y así poder contribuir al desarrollo del conocimiento.

**Eulalia Montufar**



## INDICE GENERAL

**DEDICATORIA**

**AGRADECIMIENTO**

**INDICE GENERAL**

**ÍNDICE DE FIGURAS**

**ÍNDICE DE TABLAS**

**ÍNDICE DE ACRÓNIMOS**

**RESUMEN ..... 11**

**ABSTRACT..... 12**

### CAPÍTULO I

#### INTRODUCCIÓN

**1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA..... 14**

**1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA ..... 15**

1.2.1. Enunciado general. .... 15

1.2.2. Enunciados específicos. .... 15

**1.3. ANTECEDENTES ..... 16**

1.3.1. Antecedentes internacionales. .... 16

1.3.2. Antecedentes nacionales. .... 17

**1.4. JUSTIFICACIÓN ..... 19**

**1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN..... 20**

1.5.1. Objetivo general. .... 20

1.5.2. Objetivos específicos. .... 20

**1.6. HIPÓTESIS Y OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES..... 20**

1.6.1. Hipótesis..... 20

1.6.1.1. Hipótesis general. .... 20



1.6.1.2. Hipótesis específicas.....	20
1.6.2. Operacionalización de variables.....	21

## CAPÍTULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

<b>2.1. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>23</b>
2.1.1. Análisis musical. ....	23
2.1.1.1. Dinámica.....	24
2.1.1.2. Forma.....	25
2.1.1.3. Tempo.....	27
2.1.1.4. Timbre. ....	28
2.1.1.5. Ritmo.....	29
2.1.1.6. Escala.....	30
2.1.2. Sociedad, comunidad y cultura. ....	31
2.1.2.1. Totémico.....	32
2.1.2.2. Místico.....	32
2.1.3. Organología instrumental.....	33
2.1.3.1. Descripción física del instrumento. ....	33
<b>2.2. MARCO CONCEPTUAL.....</b>	<b>38</b>
2.2.1. Análisis musical. ....	38
2.2.2. Organología instrumental.....	38
2.2.3. Forma. ....	39
2.2.4. Timbre.....	39
2.2.5. Ritmo.....	39
2.2.6 Chacallada. ....	40

## CAPÍTULO III



## MATERIALES Y MÉTODOS

<b>3.1. AMBITO DE ESTUDIO .....</b>	<b>41</b>
3.1.1 Factores demográficos. ....	42
3.1.1.1 Orografía.....	42
3.1.1.2 Clima. ....	42
3.1.1.3 Suelo. ....	43
3.1.1.4. Festividades. ....	43
<b>3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>43</b>
3.2.1. Tipo de investigación. ....	43
3.2.2. Nivel de investigación. ....	44
<b>3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA.....</b>	<b>45</b>
3.3.1. Población.....	45
3.3.2. Muestra.....	45
<b>3.4. TECNICAS .....</b>	<b>45</b>
3.4.1. Técnicas de colecta de información. ....	45
3.4.2. Técnicas de pensamiento y análisis de la información. ....	45

## CAPÍTULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

<b>4.1. LAS CUALIDADES MUSICALES DE LA CHACALLADA DE LA CIUDAD DE ILAVE 2019 .....</b>	<b>47</b>
4.1.1. Dinámica. ....	47
4.1.2. Tempo. ....	48
4.1.3. Timbre. ....	49
4.1.4. Ritmo.....	50
4.1.5 Escala. ....	52



4.1.6. Estructura formal.....	53
<b>4.2. LA FUNCIONALIDAD DEL ENTORNO SOCIOCULTURAL DE LA CHACALLADA EN LA CIUDAD DE ILAVE – 2017.....</b>	<b>55</b>
4.2.1. Versión sobre el origen de la chacallada.....	55
4.2.2. La fiesta de las chacallada de acuerdo a la tabla antes, en el momento y después en el ciclo festivo de la ciudad de Ilave.....	65
4.2.2.1. Antes de la fiesta.....	65
4.2.2.2. Durante la fiesta.....	69
4.2.2.3. Después de la fiesta.....	71
<b>4.3. LA ORGANOLOGÍA INSTRUMENTAL DE LA CHACALLADA EN LA CIUDAD DE ILAVE – 2017 .....</b>	<b>72</b>
<b>V. CONCLUSIONES .....</b>	<b>78</b>
<b>VI. RECOMENDACIONES .....</b>	<b>80</b>
<b>VII. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....</b>	<b>81</b>

**Área:** Ciencias Sociales

**Línea:** Análisis e interpretación de la producción musical.

FECHA DE SUSTENTACIÓN: 15 de noviembre de 2019



## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Plano de la ciudad de Ilave.....	41
<b>Figura 2.</b> Reguladores de dinámicos del conjunto de Chacallada. ....	48
<b>Figura 3.</b> Representación del tempo de la chacallada CCMI.....	49
<b>Figura 4.</b> Verificación de ritmos. ....	52
<b>Figura 5.</b> Escala pentatónica de la Chacallada.....	53
<b>Figura 6:</b> Esquema formal. ....	54
<b>Figura 7.</b> Danza chacallada pasacalle del CCMI. ....	66
<b>Figura 8.</b> Músicos de la Chacallada. ....	68
<b>Figura 9.</b> Instrumentos aerófonos de la chacallada de la ciudad de Ilave.....	72
<b>Figura 10.</b> Chacallo de menor dimensión. ....	72
<b>Figura 11.</b> Embocadura del chacallo. ....	73
<b>Figura 12.</b> Orificio de la base de chacallo. ....	74
<b>Figura 13.</b> Chacallo de mayor dimensión. ....	75
<b>Figura 14.</b> Agujero de la parte posterior. ....	75
<b>Figura 15.</b> Agujeros de la parte delantera. ....	75
<b>Figura 16.</b> Embocadura de la chacallada de mayo longitud. ....	76



## ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Operacionalización de las Variables.....	21
Tabla 2. Tempo y su definición. ....	28
Tabla 3. Tipologías para describir las partes de un instrumento aerófono. ....	35
Tabla 4. Tipologías para describir las partes de un instrumento membranófonos. ....	36
Tabla 5. Tipologías para describir las partes de un instrumento idiófono.....	37
Tabla 6. Orientación dinámica de la Chacallada Centro Musical Melodías – Ilave (CMMI). ....	47
Tabla 7. Referencia musical del tempo.....	48
Tabla 8. Referencia musical de timbre. ....	49
Tabla 9. Calidad rítmica del conjunto de CCMI.....	50
Tabla 10. Estructura general de la fiesta de la chacallada. ....	57
Tabla 11. Notas musicales del chacallo de corte 29cm. ....	74
Tabla 12. Notas musicales del chacallo de corte 63 cm. ....	76



## ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

<b>CCI</b>	: Chacallada en la Ciudad de Ilave
<b>CCH</b>	: Conjunto de Chacalladas
<b>CI</b>	: Ciudad de Ilave
<b>CH</b>	: Chacall
<b>CCMI</b>	: Centro Cultural Melodías – Ilave



## RESUMEN

El estudio, se realizó con el objetivo de analizar las cualidades musicales de la chacallada en la ciudad de Ilave (CCI) en su contexto sociocultural- 2017; fue de tipo descriptivo simple con enfoque cualitativo y corte longitudinal. La población estuvo constituida por 2 conjuntos que habitualmente participan en las fiestas de año nuevo y algunas veces en las fiestas de carnaval de la ciudad de Ilave, la recolección de datos se realizó mediante la técnica de entrevista y observación. Existen factores preponderantes como la migración y los medios de comunicación para la evolución de esta manifestación cultural de carácter místico relacionada a la agricultura que posteriormente a través del proceso de migración a la ciudad de Ilave se asienta una nueva forma de vivencia cultural relacionado al festejo tradicional. En cuanto a su organología instrumental lo constituyen dos tipologías aerófonos—, “chacallos” de 28 y 61 1/5 centímetros, membranófonos—, bombos modernizados que habitualmente se utilizan en las bandas.

**Palabras Claves:** Chacallada, Chacallo, Análisis organológico, sociocultural, música.



## ABSTRACT

The study was carried out with the objective of Analyzing the musical qualities of the jackal in the city of Ilave (CCI) in its sociocultural context- 2018; It was of simple descriptive type with qualitative approach and cross section. The population was constituted by 6 groups that usually participate in the carnival parties of the city of Ilave, the data collection was carried out using the interview and observation technique. In the sociocultural context, the “jackal” in the city of Ilave is practiced at the carnival party and on rare occasions by the celebration of the new year with the participation of different social strata. There were preponderant factors such as migration and the media for the evolution of this mystical cultural manifestation related to agriculture since in this Andean area throughout history the original communities near the city of Ilave as: “Ancasaya, Machacmarka, Huaymascara ”and the communities of the highlands give rise to the two-dimensional“ Maris and Kahuiris ”chacallada, with the main qualities of music being modest in its dynamics, binary in form, binary in its time , incisive in its timbre and syncopated rhythm, under a pentatonic scale, executed by Chakallos and percussion instruments drums and cymbals related to the music industry.

**Keywords:** chacallada, organological analysis, sociocultural, music.



# CAPÍTULO I

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace de la idea de que la música y danza practicada en la ciudad de Ilave de la Región de Puno-Perú, que necesita un respaldo fundamentado en la investigación, muchas de la manifestación tradicional del entorno social de la ciudad de Ilave recaen en cambios influenciados por factores externo, lo que hasta antes de investigar hemos notado en este tema elegido, en consecuencia analizar la música ejecutada por los conjuntos de Chacalladas (CCH) implícitamente estudiar los instrumentos musicales que interviene en estos conjuntos en su contexto social cultural nos permite seguir todo un proceso metodológico desde enfoque cualitativo, considerando la producción y el consumo de música tradicional como prácticas sociales, en particular como prácticas discursivas, en la medida en que forman parte de la producción simbólica. La adopción desde este punto de vista implica plantear de la siguiente manera en capítulos que corresponden al esquema:

Capítulo I se considera: la introducción, planteamiento del problema, formulación del problema, justificación y objetivos; Capítulo II: Revisión de literatura incluye marco teórico, marco conceptual y antecedentes del estudio; Capítulo III: Materiales y métodos de investigación; Capítulo IV: Resultados y discusión Capítulo V: Conclusiones Capítulo VI: Recomendaciones. Capítulo VII: referencias y anexos.

En la medida en que los CCH, como práctica está socialmente condicionada a la tradición existente de muchos siglos y los cambios realizados en la actualidad, van adquiriendo valores desarrollados sobre la base de criterios objetivos y socialmente contruidos en el marco de sistemas de relaciones específicos que se necesitan analizar, por ello en esta investigación demostraremos las cualidades musicales en un contexto



habitual que sucede en varias ciudades que practican danzas tradicionales del medio rural pero en este caso específico de la ciudad de Ilave (CI).

El estudio se justifica debido a que beneficiará a los estudiantes de música, docentes e investigadores en la medida que permitirá comprender y tener mayor visión sobre la práctica musical de la ciudad de Ilave.

### **1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Muchos de los etnomusicólogos como Melville J. Herskovits, Richard A. Waterman, Bruno Nettl, Charles Seeger y Mantle Hood, sostienen que la música debe estudiarse en su contexto cultural, pero es importante que esta definición se aplique correctamente profundizando indicadores que sean pertinentes a las concepciones de la investigación musical.

Las discusiones musicológicas y etnomusicológicas, dos enfoques que difieren en teorías y otros constructos, permitieron visualizar con mayor calidad lo que nos hemos propuesto el estudio de la música y su organología de la chacallada que está relacionada con el sonido musical y los procesos humanos que se han formado de los valores, actitudes y creencias de las personas incluidas en la cultura de los residentes Ilaveños.

Merriam (1962) (como se citó en Godenzzi et al, 1996) quien asevera: “...el sonido musical sólo puede ser producido por humanos, y aunque podemos separar los dos aspectos..., conceptualmente uno no está completo sin el otro. La conducta humana produce música, pero el proceso es continuo; la conducta en sí se forma para poder producir la música, y así el estudio de una fluye hacia la otra...” (Pág. 73)

En el área andina a través de la historia tenemos manifestaciones músico coreográfico de origen pre- incaico e incaico que aún perviven, luego de la invasión de la



cultura occidental surgen expresiones híbridas que requieren investigar para luego poner en práctica en las instituciones superiores y difusoras de la región y del país es el caso de las chacalladas que en la actualidad está sujeta a cambios por la influencia de algunos factores que aclararemos en esta investigación.

La chacallada, expresión dancística y musical que se cultiva en la ciudad de Ilave durante el año nuevo, -mes de enero-, y los carnavales, durante épocas específicas de enorme atracción para la población, no han sido investigado, es así que nos planteamos este problema para generar conocimiento y aportar con los resultados que se pudieran obtenerse a algunas instituciones como la Federación Regional de Folclore y Cultura de la región de Puno, que no teniendo referencias bibliográficas emiten datos no pertinentes a esta propuesta, por otro lado los pobladores de la ciudad de Ilave muchas veces desconocen de las características musicales y dancísticas, dentro de un mundo globalizado no pudiendo canalizar límites para su preservación como música y danza de las chacalladas.

Realizar un análisis musical a partir de sus elementos minúsculos, nos permitirá conocer de cerca las cualidades de ambas dimensiones, describiendo cada índice prescrito en este proceso científico.

## **1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

### **1.2.1. Enunciado general.**

¿Cómo son las cualidades musicales de la chacallada en su contexto sociocultural en la ciudad de Ilave- 2018?

### **1.2.2. Enunciados específicos.**

¿De qué manera son las cualidades musicales: dinámica, ¿forma, tempo, timbre, ritmo y escala de la chacallada en la ciudad de Ilave-2017?



¿De qué manera es la organología instrumental de la chacallada en la ciudad de Ilave- 2017?

¿Cuáles son las funciones de la música de la chacallada en su contexto sociocultural en la ciudad de Ilave- 2017?

### **1.3. ANTECEDENTES**

#### **1.3.1. Antecedentes internacionales.**

Guarch i Bordes (2017) en su tesis doctoral titulada organología de los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica. Estudio de las representaciones iconográficas y de los objetos sonoros procedentes de yacimientos arqueológicos de los siglos IV al I a.C. concluye:

Esta tesis consiste en el estudio de las piezas arqueológicas con representaciones iconográficas de objetos musicales, y de los restos de objetos sonoros (instrumentos musicales) encontrados en los yacimientos de la cultura ibérica situados en la zona geográfica limitada por el curso final del río Ebro y el río Guadalquivir, cuyo marco cronológico abarca del siglo IV hasta el I a.c. A partir de la descripción de dichos materiales se realiza un estudio organológico de los instrumentos/objetos sonoros utilizados en época ibérica, lo que permite establecer hipótesis perfectamente fundamentadas sobre su uso y su funcionamiento. En algún caso, además, se ha podido realizar el análisis del espectro armónico del instrumento - tal es el caso de las campanillas - lo que ha permitido encontrar coincidencias sonoras y tímbricas que demuestran la existencia de relaciones entre distintos instrumentos, a la vez que nos llevan a especular sobre la función social de su sonido. Todo ello permite profundizar en el conocimiento de la música en la cultura y en la sociedad ibérica. De forma



subyacente, y más allá de los instrumentos musicales propiamente dichos, este trabajo ha permitido desarrollar diversas hipótesis en relación al género de los músicos/interpretes, al concepto de sonido y a la existencia de signos gráficos asociados a la representación simbólica del sonido y del movimiento. ( p.9)

En su tesis titulada estudio organológico y de la cosmovisión sonora de la orquesta Macolla concluye el valor que tiene realizar investigaciones sobre la organología

Troya (2018) afirma lo siguiente: Los estudios sobre las nuevas propuestas constructivas de instrumentos y organológica en el Ecuador se encuentran plenamente abiertas para ser estudiadas, los lineamientos y teorías desarrolladas en este cuerpo de trabajo permiten tener un primer acercamiento hacia el conocimiento de los nuevos instrumentos que propone la Orquesta Macolla, de creación del maestro Schubert Ganchozo. Se utiliza como conceptos teóricos organológicos, los propuestos por los investigadores Hornsbostel y Sachs, ya que, si bien estas teorías fueron propuestas en 1914, están abiertas para la generación de nuevas categorías y subcategorías, en las que los instrumentos de cualquier lugar del mundo pueden insertarse y adaptarse a esta. (p. 86)

### **1.3.2. Antecedentes nacionales.**

En el ámbito nacional tenemos las siguientes tesis de pre grado:

Análisis organológico de los instrumentos musicales del carnaval de Unucajas de la ciudad de Azángaro. Hanco (2014) Afirma: “Los instrumentos musicales nativos de nuestra región de Puno en la actualidad pasan por un descuido inmerecido por la falta de investigación y valoración de nuestra cultura y sobre todo por la falta de nuestra identidad cultural” (p. 2).

Al igual que Gil (2017) en su tesis Análisis musical y organológico en el contexto de los Wapululos de Lampa – Puno, concluye:



La investigación aborda la organología instrumental y los elementos intrínsecos musicales de los conjuntos de Wapululos del distrito de Lampa de la región de Puno. Convenientemente se ha elegido a dos conjuntos, uno del sector rural y otro del sector urbano... (p.9)

Colca (2018) en su tesis Organología de los Pinkillos (Toqoro, Malta y Lico) y análisis musical del Carnaval de Pusi– Huancané, resume:

(...)Pinkillos (toqoro, malta y lico) y tambores, que son construidos en base a material orgánico. La música del carnaval de Pusi es interpretada por los ejecutantes de pinkillos (lico, malta y toqoro) con un esquema formal y ritmo ternario, la melodía es repetida de acuerdo al tiempo de presentación y matizada con los gritos eufóricos de algarabía que corresponden al carnaval de la zona en función a la escala tritónica de re mayor. (p.12)

Raez (2006), en su blog titulada “danza chacallada para la virgen candelaria” refiere que: la chacallada se desenvuelve en un contexto sagrado y festivo, asociada a la alegría del campesino por la cosecha del achu papa, como se denomina a las primeras papas que se cosechan en esta fecha, incluso en muchos poblados esta actividad va acompañada con ofendas de flores y vinos a las papas que las mujeres extraen, mientras los varones ejecutan los sonoros chacallos, unas flautas de 30 a 40 centímetros de longitud que acompañan la danza y que le dan su nombre.

Catacora (2006) en su tesis sobre el “lawak’umu” que vendría a ser un tipo de chacallo (CH) de la zona lacustre de Acora, realiza un análisis organológico y contextual concluyendo que:

la afinación del lawak’umu... no corresponde al sistema temperado occidental debido. El lawak’umu posee una particular belleza tímbrica, porque al sonar



interpreta la belleza de la naturaleza, pues en su registro grave denota misterio y melancolía, en el registro medio, es místico, y en los agudos demuestra su carácter de impredecible. (p.84)

#### **1.4. JUSTIFICACIÓN**

Una de las principales razones que nos motiva a llevar adelante la presente investigación, es poner en evidencia las características musicales de la “chacallada” en la ciudad de Ilave, analizando la función que cumple en su contexto sociocultural, consideramos de vital importancia el estudio sociocultural ya que permitirá corroborar a la naturaleza de esta disciplina interdisciplinaria.

El presente trabajo de investigación tiene por finalidad generar conocimientos basada fundamentalmente en los aspectos musicales y funcionales de la “chacallada” coadyuvando de esa manera al conocimiento de nuestras tradiciones.

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

Respecto al tiempo ha sido conveniente ejecutarlo en el año 2018 y parte del 2019 considerando como instrumentos de recolección la propuesta etnográfica, a partir de la fecha en que se aprobó, se ha previsto el material audio visual y bibliográfico de igual forma se ha recurrido a los organizadores de eventos de chacallada para recopilar las grabaciones de audio y video.



En este sentido, los argumentos mencionados en los párrafos de este acápite, son razones suficientes que justifican nuestra investigación, seguramente con este aporte se beneficiara etnomusicólogos, estudiantes de pre y post grados de las ciencias sociales.

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

### **1.5.1. Objetivo general.**

Analizar las cualidades musicales de la chacallada en la ciudad de Ilave en su contexto sociocultural- 2017.

### **1.5.2. Objetivos específicos.**

Determinar las cualidades musicales (dinámica, forma, tempo, timbre, y ritmo) de la “chacallada” en la ciudad de Ilave - 2017.

Analizar la organología instrumental de la “chacallada” en la ciudad de Ilave- 2017.

Describir la funcionalidad del contexto sociocultural de la “chacallada” en la ciudad de Ilave- 2017.

## **1.6. HIPÓTESIS Y OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES**

### **1.6.1. Hipótesis.**

#### ***1.6.1.1. Hipótesis general.***

Las cualidades musicales de la “chacallada” en la ciudad de Ilave – 2017, cumple una función agrícola en un proceso histórico de hibridación y de características musicales singulares.

#### ***1.6.1.2. Hipótesis específicas.***

Las cualidades musicales: dinámica, tempo, timbre, ritmo, escala y organología, de la “chacallada” en la ciudad de Ilave – 2017, son de carácter moderato en su

dinámica, binaria en su forma, binario en su tempo, incisivo en su timbre, ritmo sincopado y escala pentatónica.

La organología instrumental de la “chacallada” en la ciudad de Ilave – 2017, están constituidas por características singulares en su afinación y construcción acorde a las exigencias de la sonoridad de los eventos.

La funcionalidad del entorno sociocultural de la “chacallada” en la ciudad de Ilave 2017, cumple una función agrícola en un proceso histórico de hibridación.

### 1.6.2. Operacionalización de variables.

Tabla 1. Operacionalización de las Variables.

Variables	Dimensión	Indicadores	Escala
Análisis Musical	Dinámica	Largo andante, moderato, allegro y presto	Nominal
	Forma	Binaria Ternaria Cuaternaria	Nominal
	Tempo	Binaria Ternaria Cuaternaria	Nominal
	Timbre	Cálido Áspero Incisivo	Nominal
	Ritmo	Sincopado Anacrústico Tético Acéfalo	Nominal
	Escala	Cromática Diatónica	Nominal
	Totémico	Danza agrícola Danza guerrera Danza ceremonial Danza carnavalesca	Nominal
Cualidades funcionales	Místico	Estructura social Vivencias Ritos Mitos	Nominal



---

Organología instrumental	Descripción física del instrumento	Tipología Soporte Pintura Diámetro máximo Diámetro de boca Funcionalidad	Nominal   Nominal
	Descripción Iconográfica	Escena 1 Escena 2	Nominal
	Descripción del objeto sonoro	Cuerpo Proporción Tipología	Nominal

---

Fuente: la autora.



## CAPÍTULO II

### REVISIÓN DE LITERATURA

#### 2.1. MARCO TEÓRICO

##### 2.1.1. Análisis musical.

Desde la propuesta planteada en el título de esta investigación el análisis musical se convierte como uno de los ejes para el desarrollo de la presente tesis, dentro de este marco creemos muy conveniente considerar la teoría analítica de (Rue, 1989) quien teoriza:

La música es esencialmente movimiento: nunca se encuentra en un estado de absoluto reposo. Las vibraciones de un simple sonido mantenido, el impacto de las ondas sonoras en un stacanosecco induce al movimiento, incluso aunque aparezcan aisladas. Cualquier sonido que venga a continuación servirá para confirmar, reducir o intensificar la embrionaria sensación de movimiento. Tal como sucede en el desplazamiento de un patinador, que deja un trazado de arabescos visibles en el hielo cuando hace ya mucho que ha transcurrido las evoluciones una pieza musical, a medida que discurre su discurso, crea una configuración en nuestra memoria, un principio de forma musical con la que inevitablemente, se irá relacionando su movimiento posterior. El primer objetivo del análisis del estilo reside pues, en explicar hasta el punto en que esto es posible, el carácter del movimiento y de esa forma perdurable de la música. (p.4)

Además, el análisis de las obras musicales lo divide en tres dimensiones, grandes, medias y pequeñas relacionándolo a la sintaxis del lenguaje musical del siguiente modo:

Dimensiones pequeñas: motivo, semifrase y frase;

Dimensiones medias: periodo, párrafo, sesión, parte;



Dimensiones grandes: movimiento, obra, grupo de obras.

Estas tres dimensiones propuestas por (Rue, 1989), nosotros emplearemos las dimensiones pequeñas (motivo, semifrase y frase) por el hecho de que las características de la estructura musical de la chacallada no sobrepasa el resto de las dimensiones, en consecuencia describiremos las tres nomenclaturas para la forma musical, considerando las concepciones de motivo, semifrase y frase.

Cada discurso musical tiene una particular manera de organizar la porción de tiempo que ocupa, es decir, una forma específica. Para entender esa forma, nuestra percepción realiza dos operaciones: segmenta el discurso y establece relaciones entre los segmentos, estas operaciones son propuestas similares tal como afirma (Robles, n.d.)

“1º - Reconocer con precisión los diferentes elementos de la obra: forma, melodía, ritmo, textura, armonía, timbre, dinámica, etc...

2º - Estudiar qué relaciones se establecen dentro de cada uno de los elementos y también entre ellos.

3º - Extraer conclusiones sobre el porqué y la lógica de esas relaciones, porqué lo dispuso así todo el compositor, qué pretendía.” (p.4)

#### **2.1.1.1. Dinámica.**

Una de las cualidades de la interpretación musical es la fuerza empleada en el discurso de las diferentes formas musicales, la dinámica se conceptualiza de la siguiente manera: “la intensidad del sonido, la indicada específicamente por los matices a través de sus símbolos convencionales como la que se desprende de la disposición de fuerzas empleadas en la pieza”(Rue, 1989, p.16).

Más adelante teoriza:



Al contacto con la práctica tendemos todos a identificar las dinámicas con aquellos signos escritos sobre la partitura que se refieren al matiz tales como el piano, forte o crescendo. Sin embargo, en tanto que categorías analíticas del estilo las dinámicas deben incluir todos los aspectos de intensidad sonora todos los matices implícitos en la inflexión musical sin importar si son indicados por signos específicos o no... Sin embargo, al igual que comprendemos las dinámicas escritas explícitamente debemos también ejercitarnos en observar la realidad concreta de la música calculando el flujo de intensidades a través de la confluencia de fuerzas que produce su textura a lo largo de su recorrido sin olvidar el sutil incremento de intensidad de las tesituras agudas o el efecto curioso y a veces imprevisible, que puede darse también sobre la intensidad al combinar tímbricamente ciertas mixturas instrumentales. (Rue, 1989, p.16)

En consecuencia en la teoría musical se tiene los tipos de dinámicas conceptualizada por Rue (1989) el cual afirma:

Tenemos que incluir en este vocabulario de los efectos dinámicos tanto la dinámica señalada (es decir. escrita) como la implícita desde la más fuerte hasta la más suave, indicando al mismo tiempo los niveles dinámicos más frecuentes y característicos, así como detalles individuales tales como la adicción al *sforzando* excentricidades del tipo *pf.* (p.17)

### **2.1.1.2. Forma.**

Respecto a la forma musical, nos basaremos en las teorías comunes que se viene conceptualizando en diferentes textos musicales con la única diferencia del cambio de las nomenclaturas para la denominación del desarrollo melódico, en esto empieza haciendo referencia a Pater en el libro de apuntes sobre apreciación musical Belinche & Larrégle (2006) afirman:



Todas las formas tienen su virtud en sí mismas y no en un contenido conjetural. Pater afirmó que todas las artes aspiran a la condición de la música, que no es otra cosa que forma. La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo. Esta inminencia de una revelación, que no se produce, es quizá, el hecho estético. (p. 97)

La asociación de la forma en el lenguaje habitual los autores Belinche & Larrégle (2006) afirman:

La simplicidad aparente del término forma en su uso cotidiano no hace más que descubrir una alta complejidad cuando se lo intenta definir. Tal vez sea ésta una de las razones por las que fue objeto de estudio desde la Antigüedad. En el lenguaje habitual, “forma” se asocia a figura, contorno, disposición de elementos, estructura, continente, molde. Aunque también es manera, modo (la forma de hacer una cosa) y convención (cuidar las formas). (p.98)

Existen varios enfoques para la determinación de forma, sin embargo Umberto Eco ( como se citó en Belinche & Larrégle, 2006) sostiene:

La forma como sinónimo de estructura, si bien previene que “(...) una estructura es una forma no en cuanto objeto concreto, sino en cuanto a sistema de relaciones (...) Así, se hablará más de estructura que de forma cuando se quiera revelar no la consistencia individual del objeto, sino su analizabilidad, su posibilidad de descomposición en relaciones (...)” (p. 98)

En tanto nuestra investigación es orientada para realizar un análisis de la estructura formal de la producción musical de la chacallada o que estas a su vez tengan la misma estructura básica sobre las cuales componen o mantiene su tradición musical utilizaremos



las concepciones acreditadas por varios autores, una de ellas es la que se encuentra en concepto sintetizado por los autores, Ligeti G (como se citó en Belinche & Larrégle, 2006) para conceptualizar lo siguiente: “el concepto de forma musical se trata entonces no solamente de proporciones en el interior de un conjunto, sino también de la manera en que actúan los componentes en el interior de un todo” (p. 99).

Forma y fórmula: en el mismo apartado, haciendo referencia a Ligeti (como se citó en Belinche & Larrégle, 2006) dice:

La aseveración más difundida según la cual la forma es un conjunto de componentes y la relación entre ellos” es válida, pero dice poco respecto de la naturaleza de la forma musical. A ella remiten las descripciones de los modelos clásicos del tipo A – B – A donde prevalece un plan a priori que marca, desde el comienzo de su tratamiento, las acciones posteriores. A partir de un molde conocido, es factible seguir la continuidad musical y anticiparla. Igual que con el resto de los contenidos sintácticos estudiados, cuando las obras no se ajustan a la lógica dominante-tónica las convenciones analíticas pierden eficacia. El esquema no es culpable de su utilización. El empleo de letras (A A =identidad; A A’= semejanza; AB = diferencia), útil como punto de partida, es una herramienta funcional al análisis que no agrega demasiado por sí misma. Schloezer agrega: “Guardémonos igualmente de confundir `forma` con `fòrmula`. (p.99)

### **2.1.1.3. Tempo.**

El concepto de la palabra tempo que en italiano significa literalmente “tiempo” indica básicamente la velocidad a la que se interpreta la pieza musical. Se suele poner al principio de la partitura:



*Tabla 2. Tempo y su definición.*

<b>TEMPO</b>	<b>DEFINICIÓN</b>
Lento	Lento, muy despacio
Adagio	Despacio
Andante	Moderado
Andantino	Menos lento que andante
Allegretto	Menos rápido que allegro
Allegro	Rápido
Presto	Muy rápido

Fuente: (Aguilar, 2009)

#### **2.1.1.4. Timbre.**

El timbre en los instrumentos musicales que interviene en los conjuntos musicales chacalladas, se observan instrumentos de percusión y de vientos madera los que se analizaran en el capítulo posterior, sin embargo la conceptualización más pertinente es la que menciona en su libro de análisis de formas musicales Rue (1989) quien conceptualiza:

El timbre se refiere a la cualidad acústica del sonido, al carácter de la onda sonora producida por las distintas frecuencias que inciden sobre ella ya sea independientemente o en combinación de varios instrumentos. Entre los principales que deberían ser considerados en la caracterización del estilo de un compositor están: La elección de timbres: cuerdas, madera, metales, percusión, sonidos electrónicos, exóticos, concretos u otros timbres no musicales tales como grabaciones sonoras del ambiente exterior; voces femeninas, masculinas, de niños, de castrati, en fin, combinaciones de todo lo anterior. En algunos casos particularmente para la música antigua será preciso proceder en parte sobre suposiciones o incluso especulaciones efectuando ajustes apropiados. (p. 17)



Ámbito: espacio en el que nos movemos o especto total de frecuencias empleadas; preferencia por ámbitos o registros específicos (tesituras) y combinaciones; interés en explotar, o quizá forzar, ámbitos extremos, recalcando sus cualidades parciales en lugar de mantener un equilibrio continuado.

Grados y frecuencia de contraste: el grado de contraste tímbrico usado por el compositor y la frecuencia de esos contrastes. Estas dos observaciones van a contribuir significativamente a perfilar el estilo de un compositor. Instrumentalmente el compositor puede optar por desplazarse de los instrumentos agudos a los graves, ya sea dentro de una misma familia o sección, o entre distintas familias o secciones, o puede llevar el grado de contraste a grandes sutilezas mediante cambios graduales entre agrupaciones mezcladas de voces o instrumentos. La duración de estos cambios, que van desde confrontaciones repentinas a transiciones graduales, puede ejercer una profunda influencia sobre el efecto de la composición. (p. 18)

#### ***2.1.1.5. Ritmo.***

El ritmo musical como en toda expresión cultural constituye uno de los elementos más importantes tal afirma Belinche & Larrégle (2006) afirman:

A raíz de un empleo discriminado la expresión ritmo traza un horizonte demasiado extenso. Según el caso, alude a movimiento, velocidad, periodicidad, diversidad de duraciones, discontinuidad, acentuación, medida, métrica, compás. No obstante, en el plano teórico se acuerda en que el ritmo musical es uno de los elementos, estratos gramaticales que componen la música, a través del cual se comprende la organización temporal de una serie de cambios. Rubio lo sintetizaba de la siguiente manera: El ritmo musical es la razón del fluir del movimiento sonoro, su devenir temporal intrínseco. La música, entonces, es dinámica



temporal. La categoría intuitiva que permite concebir el ritmo es la sucesión. El orden temporal está en el ritmo. Es un transcurrir que penetra el interior de sonidos y silencios. No hay ritmo anterior o posterior al evento sonoro, sino que cada evento despliega su ritmo en el curso de su propia producción. Por eso el ritmo es inseparable del sentido. En el ritmo musical estas características aparecen con intencionalidad estética y no de manera ocasional: continuidad/ discontinuidad: modo en que los sonidos se juntan o se separan; con la presencia o ausencia de pausas más o menos extensas entre regularidad/ irregularidad: duración igual o diferente de los lapsos con que aparecen los eventos sonoros. Velocidad: rápida/ media/ lenta; constante o variable (gradual o súbita). Densidad de los agrupamientos de sonidos, alta/ media/ baja: cantidad de eventos que suceden en un lapso. Simultaneidad/ sucesión/ alternancia: organización secuencial entre ellos. Eventos sonoros. Macro / micro ritmo: relaciones de inclusión, continente /contenido, aun cuando simultáneamente se manifiesten comportamientos antagónicos (por ejemplo, pasajes breves de aceleración en un movimiento lento) Así, sonidos y silencios se acercan o separan de manera más nítida o menos nítida. (p.75)

#### **2.1.1.6. Escala.**

Las teorías sobre las escalas se verifica como una concepción estandarizada tal como (Martínez & García, n.d.), teorizan:

Podemos decir que la escala musical es una sucesión de sonidos consecutivos pertenecientes a una tonalidad, que tiene lugar uno tras otro en un orden determinado, ya sea ascendente o descendentes, además que se relacionan todos ellos con un solo tono, que es el que da nombre a toda la escala (nota raíz).



En una escala, los sonidos se suceden mediante un movimiento conjunto, sin saltos entre notas y según las leyes de la tonalidad.

Los sonidos o notas que forman parte de la escala guardan relación entre ellos en intervalos iguales (tal y como hemos explicado antes, dividiendo en partes iguales dos notas separadas por una octava) que pueden ser de dos tipos: intervalos de tono (dividiéndolas en seis partes iguales) o intervalos de semitonos (dividiéndola en doce partes iguales).

A lo largo de la historia han ido surgiendo varias escalas musicales que se diferencian entre sí por el número de notas que tiene y la distancia o el intervalo que hay entre ellas: escala diatónica, escala cromática, escala modo mayor, escala en modo menor. (p. 29)

### **2.1.2. Sociedad, comunidad y cultura.**

La producción del pensamiento sociológico, analiza el surgimiento, la consolidación y el estatuto científico de la teoría social probablemente por antonomasia, la sociología, que se ha impuesto, en el decurso de los dos últimos siglos, como el modelo de ciencia sobre aquello que denominamos sociedad. (Raffin, 2017, p.5)

Castoriadis (como se citó en Ruiz, 2003) dice lo siguiente:

Toda sociedad es un sistema de interpretación del mundo (...) toda sociedad es una construcción, una institución, creación de un mundo, de su propio mundo. Su propia identidad no es otra cosa que ese sistema de interpretación, ese mundo que ella crea. (p,23)



### **2.1.2.1. Totémico.**

La chacallada es una danza que se ubica en la provincia del Collao distrito de Ilave, por tanto existen múltiples aseveraciones históricas respecto a esta danza, en esta investigación intentaremos describir etnográficamente las características de esta danza y música a la vez, respecto a esta estructura músico-coreográfico Parra (1966) afirma:

Arguedas describe a las danzas, unidas al canto y la música, como protagonistas centrales de las diversas fiestas andinas, que tienen un marcado carácter religioso cristiano. Llega a la descripción de las danzas porque estas son “el atractivo máximo de las fiestas de la tierra peruana” (Arguedas, 1985)

En ese contexto las danza en la región de puno es muy conocida y proclamada como:

Danzas Guerreras

Danza ceremonial

Danza carnavalesca

Danza agrícola

### **2.1.2.2. Místico.**

Lo místico existe en las tradiciones culturales de la región de Puno, en ese sentido, Dei & Josemar (2008) conceptualiza:

La palabra mística designa, por tanto, una realidad vital llena de riqueza, grandeza y profundidad, pero al mismo tiempo oscura, secreta y escondida; algo profundamente íntimo y sobrenatural, que participa de las maravillas de Dios, pero que resulta inabarcable, incomprensible e inefable. Con las expresiones mística, vida mística, experiencia mística, se intenta designar, en consecuencia, los aspectos y elementos de la vida espiritual cristiana que hacen más directa



referencia a la participación en la vida divina, a la inhabitación de Dios en el alma, a la transformación en Cristo; en suma, a los rasgos y experiencias más íntimos, más profundos, más elevados de la relación de amor entre el cristiano y Dios que constituye la esencia de la vida espiritual. De acuerdo con esta concepción, está claro que toda vida santa incluye una fuerte componente mística, y que, en particular, se puede calificar a san Josemaría Escrivá de Balaguer como un hombre profundamente místico. (p. 837)

Adema se considera las siguientes acepciones:

Estructura social

Vivencias

Ritos

Mitos

### **2.1.3. Organología instrumental.**

#### ***2.1.3.1. Descripción física del instrumento.***

En la presente tesis se realiza la descripción organológica de los objetos/sonoros además el uso y funcionamiento realizando el análisis del espectro armónico de los instrumentos que intervienen en la chacallada.

Respecto a la organología Guarch i Bordes (2017) teoriza:

La organología implica, a parte del estudio del sonido y de cómo se produce, el conocimiento de las propiedades físicas y de los elementos utilizados en la construcción de los instrumentos musicales, es decir, tener la posibilidad de prevenir y dominar de forma exhaustiva la producción del sonido y sus cualidades. (p. 13)



Más adelante Guarch (2017) afirma:

El simbolismo sonoro, ausente de representación, y la visión auditiva de determinados sonidos, empujo a la humanidad a la búsqueda de un medio físico para poder representar el sonido: como poder plasmar de una forma inteligible una determinada realidad etérea en física y palpable, como modificarla, repetirla y (lo que puede llegar a ser lo más importante) como perpetuarla o al menos crear una idea, una visión gráfica y comprensible. (p.13)

Respecto a la terminología a utilizar Guarch revisa bibliografía respecto a organología, estableciendo una nomenclatura para el estudio de instrumentos y objetos sonoros, así de esta manera conceptualiza la tipología de los instrumentos, (2017) sugiere:

Para definir un determinado objeto o instrumento y por tanto estaríamos adjudicando una nomenclatura que no podemos ratificar y que no se correspondería con la realidad y que, tal vez, no definiría con toda su amplitud el modelo estudiado. Por estos motivos la terminología utilizada será:

- Aerófonos de registro agudo
- Aerófonos de registro medio-grave
- Cordófonos
- Idiófonos

Sin embargo, existen tipos asociados a un modelo determinado: Aerófonos, cordófonos, membranófonos e idiófonos.

Más adelante el mismo autor utiliza diversas tablas para describir las partes que conforma los instrumentos musicales de carácter genérico dedicado a cada una de las tipologías.

*Tabla 3. Tipologías para describir las partes de un instrumento aerófono.*

<b>AERÓFONOS</b>	
	<p>Parte superior de algunos instrumentos aerófonos a la cual aplican llaves de intérprete para producir el sonido.</p> <p>De bisel: entrada abierta del tubo sonoro, ya sea por el extremo o a cierta distancia del mismo. Si la embocadura toma una forma anatómica es llamada pico.</p> <p>De lengüeta simple: con una sola lengüeta, con la parte de la embocadura parcialmente tapada contra la que bate la lengüeta.</p> <p>De doble lengüeta: formada por dos lengüetas iguales, contrapuestas que vibran la una contra la otra proyectando las vibraciones resultantes hacia el interior de un tubo sonoro.</p> <p>Boquilla: elemento donde se apoya los labios de los instrumentos de viento. En los dos de la familia de la madera toma forma de tubo parcialmente cerrado y biselado en una cara; en la otra abierta, donde se sitúa la lengüeta. En los instrumentos de la familia de metal su forma es troncocónica, con una cavidad globular. Puede estar dotada de un pequeño tubo para poder encajarla al tudel o estar directamente encajada al mismo.</p> <p>Está situado en el extremo superior del tubo, donde se fija la embocadura. Su sección es cilíndrica.</p>
Embocadura	<p>En los instrumentos de la familia de metal forma parte del tubo sonoro. En los que la familia de la madera se puede separar del cuerpo del instrumento.</p>
Tudel	

---

Tubo sonoro	<p>Cuerpo central de los aerófonos formado por un tubo que suele adquirir forma cilíndrica en unos casos o troncocónica en otros, con longitud y anchura variable en ambos casos.</p> <p>Es un tubo donde se sitúan las perforaciones, en caso de haberlas.</p>
Pabellón	<p>Ensanchamiento del externo inferior del tubo, el opuesto a la embocadura.</p>
Perforaciones	<p>Perforaciones prácticas en el cuerpo del tubo sonoro de ciertos aerófonos, destinadas a ser tapadas indistintamente por los dedos con el fin de modificar la afinación del sonido resultante.</p> <p>Puede haber perforaciones destinadas a modificar la afinación, la resonancia o el color del sonido que no precisan ser tapadas.</p>

---

Fuente: (Guarch i Bordes, 2017)

Respecto a los membranófonos que constituye parte de los conjuntos musicales de las chacalladas tenemos la siguiente teorización:

*Tabla 4. Tipologías para describir las partes de un instrumento membranófonos.*

---

<b>MEMBRANÓFONOS</b>	
Membrana	<p>Superficie elástica lisa, aplicada sobre un bastidor y tensada, que produce sonido al ser golpeada. Los membranófonos pueden tener una o dos membranas, cuyo sonido resultante estará en función del área de su superficie y de la tensión aplicada al tensarla.</p>
Bastidor	<p>Elemento que soporta la membrana y donde se sitúan los elementos tensores. Su forma más generalizada es la circular, aunque hay membranófonos con otras configuraciones geométricas.</p>

---

---

Tensores	Elemento fijado o apoyado en el bastidor que tiene como finalidad mantener la membrana permanentemente, en una tensión constante.
----------	---

---

Fuente: (Guarch i Bordes, 2017)

Además de los instrumentos de percusión y los aerófonos también incluye los conjuntos de las chacalladas idiófonos:

*Tabla 5. Tipologías para describir las partes de un instrumento idiófono.*

---

IDIÓFONO	
De entrechoque	Formados por más de un ejemplar, entrechocan entre ellos para producir sonido.
De percusión	Son instrumentos contruidos por una o más piezas que no son golpeados por un elemento diferente para producir sonido.
Pateados	Todos aquellos materiales que precisan o pueden ser golpeados con los pies para emitir sonidos.
Pateadores o de apisonamiento	Aquellos que precisan ser golpeados contra el suelo en un movimiento vertical.
Sacudidos	Material disperso para producir sonidos al ser sacudidos (es el caso de la sonaja)
Raspados	Aquellos que presentan muescas en su superficie produciendo un sonido rítmico al ser golpeadas reiterativamente por el paso de un elemento tipo platillo.
Punteados	Constituido por una pequeña lamina asegurada a un marco que se puntea con el dedo.

---

---

	Idiófonos que presidas de la adherencia
Frotadas	al ser frotados, tanto por un objeto similar como por uno diferente.

---

Fuente: (Guarch i Bordes, 2017)

La vasta cantidad de instrumentos originarios en la región de Puno, así como la gran cantidad traídos del exterior y posteriormente adoptados como propios, podría configurar una nueva concepción respecto a la música puneña, para esto los instrumentos musicales deben ser analizadas para de esa forma definir mediante el análisis correspondiente considerando lo siguiente:

## **2.2. MARCO CONCEPTUAL.**

### **2.2.1. Análisis musical.**

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

### **2.2.2. Organología instrumental.**

La organología, entendida como la herramienta metodológica que se ha descrito, opera con ciertos principios que definen su eficacia. El primero de ellos es la diferenciación entre función acústica y tañido. El segundo es el reconocimiento de los fenómenos de tendencia y permanencia subyacentes en el material organológico, mientras que el tercero es la detección de los factores que constriñen, delimitan y restringen el universo del diseño sonoro. En el caso específico de los instrumentos musicales arqueológicos, en que se carece de datos acerca del tañido e intención musical, la identificación organológica es una herramienta fundamental. En tales casos, la organología y sus principios cobran una importancia prioritaria. Pérez (2013)



### **2.2.3. Forma.**

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

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

### **2.2.4. Timbre.**

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

### **2.2.5. Ritmo.**

Rowell (1999) conceptúa:

El mayor valor temporal es, sin duda, el sentido de actividad rítmica regular, esquemas reiterativos fuertemente acentuados que hacen que el oyente acompañe con sus pies, tamborilee con sus dedos, se balancee en el autobús o tenga alguna clase de respuesta muscular interna para seguir las pulsaciones musicales. Los compositores barrocos como Antonio Vivaldi corporizaban este impulso rítmico motor en sus conciertos para solo y orquesta y desarrollaron el concepto de tempo giusto (en italiano, “tiempo correcto”). El contraste es el que hace más fuerte el efecto de todos los valores musicales; el sentido de iniciar un pasaje de ritmo motor o de liberación de semejante pasaje hipnótico es más fuerte que su continuación”. (p.164)



### **2.2.6 Chacallada.**

La chacallada se desenvuelve en un contexto sagrado y festivo, asociada a la alegría del campesino por la cosecha de la “achu papa”, como se denomina a las primeras papas que se cosechan en esta fecha, incluso en muchos poblados esta actividad va acompañada con ofrendas de flores y vino a las papas que las mujeres extraen, mientras los varones ejecutan los sonoros chacallos, unas flautas de 30 a 40 centímetros de longitud que acompañan la danza.

## CAPÍTULO III

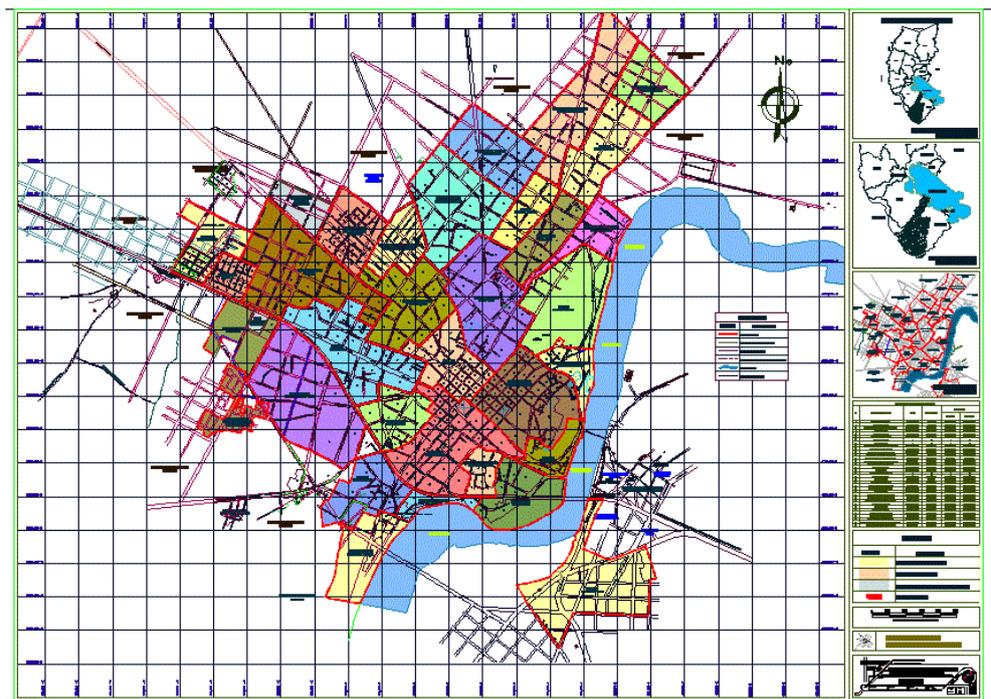
### MATERIALES Y MÉTODOS

#### 3.1. AMBITO DE ESTUDIO

El distrito de Ilave es un distrito de la provincia de El Collao, en el departamento de Puno, Perú. Está ubicado al sur de la provincia de El Collao, a una distancia de 50 km de la ciudad de Puno, por encima de los 3850 msnm, en el altiplano de los andes centrales.

El distrito de Ilave es uno de los 5 distritos de la provincia de El Collao. Se ubica al sur de la provincia de El Collao.

*Figura 1.* Plano de la ciudad de Ilave



*Fuente:* [https://www.bibliocad.com/es/biblioteca/plano-catastral-ilave-el-collao-puno\\_93671/](https://www.bibliocad.com/es/biblioteca/plano-catastral-ilave-el-collao-puno_93671/)

Coordenadas Geográficas

- Latitud: 160 06' 10'' S



- Longitud: 690 36' 22'' O
- Coordenadas UTM: 19K 435183 8219601

### **3.1.1 Factores demográficos.**

#### ***3.1.1.1 Orografía.***

La ciudad de Ilave se encuentra a una altitud de 3850 metros sobre el nivel del mar, en la región de la sierra, con un declive hacia el sudeste en la zona urbana. Con aproximadamente 30,000 habitantes, es la tercera ciudad más importante de la región, después de Puno.

Su topografía es característica del altiplano, con extensiones regularmente planas rodeadas por colinas. Situándose al centro de la ciudad en una parte alta de una colina, es prácticamente limitada al sur y este por el río Ilave, teniendo una pequeña urbanización (San Cristóbal) en el margen derecho del río Ilave. El norte y oeste con extensiones planas, son las zonas de expansión urbana de la ciudad, hoy dedicadas a áreas agrícolas y de pastoreo.

#### ***3.1.1.2 Clima.***

Por su situación geográfica, el clima durante todo el año es propio del altiplano, frígido, seco y templado, estas condiciones especiales se presentan durante todo el año, por la presencia del Lago Titicaca, teniendo ligeras variaciones de acuerdo a cada estación. Su temperatura promedio fluctúa entre los 8 °C y 15 °C, la precipitación anual promedio, según la estación meteorológica es del orden de 725 mm.

Las precipitaciones obedecen a una periodicidad anual de 4 meses (diciembre a marzo). Se debe hacer notar que esta periodicidad, a pesar de normar las campañas agrícolas, puede variar según características pluviales del año, originando inundaciones o sequías. En épocas de lluvia normal todas las aguas de la ciudad, escurren al Lago, por



lo tanto, los pequeños riachuelos que se forman en las partes planas, se filtran al suelo, ya que este es un suelo arenoso.

Entre los vientos predominantes tenemos la brisa del lago y los periódicos que generalmente soplan de oeste a este y de este a oeste, pero estos se acentúan con mayor intensidad en los meses de julio a setiembre, el resto del tiempo se presente con menor intensidad.

### **3.1.1.3 Suelo.**

El suelo que predomina en la ciudad de Ilave está conformado por terreno arenoso-arcilloso. En general, el suelo tiene una capacidad portante de mala a intermedia.

### **3.1.1.4. Festividades.**

La población es multilingüe, hablando aymara y castellano, siendo predominante el aymara en la zona rural. En el distrito de Ilave se celebran diversas fiestas patronales en la que participan tanto los pobladores de las zonas urbana y rural, conservando sus tradiciones y costumbres. Entre estas, se puede mencionar las más importantes:

- - Fiesta de Santa Cruz el 2 de mayo
- - Fiesta de San Martín de Porres el 6 de mayo
- - Fiesta de San Miguel el 29 de septiembre

## **3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN**

### **3.2.1. Tipo de investigación.**

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



“Permite indagar sobre la vida tal como va ocurriendo, captar lo que sucede en el contexto y de la forma que sucede, sin otra interferencia que la que implica nuestra propia presencia, formación teórica e intereses, subjetividad y capacidad” (p. 243).

Concuerda con este tipo de investigación porque asumiremos las características cualitativas que son inherentes en este trabajo.

### **3.2.2. Nivel de investigación.**

De acuerdo a los siguientes criterios y modalidades para esta tesis respecto al nivel de investigación tenemos:

- Finalidad: básica
- Alcance temporal: longitudinal
- Profundidad u objetivo: explicativa
- Carácter: Cualitativa
- Marco donde se desarrolló: Ciudad de Ilave
- Concepción del fenómeno educativo: Ideográfica por qué parte del campo de investigación científica, se trata de estudios dedicados a la comprensión de las particularidades individuales y únicas de los objetos de estudio (M.T. Sirvent 1991).
- Dimensión temporal: Descriptiva
- Amplitud: Micro sociológica
- Los estudios a que dan lugar: informes sociales y encuestas.



### **3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA**

#### **3.3.1. Población.**

La cantidad de conjuntos de chacallada en la ciudad de Ilave son: 2 conjuntos uno en proceso de extinción conjunto de chacalladas Santa Barbara y un conjunto vigente con el nombre de Chacallada Centro Cultural Melodías – Ilave (CCMI).

#### **3.3.2. Muestra.**

Por conveniencia se tomará en cuenta al conjunto CCMI por permanecer vigente.

### **3.4. TECNICAS**

#### **3.4.1. Técnicas de colecta de información.**

Guías de observación: consistió en la comunicación integral entablada con:

- Directivos de los conjuntos musicales de las chacalladas
- Músicos ejecutantes de la chacallada
- Danzarines
- Personas connotadas en la materia.

#### **3.4.2. Técnicas de pensamiento y análisis de la información.**

La investigación es a nivel micro social. En razón a que describe y explica el porqué de los instrumentos y la función social en la que se desenvuelve.

Opinión de los danzarines y de los músicos que participan en los conjuntos de las chacalladas.

Estructura de la música tradicional de la chacallada (según los elementos fundamentales de la música).



Partituras y grabaciones fonográficas de los conjuntos de chacallada. Dinámica, interpretación, orquestación, transcripción, y texto poético (letras de la canción).

## CAPÍTULO IV

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

#### 4.1. LAS CUALIDADES MUSICALES DE LA CHACALLADA DE LA CIUDAD DE ILAVE 2019

##### 4.1.1. Dinámica.

Tabla 6. Orientación dinámica de la Chacallada Centro Musical Melodías –Ilave (CMMI).

Orientación Dinámica				
Crecimiento	Caída	Crecimiento y caída	Neutro	Lugar de procedencia
CMMI		X		Ciudad de Ilave

Fuente: elaborado por la tesista.

La característica dinámica de la Chacallada de Ilave es de crecimiento y caída, relacionándolo con las figuras que representan en el sistema musical universal, se tendrían los siguientes tres dinámicos que con frecuencia se articula y equilibra proporcionadamente en la textura musical de este conjunto:

f	forte	fuerte
mp	piano	débil

Estos reguladores dinámicos se emplean para producir un aumento o disminución progresiva de la intensidad, inicial tal como se puede verificar en el siguiente ejemplo:

Figura 2. Reguladores de dinámicos del conjunto de Chacallada.

Fuente: elaborada por la tesista

En los primeros compases se verifica la interpretación con mayor intensidad concordando los tres instrumentos musicales, esto con la motivación de los danzantes y la eufórica implícita en los movimientos. En cada frase esta caracteriza se repite dos veces.

#### 4.1.2. Tempo.

Tabla 7. Referencia musical del tempo.

Referencia musical del tempo						
Nombre del conjunto	Largo-larghetto	Adagio-andante	Moderato	Allegro	Presto-prestissimo	Lugar de Procedencia
Chacallada				C:1-13		Ciudad de Ilave
Melodías de Ilave				♩ = 105		

Fuente: Elaborado por la autora.

El conjunto CCMI de la provincia del Collao interpreta en toda su ejecución con un tempo (allegro), propios de un tiempo motriz que permite caracterizar a la danza en la época de su aparición con motivo de dar recibimiento al año nuevo.

Figura 3. Representación del tempo de la chacallada CCMI

$\text{♩} = 105$   
 Chacallo  $f$   $mp$   
 Tarola  
 Bombo

Fuente: la autora.

#### 4.1.3. Timbre.

Tabla 8. Referencia musical de timbre.

Referencia	Instrumentos musicales		
	Chacallo	Tarola	Bombo
musical			
Cálido	X		
Áspero		X	
Claro			
Incisivo			
Opaco			X
Mixto			

Fuente: Elaborado por la autora.

En los fragmentos musicales del conjunto de CCMI, ejecutan constantemente produciendo una sensación o cualidad tímbrica de:

Cálido: por la tesitura media y la cualidad tímbrica del chacallo.

Áspero: característica tímbrica de la tarola por la interferencia de los resonadores.

Opaco: por la intervención del bombo marcando el compás irregular.

#### 4.1.4. Ritmo.

Considerando las teorías expuestas del ritmo por Ayala (2009), Citado en Aguilar (2014), en el que conceptualiza como orden y proporción en el espacio y en el tiempo es decir es una ley de orden y equilibrio a la que, junto con el movimiento, están sujetos todos los fenómenos naturales. El ritmo musical es la estructuración de las diferentes duraciones sonoras, independientemente de su altura. Para tal efecto se dividen en:

- Ritmo de valores (duración de sonidos que se ejecutan sucesivamente)
- Ritmo melódico (sucesión de sonidos de diferentes alturas que están relacionados con los puntos salientes)
- Ritmo dinámico (producido por los cambios de intensidad, que puede ser parcial o general)

Exceptuamos en este análisis el ritmo armónico ya que su complejidad no se ajusta a la nomenclatura de la armonía funcional ni a ningún otro sistema compositivo, por qué básicamente intervine la ejecución al unísono y a la octava entre los chacallos de ambas dimensiones.

Tabla 9. *Cualidad rítmica del conjunto de CCMI.*

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores	Si	No	Ritmo melódico	Si	No	Ritmo dinámico	Si	No
Acentuación métrica	Mixta Binario Ternario		X			X			X	
Acentuación rítmica	Mixta Binario Ternario		X			X			X	
Concordancia entre el acento rítmico y métrico	Sincopa Contratiempo		X			X			X	
Ritmo según su comienzo	Tético		X	X		X	X		X	X



		Anacrúsico							
Ritmo según su final	Acéfalo Masculino	X	X		X	X		X	X
	Femenino								
Polirritmia	A una voz	X	X		X	X		X	X
	Varias Voces								

Fuente: Elaborado por la autora –Inst. de evaluación, Aguilar (2014)

De la tabla 9, se deduce que el conjunto de CCMI tiene las siguientes características:

La acentuación métrica concuerda con la acentuación rítmica siendo así mixta o de ritmo irregular, intervienen tiempos de  $3/4$  y  $2/4$  en ambas frases musicales, lo importante en esto es destacar que al momento de danzar este ritmo cobra una enorme variedad y satisfacción entre los participantes.

Ritmo según su comienzo es tético por la concordancia entre con el tiempo fuerte y según su final es femenino puesto que termina en el tercer tiempo del ultimo compas.

Existe una Polirritmia bien definida entre la ejecución de los bombos y los chacallos, se puede verificar contratiempos y sincopas esto constituye un atractivo muy importante y en la audición.

Resumen de ritmo de valores:

Figura 4. Verificación de ritmos.

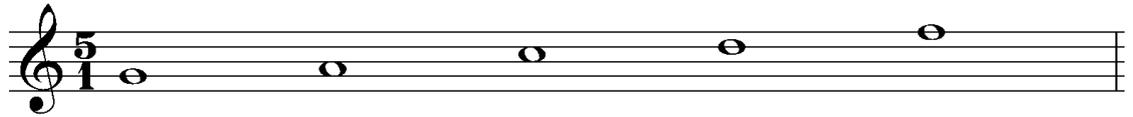
The image displays a musical score for Chacallada, featuring three systems of staves. The first system includes Chacallos, Tarolas, and Bombo. The second system includes Fl. pico ten., Tamb. mil., and Bmb. The third system includes Fl. pico ten., Tamb. mil., and Bmb. The score is marked with a tempo of  $\text{♩} = 105$  and includes dynamic markings such as *f*, *mp*, and *ff*. Annotations in blue boxes highlight specific rhythmic features: 'Tético' points to a melodic line in the Chacallos staff; 'Sincopa' points to a syncopated rhythm in the Bombo staff; 'Contratiempo' points to a contra-time rhythm in the Bmb. staff; and 'Femenino' points to a feminine rhythm in the Tamb. mil. staff. The score is divided into two systems, each with first and second endings.

Fuente: Elaborado por el autor.

#### 4.1.5 Escala.

La ejecución de la melodía tradicional de la Chacallada tiene un carácter pentatónico, basada en la tonalidad sol mayor:

Figura 5. Escala pentatónica de la Chacallada.



Fuente: la autora.

#### 4.1.6. Estructura formal.

En un primer plano, la estructura formal tiene dos partes una pregunta A y respuesta B dicho de otro modo antecedente y consecuente, en un segundo plano la temática principal se encuentra en el primer compas (A), desarrollándose con un contraste de dos compases siguientes(B) en 2/4 y 3/4 respectivamente, prosiguiendo con una parte (C), haciendo una estructura ternaria la (C) constituye una particularidad poco frecuente en la música occidental, este motivo sirve de impulso o preparación para dar pase al consecuente (B) del primer plano, la parte (B) del primer plano tiene una estructura cuaternaria (A) (A) (B) (C), las dos primeras son similares rítmica y melódicamente, a partir de ahí (B) constituye un contrastes coherente para dar paso al impulso o preparación (C) con la finalidad de repetir varias veces en la interpretación musical, haciendo una especie del minimalismo – sistema de composición occidental, todo esto hasta el término del el término del recorrido de la danza que dura un promedio de 30 a 40 minutos seguidos.

Figura 6: Esquema formal.

The musical score is divided into three systems, each with three staves: Chacallos, Tarola, and Bombo (top system); Fl. pico ten., Tamb. mil., and Bmb. (middle system); and Fl. pico ten., Tamb. mil., and Bmb. (bottom system). The tempo is marked as  $\text{♩} = 105$ . The score is annotated with formal structure boxes: 'Segundo Plano' (Second Plane) covers measures 1-4, 'Chakallada' (Chakallada) covers measures 5-8, and 'Primer Plano' (First Plane) covers measures 9-12. A 'Preparación' (Preparation) box is located below the first system. The score is divided into sections A, B, and C. Section A appears in measures 1-2, 5-6, 9-10, and 11-12. Section B appears in measures 3-4, 7-8, and 10-11. Section C appears in measures 6-7 and 12. Dynamic markings include *f*, *mp*, and *ff*. The score includes first and second endings for sections B and C. The title 'Tema Tradicional' is located in the top right corner.

Fuente: la autora



## **4.2. LA FUNCIONALIDAD DEL ENTORNO SOCIOCULTURAL DE LA CHACALLADA EN LA CIUDAD DE ILAVE – 2017.**

### **4.2.1. Versión sobre el origen de la chacallada.**

Esta versión es el relato de uno de los historiadores que ha convivido con las manifestaciones tradicionales de la Provincia del Collao – Ciudad de Ilave, en una entrevista realizada sobre el origen de la Chacallada en el que afirma:

La chacallada una danza milenaria, a la interrogante de sobre el origen nos dice, —cuando habló algo hablo con coherencia—, continua, no hay libros escritos exactamente ignorantemente hablamos y decimos ignorantemente que es el aporque de la papa en carnavales, yo también hablaba sin saber, pero como he ido investigando la relatividad me doy con la sorpresa de que las cosas no son así, si no que es otra.

Y refiere a los escritores desde cronistas y folcloristas que trataron sobre música y danza del altiplano, según sus indagaciones:

Hay muchos escritores qué utilizan la imaginación y solamente le dan una cercanía por ejemplo hasta en las palabras, pero hay dudas, nunca especifican exactamente, la Chacallada una danza milenaria no solamente de Ilave sino de todo el territorio de los Lupacas y ha tenido su mayor importancia en este territorio Lupacas específicamente Ilave porque era la capital de los Lupaca, no Chucuito, esto en el Tahuantinsuyo, Chucuito fue capital en el periodo de la colonia, en el Tahuantinsuyo era Ilave y el territorio más grande el Departamento en el Collasuyo que era digamos todo un país eran los Lupacas—, ¿y porque los Lupacas?—, los Lupacas abarcaban desde Yunguyo hasta Chucuito, la rebelión de Túpac Amaru I que se llamaba Manco Inca lo emprendió en 1536—,¿entonces cuál era la fuerza de Cusco?,—en el Tahuantinsuyo eran los



Collas los Aymaras los Lupacas desde acá Ilave se organizaron 3000 hombres HuillcaCutipa ha tenido que ir pero no fue. Él fue más bien a Ecuador a la expansión del Tahuantinsuyo con el papá de HuaynaCahua en el año de 1536 un 6 de mayo, en el año de 1567 le hacen una entrevista a HuillcaCutipa, viene Garcé Diez, Francisco Santander Cómo escribano notario-escribano, Garce diez es el que pregunta a HuillcaCutipa habla en aimara y lo interpretan y dicen lo siguiente—, tiene más o menos 100 años, en el año de 1567 este documento—,yo tengo escrito ahí—, con HuaynaCahua hemos llevado gente de Acora, Chucuito, Pomata para ir a pelear a Tumbi Pampa, y le interrumpimos para preguntarle—, ¿dónde es Tumbi Pampa?—,Tumbi Pampa queda en Ecuador ahí dice que fueron seis mil hombres varias veces y también dice lo siguiente: soy cacique desde antes que muriese HuaynaCahua, menciona a HuaynaCahua porque era un personaje muy importante que comando al ejército de los aimaras para Cusco y con el fui a pelear a Tumbi Pampa, HuaynaCahua habría muerto en la batalla de 1536 cuando fueron tres mil hombres posiblemente el fue Cahuide el que murió que le llaman con el nombre Tito Cusi Yupanqui así como estos hombres que fueron allá así como a cusco a Chile a Tacna y Arequipa, enviaron su gente sirvientes que atendían al cacique y en cada fiesta victorias glorias aniversarios etcétera siempre practicaban sus danzas sus costumbres de origen de la Chacallada salieron las cuecas y zamacuecas en toda América sino que se cambió la cueca a nombre de marinera en honor a la guerra del Pacífico—, Miguel Grau—, por ello cambiaron a la denominación de marinera, los Bolivianos en las conferencias que hacen por el día de la cueca dicen que vino del Perú en Chile De igual forma la zamacueca es del Perú afirman, mediante la orden de la real cédula desde el emperador de España con la finalidad de repente acondicionar a la sociedad, la pollera se dice



que vino desde España por una disposición específicamente de una región que le dicen la polla, en España usaban una especie de polleras pero largas, la pollera realmente es hasta abajo, las indígenas coloniales usaban polleras hasta abajo, hay imágenes, la pollera que se muestra es simplemente hace 20 años atrás o 30 años, tengo—, fotos antiguas de Ilave—, afirma, no te hablo de otros lados, todo esto también estaba relacionado con la iglesia, la presentación de las personas se tenía que ver más civilizada en las ceremonias sacramentales.

Este aporte constituye una evidencia de la importancia de la danza Chacallada en el contexto sociocultural de la ciudad de Ilave, es una de las manifestaciones tradicionales que en la actualidad ha sufrido cambios en todos los aspectos influenciado por la modernización, globalización y otros factores que detallaremos más adelante.

Para este acápite se ha utilizado la metodología básica que es la observación participante, entrevistas, documentación, videos, música, fotografías, registro de las reglas y normas de la fiesta y sus alteraciones o cambios.

La presenta estructura general de la fiesta corresponde al instrumento validado y publicado por Machicao (2014):

La estructura que componen todas las fiesta o eventos lo componen tres momentos: un antes, un durante y un después; cada una tiene su estructura, su función, sus elementos, su tiempo y espacio; con la finalidad de describir con mayor facilidad y exactitud, los eventos y de esa forma concluir deductivamente

Tabla 10. Estructura general de la fiesta de la chacallada.

	ANTES DE LA FIESTA	DURANTE LA FIESTA	DESPUÉS DE LA FIESTA
	<b>TIEMPO FUERA DE LA FIESTA</b>	<b>CELEBRACIÓN DE LA FIESTA</b>	<b>DESPEDIDA</b>
	<b>FIESTA</b>	<b>DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LOS ACTOS FESTIVOS</b> ( <i>madrugada/mañana/tarde/noche</i> )	<b>CACHARPARI DE LA FIESTA</b>
	-Denominación de la fiesta (Chacallada)		
	-Ciclo festivo anual (Año Nuevo y Carnaval).	<b>CONCENTRACIÓN Y SALUDO</b>	-Concentración en el domicilio del alferado o presidente.
Estructura	-Contorno festivo exterior (distrito Ilave, provincia El Collao, Región Puno).	-Fecha de celebración (1 de enero a horas 1 pm).	-Saludos, música, danza, comida y bebida.
Función		-Responsables (Junta Directiva).	
Elementos		-Reunión en la casa del presidente con la recepción a los músicos, ceremonia o mesada a la pachamanca o santa tierra ofrenda con vino y coca misturas y bebidas alcohólicas.	-Recorrido por las calles y despedida de la fiesta en la plaza.
Tiempo Espacio	-Origen de la fiesta (ancestral según quienes la practican).		
	-Tiempo de la fiesta (Primero de enero de cada año).	-Concentración en la casa del presidente.	<b>ACTORES</b>
	-Espacios de la fiesta (plazas y calles).	<b>RITUAL</b> Korawasiri:	-Junta Directiva actual y saliente.
	-Símbolo central de la fiesta (recibimiento del año nuevo con	-Antes enfrentamiento con Korawas (Ondas) y ahora simboliza la guerra o enfrentamiento de dos bandos con frutas (peras y membrillos)	-Familiares, compadres y amistades -Invitados.

---

atavíos de frutas, panes misturas y serpentinas).	Recreación a la danza guerrera.	-Vecinos. -Visitas.
-Símbolo de identidad (Adultos y jóvenes, pertenencia ancestral al pueblo).	<b>ACTORES</b> -Integrantes de la Junta Directiva. -familiares de la junta directiva.	<b>AUXILIARES Y OTROS</b> -Cocineros, encargados de la bebida.
<b>PROLEGÓMENOS DE LA FIESTA</b>	-Vecinos -Músicos	<b>ESPECTADORES</b> -Comerciantes ambulantes. -Público en general.
-Organizadores (Junta directiva de la chacallada).	-Participación de la comuna Local con el resguardo de los serenos.	-Turistas.
-Lugar (Local del CCMI).	-Danzantes	<b>VARIACIONES EXPERIMENTADAS POR LA FIESTA</b>
<b>OBJETIVOS</b>	<b>VARIACIONES EXPERIMENTADAS POR LA FIESTA</b>	-El cacharpari.
-Continuar con la tradición.	<b>LA FIESTA</b>	
-Recibimiento del año nuevo.	Elementos de la “mesada”.	
-Confraternización	Vino, Coca, Alcohol, cerveza, mixturas, serpentina.	
<b>ACTORES</b>	<b>ESPECTADORES</b>	
-Junta Directiva (alferado).	-Vendedores ambulantes.	
-Integrantes del conjunto.	-Público en general.	

---

- 
- Integrantes de la banda de músicos.
  - Turistas extranjeros y nacionales.
- AUXILIARES Y OTROS**      **LA FIESTA**
- Invitados.
  - Recorrido: de la casa del alferado se dirigen a la plaza de armas con la intervención de los danzantes y músicos, posteriormente se dirigen a un local de eventos contratado por la junta directiva. Aperitivo en el local de eventos generalmente lechón. Participación de orquesta de música popular.
  - Compadres.
  - Familiares (niños, jóvenes, adultos y ancianos de ambos sexos).
  - Vecinos.
- ESPECTADORES**
- Comerciantes ambulantes.
  - Público en general.
- RITUALES RELIGIOSOS NO LITÚRGICOS**
- Pago a los apus (Pachamama)
  - Ofrendas (mixturas, vino, etc.)
- ASPECTOS ECONÓMICOS, SOCIALES Y CULTURALES**      **ACTORES**
- Integrantes
  - Junta Directiva.
  - Banda de músicos.
  - Pertenencia étnica (aymaras).
  - Religiosidad. (católicos)
  - Estratos o clases sociales. Media y baja.
- AUXILIARES Y OTROS**
- Familiares.
  - Invitados.
-

---

-Opinión de los pobladores sobre la **VARIACIONES EXPERIMENTADAS POR**

fiesta.

**LA FIESTA**

(felicitaciones por preservar la tradición cultural) -Presencia de comerciantes (cerveza, gaseosas, comida, etc.).

-Edad y sexo de los integrantes. (14 a 60 años) **ESPECTADORES**  
-Público en general.

**OBSERVACIONES**

-Periodistas.

**PRELIMINARES**

-Turistas extranjeros y nacionales.  
-Comerciantes ambulantes.

Sin ensayo, afición a la danza y

practica por imitación en el **MOMENTO CUMBRE DE LA FIESTA**

pasacalle).

-Recibimiento de cargo de la nueva Junta

-Práctica de la banda de músicos Directiva: estrategias para el recibimiento:  
(ensayo, contrato con fines voluntario, por turno, por convenciendo.

económicos, matizan las fiestas con -Invitación al almuerzo: antes de empezar con el  
la tarkada y repertorio adecuado a los show de la orquesta.

temas del momento)

**ACTORES**

-Práctica de la entrega del cargo a la -Integrantes de los bandos,

nueva Junta Directiva. (cada año en -Músicos de los chacallos.

el momento de la fiesta)

-Familiares,

---

-Enseñanza del uso de los instrumentos musicales y la danza a los nuevos integrantes. (transmisión oral “generación en generación” visualizado la técnica y apoyo con el sentido auditivo)

-Invitados,  
-Público improvisado,  
**ESPECTADORES**  
-Público en general,  
-Turistas,  
-Comerciantes ambulantes,  
-Periodistas,

#### **VARIACIONES**

#### **TERMINANDO EL DÍA FESTIVO**

**EXPERIMENTADAS POR LA FIESTA**  
-Local de eventos: Música de grupos populares, baile, bebida.

-Difusión de la fiesta. (A través de los medios de comunicación)

**ACTORES**  
-Músicos de los chacallos

**RESPONSABILIDADES Y ENCARGATURAS**

-Familiares.  
-Invitados.

-Organiza el presidente y su junta directiva

-Público improvisado.

#### **AUXILIARES Y OTROS**

-De la banda de músicos. (a propuesta de la Junta directiva y con la autorización del presidente)

-Encargados de la bebida.

#### **ESPECTADORES**

-Público en general.

---

---

Criterio de contratos con los músicos: -Turistas.

-Responsables de la comida, (la junta -Comerciantes ambulantes.

directiva) la bebida (la junta directiva **ASPECTOS SOCIALES Y CULTURALES**

y ayni/apajata) y la mesada **ECONOMÍA DE LA FIESTA**

(reciproco con iniciativa de la junta -Gasto por parte de los integrantes.

directiva). **MORAL**

-(Propaganda por medio de la radio y -Respeto y autoridad.

redes sociales) -Flirteo amoroso, sensualidad, relaciones

-Número de participantes (71 prematrimoniales.

danzantes, 25 dos o tres bombos con

23 ejecutantes de chacallos y 2 **IDEOLÓGICO**

tarolas). -buenos de deseos entre los participantes,

-Encargado de las bombardas y reciprocidad, generosidad.

cohetes (Con autorización del -Tradición/modernidad.

presidente delegando a un voluntario)

### **PRESTIGIO**

-Disposición espacial de los participantes de

acuerdo al liderazgo, sexo, edad, prestigio social.

(presidente)

### **GASTRONOMÍA**



- 
- Comidas típicas. (lechón al horno, pollo al horno, Caldo)
  - Bebidas. (alcohólicas)
  - SOCIAL**
  - Alegría y júbilo.
  - Bienvenida a lo que viene de afuera.
  - Innovación temas de momento en la chacallada.
  - Continuidad permanente.

---

Fuente: la autora

#### **4.2.2. La fiesta de las chacallada de acuerdo a la tabla antes, en el momento y después en el ciclo festivo de la ciudad de Ilave.**

##### **4.2.2.1. Antes de la fiesta.**

Los preparativos de la fiesta de la chacallada se realizan un día antes del día festivo por motivos del recibimiento del año nuevos (primer de enero) y en contadas ocasiones en los carnavales en el contexto social del distrito de Ilave, Provincia el Collao, Región de Puno.

El origen de la fiesta es ancestral, por tanto, las reminiscencias prehispánicas aún siguen vigente en confluencia con las costumbres asentadas del occidente, la fiesta un día antes consiste en la compra de insumos por parte de los danzantes para sus atavíos del día central, primer de Enero, este recibimiento se da con la consigna de danzar el día central recorriendo calles y plazas, por tanto los participantes realizan compras de frutas, panes, misturas y serpentinas como símbolo de identidad permanente al buen augurio del año entrante.

Participan jóvenes, adultos y ancianos de ambos sexos, principalmente vecinos del alferado o presidente de la fiesta, quien asume la responsabilidad de la organización, conjuntamente con su junta directiva. Antes de la fiesta los organizadores revisan el cuaderno de compromisos, donde los participantes de la fiesta de hace un año se comprometieron con “apajatas”, colaboración de bienes o recursos de acuerdo a sus posibilidades como apoyo a la alferado pasante, con fe de reciprocidad, por tanto extienden una tarjeta de invitación y de recuerdo de su compromiso.

Un día antes los comerciantes realizan sus preparativos por la demanda de productos que caracterizan a esta fiesta tradicional, por lo que priorizan la compra de bebidas alcohólicas, frutas, panes, vinos y misturas, además, los comerciantes están con

gran expectativa al igual que el público en general de lo que vaya a ocurrir al día siguiente. Este movimiento favorece en el aspecto económico, a ciudadanos de ascendencia aimara que actualmente pregonan la religión católica. Participan estratos sociales de nivel socioeconómico medio y bajo, al realizar la encuesta antes de la fiesta los la ciudadanía se siente expectante por la preservación y las cualidades tradicionales de este evento que anualmente realiza en la ciudad de Ilave.

Preliminarmente los danzantes no realizan ensayos grupales, generalmente aluden, que han heredado por transmisión oral y haber participado desde los 14 a 15 años, los entrevistados damas y varones además afirman que solo realizan un solo paso o movimiento en todo el recorrido, algunos que recientemente se incorporan a la danza corroboran que aprendieron por imitación:

*Figura 7. Danza chacallada pasacalle del CCMI.*





Fuente: la autora.

Descripción de los trajes de mujeres:

- Sombrero de copa alta en colores negro y café
- Pollera
- Zapatos planos y en algunos casos sandalias
- Pullus
- Centros
- Wichiwchi

Son trajes industrializados que los danzantes adquieren aquilladas de las tiendas de vestuario, sin embargo, la gran mayoría afirman que cuentan con su vestuario en casa para estas ocasiones.

Descripción de trajes de los hombres:

- Chuspa
- Camisa
- Pantalón
- Saco
- Sombrero
- Wichiwichi.
- Maris

De igual modo utilizan un traje estilizado, lo común es observar danzantes sin “maris” parte del vestuario que se entrecruza por encima del hombro, en contadas ocasiones se pudo observar su uso principalmente al comienzo del recorrido, existe una tendencia a desaparecer.

Respecto a la música, la alferado pasante y su junta directiva toman la decisión de contratar a los músicos de la chacallada por un monto proporcional a la cantidad de

músicos, que generalmente superan las 20 personas, los que están distribuidos de la siguiente manera:

3 bombos

4 tarolas

13 chacallos

*Figura 8. Músicos de la Chacallada.*



Fuente: Sensación Yahurima

Estos conjuntos cumplen doble función en la ejecución instrumental, ya que suelen ejecutar en el mismo evento la tarka, con solo cambiar de instrumento musical e interpretando música popular de género huayño que se encuentra en su pleno apogeo.

Estos conjuntos cuya finalidad de tener mayo acogida entre los ciudadanos de la ciudad de Ilave, realizan producciones musicales en audio y video, mostrando los atractivos turísticos de la ciudad y sus alrededores.

El traje de los músicos ha tenido una transformación producto de la influencia externa y la globalización, aun así es meritoriamente rescatable la permanencia de los elementos musicales que caracterizan a la chacallada, a nivel instrumental aún se preserva el chacallos con el que se interpretan la danza en el pasacalle, los cambios de la



modernización permitieron la incursión de instrumentos musicales que se ejecutan en las bandas de músicos como son el bombo y la tarola, con fines económicos y de tener mayores ingresos estos conjuntos musicales realizan publicidad a través de los medios de comunicación para ser contratados por las organizaciones sociales que participan no solamente en la chacallada sino en otras fiestas.

Los ensayos de los músicos se hacen para incluir en el repertorio los temas del momento de diversos géneros musicales, el aprendizaje musical entre los ejecutantes es de transmisión oral de generación en generación, visualizado la técnica y apoyo con el sentido auditivo.

#### ***4.2.2.2. Durante la fiesta.***

La distribución temporal de la fiesta principal del año nuevo, se da en horas de la madrugada, mañana, tarde y noche:

Las alferados pasantes entre sus familiares y directivos se reúnen en la madrugada para desear buenos augurios para el año nuevo, además de servir a los “apus tutelares” a través de una mesada y luego invitan a los esposos pasantes, \_alferados\_ a un desayuno que consta generalmente en una “sopa”, y con el agradecimiento de los participantes la actividad que se prorroga generalmente hasta las 9 am, mientras los preparativos y coordinaciones continúan durante toda la mañana.

Concentración para el pasacalle comienza a partir de la 1:00 pm, del primer de enero, con la recepción a la banda de músicos que se realiza en la casa de los alferados pasantes, con el apoyo permanente de la junta directiva, posteriormente los alferados con sus trajes que caracteriza a la chacallada realizan la recepción a los invitados para dar inicio a la mesada o acto ritual a la “Pachamama” o santa tierra” configurándose como una ofrenda con vino, coca, misturas y bebidas alcohólicas.



Existe un ritual de reminiscencia prehispánica denominado Korawasiri, enfrentamiento con korawas (Ondas) y ahora simboliza la guerra o enfrentamiento de dos bandos con frutas (peras y membrillos), que se realiza en el cacharpari, es por ello que esta danza es conocida como guerrera y que algunas instituciones lo relacionan como danza chacarera o carnavalesca sin considerar su origen simbólico.

Entre sus actores sociales de la danza integran:

- Alferados pasante o presidente de la junta directiva
- Junta directiva
- Familiares de la junta directiva.
- Vecinos
- Músicos
- Participación de la comuna local con el resguardo de los serenos.
- Danzantes

Entre los espectadores tenemos:

- Vendedores ambulantes.
- Público en general.
- Turistas extranjeros y nacionales.

Después de la recepción a los invitados, simpatizantes entre otras personalidades, la fiesta continua con el pasacalle al mismo tiempo realizan la visita a los hogares de quienes son parte e invitados de la fiesta es ahí a modo de reciprocidad los anfitriones generalmente agasajan con bebidas alcohólicas al conjunto visitante, a medida que van de visita la dirección y objetivo principal es llegar a la plaza de armas de la ciudad de Ilave, estando a la espera de los espectadores quienes emocionados y contagiados por el ritmo y los movimientos de la danza, felicitan a los participantes, una vez realizado este secuencia se dirigen al local de recepción contratado por los alferados pasantes,



entregando un aperitivo a los participantes que generalmente consta en un lechón acompañado por tuntas, papas y ensalada. Una vez concluida el aperitivo ofrecido por las alferados, empieza la ejecución de una orquesta de música popular electrónica continuando hasta la pasada la media noche con un repertorio de huayños, cumbias, entre otros géneros musicales, al finalizar la fiesta las alferados dan el agradecimiento por su apoyo e identificación con el CCMI.

El momento cumbre de la fiesta se realiza en la ceremonia efectuada en la sala de eventos, donde se realiza el traspaso del cargo a los nuevos alferados para el siguiente año, este recibimiento es con la “apajata” de bebidas alcohólicas, las estrategias que usan para el recibimiento es voluntario, a veces por turo o por convencimiento de los asistentes.

Se observa el respeto a las autoridades que lideran la fiesta, además de que los asistentes al evento muestran sentido de agradecimiento, sensualidad, constituyéndose como el empiezo de muchas relaciones prematrimoniales entre los jóvenes contribuyendo de esta forma a la reciprocidad, generosidad, tradición y modernidad.

#### ***4.2.2.3. Después de la fiesta.***

Despedida o cacharpari se realiza al día siguiente de la fiesta principal donde se observa la concentración en el domicilio de las alferados, previo saludo, música, bailes comida y bebida, con el acompañamiento de la nueva junta directiva, familiares, compadres, amistades, invitados, vecinos y visitas continua la celebración hasta realizar la despedida a los músicos de la chacallada, contemplando el agradecimiento reciproco y los buenos augurios para el año venidero.

### 4.3. LA ORGANOLÓGÍA INSTRUMENTAL DE LA CHACALLADA EN LA CIUDAD DE ILAVE – 2017

La chacallada que se festeja en la ciudad de Ilave en el medio urbano cumple la función de diversión social y de confraternidad por año nuevo, es importante discernir en este acápite el aspecto organológico instrumental.

*Figura 9.* Instrumentos aerófonos de la chacallada de la ciudad de Ilave.



Fuente: la autora

Los Músicos ejecutan dos instrumentos de menor dimensión cuya medida es de 29 cm, el segundo de ellos 63cm esporádicamente son utilizados y tiene consigo al momento de la ejecución adosado debajo del brazo como símbolo de identidad.

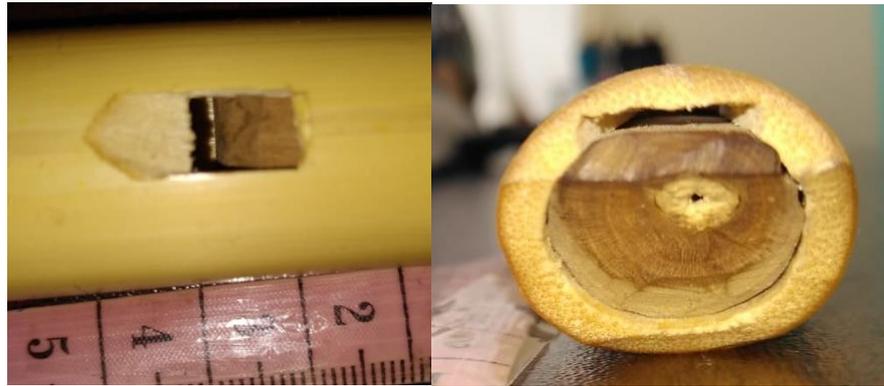
*Figura 10.* Chacallo de menor dimensión.



Fuente: la autora.

La chacallada de menor longitud, es utilizada en la fiesta de CCMI, los músicos afirman, que la interpretación con este instrumento permite la ejecución con mayor facilidad sobre todo por la similitud que tiene con la flauta dulce con una abertura de 1cm largo por 0.7 cm de ancho en la parte frontal de la embocadura.

*Figura 11.* Embocadura del chacallo.



Fuente: la autora.

Los orificios que definen la nota musical se encuentran en la parte frontal del instrumento, respecto a la embocadura y a la base los chacallos se disponen a una distancia de:

Agujero 1 a 14 cm;

Agujero 2 a 17 cm;

Agujero 3 a 19 cm

Agujero 4 a 22 cm

Agujero 5 a 24 cm

Agujero 6 a 26 cm

Estas dimensiones varían de acuerdo a la contextura del material orgánico utilizado, cada orificio mide aproximadamente 0.7 .cm de diámetro, los constructores afirma que lo único que permite emparejar el sonido es utilizando los sonidos de manera individual aproximando su afinación a través de un afinador electrónico.

La base de este instrumento tiene un orificio de 0.7. cm de diámetro, orificio que permite la liberación de aire como extremo distal en el momento de tapar los agujeros de la parte frontal.

*Figura 12.* Orificio de la base de chacallo.



Fuente: la autora.

Las notas musicales que definen se visualizan en el presente recuadro:

*Tabla 11.* Notas musicales del chacallo de corte 29cm.

<b>Relación: dedos y agujero</b>	<b>Con mayor intensidad</b>	<b>Con menor intensidad</b>
Agujero Libre	Reb	Do
Agujero 1	Si	Sib
Agujero 2	Ab	A
Agujero 3	Solb	sol
Agujero 4	Fa	Solb
Agujero 5	Solb	Mi
Agujero 6	Sib	Re

Fuente: la autora.

Las afinaciones de estos instrumentos musicales varían porque no tiene establecido un patrón de medida definitiva, los cortes se hacen de diversos tamaños que difieren en uno a dos cm, de acuerdo al material, su construcción es artesanalmente, cada músico aproxima la nota al ejecutar a una idea melódica a interpretarse, generando desafinaciones microtonales.

*Figura 13.* Chacallo de mayor dimensión.



Fuente: la autora.

Posee canal de insuflación, la dimensión del instrumento es de 63cm de largo; posee seis agujeros destinados a su ejecución la distancia entre la embocadura y los agujeros son de la siguiente manera:

*Figura 14.* Agujero de la parte posterior.



Fuente: la autora

Agujero 1 de la parte posterior se encuentra a 29 cm de la embocadura.

*Figura 15.* Agujeros de la parte delantera.



Fuente: la autora

Agujero 2 a 33 cm;

Agujero 3 a 39 cm

Agujero 4 a 45 cm

Agujero 5 a 51 cm

Agujero 6 a 57 cm

Su estructura es similar a la quena, consta de 6 agujeros y se ejecuta en forma casi vertical. Son unos instrumentos aeróforos con canal de insuflación, de embocadura constituida por una caña cuyo extremo superior tienen las siguientes características:

*Figura 16.* Embocadura de la chacallada de mayo longitud.



Fuente: la autora.

Las notas musicales que definen se visualizan en la tabla siguiente:

*Tabla 12.* Notas musicales del chacallo de corte 63 cm.

Relación: dedos y agujero	Con mayor intensidad	Con menor intensidad
Agujero Libre	Lab	Solb
Agujero 1	Sib	Lab
Agujero 2	Sib	Fa
Agujero 3	Lab	Mi
Agujero 4	Sol	Re
Agujero 5	La	Lab
Agujero 6	Si	Mib

Fuente: la autora.



Al igual que el anterior las afinaciones de estos instrumentos musicales varían porque no tiene establecido un patrón de medida definitiva, los coretes se hacen de diversos tamaños y difieren en milímetro, cada músico aproxima la nota al ejecutar a la idea melodía a interpretarse, generando desafinaciones microtonales.



## V. CONCLUSIONES

Las cualidades musicales de la respecto a su dinámica es de crecimiento y caída, interpretando en toda su ejecución con un tempo (allegro ♩ = 105), produciendo una sensación o cualidad tímbrica de: cálido por la tesitura media del chacallo, áspero que caracteriza a la tarola con resonadores y opaco por la intervención del bombo. En cuanto a su ritmo tenemos que la acentuación métrica concuerda con la acentuación rítmica siendo así mixta o de ritmo irregular, intervienen tiempos de 3/4 y 2/4 en las frases musicales, además, su ritmo según su comienzo es tético y según su final es femenino. Existe una Polirritmia bien definida entre la ejecución de los bombos y los chacallos, se puede verificar contratiempos y sincopas esto constituye un atractivo muy importante en la audición.

La estructura funcional de la fiesta se compone en tres momentos: un antes, un durante y un después; cada una tiene su estructura, su función, sus elementos, su tiempo y espacio teniendo como origen la reminiscencias prehispánicas superviviendo con las costumbres asentadas del occidente, realiza preparativos relacionados a la “mesada” y al recibimiento del año nuevo con la consigna de danzar como día central recorriendo calles y plazas, como símbolo de identidad permanente al buen augurio del año entrante. Participan jóvenes, adultos y ancianos de ambos sexos, principalmente vecinos del alferado o presidente de la fiesta, quien asume la responsabilidad de la organización conjuntamente con su junta directiva, la reciprocidad es permite entre sus integrantes de nivel socioeconómicos medio y bajo.

Los Músicos ejecutan dos instrumentos: el de menor dimensión es de 29 cm, el segundo de ellos 63cm este último esporádicamente son utilizados y tiene consigo al momento de la ejecución adosado debajo del brazo como símbolo de identidad. Las



afinaciones de estos instrumentos musicales varían porque no tiene establecido un patrón de medida definitiva, los cortes se hacen de diverso tamaños que difieren en uno a dos cm, de acuerdo al material organológico, su construcción es artesanalmente, cada músico aproxima la nota al ejecutar a una idea melodía a interpretarse, generando desafinaciones microtonales. La ejecución de la melodía tradicional de la Chacallada tiene un carácter pentatónico, basada en la tonalidad sol mayor.



## VI. RECOMENDACIONES

- Recomendamos hacer una investigación desde enfoque cualitativo aplicando la semiótica ya que es muy importante saber y definir los conocimientos intrínsecos.
- Se recomienda tener un esquema de investigación para la ejecución del enfoque cualitativo.
- Se sugiere implementar un centro de laboratorio de investigación para instrumentos musicales y construir replicas para su producción.



## VII. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Ayala H. (2009). Estructuras del lenguaje musical. Jaén- España: Universidad de Jaén.  
Pág. 5.
- Belinche, D., & Larrégle, M. E. (2006). Apuntes sobre Apreciación Musical.
- Belinche, D., & Larrégle, M. E. (2006). Apuntes sobre Apreciación Musical.
- Catacora, J. (2006). Contexto y análisis organológico del instrumento musical lawa k'umu, de la zona lacustre del altiplano en Puno. (Tesis de pre grado). Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Colca Machaca, E. E. (2018). Organología de los Pinkillos ( Toqoro, Malta y Lico) y análisis musical del carnaval de Pusi- Huancane. Puno.
- Colca, E. (2018). Organología de los Pinkillos (Toqoro, Malta y Lico) y análisis musical del Carnaval de Pusi – Huancané. (Tesis de pre grado). Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Dei, O., & Josemar, S. (2008). Mística 1. 837–842.
- Dei, O., & Josemar, S. (2008). Mística 1. 837–842.
- Escala, E. N. P. (1998). Para la mayoría de los antropólogos el término «social» consiste en lo que definió Townsley en su informe, «Social Issues in Fisheries» (1998: 7): 9–45.
- Escala, E. N. P. (1998). Para la mayoría de los antropólogos el término «social» consiste en lo que definió Townsley en su informe, «Social Issues in Fisheries» (1998: 7): 9–45.
- Gil Vásquez, T. P. (2017). Análisis musical y organológico en el contexto de los Wapululos de Lampa. Puno.



- Gil, T. (2017). Análisis musical y organológico en el contexto de los Wapululos de Lampa – Puno. (Tesis de pre grado) Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Godenzzi, J. C., Grandela, D. B., Fernández Poncela, A. M., Ferré, G., Press, I., & Reynoso, C. (1996). De los géneros tribales a la globalización Volumen I. Política y Cultura, 46(3), 379–408. Retrieved from [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422006000200003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200003&lng=es&tlng=es)
- Godenzzi, J. C., Grandela, D. B., Fernández Poncela, A. M., Ferré, G., Press, I., & Reynoso, C. (1996). De los géneros tribales a la globalización Volumen I. Política y Cultura, 46(3), 379–408. Retrieved from [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422006000200003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200003&lng=es&tlng=es)
- Guarch i Bordes, F. J. (2017). Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica. 22–24, 32–37, 136–159, 168–169.
- Guarch i Bordes, F. J. (2017). Organología en los pueblos prerromanos del Mediterráneo Occidental: los instrumentos musicales en la cultura ibérica. 22–24, 32–37, 136–159, 168–169.
- Hanco, C. E. (2014). Análisis Organológico de los instrumentos musicales del carnaval de Unucajas de la ciudad de Azángaro. puno.
- Hanco, E. (2014). Análisis organológico de los instrumentos musicales del carnaval de Unucajas de la ciudad de Azángaro. (Tesis de pre grado) Universidad Nacional del Altiplano- Puno, Perú.
- Martínez, T., & García, R. (n.d.). Armonía musical: Derfinición e historia. 1–39.



- Musical, E. (n.d.). Ceip pintor laxeiro. 1–23.
- Pérez de Arce, J. (Enero de 2013). Clasificación Sachs -Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Recuperado el 30 de Octubre de 2020, de SCIELO: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902013000100003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902013000100003)
- Raez, M. (20 junio del 2006). Danza chakallada para la Virgen Candelaria. (Mensaje en un blog). Recuperado de <http://blog.pucp.edu.pe/blog/runasiminet/2006/06/20/danza-chakallada-para-la-virgen-candelaria/>.
- Raffin, M. (2017). Sociedad, cultura y poder. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires.
- Reynoso, C. (1996). De los géneros tribales a la globalización Volumen I. Política y Cultura, 46(3), 379–408. Retrieved from [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188-77422006000200003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200003&lng=es&tlng=es)
- Robles, L. (n.d.). TEMA 1 - ANALIZAR ... ¿ ESO QUÉ ES ? Retrieved from [http://haciendomusica.com/\\_enter.php?page=analisis.htm](http://haciendomusica.com/_enter.php?page=analisis.htm)
- Roman, T. S. (2009). Debates , informes y entrevistas About ethnographic research. Revista de Antropología Social, 18, 235–260.
- Rowell, L. (1999). Introducción a la Filosofía de la Música. Barcelona.
- Rue, J. La. (1989). Analisis del Estilo Musical (Vol. 53). <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Ruiz Bravo Lopez, P. (2003). Identidades Femeninas, cultura y Desarrollo . Puno.



Troya Gonzales, B. D. (2018). Estudio organológico y de la cosmovisión sonora de la  
orquesta Macolla. Cuenca.



## ANEXOS

### Chakallada

Tema Tradicional

♩ = 105

Chacallos

Tarola

Bombo

A B

1. 2.

*f* *mp* *f*

5

Fl. pico ten.

Tamb. mil.

Bmb.

C A A

*ff* *ff*

9

Fl. pico ten.

Tamb. mil.

Bmb.

B C

1. 2.