



UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO DE PUNO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



LA DANZA DE LOS PULI PULIS DEL DISTRITO DE TARACO - HUANCANÉ: SU MÚSICA EN SU ENTORNO SOCIAL

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. ELVIS HUANCOLLO HUMPIRE

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE-MÚSICA

PUNO – PERÚ

2021



DEDICATORIA

La presente tesis está dedicada a dios ya que gracias a él he logrado concluir mi carrera, a mis padres Gabino Huancollo Pari y Lucrecia Humpire Pandia que siempre me apoyaron en la parte moral y económicamente para ser un profesional.

A mi querida esposa Imelda Yana Yana y a mis dos princesas Yoselyn Yamilet Huancollo Yana y Yenifer Yahely Huancollo Yana, muchas gracias por la confianza y por su apoyo incondicional por que sin la ayuda de ustedes no habría logrado desarrollar con éxito, mi proyecto de grado.

Elvis Huancollo Humpiri



AGRADECIMIENTOS

- A la Universidad Nacional del Altiplano de 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.

Elvis Huancollo Humpiri



ÍNDICE GENERAL

	Pág.
DEDICATORIA	
AGRADECIMIENTOS	
ÍNDICE GENERAL	
ÍNDICE DE FIGURAS	
ÍNDICE DE TABLAS	
ÍNDICE DE ACRÓNIMOS	
RESUMEN	10
ABSTRACT.....	11

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	14
1.2.1. Enunciado general	14
1.2.2. Enunciado específicos	15
1.3. ANTECEDENTES.....	15
1.4. JUSTIFICACIÓN	18
1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.....	19
1.5.1. Objetivo general	19
1.5.2. Objetivos específicos	19

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. MARCO TEÓRICO.....	20
2.1.1. Análisis musical	20
2.1.2. La música en su entorno sociocultural	32



2.1.3.	Organología instrumental.....	37
2.2.	MARCO CONCEPTUAL.....	40
2.2.1.	Análisis musical	40
2.2.2.	Organología instrumental.....	41
2.2.3.	Forma	41
2.2.4.	Timbre	41
2.2.5.	Ritmo.....	42
2.2.6.	Armonía.....	42
2.2.7.	Contexto tradicional	42
2.2.8.	Cultura.....	43
2.2.9.	Hecho social	43
2.2.10.	Totémico	44
2.2.11.	Místico	44
2.2.12.	Cálido	44
2.2.13.	Áspero	45

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1.	AMBITO DE ESTUDIO	46
3.2.	TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN	49
3.2.1.	Tipo de investigación	49
3.2.2.	Nivel de investigación.....	50
3.3.	POBLACIÓN Y MUESTRA.....	50
3.3.1.	Población.....	50
3.3.2.	Muestra.....	51
3.4.	TÉCNICAS	51
3.4.1.	Técnicas de colecta de información	51



CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1.	LA MÚSICA DE LOS PULI PULIS DEL DISTRITO DE LA TARACO – HUANCANÉ	52
4.1.1.	Dinámica	52
4.1.2.	Tempo	53
4.1.3.	Timbre	54
4.1.4.	Ritmo	55
4.1.5.	Escala	58
4.1.6.	Estructura formal	58
4.2.	ACTORES SOCIOCULTURALES RELACIONADOS CON LA MÚSICA Y SU SIMBOLISMO	60
4.2.1.	Simbolismo de la danza	60
4.2.2.	Religiosidad y pagana de los Puli Pulis	61
4.2.3.	Coreografía de la danza	62
4.2.4.	Característica de la danza	63
4.2.5.	Actores y vestimenta de la danza	63
	CONCLUSIONES	71
	RECOMENDACIONES	72
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	73
	ANEXOS	76

Área : Análisis e Interpretación de la Producción Musical

Tema : Análisis Musical y Organología

FECHA DE SUSTENTACIÓN: 18 de marzo del 2021



ÍNDICE DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Ubicación del distrito de Taraco.....	46
Figura 2. Plano de la ciudad del distrito de taraco	49
Figura 3. Reguladores de dinámicos del conjunto de Puli Pulis de Taraco	52
Figura 4. Representación del tempo de la chacallada CCMI.....	54
Figura 5. Verificación de ritmos	57
Figura 6. Escala pentatónica de los Puli Pulis	58
Figura 7. Esquema formal.....	59
Figura 8. Vestimenta Varones, sombrero de copa adornado con plumas multicolores	64
Figura 9. Camisa blanca, cruzado con dos rebozos de color rosado o rojo	64
Figura 10. Faldellin blanco	65
Figura 11. Sra. Clemencia Julia Molleapaza	65
Figura 12. Vestimenta de la Mujer.....	66
Figura 13. Los Q´Qara Machus.....	67
Figura 14. Los Shanchas	67
Figura 15. Actores socioculturales de los Puli Pulis del distrito de taraco	68
Figura 16. Presidente del conjunto Puli Pulis Central de taraco, Sr Rafael Parisuaña Pandia.....	69
Figura 17. Tarola que usan en la actualidad.....	69
Figura 18. Junta directiva.....	70
Figura 19. Pinkillo o quenacho	70



ÍNDICE DE TABLAS

	Pág.
Tabla 1. Tempo y su definición	29
Tabla 2. Tipologías para describir las partes de un instrumento aerófono	39
Tabla 3. Tipologías para describir las partes de un instrumento membranófonos.....	40
Tabla 4. Orientación dinámica de los Puli Pulis Central Taraco	52
Tabla 5. Referencia musical del tempo	53
Tabla 6. Referencia musical de timbre.....	54
Tabla 7. Cualidad rítmica del conjunto Puli Pulis Central Taraco.....	55



ÍNDICE DE ACRÓNIMOS

DT : Distrito de Taraco

P : Pinkillo

PP : Puli Pulis

UNA : Universidad Nacional del Altiplano



RESUMEN

El proyecto ha tenido como finalidad de realizar un estudio descriptivo no cuantificativo basadas en el análisis musical de una manifestación autóctona que se desarrolló a través de la historia de la Danza de los Puli Pulis del distrito de Taraco de la Provincia de Huancané, en consecuencia nos propusimos hacer un estudios de este elemento cultural por la necesidad de identificar las características musicales en su entorno social, no sin antes partiendo de la necesidad de estudiar la música como función en la tradición que se mantienen desde tiempos inmemorables, de modo tal que, tuvimos como resultado la pentafónica musical, ritmo y forma binaria, utilización de instrumentos aerófonos no temperados: tinya y pinquillo, teniendo como características se der una danza de carácter guerrero, pastoril, caza y pagana, genuino del distrito de taraco, cuyos orígenes se remontan a la época colonial, que se transmite de generación en generación. El nivel de investigación al que llegamos con el presente trabajo es descriptivo, enfocándonos en la música como función social en su entorno, para tal efecto estudiamos el comportamiento de los habitantes que practican esta manifestación originaria que aun practica en eventos pertinentes a la religiosidad. El enfoque que se aplico es cualitativo porque a través de la descripción demostramos las cualidades simbólicas, musicales y sociales que practican los Puli Pulis del distrito de taraco de la Provincia de Huancané.

Palabras claves: Danza, entorno social, música, Puli Pulis.



ABSTRACT

The purpose of the project was to carry out a descriptive study based on the musical analysis of an autochthonous manifestation that developed through the history of the Dance of the Puli Pulis of the Taraco district of the Huancané Province, consequently we proposed to do a study of this cultural element due to the need to identify musical characteristics in their social environment, but not before starting from the need to study music as a function in the tradition that has been maintained since time immemorial, in such a way that, as a result, we had the musical pentaphonic, rhythm and binary form, use of non-tempered aerophone instruments: tinya and pinquillo, having as characteristics a dance of a warrior, pastoral, hunting and pagan character, genuine from the district of Taraco, whose origins date back to that time colonial, passed down from generation to generation. The level of research we reached with this work is descriptive, focusing on music as a social function in its environment, for this purpose we study the behavior of the inhabitants who practice this original manifestation that is still practiced in events relevant to religiosity. The approach that was applied is qualitative because through the description we demonstrate the symbolic, musical and social qualities practiced by the Puli Pulis of the Taraco district of the Huancané Province.

Keywords: Dance, social environment, music, Puli Pulis.



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La investigación de la música de los Puli Pulis en su contexto del distrito de Taraco de la Provincia de Huancané, comienza con la aplicación de los procedimientos normados en el reglamento de grados y títulos de la Universidad Nacional del Altiplano (UNA), para esto, enfocamos nuestro estudio desde problemas existente en las manifestaciones tradicionales como los cambios influenciados por factores externo, en consecuencia analizar la música ejecutada por los conjuntos de Puli Pulis del distrito de Taraco - Huancané: su música en su entorno social, con la finalidad de aportar conocimientos empírico. La elección del esquema del contenido de esta tesis, es obligada por el Vicerrectorado de Investigación de la UNA, que a nuestro juicio, debería proponerse de manera diversificada, esto permitiría tener un esquema acorde a la investigación etnomusicológica, aun así, nos hemos ajustado a las exigencias previa evaluación de los jurados y asesor. La adopción desde este punto de vista, implicó plantear en siete capítulos que corresponden al esquema de grados y títulos:

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 la danza de los Puli Pulis del distrito de Taraco - Huancané, 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 construidos 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 practican tradicionalmente en el medio rural del distrito de Taraco provincia de Huancané.

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.

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Las discusiones musicológicas y etnomusicológicas, dos enfoques que difieren en teorías y otros constructos, permitieron visualizar con mayor claridad lo que se propone en el estudio de la música que está relacionada con vivencia tradiciones y los procesos humanos que se han formado a través de valores, actitudes y creencias de las personas incluidas en la cultura de su contexto social.

Durante muchos años en nuestro entorno social, hemos observado los problemas de identidad en el contexto social del distrito de Taraco específicamente en el poblado, sin embargo, la música y danza de los Puli Pulis, ha estado vigente en todas las festividades del entorno social mencionado, por la misma relevancia hemos optado investigar su música dejando los aspectos coreográficos para especialistas del área.

Godenzzi (1996) dice: “...el sonido musical sólo puede ser producido por humanos, y aunque podemos separar los dos aspecto..., 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). Bajo este concepto es importante resalta el objetivo principal de esta investigación que es la de comprender las vivencias del conjunto que representa



como símbolo de identidad del distrito de taraco provincia de Huancané. En el área de la región de Puno tenemos manifestaciones dancísticas de origen pre- incaico e incaico que aún perviven, luego de la invasión de la cultura occidental estas manifestaciones persisten en actividades religiosas y sociales organizadas por la municipalidad y otras instituciones difusoras de la región y del país es el caso de la danza de los Puli Pulis del distrito de Taraco que en la actualidad está sujeta a cambios por la influencia de algunos factores que aclararemos en esta investigación.

La danza de los Puli Pulis del distrito de Taraco, expresión dancística y musical que se cultiva en el contexto social de actividades festivas de la ciudad de Taraco y sus alrededores durante los carnavales, épocas específicas de enorme atracción para la población, no han sido investigados, es así que nos planteamos este problema para generar conocimiento y aportar con los resultados a instituciones como la Federación Regional de Floklore y Cultura de la Región de Puno, al ministerio de cultura y otras que no teniendo referencias bibliográficas emiten datos no pertinentes a esta propuesta, por otro lado los pobladores de la ciudad de Taraco 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 los Puli Pulis. 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 es la música de la danza los Puli Pulis del Distrito de Taraco – Huancané en su entorno social?



1.2.2. Enunciado específicos

- ¿Cómo es la música de los Puli Pulis a partir de sus instrumentos que se utilizan y sus elementos que lo constituyen?
- ¿Cómo son los actores socioculturales relacionados con la música y su simbolismo en su entorno social?

1.3. ANTECEDENTES

Los antecedentes que hemos encontrado están relacionadas con investigaciones de los instrumentos musicales de algunas danzas de la Región de Puno en su contexto por lo que dejaremos constancia en los siguientes párrafos:

Romero (1989) publica un artículo titulado “Música urbana en un contexto campesino: tradición y modernidad en Paccha (Jurún)” donde afirma: “una de las fuerzas de cambio cultural frecuentemente citadas para el caso de la sociedad andina es la preferencia de los jóvenes de las comunidades por las expresiones urbanas y los hábitos modernos que reflejen el modo de vida de la sociedad nacional en su conjunto” (p. 121).

Mamani (2017) “Tinti wacas” del Distrito de Juli: análisis musical y organológico en su contexto social” realiza una investigación concluyendo: “Sus características musicales son singulares que radica en el uso de un instrumentos de percusión y una flauta. La estructura musical consta de tres partes sin embargo, existe una característica peculiar de acentuación métrica cuatro tiempos, dos tiempos y seis tiempos” (p.10).

Gayoso (2016) en su investigación denominado organología y estructura musical de la Wifala de la Provincia de Carabaya- Macusani, demuestra sobre la base de dos



conjuntos describiendo cualitativamente los instrumentos musicales así como de la descripción somera de la danza, concluyendo que sus elementos tiene una singular construcción y estructura musical que melódicamente trasmite pentatónicas.

Catacora (2007) realiza una investigación sobre la organología instrumental de los Lawacumus, instrumento del distrito de Acora de la Provincia de Puno: concluyendo que las medidas, construcción del instrumento corresponden eminentemente a los cálculos sonoros de los constructores más no a un estándar cuantificable.

Morales (2012) hace una investigación titulada -análisis organológico del instrumento musical llamado imilla en la moseñada del distrito de Tinicachi- quien estudia las características de su organología de los instrumentos musicales así como de su interpretación.

Mamani (2017) en su tesis “Tinti Wacas” del Distrito de Juli: Análisis Musical Y Organológico en su Contexto Social; realiza un análisis de la música en su contexto, concluyendo que: la organología instrumental depende de la fabricación y el cuidado de la técnica para obtener un producto final de alta calidad. Los constructores describen que es necesario un carrizo que es una caña de madera que crece en la ceja de selva a veces lo traen los que comercializan maderas. Para ser afinada en Do aplicando afinador electrónico. El orificio superior es un rectángulo vertical el cual se elabora con la ayuda de una navaja, posteriormente es lijada para quitar las rebabas sobrantes. Este orificio regula la cantidad de aire que se necesita para hacer sonar la flauta, entra más grande más aire se necesita. Posteriormente se adhiere a la boquilla una madera me mejor calidad para su resonancia y quedar lista la flauta.

Guarch y 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 (Guarch, 2017, p.9).

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: “La música es en todas partes un importante componente de la cultura de los pueblos, para darle solemnidad a los rituales establecidos y proporcionarle alegría a sus ceremonias y fiestas costumbristas de todo tipo” (p. 5).

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).

Según Quispe (2016) respecto al Chaqallo de la zona de Acora-Puno: “ es un instrumento musical andino y melódico, ...instrumento aerófono, conjuntamente acompañado con su danza los “Kawiris” proviene del género musical autóctono y mestizo, ...(p.9).

1.4. JUSTIFICACIÓN

La presente investigación ha tenido por finalidad de generar conocimientos basada fundamentalmente en los aspectos musicales y funcionales de su entorno sociocultural de los Puli Pulis del distrito de Taraco, evidenciando de esta manera al conocimiento de nuestras tradiciones.

Creemos que fue muy viable realizar esta investigación ya que estuvo a nuestro alcance datos que permitieron investigar en el aspecto contextual ya que muchas veces hemos convivido con esta manifestación muy atractiva por cierto en sus componentes coreográficos y musicales. En este trabajo hemos realizado satisfactoriamente la entrevista en el idioma quechua, lo que nos permitió establecer una conversación fluida con los integrantes músicos y danzantes, además de observar y describir todas las actividades vinculadas a la investigación.

Respecto al tiempo fue conveniente realizar la pesquisa a partir que la fecha en que se aprobó ya que gran parte del material bibliográfico, audiovisual ha sido documentada y que además constantemente se exponen en actividades conmemorativas



en el marco del ciclo calendario, además, este trabajo estará al alcance de quienes realizan investigaciones sobre las manifestaciones folclóricas de nuestro país, considerando que Puno es declarada como patrimonio cultural de la humanidad a razón de la festividad religiosa denominada “Virgen de la Candelaria”.

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

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.5.1. Objetivo general

Analizar la música de la danza los Puli Pulis del Distrito de Taraco – Huancané en su entorno social.

1.5.2. Objetivos específicos

- Analizar la música de los Puli Pulis a partir de sus instrumentos que se utilizan y sus elementos que lo constituyen.
- Identificar los actores socioculturales relacionados con la música y su simbolismo en su entorno social.



CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. MARCO TEÓRICO

2.1.1. Análisis musical

El análisis constituye, sin duda, es la piedra angular en el estudio de la música, debido, fundamentalmente a las aportaciones que puede realizar desde las distintas dimensiones o perspectivas musicales: morfología, sintaxis, estructura formal, estilo y estética. Todas estas aportaciones que nos brindan el análisis de una obra musical, al ser abordada desde su diferente perspectiva, son las que, en definitiva, permiten al músico o aprendiz llegar a una comprensión holística de los hechos musicales que acontecen en ella. (Lorenzo, 2004, p. 6). Esta teoría es comúnmente aceptada y aplicada, es por eso que gran parte de los análisis concuerdan en nivel de profundidad, sin embargo para la música tradicional, los instrumentos de análisis podrían variar, por las exigencias cualitativas que se tiene, es en el caso de la música de los Puli Pulis.

Existen otros géneros musicales denominado para algunos autores como música popular, o música de masas, que se relacionan con las industrias musicales, para estos géneros musicales excluidos del mundo académico se han conformado especializaciones como la etnomusicología incluso la musicología, de modo tal que los instrumentos de investigación varían, a esta afirmación confirma la siguiente cita sostenida por, Jara (2011):

La música ha sido creación de seres humanos desde sus inicios, pero ha sido en la modernidad en donde se ha transformado en mercancía. En la actualidad, la música popular presenta un abanico cada vez más amplio de posibilidades para



los gustos cada vez menos complejos de los ¿auditores? ¿consumidores?. La duda se asienta en que la música es un mercado, una fuente inagotable de explotación económica, no solo por ella misma, sino por todo el aparataje que conlleva la industria musical. Este no es un fenómeno nuevo, sino que se enmarca dentro del contexto de la llamada cultura de masas, cuyo debate teórico comenzó la primera Escuela de Frankfurt, principalmente en las obras de Horkheimer, Adorno y Marcuse (p.1).

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 que es 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 staccato secco inducen al movimiento, incluso aunque aparezcan aisladas.... 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).

Rue (1989) propone un método de análisis de las obras musicales, dividiéndolo 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 será parte de lo que emplearemos con la terminología de (motivo, semifrase y frase) por el hecho de que las características de la estructura musical de los Puli Pulis 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, s. f.).

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).

La otra divergencia respecto al análisis es la interpretación musical como un medio para llegar al conocimiento ya sea de nivel básico o avanzado, si bien la música de los Puli Pulis aparentemente no tiene un grado de complejidad, pero si tienen elementos que permiten expresar una emoción entre los habitantes de la zona. Desde la postura de la interpretación musical es viable afrontar cada una de las expresiones musicales, analógicamente lo expresado por, Guzmán (2015) aclara el alto grado de análisis que se refrenda a partir del conocimiento teórico:



Todo intérprete musical posee algún grado de análisis que, si bien puede o no estar sustentado en un conocimiento teórico, le aporta ideas y soluciones de manera consciente o intuitiva; las cuales son de ayuda en el momento de enfrentarse a una obra nueva. Es así como podemos encontrar desde intérpretes que solo se dejan llevar por su intuición —reconociendo el análisis implícito en su ejecución— hasta intérpretes que basan sus ejecuciones en un análisis teórico riguroso; de manera tal que profundizan en el estudio de los elementos formales y estéticos de las obras (p. 6).

El desarrollo técnico del fin del siglo XIX hizo posible un análisis musical más confiable, porque con el invento del fonógrafo de Thomas A. Edison, en 1877, fue posible grabar la música en cilindros en las áreas de investigación aunque éstas se encontraran en África, la India o América. La música podía tocarse tranquilamente en casa, las melodías podían transcribirse frase por frase o pauta, y desde aquel momento se podía hablar objetivamente de las melodías grabadas. Antes que terminara el siglo XIX el norteamericano Jesse W. Fewkes y el alemán Carl Stumpf habían grabado música indígena en los EE.UU, y en Hungría trabajaba Bela Vikar con la grabación de canciones campesinas y en México Carl Lumholz registro la música de los tarahumaras y huicholes. Muchos etnógrafos adquirían un fonógrafo y grababan música durante su trabajo de campo en las regiones extranjeras, y cuando regresaban a casa entregaban sus grabaciones a los etnomusicólogos de entonces, que sin conocer personalmente las circunstancias de las representaciones musicales anotaban los ritmos y melodías en papel pautado en sus gabinetes. En la actualidad se ha abandonado éste método totalmente, ya que resulta demasiado difícil trabajar con música que uno no ha grabado y documentado personalmente. Es lo mismo que si uno quisiera hacer descripciones



etnográficas basándose en fotos tomadas por otras personas (Jardow-pedersen, 2003, p. 8).

Londoño (2014) profundiza aún más sobre el análisis musical: Una frase musical puede carecer de un significado específico como el que de inmediato se reconoce a través de las palabras, pero esto también le proporciona liberarse de limitaciones otorgándole una flexibilidad que le permite tener amplios márgenes de interpretación, haciendo que la experiencia artística sea diferente tanto como para el compositor, como para el intérprete y el auditorio. Al enfrentarse el intérprete a situaciones ambivalentes dentro de la música, necesita detener el movimiento de manera artificial para aumentar el grado de percepción y comprensión de la obra, poniendo al descubierto las "intenciones ocultas" del compositor. Aunque el análisis no puede reemplazar el sentimiento, si puede darnos las herramientas para construir un plan que nos permita recrear la pieza detalladamente y que su interpretación sea significativa. Jan La Rue propone en su libro *Análisis del estilo musical*, tres etapas mediante las cuales se puede desarrollar un esquema que nos permita apreciar el crecimiento de la obra y darnos las bases para hacer una interpretación satisfactoria de la misma:

La primera hace referencia a los antecedentes (entorno histórico): consiste en la observación significativa de los referentes históricos alrededor de la obra musical, donde se resalten los procesos convencionales de su tiempo. La etapa siguiente consiste en la observación de los elementos contributivos de la música (sonido, armonía, melodía, ritmo) dentro de tres categorías organizadas de la siguiente manera: 1) Pequeñas estructuras: comprende los motivos, semifrases y frases de la obra. 2) Medianas estructuras: comprende los periodos y las secciones o partes de la obra. 3) Grandes estructuras: comprende los movimientos, obras o grupo de obras a analizar. Un análisis acertado en estas



categorías debe combinar la disección con la selección de la información que verdaderamente es relevante para el objetivo y nos plantee un resultado en un plazo coherente (p. 28).

Guzmán (2015) citando a Copland (1994) afirma: Desde sus inicios, la música se ha valido de la interpretación como medio para transmitirse y llegar hasta el oyente completando así su ciclo vital: “Porque, después de todo, una composición es un organismo. Es una cosa que vive, no una cosa estática”. Dicho ciclo comprende todo un recorrido que empieza en las manos creadoras del compositor, pasa al plano interpretativo en el cual la obra toma vida gracias a la labor del intérprete y concluye su recorrido en los oídos y en la imaginación del oyente; quien, finalmente, recibe el regalo de la música.

El mismo autor señala que la interpretación y el análisis musical son dos ramas de suma importancia para concebir, crear y desarrollar música; pues cada una de ellas le aporta características fundamentales que contribuyen a configurar su vasto universo. Así, por ejemplo, mediante la interpretación se logra dar vida a las composiciones y, es por medio de esta, que la música toma forma y se convierte en sonido. Por su parte, el análisis musical aporta ideas de cómo se gesta la obra, dando explicaciones y posibles soluciones a diversos problemas referentes a su funcionamiento. De la misma manera, el análisis musical de una obra supone un punto de partida importante en lo que se refiere a su interpretación; pues arroja datos que ayudan a resolver y dar explicaciones en cuanto a su creación, lo que deriva en información con mayor soporte teórico; convirtiéndose así, en un gran aporte para el intérprete en el momento del estudio y ejecución de la obra (Guzmán, 2015, 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 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):

Tenemos que incluir en este vocabulario los efectos dinámicos tanto en 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 adición al *sforzando* o 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 (1999) en el libro de apuntes sobre apreciación musical Belinche & Larrégle (2006):

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 citado 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 los Puli Pulis, 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, Belinche & Larrégle (2006) quienes hacen referencia a Ligeti (2005) 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 (2005) y (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 1. Tempo y su definición

Tempo	Definición
Lento	Lento, muy despacio
Adagio	Despacio
Andante	Moderado
Andantino	Menos lento que andante
Allegretto	Menos rápido que allegro
Allegro	Rápido
Presto	Muy rápido

Fuente: Musical (s. f.).

2.1.1.4. Timbre

Los instrumentos musicales que interviene en los Puli Pulis son el pinkillo y la tinya, denominados desde la perspectiva académica como instrumentos de viento y percusión respectivamente. En el presente trabajo se analizarán y ampliara en el capítulo IV, 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 (p. 17).

Ámbito: espacio en el que nos movemos o espectro 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.

Clark (2020) conceptualiza acerca del timbre: “Cualidad del sonido que indica el color instrumental, es decir, lo que diferencia a dos sonidos de la misma altura, duración e intensidad. El timbre puede variar según la fuente sonora (un instrumento distinto, por ejemplo), o por distintos medios de producción de sonidos (por ejemplo, un violín tocando pizzicato o con arco)” (p. 80).

2.1.1.5. Ritmo

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

El ritmo musical es la razón del fluir del movimiento sonoro, su devenir temporal intrínseco. 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. Así, sonidos y silencios se acercan o separan de manera más nítida o menos nítida (p.75).



Por otro lado, Clark (2020) sintetiza respecto al ritmo: “Estudio de los aspectos temporales de la música. En un sentido restringido, se refiere a las duraciones de las notas y silencios, y, en su caso, ritmo métrico de su relación en el compás. Coloquialmente, se refiere a una célula rítmica o de un patrón rítmico concreto (“ritmo de Habanera”).

El Ritmo como acción infalible de la música, se constituye en mediación de desarrollo integral, porque transversaliza al ser humano a través de la palabra, la expresión corporal, y las emociones. Como recurso natural expresivo y sonoro, complejiza el pensar, sentir y hacer de los sujetos y en tal sentido traduce en inteligencia las prácticas sociales, la creatividad, la convivencia, el goce placentero, etc., formando su escenario natural – performativo (Pérez, 2012, P.78).

2.1.1.6. Escala

Las teorías sobre las escalas se verifica como una concepción estandarizada tal como Martínez & García (s. f.) 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.

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. La música en su entorno sociocultural

En el entorno social del distrito de taraco de la Provincia de Huancané existen manifestaciones tradicionales como en otras culturas y que en alguna medida tienen la misma visión de preservar la música, un ejemplo de esta opinión es la que se encuentra en la publicación de Vega (2010) quien afirma:

En la actualidad es difícil estudiar la música tradicional: el contexto de la globalización y la producción de música masiva han dado como resultado una difuminación de los límites entre lo tradicional y lo comercial. Por su parte, los músicos tradicionales se encuentran en un dilema: conservar “intacta” su tradición o vivir de sus conocimientos acerca de la música tradicional. Además, hay que considerar la diversidad de actores sociales que intervienen en la creación y definición de la música tradicional. Todo esto hace del tema de la música tradicional un espacio desde donde se pueden generar una serie de reflexiones sobre la dinámica sociocultural de las sociedades actuales (p.155).

En esta conceptualización se hace referencia la globalización y a la producción de música masiva y la pérdida de costumbres tradicionales a causa de lo comercial en el contexto mexicano, este mismo fenómeno ocurre en el contexto de la música y danza de los Puli Pulis, los actores sociales pertenecen a las comunidades del sector rural llevando sus manifestaciones tradicionales a convocatorias realizadas por instituciones como la Federación Regional de Folclore y Cultura de Puno, que a razón de haber logrado el reconocimiento como patrimonio cultural de la humanidad, realizan concursos clasificados para estas manifestaciones.



Los elementos socioculturales como las tradiciones y el estilo de vida, están en permanente cambio, esta opinión se justifica por el hecho de que existen variedad de conjuntos de Puli Pulis en la región de Puno, sobre todo en la zona norte, estos cambios probablemente hayas sido por la expiación, los avances tecnológicos, conflictos sociales y sobre todo la creencias en Apus tutelares durante muchos años, y posteriormente la invasiones de los conquistadores con un sistema opuesto al de los naturales de esta zona, esta versión quizá podría ser refrendada con lo que menciona Vega (2010):

Actualmente se habla mucho del término globalización, pues es innegable que los alcances de las nuevas tecnologías de comunicación han marcado una era sin precedentes para circulación de contenidos culturales en todo el mundo. Sin embargo, como advierte Manuel Casstels en su libro *La Era de la Información*, la globalización actual no es el primer momento de actividades de intercambio y flujo de elementos socioculturales a nivel mundial. Las características de las sociedades contemporáneas están basadas en la transformación social y son producto de más de 500 años de migraciones internacionales.

Por otro lado está la idea de relevancia social Pérez (1996) constituye un enfoque que evita claramente algunas distorsiones ideológicas por estar más de acuerdo con la realidad sociocultural. Si según el enfoque tradicional hablamos normalmente de la canción popular “de” un lugar determinado, de acuerdo con el segundo, hablaríamos de canción popular “en” un lugar determinado. Preocupádonos menos por el “de” y más por él “en”, restamos importancia a una idea de adscripción étnica fuertemente subjetiva, para otorgar en cambio un mayor protagonismo a la imbricación social de la producción musical. El concepto de relevancia social aplicado al ámbito musical hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música



resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. Queda claro con esto que la relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto.

Más adelante agrega un párrafo importante que ayuda y justifica la elección de la manifestación Puli Pulis como nuestro objeto de estudio, Pérez (1996), afirma: Así pues, diremos que, al margen de la historia y de las peculiaridades genéticas, una música pertenece a un área sociocultural determinada cuando tiene relevancia social. Y una música tiene relevancia social cuando posee en la colectividad significados, usos y determinadas funciones (p. 13).

Los Puli Pulis pertenece exclusivamente a una determinada área, por ello creemos conveniente conceptualizar respecto a las cualidades de una sociedad:

Para la mayoría de los antropólogos el término “social” consiste en lo que definió Townsley en su informe, “Social Issues in Fisheries” (1998: 7): ...el término “social” puede definirse como lo relacionado con la interacción de los seres humanos entre sí, como individuos y como grupos. Por consiguiente, una sociedad consiste en una agrupación de individuos o grupos que interactúan entre sí de forma más o menos continua y entre los que se hallan establecidas pautas de interacción. Los miembros de una sociedad pueden pertenecer o no a la misma cultura (Escala, 1998).

Respecto a la comunidad el mismo autor afirma:

Hablando en general, una comunidad es un grupo social de cualquier tamaño, cuyos miembros residen en una localidad específica, interactúan entre sí de forma continua y comparten un sentimiento de identidad, intereses, valores, instituciones gubernamentales y patrimonio cultural e histórico. Para formar una



comunidad no es necesario que todos los miembros residan en una localidad específica todo el tiempo, ni que todos interactúen con todos los demás de forma continua (p.1).

De igual forma respecto a cultura, conceptualiza:

La cultura es una invención humana que los seres humanos revisan y reinventan constantemente. Su finalidad es satisfacer distintas necesidades humanas, incluida la de encontrar respuestas a preguntas que el ser humano es capaz de formular, desde las más prácticas y concretas hasta las más filosóficas y cósmicas.

Según esta definición, la cultura implica mucho más que la mera “cultura elevada”, es decir, mucho más que las artes y humanidades, música, literatura, artes figurativas o cualidades sociales cultivadas. Se refiere más bien en términos más amplios a los conocimientos compartidos de una determinada población, incluidos los relativos a su idioma, historia, mitología, creencias religiosas, visión del mundo, valores, pautas de comportamiento, medios de subsistencia predominante y modos consuetudinarios de organización social, económica, política y religiosa.

Gran parte de estos conocimientos consisten en símbolos importantes, como las convenciones del lenguaje de una cultura, así como en otros conocimientos, como los relativos a artículos materiales y a la forma en que se obtienen o hacen y se utilizan. Además, si una cultura es conocimiento compartido que se acumula para ayudar a satisfacer necesidades humanas y responder a determinadas preguntas, puede conceptualizarse también como un proyecto ideal de la gente sobre la forma de vivir y comportarse (Keesing 1981: 68-69 y 144). Sin embargo, por mucho que sugiera cómo



deben vivir y comportarse los miembros, en manera alguna determina estas cosas. Es más, la cultura es más un producto de los conocimientos, creencias y comportamientos humanos que viceversa. La cultura es aprendida también por los nuevos miembros (p.e., los niños) y se trasmite a las generaciones siguientes. Una cultura concreta es un sistema complejo que tiene distintos componentes relacionados entre sí: por ejemplo, su componente de parentesco, así como sus componentes económico, político y religioso. Y dado que una cultura está organizada como un sistema, es probable que influencias externas que provocan cambios en uno de sus componentes tengan ramificaciones y repercusiones en sus otros componentes, y a veces en todos ellos.

2.1.2.1. Totémico

Los Puli Pülis es una danza que se ubica en la provincia del Hunacane distrito de Taraco, 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” (p.14). En ese contexto las danza en la región de Puno es muy conocida y proclamada como: danzas guerrera, danza ceremonial, danza carnavalesca y 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 oscuro, secreto y escondido; 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 (cfr. sEsé, 2006, pp. 671-677). 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 considerara las siguientes acepciones: estructura social, vivencias, ritos y 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 los Puli Pulis.

Respecto a la organología Guarch y 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 (2017) 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 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
- Cordofonos

- Ideofonos

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 2. Tipologías para describir las partes de un instrumento aerófono

AERÓFONOS	
Embocadura	<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>
Tudel	<p>Está situado en el extremo superior del tubo, donde se fija la embocadura. Su sección es cilíndrica.</p> <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>
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 extremo 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 y Bordes (2017).

Respecto a los membranófonos que constituye parte de los PuliPulis tenemos la siguiente teorización:

Tabla 3. Tipologías para describir las partes de un instrumento membranófonos

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

Fuente: Guarch y Bordes (2017).

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). El análisis tal y como nosotros lo entendemos, tiene como finalidad principal entender y explicar los elementos constituyentes del lenguaje musical, a fin de ponerlos en práctica mediante la improvisación, la composición o la práctica docente. Para la música tonal, lo dividimos en los siguientes apartados: el análisis armónico, centrado en el estudio de las estructuras armónicas por medio del cifrado de grados. El análisis melódico, centrado en el estudio de las técnicas de construcción motívica y del perfil melódico. El análisis rítmico, centrado en el estudio de la textura por medio de los patrones rítmicos.



La síntesis analítica, por medio de la pirámide de niveles de síntesis. El Análisis Formal, como resultado de la interrelación de todo lo anterior (Clark, 2020, p.13).

2.2.2. Organología instrumental

Etimológicamente el término organología, proviene del idioma griego: ὄργανον - organon, "instrumento" y λόγος - logos, "estudio". Es una disciplina de la música que se encarga del estudio, catalogación y clasificación de los instrumentos musicales (Juárez, 2015).

2.2.3. Forma

Resultado de la interrelación, a todos los niveles, de los planos armónico, melódico y rítmico del análisis. El análisis formal determina la arquitectura global y las principales articulaciones (secciones, frases,...) de una composición. A veces, designa el patrón formal que rige la exposición de ideas, por parte del compositor, por ejemplo: Forma Sonata y Forma Lied, etc. Se llama forma musical a la manera de organizar o estructurar una pieza musical, que resulta del orden elegido por el compositor para presentar los distintos temas o ideas musicales que la integran. Para crear una forma musical los compositores utilizan dos recursos básicos: la repetición y el contraste (Clark, 2020, p.35).

2.2.4. Timbre

Cualidad del sonido que indica el color instrumental, es decir, lo que diferencia a dos sonidos de la misma altura, duración e intensidad. El timbre puede variar según la fuente sonora (un instrumento distinto, por ejemplo), o por distintos medios de producción de sonidos (por ejemplo, un violín tocando pizzicato o con arco) (Clark, 2020, p. 80).



2.2.5. Ritmo

Estudio de los aspectos temporales de la música. En un sentido restringido, se refiere a las duraciones de las notas y silencios, y, en su caso, ritmo métrico de su relación en el compás. Coloquialmente, se refiere a una célula rítmica o de un patrón rítmico concreto (“ritmo de Habanera”) (Clark, 2020, 70).

2.2.6. Armonía

En el sistema tonal, armonía es el estudio y práctica de los acordes y sus relaciones, lo que se realiza mediante el análisis armónico. En el análisis armónico, sinónimo de acorde. Así cuando un motivo tiene 2 acordes podemos decir que “tiene 2 armonías” (Clark, 2020, p. 15).

2.2.7. Contexto tradicional

Se califica de “tradicionales” a los conocimientos desarrollados de conformidad con las reglas, protocolos y costumbres de una determinada comunidad, y no porque sean antiguos. En otras palabras, el adjetivo “tradicional” califica el método de creación de las expresiones culturales tradicionales y no las propias expresiones. El término “tradicional” significa “que las expresiones culturales se derivan o se basan en la tradición y se identifican o asocian con un pueblo indígena o tradicional determinado y pueden practicarse de manera tradicional”. El “contexto tradicional” es “la forma de utilización de una expresión del folclore en su marco artístico propio, sobre la base del uso permanente por la comunidad”. Por ejemplo, “utilizar una danza ritual en su contexto tradicional significa ejecutarla en el marco propio del rito” (OMPI, 2003, p.40).



2.2.8. Cultura

En el devenir del tiempo, la palabra “cultura” ha tenido una presencia común y usual en los medios actuales de difusión de información: televisión, radio... e inclusive en escuelas e institutos. Es un término por si mismo extraño, distante a la vez que familiar. Y es que estamos ante una palabra, un concepto – el de cultura – que ha impregnado buena parte de las mentes de hoy para referirse a “aquello intangible” que define un grupo, usualmente extraño y diferente – el “nosotros” y el “otro” – para las masas de los espectadores, oyentes y demás categorías que se quiera encontrar. Si bien, el problema radica en la concreta definición y uso específico de este término tan peculiar. Pues es bien conocido que lo que atañe en concreto este concepto se escapa, por obviedad, del primer sentido que le quiso dar –quizá– Tylor en su momento¹. Y es que ha adquirido esa naturaleza curiosa de la entidad conceptual que por su propio nombre a todo lo nombre y a nada define. Esas palabras “tautológicas” o “holísticas” que se auto definen con solo pronunciarlas. Un hecho curioso, si cabe, en la supuesta era de la información donde la popularización de la “cultura” delimita muchos actores sociales, desde políticos a periodistas, que la utilizan para fines más que explicaciones. (Barrera, 2013, p. 2).

2.2.9. Hecho social

Toda representación acerca del mundo con capacidad de orientar la acción de los integrantes de un grupo, cuya existencia trasciende la vida de esos hombres, aunque no puedan ser sino en la mente de aquellos. Desde el primer lector apresurado de Durkheim se ha considerado que los hechos sociales son cosas, es decir que comparten con el resto de los objetos de la naturaleza características comunes. Advertido de esta tosca interpretación de sus escritos el propio Durkheim se apresuró a aclarar el



disparatado malentendido, hecho que resultó a todas luces insuficiente para desalentar a la gran legión de críticos con los que hasta la fecha cuenta (Mag & Maria, 2004, p. 10).

2.2.10. Totémico

Es un objeto natural o un animal que en las mitologías de algunas culturas o sociedades se toma como símbolo icónico de la tribu o del individuo. El tótem puede incluir una diversidad de atributos y significados para el grupo vinculado (Mag & Maria, 2004, p. 20).

2.2.11. Místico

Respecto a lo místico: Parece pues que se pueden distinguir tres tipos de dones místicos: la mística “ordinaria”, alcanzable por todos, como fruto de las virtudes y los dones del Espíritu Santo, y que entra en el orden de la santificación personal; la mística “especial” o “peculiar”, fruto de carismas concretos concedidos por Dios a determinados cristianos, de acuerdo con su vocación particular en la Iglesia, y que se conceden precisamente en servicio de la misma Iglesia y de las almas, no en beneficio propio, aunque se apoyen en la santidad personal; y la mística “extraordinaria”, con dones que suelen romper las leyes de la naturaleza, y que Dios concede a personas muy concretas como signo claro y llamativo de la grandeza de la santidad cristiana a la que todos estamos llamados, o de alguno de sus aspectos más importantes (Dei & Josemar, 2008, p. 838).

2.2.12. Cálido

En música frecuentemente se utiliza para describir la cualidad de timbre, está relacionado con sonidos medios de la tesitura (Rowell, 1985).



2.2.13. Áspero

En música, es relacionado con instrumentos musicales de cualidades sonoras metálicas, ejemplo: saxófono, trombón, tarola y otros (Rowell, 1985).

2.2.14. Polirritmia

Se refiere a varios ritmos que se puede entablar en una compasión a varias voces. Existe el ritmo armónico el ritmo melódico.

CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

3.1. AMBITO DE ESTUDIO

El Distrito peruano de Taraco es un distrito ubicado en la provincia de Huancané en el departamento peruano de Puno, bajo la administración del Gobierno Regional de Puno.

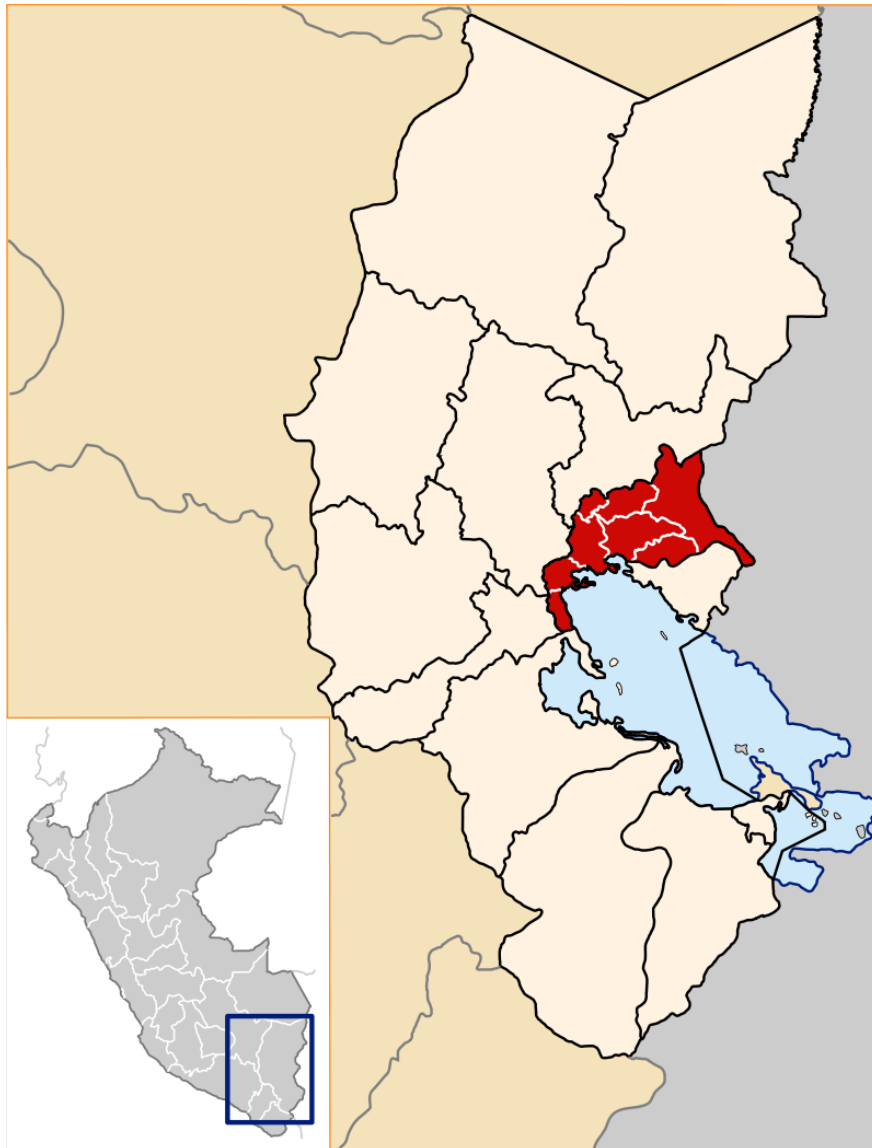


Figura 1. Ubicación del distrito de Taraco

Fuente: <https://es.wikipedia.org/>



Desde el punto de vista jerárquico de la Iglesia católica en el Perú forma parte de la Prelatura de Juli en la Arquidiócesis de Arequipa.

Taraco se encuentra ubicado en las coordenadas 15°17'54"S 69°48'44"O. Según el INEI, Taraco tiene una superficie total de 198,02 km². Ubicado al noroeste del lago Titicaca y al sur de la laguna de Arapa.

En el año 2007 tenía una población de 14 657 habitantes y una densidad poblacional de 74 personas por km². Abarca un área total de 198,02 km².

Según el Censo peruano de 2007, había 14 657 personas residiendo en Taraco. La densidad de población era 74 hab./km².

Taraco siendo un pueblo antiquísimo, al igual que los otros pueblos vecinos, que han pasado por diferentes etapas de la historia, tiene sus propios vestigios históricos, por lo que en forma sintética detallaremos:

Los primeros pobladores de esta parte del mundo se dice que fueron "Los gentiles" que habitaron en las pampas de Taraco, y las orillas del Lago Titicaca, seres de pequeña estatura, barbudos, pero de gran inteligencia, que se dedicaban a la caza y a la pesca; se cree que fueron arrasados por el desborde del Lago Titicaca. Estos habitantes han dejado huellas de los restos de viviendas características que se encuentran en las laderas de los cerros Imarucos, Quehuara y Puquis Grande, conocidos como "Aya Wasis", los mismos fueron profanados por los buscadores de huacos, en su afán de poder encontrar objetos valiosos.

Los pobladores que posteriormente habitaron la Meseta del Kollao fueron; Uros, Pasacas, Lupacas, Aruwaques, Rollas entre otros, que al principio hablaban dialectos diferentes.



Además de ellos existían otros sub grupos humanos, tales como; Arapisis o Arapasis, Karankas, Wancas, Tarakos, Chiriwanos, Kullawas, Yunguyos y otros que hablaban dialectos como; Arawak, Aymará y Qheswa (Quechua).

Pero, por desconocimiento de la fecha exacta y por acuerdo de sus autoridades celebra su Aniversario cada 10 de octubre, o sea un día antes de celebrar el día patronal 11 de octubre, Día central del Patrón San Taraco.

Taraco fue invadido por los guerreros Chiriwanos, quienes por razones del clima frígido, construyeron los hoy famosos “púnicos”. Estos invasores habitantes fueron sometidos con gran facilidad al Curacazgo Wanca. Taraco sería fundado en momentos en que encontraban las fuerzas de los Zapanas y Sangarus, para ayudar al Curaca Wanca en la recuperación de sus tierras. Después de la Conquista de los territorios Wancas; los Sangarus habían dominado los territorios de Taraco y Pusi; Posteriormente al haber amistad, los jefes de ambas fuerzas, dividieron los territorios Quechuas y Aymaras, cuya línea divisoria es el Río Ramis.

Posteriormente, Taraco fue invadido por la expansión cultural del Tiahuanaco y otras culturas pre incaica, convirtiéndose en un centro importante de esta civilización; prueba de ello tenemos los “Monolitos” que tienen un parecido a las culturas del Tiahuanaco temprano, Chavin y Chanapatac del Cusco, lo que nos demuestra que la existencia de Taraco es remota.

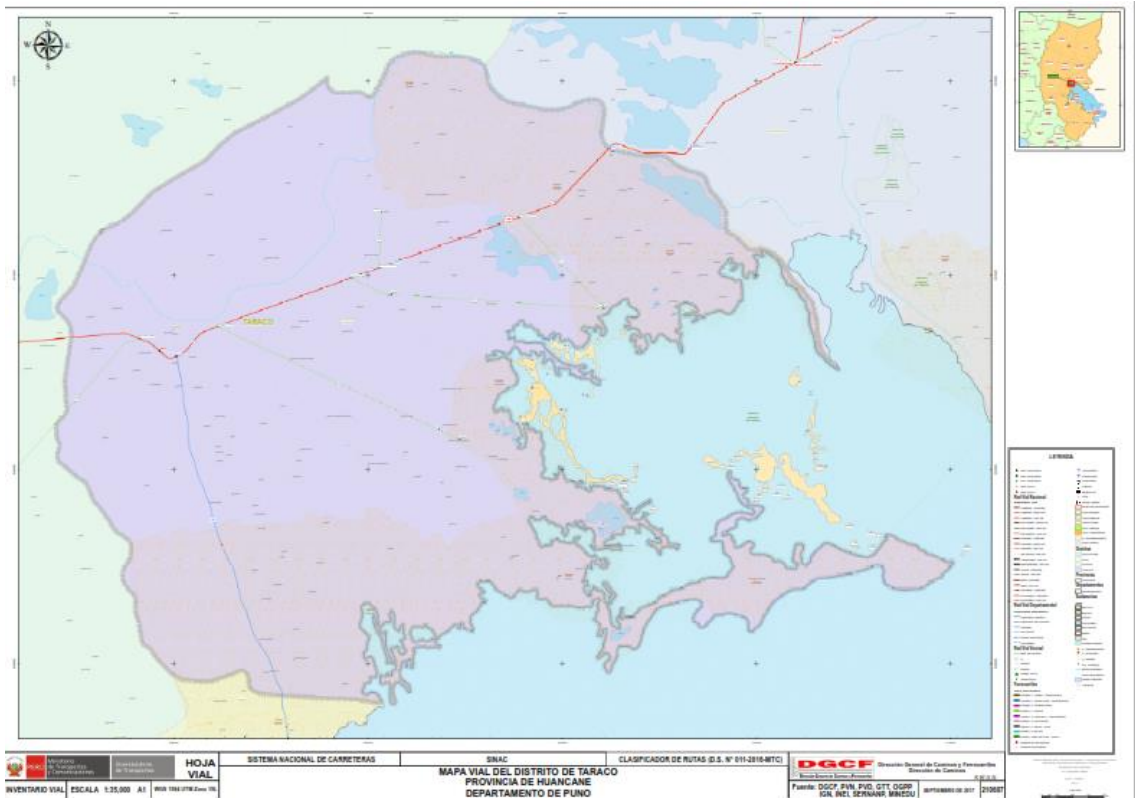


Figura 2. Plano de la ciudad del distrito de taraco

Fuente: <https://portal.mtc.gob.pe>

3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN

3.2.1. Tipo de investigación

Tiene una metodología dese un enfoque constructivista cualitativo, de 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).

Concuerta 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: Distrito de Taraco
- 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

Actualmente existen dos conjuntos de Puli Pulis, estos son:

- a. Puli Pulis Central Taraco, liderado por el Señor Rafael Parisuaña Pandia
- b. Puli Pulis liderado por el señor Manuel Cusilayme Chquicallata.



3.3.2. Muestra

Se toma en consideración el conjunto que participa en todos los eventos importantes del distrito de Taraco y que además son parte de la Festividad Virgen de la Candelaria de Puno, nos referimos a Puli Pulis Central Taraco que además es considerado como la más representativa por su legado y tradición, de esta forma, excluimos a los Puli Pulis dirigido por el señor Manuel Cusilayme Chuquicallata, que eventualmente son parte de algunos eventos.

3.4. TÉCNICAS

3.4.1. Técnicas de colecta de información

- Guías de observación, se utilizó el Anexo 1 para verificar la función de los actores sociales, en tiempos de antes, durante y después de las actividades sociales.
- Entrevistas a: Directivos de los conjuntos musicales de los Puli Púlis, músicos ejecutantes, Danzantes y Personas connotadas en la materia.

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. LA MÚSICA DE LOS PULI PULIS DEL DISTRITO DE LA TARACO – HUANCANÉ

4.1.1. Dinámica

Tabla 4. Orientación dinámica de los Puli Pulis Central Taraco

Nombre del conjunto	Orientación Dinámica				Lugar de procedencia
	Crecimiento	Caída	Crecimiento y caída	Neutro	
Puli Pulis Central Taraco			X		Taraco

Los reguladores dinámicos se emplean para producir un aumento o disminución progresiva de la intensidad, dando una sensación de crecimiento y caída, tal como se puede verificar en el siguiente ejemplo:

A Musica de Quchuy y Qayru (melancolicos)

Figura 3. Reguladores de dinámicos del conjunto de Puli Pulis de Taraco

En consecuencia esta característica está relacionado 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 o fuerte

mp= piano o débil

En la muestra se verifica la interpretación con mayor intensidad concordando los dos instrumentos musicales, esto con la motivación de los danzantes y la eufórica implícita en los movimientos. En cada frase, estos se repiten varias veces donde resalta mayormente el tambor o la tinya relacionado con cada motivo.

4.1.2. Tempo

Tabla 5. Referencia musical del tempo

Nombre del conjunto	Referencia musical del tempo					Lugar de Procedencia
	Largo-larghetto	Adagio-andante	Moderato	Allegro	Presto-prestissimo	
Puli Pulis Central Taraco				C:1-13 	Distrito de tarco	

El conjunto Puli Pulis Central Taraco interpreta en toda su ejecución con un tempo (allegro), propios de un tiempo motriz que permite caracterizar a la danza en actividades como concursos organizado por la Municipalidad Distrital de Taraco, la festividad virgen de la candelaria de Puno y otros existentes en el distrito.

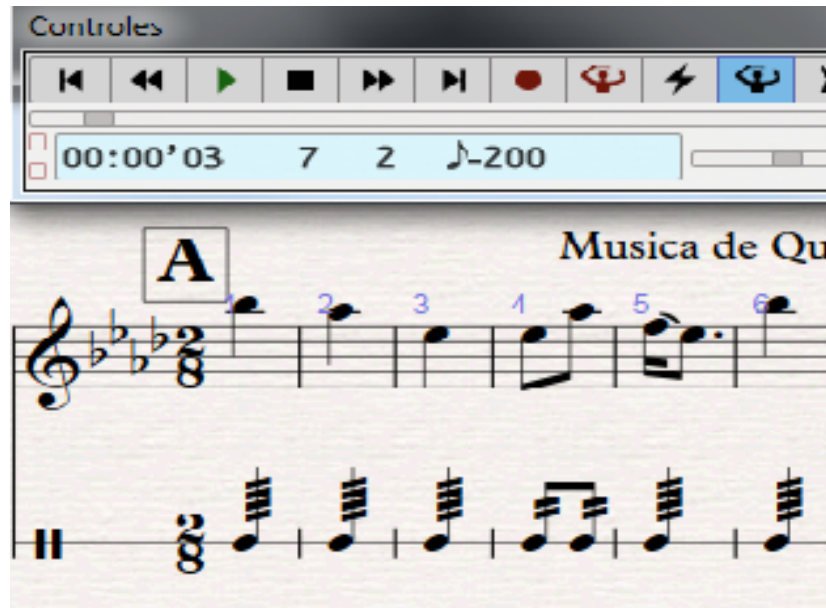


Figura 4. Representación del tempo de la chacallada CCMI

En la totalidad de la interpretación de los Danzantes de Puli Pulis mantienen el mismo tempo, a pesar de los cambios existentes.

4.1.3. Timbre

Tabla 6. Referencia musical de timbre

Cualidad Tímbrica	Instrumentos musicales	
	Pinkillo	Tarola
Cálido	X	
Áspero		X

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

Cálido por la tesitura media y la cualidad tímbrica del pinkillo.

Áspero por las característica tímbrica del tambor por la interferencia de los resonadores.

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 del pinkillo.

Tabla 7. Cualidad rítmica del conjunto Puli Pulis Central Taraco

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores		Ritmo melódico		Ritmo dinámico	
		Si	No	Si	No	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	• Síncopa • Contratiempo	X X			X X		X X
• Ritmo según su comienzo	• Tético • Anacrúsico • Acéfalo	X	X X		X X		X X
• Ritmo según su final	• Masculino • Femenino	X	X		X	X	X
• Polirritmia	• A una voz • Varias Voces	X	X		X	X	X X



De la tabla, se deduce que el conjunto Puli Pulis Central Taraco tiene las siguientes características:

La acentuación métrica concuerda con la acentuación rítmica siendo así mixta o de ritmo regular, en 2/8 en todas las frases musicales, lo importante en esto es destacar que al momento de danzar este ritmo cobra una enorme variedad y satisfacción entre los participantes por ser ritmo motriz.

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

Existe una Polirritmia bien definida entre la ejecución del tambor y pinkilos, se puede verificar contratiempos y sincopas esto constituye un atractivo muy importante y en la audición.

Resumen de ritmo de valores:

Tético **PULI PULIS**
del distrito de taraco

Musica de Quechuy y Qayru (melancolicos)

A

Pinkillo

Tambor

16 D.C. varias veces

Pk.

T

Sincopa

Musica Chaku del Zorro

B

31

Pk.

T

40 D.C. varias veces

Pk.

T

Contratiempo

Musica Chaku del Zorro

C

50

Pk.

T

2 60 D.C. varias veces

Pk.

T

71 D

Versuy Musica Para Retirarce

Pk.

T

83 D.C. varias veces

Pk.

T

Masculino

Figura 5. Verificación de ritmos

4.1.5. Escala

La ejecución de la melodía tradicional de los Puli Pulis tiene un carácter pentatónico, basada en la tonalidad Eb Mayor:







Figura 6. Escala pentatónica de los Puli Pulis

4.1.6. Estructura formal

En un primer plano, la estructura formal tiene cuatro frases: A, B, C y D, cada frase está constituido por dos semifrases, cada semifrase está constituido un antecedente y un consecuente, en un segundo plano la temática principal se encuentra en el primer y segundo compas de cada semifrase que además se relaciona con el motivo de cada semifrase, los motivos son contruidos con un sentido coherente desarrollando un contraste, así de esta manera dos motivos constituyen una semifrase.

Cabe precisar que cada una de las frases musicales están caracterizadas para un contexto determinado: estructura (A) Música de Quchuy y Qayru (melancólicos), Estructura (B) Música Chaku del Zorro, (c) Musica Chaku del Zorro y (C) Versuy Musica Para Retirarse.

Leyenda de la figura 7:

-  Antecedente de la primera semifrase
-  Consecuente de la primera semifrase
-  Antecedente de la segunda semifrase
-  Consecuente de la segunda semifrase

PULI PULIS

del distrito de taraco

A Musica de Quchuy y Qayru (melancolicos)

Pinkillo

Tinya

16 D.C. varias veces

Pk.

T

Preparación

Musica Chaku del Zorro

B

Pk.

T

31

40 D.C. varias veces

Pk.

T

50 Musica Chaku del Zorro

Pk.

T

60 D.C. varias veces

Pk.

T

71 Versuy Musica Para Retirarce

Pk.

T

83 D.C. varias veces

Pk.

T

Figura 7. Esquema formal



La música de esta danza es pentafónica, ejecutada con pinkillos solamente varones en columnas de dos o cuatro de forma muy disciplinada, acompañado de Tinya (especie de tarola) que dan mejor sonoridad, tiene diferentes variaciones; como es caso de marchas (alegre), llegada hacia el altar del señor, música; Q'uchuy y Q'ayru (melancólicos), Chacu del zorro (algo especial y altivo o conocido como música de chacus) y la retirada con la música versuy (despedida).

4.2. ACTORES SOCIOCULTURALES RELACIONADOS CON LA MÚSICA Y SU SIMBOLISMO

El Distrito de Taraco de la Provincia de Huancané y Departamento de Puno, se encuentra a 3,824 m.s.n.m., un pueblo originario de habla quechua, ubicado en especie de una península dentro de la provincia aimara de Huancané, distrito anteriormente perteneciente a la Provincia de Azángaro, hasta el año de 1854, en cuya fecha; bajo el decreto supremo del 2 de mayo de 1854, promulgado en la ciudad del Cusco por el presidente del Perú, del entonces Mariscal Ramón Castilla Marquesado, le ordeno la demarcación territorial de Puno. Los distritos de Taraco y Pusi pasan a integrar la Provincia Aimara de Huancané.

Taraco, al igual que otros pueblos de nuestro vasto altiplano puneño tiene también sus propias costumbres y/o tradiciones, especialmente en su acervo cultural y social, por ende en el campo del folklore, especialmente en cuanto concierne a las danzas, ya sean por las diferentes motivos: religiosos, agrícolas, guerreras, etc.

4.2.1. Simbolismo de la danza

El nombre probablemente proviene del nombre de pulla pullas, vegetal que crece en el cerro Imarucos y aledaños, que tiene espinas y cuyas pepas son de color rojo, es una espina muy temidas por las espinas con que cuenta.



La danza tradicional puli pulis, es una danza de carácter guerrero, pastoril, caza y pagana, genuino del distrito de taraco, cuyos orígenes se remontan a la época colonial, que se transmite de generación en generación y viene a ser del dominio popular, por tales razones que en los meses de mayo y agosto (meses religiosos del lugar), se celebran festividades de singular importancia dentro de la sociedad taraqueña, tal es que, en estos meses se celebra las festividades de Santa Cruz o Tres de Mayo, y la Festividad de Señor de Pentecostés o Espíritu Santo.

Cuenta la historia, que en tiempo de la colonia, los pobladores de Taraco, eran genuinos guerreros luchadores por herencia sanguínea, siempre luchaban frente a los enemigos expansionistas de los ayllus o grupos humanos vecinos, dice que se dirigían a las diferentes contiendas tocando sus quenás, cuyos únicos armas eran chicotes (látigos), mazos y macanas. Celebradas las batallas y lograda la victoria retornaban a sus lugares de origen, luego se dirigían al cuartel Qaqa Urqu, hoy conocido como Cerro Imarrucos, para rendir pleitesía al Tata Espíritu Santo o Cristo Crucificado que se encontraba anteriormente en las faldas del Cerro Imarrucos, la misma que se ubica aproximadamente a cuatro kilómetros de la capital del distrito de Taraco.

4.2.2. Religiosidad y pagana de los Puli Pulis

La tradición de pueblo de taraco, es como cualquiera de los vastos pueblos del altiplano. Es así que antiguamente se ha estipulado una costumbre muy hermosa, el tocar pinkillo o pinkuylo era anuncio de puhllay (carnavales) celebrada con algarabía y alegría especialmente para la juventud y el poblador taraqueño, en homenaje al amor y al florecimiento de los cultivos agrícolas (meses de enero y febrero). Mientras el tocar pinkillo es el sinónimo de arrepentimiento frente a los hechos en las pasadas fiestas carnavalescas, llegada el tiempo de Cuaresma, luego la fiesta de pascuas de



Resurrección, especialmente al medio día del Sábado de Gloria, se anuncia la resurrección de Cristo en la celebración Eucarística en la iglesia del pueblo, ahí se iniciaba con toque de pinkillos la Resurrección de Jesucristo, luego anunciaban la llegada de la Festividad de la Cruz o Tres de Mayo, los pobladores los festejaban con la danza los Puli Pulis, seguidamente la llegada del señor de Pentecostés, por tal motivo los pobladores del lugar se visten con traje de Puli Pulis y danzan en honor al señor, el día viernes en la cima del cerro calvario (santuario) Imarrucos y luego el día sábado la bajada del señor y el día domingo en el festejo de la fiesta de pentecostés (pueblo). Pero no solamente se practica esta danza en los momentos o lugares mencionados, sino que en cada comunidad y parcialidad también danzan en sus respectivas zonas, siempre con motivos religiosos.

4.2.3. Coreografía de la danza

Esta danza tiene su peculiar coreografía, los Puli Pulis generalmente danzan en dos o cuatro columnas, intercalados con los que ejecutan las cajas, principalmente los Shanchas bailan al centro, mientras los Qara machus bailan alrededor, antes del momento del chacuy salen a las afueras del pueblo, corriendo guiados por los dos primeros Pulis, quienes llevan zorro y vicuña disecadas respectivamente, previamente se les hace entrega de una istalla con contenido de coca y alcohol, llegando al lugar hacen su pago a challachis a la tierra, luego arman sus grupos de shanchas con un nudo espectacular, la cual es conocida como la entrega de chacus, haciendo conocer a la población que están en el periodo de caza, posteriormente en la plaza, los Puli Pulis hacen una circunferencia en el centro para dar inicio al atuq pukllachiy, lo protagonizan los shanchas, conjuntamente con los qara machus, mientras tanto cuando avanzan de lugar a otro, los shanchas van delante de los pulipulis, guiado por los qara machus.



4.2.4. Característica de la danza

La principal característica de esta danza es el atuq chacuy (caza del zorro), en la cual juegan un papel importante los personajes jocosos los shanchas, quienes antes del medio día de cada fiesta realizan el atuq chacuy, guiado por un personaje conocido con el nombre del Shuqllu quien lleva en mano una vicuña o llama disecada, quien tiene que lograr que se salve del zorro y que caigan los shachas amarradas en sus propios lazos (soga de cuero de vacuno), una vez logrado hacen la similitud de convertirlo en chicharon, la cual es convidada a los danzantes y acompañantes.

Terminada todo este acto, ya en horas de la tarde, previo entrega del cargo al nuevo alterado o watayuk (llamado también capitán), hecha la presencia en la iglesia del nuevo Capitán, se retiran tocando sus melodías de despedida con destino a la casa del capitán saliente, para saborear la succulenta comida consistente en phata caldo (sopa de cebada pelada), sazónada con achuete, manteca de chanco y su infaltable charqui (chalona), acompañado de un buen fiambre con productos de la zona.

4.2.5. Actores y vestimenta de la danza

Los puli pulis, se dice que antiguamente era como la imitación graciosa de vestimenta de las damas de la colonia, es generalmente ejecutada por columnas de varones tocando sus pinkillos y tinya, con muy poca compañía de damas, que danzan al inicio o final de la danza, ataviados de la siguiente manera:

Varones:



Figura 8. Vestimenta Varones, sombrero de copa adornado con plumas multicolores

- Sombrero de copa adornado con plumajes multicolores, tejido de plumas de parihuanas y gaviotas (especie de casco)
- Camisa blanca, cruzado con 02 rebozos de color rosado o rojo (especie de dos bandas)
- Pantalón negro o azul
- Llevan un faldellín blanco largo



Figura 9. Camisa blanca, cruzado con dos rebozos de color rosado o rojo



Figura 10. Faldellin blanco

Mujeres:



Figura 11. Sra. Clemencia Julia Molleapaza

Fuente: Asociación Central Pulipulis de Taraco.



Figura 12. Vestimenta de la Mujer

- Sombrero blanco de oveja.
- Saco o chaqueta negra típico de la zona (adornado con figuras de flores y otros).
- Pollera verde o roja.
- Inaguas de color blanco
- Lliclla multicolor o de colores.
- Llevan una istalla en la mano. (usando del lugar).
- Ojotas.

Personajes jocosos:

Los shanchas; los osos ocumaris que generalmente son danzados por los jóvenes, son personajes vestidos con atuendos de color negro, conocidos como pillón, hechas sobre costales tejidos de lana usados, que los cubren todo el cuerpo, llevan en la cabeza una máscara hecha a base de cuero de oveja, característica (parecido a ovejas)

este es hecho por los mismos danzarines, ojotas, guante, pantalón de color negro, llevan ataviado a la cintura un lazo de cuero de vacuno, quienes corren abriendo camino a los Puli Pulis, acosando a las hermosas taraqueñas que estén en el trayecto.



Figura 13. Los Q'Qara Machus

Fuente: Asociación Central Pulipulis de Taraco.



Figura 14. Los Shanchas

Q'ara Machus; es un personaje, perteneciente a la época colonial, con atuendo militar, con máscara con una nariz al estilo pinocho, algunas veces con bigotes, es el

encargado del orden y disciplina de los Puli Pulis y de los Shanchas, quienes con sus látigos en mano sancionan a los infractores.

Algo muy importante y peculiar de esta danza, es que tiene otro personaje, Mik'uy apaq o tragu apaq, (especie de mozo), quien es único responsable de la comida y bebida para los danzantes, personajes jocosos y acompañantes, con propias costumbres del lugar, nadie debe quedarse sin comer ni beber, cuyos tragos (alcohol), eran y son entregados a los tata guías, en merced de su trabajo y esfuerzo.

Esta danza es practicada por el poblador taraqueño, sus comunidades y parcialidades del ámbito jurisdiccional, es una variación de los Puli Pulis del Departamento de Puno, que no concuerda con el estudio de otros autores de nuestro altiplano, en donde se dice que Puli Pulis, es la danza de la quinua, la cual queda descartada en esta danza.



Figura 15. Actores socioculturales de los Puli Pulis del distrito de taraco

Fuente: Asociación Central Pulipulis de Taraco.



Figura 16. Presidente del conjunto Puli Pulis Central de taraco, Sr Rafael Parisuaña Pandia

Fuente: Asociación Central Pulipulis de Taraco.



Figura 17. Tarola que usan en la actualidad



Figura 18. Junta directiva



Figura 19. Pinkillo o quenacho



CONCLUSIONES

PRIMERA: La música de los Puli Pulis respecto a su dinámica es de crecimiento y caída, interpretando en toda su ejecución con un tempo (allegro $\text{♩}=200$), produciendo una sensación o cualidad tímbrica de: cálido por la tesitura media del pinkillo y áspero que caracteriza al tambor con resonadores. En cuanto a su ritmo tenemos una acentuación métrica concuerda con la acentuación rítmica siendo así de ritmo regular, en tiempos 2/8 en las cuatro frases musicales, su ritmo según su comienzo es tético y según su final es masculino. Existe una polirritmia definida entre la ejecución del tambor y pinkillos, se puede verificar contratiempos y sincopas esto constituye un atractivo muy importante en la audición.

SEGUNDA: Los actores socioculturales de los Puli Pulis lo componen personajes como los Junta Directiva, los Shanchas, los Qara machus, el Ocumari, los Pulis y los músicos, cuya principal característica es el atuq chacuy (caza del zorro), en la cual juegan un papel importante los personajes jocosos, se desplazan fuera del pueblo para realizar el chacuy, guiados por dos primeros Pulis, quienes llevan zorro y vicuña disecadas respectivamente, la istalla está presente con contenido de coca y alcohol que son utilizados para hacer el pago o challachis a la madre tierra antes de las actividades rituales y coreográficas. Existe un orden jerárquico y disciplinario entre sus actores, socioculturales para las actividades costumbristas.



RECOMENDACIONES

PRIMERA: Recomendamos hacer una investigación desde enfoque cualitativo aplicando la semiótica ya que es muy importante saber y definir los conocimientos intrínsecos.

SEGUNDA: Se recomienda tener un esquema de investigación para la ejecución del enfoque cualitativo.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ayala, H. (2009). *Estructuras del lenguaje musical*. Jaén, España: Universidad de Jaén.
- Barrera, R. (2013). El concepto de la cultura: Definiciones, debates y usos sociales. *Claseshistoria*, 343, 1–13.
- Belinche, D. & Larrégle, M. E. (2006). *Apuntes sobre apreciación musical*.
- Clark, M. A. (2020). Definición y ejemplos de herencia. *Biology Online*.
- Dei, O. & Josemar, S. (2008). *Mística I*. 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.*
- Godenzzi, J. C., Grandela, D. B., Fernández, 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.
- Guarch y 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.
- Guzmán, J. A. R. (2015). *Análisis musical con fines interpretativos de la obra* (tesis doctoral). 13(3), 1576–1580.
- Jara, C. (2011). *Mercantilización del Rock: Análisis de la industria cultural musical desde la teoría crítica*. 1, 60–71.
- Jardow-pedersen, M. (2003). *Manual*. 1–126.



- Londoño, M. A. C. (2014). *Proceso de análisis musical de los “Nuevos Estudios Sencillos” para guitarra del Maestro Leo Brouwer.*
- Lorenzo, M. L. & A. (2004). *Análisis musical - Lorenzo, Lorenzo.pdf.*
- Mag, A. & Maria, R. (2004). *Universidad de Ciencias Empresariales Y.* 1–27.
- Mamani, L. B. M. (2017). *“Tinti Wacas” del distrito de Juli: Análisis musical y organológico en su contexto social.* 2006–2011.
- Martí, J. (1996). *Etnomusicología, folklore y relevancia social. Actas del primer Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología,* 11–21.
- Martínez, T. & García, R. (s. f.). *Armonía musical: Derfinición e historia.* 1–39.
- Musical, E. (s. f.). *Ceip pintor laxeiro.* 1–23.
- OMPI, O. M. de la P. I.-. (2003). *Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore. Patentes Referedias al Lepidium melyenii (maca): Respuestas del Perú,* 5–13.
- Parra, M. (1966). *Poder y estudios de las danzas en el Perú. The British Journal of Psychiatry,* 112(483), 211–212. <https://doi.org/10.1192/bjp.112.483.211-a>
- Pérez, M. (2012). *Ritmo y orientación musical Rhythn and musical orientation. Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal,* 9, 78–100.
- Robles, L. (s. f.). *Tema 1 - Analizar ... ¿ Eso qué es ?*
- Roman, T. S. (2009). *Debates , informes y entrevistas About ethnographic research. Revista de Antropología Social,* 18, 235–260.



- Romero, R. (1989). Musica urbana en un contexto campesino: Tradición y modernidad en Paccha (Junín). *Anthropologica*, 7(7), 119–133.
- Rowell, L. (1985). *Introducción a la filosofía de la música*.
- Rue, J. L. (1989). *Análisis del estilo musical* (Vol. 53).
<https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Troya, G. (1918). *Estudio organológico y de la cosmovisión sonora de la orquesta*.
- Vega, H. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music. *Historia Actual Online*, 8(23), 155–169.



ANEXOS



Anexo 1. Instrumento de recolección y entrevistas para actores sociales

	Antes de la fiesta	Durante la fiesta	Después de la fiesta
Estructura	TIEMPO FUERA DE LA FIESTA	CELEBRACIÓN DE LA FIESTA	DESPEDIDA O CACHARPARI DE LA FIESTA
	PROLEGÓMENOS DE LA FIESTA	DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LOS ACTOS FESTIVOS	ACTORES
	OBJETIVOS		AUXILIARES Y OTROS
Función	ACTORES	CONCENTRACIÓN Y SALUDO	ESPECTADORES
	AUXILIARES Y OTROS	RITUAL	VARIACIONES EXPERIMENTADAS POR LA FIESTA
Elementos	ESPECTADORES	ACTORES	
	ASPECTOS	VARIACIONES EXPERIMENTADAS POR LA FIESTA	
Tiempo	ECONÓMICOS, SOCIALES Y CULTURALES	ESPECTADORES	
	OBSERVACIONES PRELIMINARES	LA FIESTA	
Espacio	VARIACIONES EXPERIMENTADAS POR LA FIESTA	RITUALES RELIGIOSOS NO LITÚRGICOS	
	RESPONSABILIDADES Y ENCARGATURAS	ACTORES	
		AUXILIARES Y OTROS	
		VARIACIONES EXPERIMENTADAS POR LA FIESTA	
		ESPECTADORES	
		MOMENTO CUMBRE DE LA FIESTA	
		ACTORES	
		ESPECTADORES	
		TERMINANDO EL DÍA FESTIVO	
		ACTORES	
		AUXILIARES Y OTROS	
		ESPECTADORES	
		ASPECTOS SOCIALES Y CULTURALES	
		ECONOMÍA DE LA FIESTA	
		MORAL	
		IDEOLÓGICO	
		PRESTIGIO	
		GASTRONOMÍA	
		SOCIAL	

Anexo 2. Panel fotográfico



El investigador con los personajes Ocumaris



El investigador con los músicos