

# UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

## FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

### ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



## LA “WIFALA” DEL DISTRITO DE MACUSANI: ANÁLISIS MUSICAL Y ORGANOLÓGICO EN SU CONTEXTO SOCIAL.

### TESIS

PRESENTADO POR EL BACHILLER:

Alejandro Gayoso Molina

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE - MÚSICA

PUNO-PERU

2016

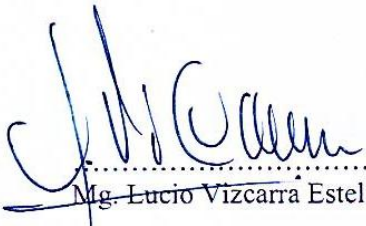
**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO  
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES  
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE**


**LA “WIFALA” DEL DISTRITO DE MACUSANI: ANÁLISIS  
MUSICAL Y ORGANOLÓGICO EN SU CONTEXTO  
SOCIAL.**


**TESIS PRESENTADO POR:  
Alejandro Gayoso Molina**

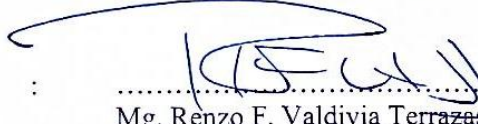
**PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTE – MÚSICA.**

**APROBADO POR LOS JURADOS:**

PRESIDENTE :   
Mg. Lucio Vizcarrá Estela

PRIMER MIEMBRO :   
Lic. Zenón Bernardo Clemente Calisaya

SEGUNDO MIEMBRO :   
Lic. Erich Feliciano Morales Quispe

DIRECTOR DE TESIS :   
Mg. Renzo F. Valdivia Terrazas

ASESOR DE TESIS :   
Mg. Héctor J. Aguilar Narváez

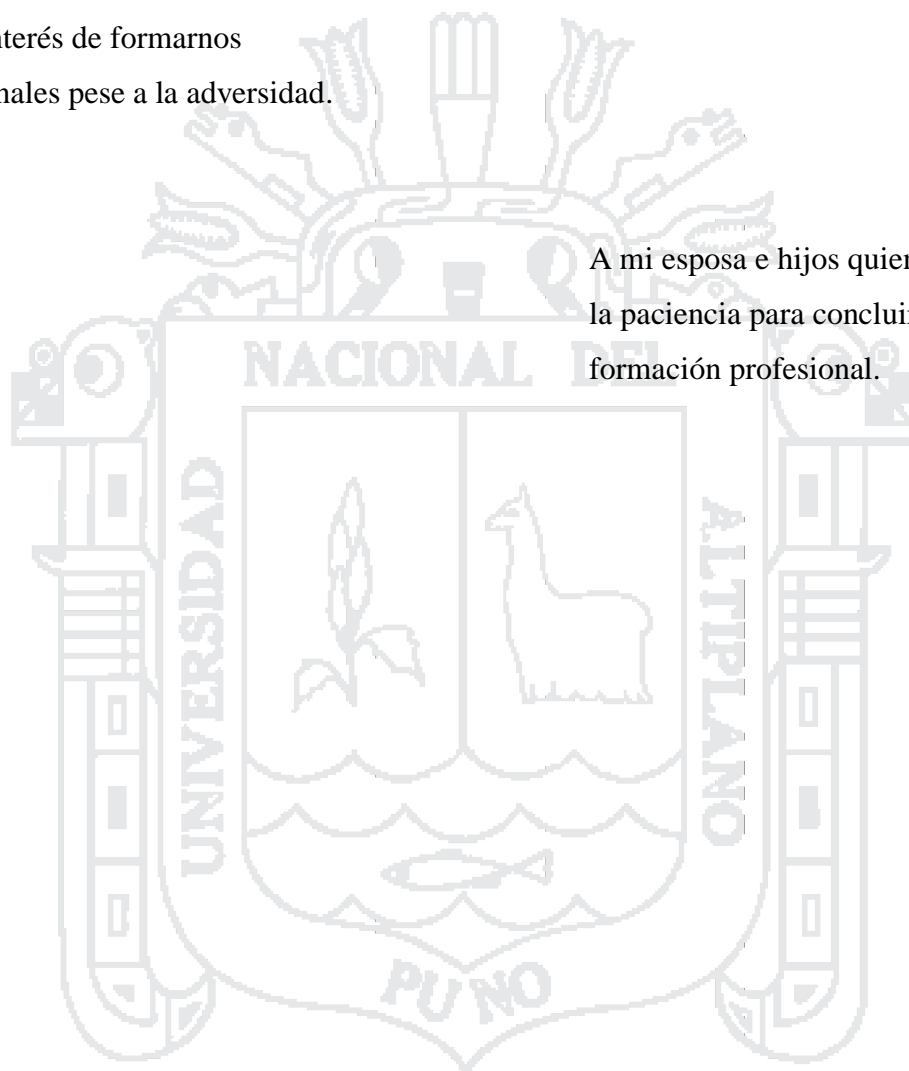
**Área: Análisis de la Producción Musical  
Tema: Organología de la “Wifala”**

## DEDICATORIA

A mis padres:

Por su interés de formarnos  
profesionales pese a la adversidad.

A mi esposa e hijos quienes tuvieron  
la paciencia para concluir nuestra  
formación profesional.



## AGRADECIMIENTO

A los conjuntos de wifalas de la Provincia de Carabaya - Macusani:

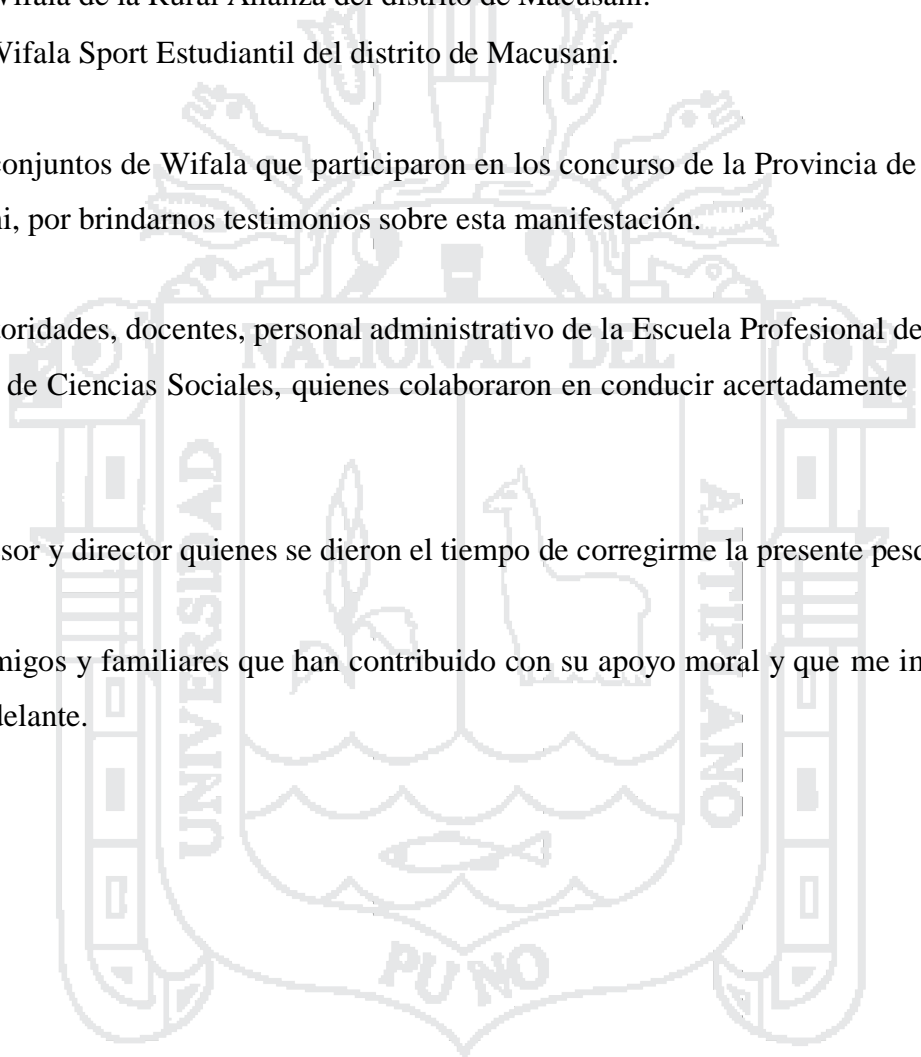
- Wifala de la Rural Alianza del distrito de Macusani.
- Wifala Sport Estudiantil del distrito de Macusani.

Y a los conjuntos de Wifala que participaron en los concurso de la Provincia de Carabaya - Macusani, por brindarnos testimonios sobre esta manifestación.

A las autoridades, docentes, personal administrativo de la Escuela Profesional de Arte, de la Facultad de Ciencias Sociales, quienes colaboraron en conducir acertadamente el presente trabajo.

A mi asesor y director quienes se dieron el tiempo de corregirme la presente pesquisa.

A mis amigos y familiares que han contribuido con su apoyo moral y que me impulsaron a seguir adelante.



## ÍNDICE

### AGRADECIMIENTO

### RESUMEN

### INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO I

#### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	9
1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	11
1.3. JUSTIFICACIÓN.....	12
1.4. OBJETIVOS.....	13

### CAPÍTULO II

#### MARCO TEÓRICO, MARCO CONCEPTUAL E HIPOTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. MARCO TEÓRICO.....	14
2.2. MARCO CONCEPTUAL.....	32
2.3. HIPÓTESIS Y OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES.....	34

### CAPÍTULO III

#### METODO DE INVESTIGACIÓN

3.1. AMBITO DE ESTUDIO.....	37
3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	37
3.3. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.....	38
3.4. POBLACIÓN Y MUESTRA.....	38
3.5. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	38

### CAPÍTULO IV

#### CARACTERIZACIÓN DEL AREA DE INVESTIGACIÓN

4.1. FACTORES DE UBICACIÓN.....	40
---------------------------------	----

### CAPÍTULO V

#### EXPOSICIÓN Y ANALISIS DE LOS RESULTADOS

5.1. ESTRUCTURA DE LA MÚSICA (DINÁMICA, FORMA, TEMPO, TIMBRE Y RITMO) DE LA WIFALA DEL DISTRITO DE MACUSANI.....	45
5.2. ORGANOLOGÍA.....	60

5.3. FUNCIÓN DE LAS “WIFALAS” EN SU ENTORNO SOCIAL DEL DISTRITO DE MACUSANI..... 64

**CONCLUSIONES**

**RECOMENDACIONES**

**BIBLIOGRAFÍA**

**ANEXOS**



## RESUMEN

La investigación sobre “la wifala del distrito de Macusani: análisis musical y organológico en su contexto social” demuestra un estudio cualitativo de los elementos intrínsecos de los conjuntos de wifalas del distrito de Macusani de la provincia de Carabaya, así como conocer la funcionalidad que cumple en el contexto social.

La ejecución del proyecto ha tenido dos conjuntos representativos de la ciudad de Macusani, convenientemente se ha elegido a un conjunto del sector rural y al otro del sector urbano con la finalidad de evitar sesgo de información, además de tener en consideración los campos de estudio de las Wifalas en el contexto social del distrito de Macusani, enfocándonos en las conmemoraciones por aniversario, fiestas patronales y fiestas de carnavales considerando el repertorio musical los componentes interpretativos de las Wifalas del distrito de Macusani.

Se realiza un estudio sobre tres dimensiones específicas: organología instrumental, que trata del estudio cualitativo de los instrumentos musicales que intervienen en las wifalas del distrito de Macusani, cuyas características singulares que radica en el uso de instrumentos de percusión (tinyas) y pinkillos (mama y tayta). La estructura musical consta de cinco a seis partes sin embargo en la cuarta y quinta frase existe una característica peculiar por la existencia de un tiempo adicional. Además se establece características rítmicas en contratiempo; es por ello que se han encontrado aportes sobre la escala pentatónica y la aplicación rítmica que caracteriza a esta manifestación músico- coreográfico. La función en el contexto social de las Wifalas de Macusani, esta avocada al festejo del carnaval “señalakuy”, además de participar en actividades patronales.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene cinco capítulos:

Primero se hace una la propuesta metodológica acerca de las Wifalas del Distrito de Macusani (WDM), funcionalidad del conjunto en diversos contextos de la ciudad de Macusani, así como la sistematización del marco teórico todo esto para tener en consideración los aspectos vinculados a las variables.

Segundo capítulo: se profundizan cada una de las variables y subvariables con la finalidad de tener mayor sustento teórico de los términos utilizados.

Tercer capítulo: demuestra la metodología utilizada y los instrumentos en base a la secuencia lógica de los estándares de investigación, con la finalidad de tener y adquirir los conocimientos fundamentales de nuestra pesquisa.

Cuarto capítulo: describimos nuestro espacio de investigación con la finalidad de ubicar a nuestro sabio lector sobre las Wifalas del distrito de Macusani, considerando que este trabajo tiene el objetivo de proyectarse a nivel internacional.

Quinto capítulo: se hace una descripción y análisis de cada uno de nuestros objetivos además de aplicar coherentemente las hipótesis diseñadas en nuestra metodología.

Finalmente se muestran las conclusiones de acuerdo a los objetivos e hipótesis propuestos en el capítulo I.



# CAPÍTULO I

## PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN.

### 1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los acontecimientos más importantes de una sociedad deben ser investigadas para su valoración como tal, sin embargo en algunas sociedades se vienen extinguiendo los elementos más característicos de una manifestación musical o coreográfica, en ese sentido tenemos como prioridad analizar la música de la “wifala” y su organología de los instrumentos musicales que los constituyen. La “wifala” siendo un elemento cultural muy característico de la ciudad de Macusani, en la actualidad no ha sido investigado bajo ningún método, sin embargo tuvimos la oportunidad de realizar esta labor con la finalidad de contribuir a la comunidad científica con conocimientos culturales.

Hacer un análisis musical y organológico permitió conocer los aspectos principales de forma, ritmo, armonía, melodía, textura, timbre y expresión; así como las características organológicas en este caso de los instrumentos que intervienen en la Wifala “tambor”, y “pinkillos”. Tuvimos como meta abordar estas variables, además del contexto social en el que se desenvuelve.

Esta manifestación tradicional se desarrolla generalmente en las fiestas de carnavales de la ciudad de Macusani, adquiriendo una característica singular, además su origen se le atribuye a una tradición milenaria que provienen de las comunidades originarias pero con funciones distintas “señalakuy”.

Siendo tan importante para los pobladores de la zona esta manifestación coreográfica musical, nos proponemos realizar una investigación cualitativa ya que no existe manera de conocer sus beneficios para el investigador musical.

La “Wifala” considerada como una danza emblemática de la provincia de Carabaya – distrito de Macusani debe ser parte para la enseñanza en los centros educativo para su revaloración para tal efecto se debe investigar y en función a la pesquisa tener que elaborar métodos para su aprendizaje tanto en el aspecto musical y coreográfico.

Es nuestro deber asumir esta responsabilidad con mucha dedicación ya que nos permitirá complementar nuestra formación en las artes musicales. En virtud de lo mencionado formulamos las siguientes preguntas:

## **1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA**

### **1.2.1. PREGUNTA GENERAL:**

- ¿Cuáles son las características musicales de la “wifala” en su contexto social del distrito de Macusani?

### **1.2.2. PREGUNTAS ESPECÍFICAS:**

- ¿Cómo es la estructura musical de la “wifala” del distrito de Macusani?
- ¿De qué manera es la organología de los “pinkillos” y tambores de la “wifala” del distrito de Macusani?

- ¿Cuáles son las funciones<sup>1</sup>de la música de la “wifala” en su contexto social del distrito de Macusani?

### 1.3. ANTECEDENTES

Se desconocen antecedentes internacionales.

#### 1.3.1. ANTECEDENTES NACIONALES

Según Cubas, (2013) en su artículo “danza wifala o witiiti”, realiza una descripción acerca del origen, etimología, vestuario, de la danza wifala o witiiti de la ciudad de Arequipa. Y haciendo una breve comparación con la danza arequipeña no tienen características en común con la wifala del distrito de Macusani.

A través del boletín oficial del centro universitario del folklore - UNMSM, se hace una pequeña referencia sobre la “wifala” como una danza carnavalesca practicada en la ciudad de Juliaca.

Como también Orihuela, (2014) realiza una descripción antropológica de la danza “witiiti”, según el antropólogo el termino proviene del verbo quechua “WITIY”, igual a hacer el coito, es decir, al movimiento de la parte correspondiente a las caderas, pelvis y la zona lumbar sacra que en runa simi, se llama “Witi”, lo que nos va dando indicios del carácter erótico de su baile. De la misma forma es conocida como WIFALA, que también en runa simi es igual a bandera de baile, este hecho es porque normalmente se danza en las fechas en las que hay altares y arcos, los que se adornan con abundantes banderas, o para las fiestas carnavalescas en las que se

---

<sup>1</sup>Caracterizado por el utilitarismo otorgado las acciones que deben sostener el orden establecido en las sociedades, es una corriente teórica surgida en Inglaterra en los años 1930 en las ciencias sociales, especialmente en sociología y también de antropología social. La teoría está asociada a Émile Durkheim y, más recientemente, a Talcott Parsons además de a otros autores como Herbert Spencer y Robert Merton. El funcionalismo se caracteriza por un enfoque empirista que preconiza las ventajas del trabajo de campo. En este sentido, los teóricos funcionalistas identifican en sus textos, con comunicación de masas porque esa es la realidad de la sociedad moderna. (Fuente) <http://es.wikipedia.org/wiki/Funcionalismo>

acostumbra llevar banderas de color blanco como símbolo de alegría, paz y juego por la llegada de los primeros frutos.

Catacora, (2007) en su tesis “contexto y organología del lawakumu ” realiza un estudio aplicando instrumentos analíticos coherentes y confiables.

#### **1.4. JUSTIFICACIÓN**

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

Creemos que es pertinente realizar esta investigación ya que está a nuestro alcance y muchas veces hemos convivido con esta manifestación muy atractiva por cierto en sus componentes coreográficos y musicales.

Respecto a la temporalidad creemos que es conveniente realizar la pesquisa a partir de su aprobación, ya que gran parte del material bibliográfico, audiovisual ha sido documentada, además de que constantemente se exponen en actividades conmemorativas.

En este sentido, los argumentos mencionados en los párrafos anteriores, son razones suficientes que justifican el planteamiento y la ejecución del presente proyecto, que más adelante generará 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:

- Determinar las características de la música de la “wifala” en su contexto social del distrito de Macusani.

### 1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Analizar la estructura musical de la “wifala” del distrito de Macusani.
- Conocer la organología de los “pinkillos” y tambores de la “wifala” del distrito de Macusani.
- Establecer las funciones de la música de la “wifala” en su contexto social del distrito de Macusani.

## CAPÍTULO II

### MARCO TEÓRICO, MARCO CONCEPTUAL E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

#### 2.1. MARCO TEÓRICO

##### 2.1.1. Características de la música

Según Lewis, (1999) en su libro *Introducción a la Filosofía de La Música*, teoriza de manera sobre las características específicas de la música:

**“Tiempo.** El tiempo es la menos explotada de las dos dimensiones primarias de la música. Los hechos básicos de los ritmos, esquemas rítmicos, metros y signaturas métricas no arrojan mucha luz sobre la forma en que se desarrolla la música y en la que se percibe el tiempo. La propia aparición de nuestra notación rítmica dilata la movilidad dinámica que se oye en la música, y los analistas se han acostumbrado a emplear términos espaciales para conceptos temporales. Parecería más fácil pensar y escribir sobre música como si fuera un “estado” más que un “proceso”. El concepto de tiempo siempre ha sido elusivo para los filósofos y científicos. Se comprende que la definición de Newton del “tiempo absoluto, verdadero y matemático” no se adecua a lo que se ha aprendido en este siglo, y se han señalado grandes discrepancias entre las medidas de tiempo objetivas y subjetivas. El famoso lamento de San Agustín expresa el problema: ¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Pero cuando se me pide que lo explique, no lo sé”. Sabemos que las dos series temporales (serie A: antes / después. Serie B: pasado / presente / futuro) juegan un papel crucial en la creación, percepción y memoria de la música. Hay acuerdo general en que el tiempo de la música no es igual al tiempo del reloj. Es un tiempo especial, creado, que comparte

muchas propiedades con el tiempo del reloj y que está socialmente aceptado por intérpretes y oyentes.”

Hasta ahí nos muestra el pensamiento filosófico y el problema de tiempo en la música, es pertinente hablar sobre este elemento musical ya que el tiempo o medida de una obra musical, de música popular y tradicional están bajo estos parámetros que nos ayudara a determinar si un tiempo o tempo es lento, adagio allegro, etc. Otra de las conceptualizaciones más comunes en la música o teoría musical es la que se tiene en el siguiente párrafo:

“El tempo, movimiento o velocidad de un trozo musical, el cual se denota con un término escrito en italiano, que se coloca al principio del trozo musical. Los aires musicales, son por ejemplo: Largo, que en español significa muy lento; Adagio, que en español significa lentamente; Andante, que en español significa movido; Allegro, que en español significa rápidamente y Presto, que en español significa Vivo. Como podemos observar, estos aires musicales son los que sirven de base a los otros”.

En cuanto al tono nos menciona:

“**Tono.** Nos referimos aquí a la naturaleza del tono musical, no a las propiedades organizativas de los tonos en el reino de la altura del sonido. El tono es obviamente una manifestación del espacio musical pero en un sentido muy especial. Probablemente los dos hechos tonales más elementales sean nuestra percepción de ellos como “alto” o “bajo” y las cualidades peculiares que nos permiten identificar su fuente, como un piano. Las características técnicas, acústicas, del tono, rara vez se encuentran al frente de nuestras conciencias, es decir, que el tono es la forma y la frecuencia de vibración, la vibración regular como algo

opuesto a la vibración no periódica que llamamos ruido. Que los tonos pocas veces son tan simples como la forma en que los visualizamos. Que la estructura compleja de esa vibración produce lo que llamamos timbre. Que los tonos no sólo tienen su origen espacial en el mundo que nos rodea sino que también están lanzados a lo largo de ese continuo espacial único que llamamos altura, y que su forma final es el resultado de una relación compleja entre el material que vibra (cuerdo, objeto percutido, aire encerrado), el implemento que actúa, el ambiente inmediato, el medio transmisor (aire, cable, agua) y el ambiente del oyente. El intérprete tiene en su mente un concepto de lo que él considera “buen” tono y trata de lograrlo con coherencia. Para el oyente, “buen” tono es probablemente lo que ha aprendido como tal”. Lewis (1999)

Rowell nos sigue teorizando esta vez respecto al papel que cumple la Música en una sociedad es sabido que la música es un arte social, por lo menos en potencia, en tanto que algunos filósofos argumentan que una obra musical podría, en lo ideal, llegar a la perfección en la mente, este ideal está muy lejos en las condiciones normales a instancias de las cuales se escribe, ejecuta o escucha música:

**“Papel.** Algunas relaciones (como intérprete-compositor) pueden correr la escala de la intensa admiración a la hostilidad activa. Otros papeles en esta matriz podrían incluir al filósofo, al crítico, al docente, al empresario y a muchos otros interesados en la aplicación funcional de música: sacerdote, terapeuta, disc jockey y dentista. La profusión de papeles presenta muchas oportunidades para los problemas filósofos y los conflictos de valores. La actitud del compositor hacia su propio producto será normalmente muy distinta de la del intérprete o el oyente. Este último considerará a la obra como un producto terminado y por lo general se interesará poco en cómo se llegó a escribir. El compositor, por su parte,



ve a su trabajo como la salida y el residuo de un proceso largo y en parte inconsciente, y la pieza puede perder parte de su interés para él una vez que la ha terminado satisfactoriamente. La notación musical está muy lejos de ser una escritura exacta y jamás se pueden transmitir las intenciones totales del compositor a un ejecutante simplemente por medio de marcas en un papel. Algunos compositores confían en un concepto elusivo al que llamamos “tradición”, en tanto que otros (como Gustav Mahler) luchan por especificar su escritura por medio de abundantes comentarios verbales. El ejecutante debe confiar en su práctica sus instintos, junto con la notación y, a veces, con un encuentro con el compositor o hasta una audición del registro de otro ejecutante. Los compositores pueden visualizar a sus ejecutantes en un continuo: desde el compositor hasta el mal escenario”.

Consideramos que será muy útil usar otros elementos musicales como dinámica, Forma, timbre y ritmo que ayudaran a ejecutar el siguiente proyecto.

Dinámica musical es la modificación de la intensidad o fuerza de los sonidos, los cuales constituyen las frases y periodos musicales, ejemplo: Si un coro canta una canción y algunas de sus estrofas las entonan más fuertes que las otras o muy suave; apenas como un ligero murmullo. Existen tres tipos de dinámicas musicales, los cuales son los siguientes:

- Se comienza suave y se aumenta gradualmente la fuerza del sonido.
- Se comienza suave, se aumenta gradualmente y luego se disminuye la fuerza del sonido.
- Se comienza fuerte y luego se disminuye gradualmente la intensidad del sonido.

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

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

- La repetición de una idea musical, puede ser literal o presentar alguna variación con respecto a la idea original. La repetición ayuda a dar unidad a la obra musical (algunos temas pueden escucharse varias veces a lo largo de una obra).
- El contraste: para evitar que la música sea monótona, se utiliza el contraste, que es la presentación de una idea nueva que contrasta con lo ya escuchado.

Partiendo de estos dos recursos básicos, podemos decir que las partes de una composición pueden estar relacionadas entre sí de varias maneras diferentes:

- La repetición exacta.
- La variación: Es la repetición con ciertas modificaciones (ornamentación de la melodía, alteración de la armonía, cambios rítmicos, etc.) de un tema, parte o motivo. En cada variación siempre queda algunos aspectos esenciales para poderla identificar como repetición del original.
- La imitación: Es la repetición de una estructura melódica, rítmica, armónica, etc. por una voz, instrumento o grupo distinto al que la interpretó.

- El desarrollo: Es una transformación o elaboración de elementos de la parte inicial, (un fragmento melódico o rítmico, etc.), extraídos y combinados de manera diferente para crear una nueva parte, que puede tener algún rasgo reconocible o presentar nuevas ideas irreconocibles respecto del original.
- El contraste: la nueva parte es completamente diferente de la precedente.

Estas relaciones constituyen la base de las formas musicales. Para diferenciar las diferentes partes que forman las estructuras musicales se utilizan las letras del abecedario, y en su mismo orden:

- A toda primera frase melódica se le denomina "a" por ser la primera, la frase siguiente, si es repetición de la anterior le corresponde la misma letra "a", si es una repetición con algún aspecto modificado se utiliza la misma letra con algún signo que identifique la variación "a'".
- Si la frase siguiente es nueva se la identifica con la siguiente letra, es decir la "b".
- Para identificar las repeticiones de las partes se utilizan los signos de repetición, ||: a b: || es igual que a b a b, a: || b c es igual que a a b c.
- Cuando unidades menores se estructuran en otras unidades mayores, éstas se identifican con el mismo método pero con letras mayúsculas.

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

Desde el punto de vista de la Física Acústica, el timbre es uno de los elementos vibratorios más complejos: cuando suena un instrumento solo se percibe su sonido fundamental. Pero junto con este también suenan otros sonidos "parciales" de distinta frecuencia o altura, llamados ARMÓNICOS, que no se perciben aisladamente, pero contribuyen a definir su tímbrica.

El timbre por lo tanto, viene determinado por la cantidad e intensidad de estos armónicos.

Los armónicos varían según la fuente sonora, según el tipo de instrumento, según el diseño del propio instrumento, e, incluso, según la forma de tocarlo.

Por qué no oímos normalmente cada uno de estos sonidos parciales o armónicos en particular, porque el oído, los funde en uno solo, cuya altura es la del armónico fundamental que es la nota que percibimos sol, la, etc. y su timbre, lo determina ese conjunto de armónicos parciales que acompañan al fundamental.

Ya vimos un ejemplo en el tema anterior sobre las ondas sonoras, en el que se reflejaban con diferentes colores los armónicos que produce un violín, para recordarlo aquí tienes el enlace.

El timbre se representa en la partitura, indicando al principio del pentagrama el nombre del instrumento que interpreta la obra.

Ya sabes que se llama partitura a la representación escrita de una obra musical en la que se colocan las notas musicales, los valores de las figuras, el tempo, la tonalidad, las dinámicas, los instrumentos que interpretan la obra, así como el título y el autor de la obra.

**Ritmo.** Lo que en música se entiende por "pulso", un ritmo que se va repitiendo y que sirve de base al resto del material musical:

“El mayor valor temporal es, sin duda, el sentido de actividad rítmica regular, esquemas reiterativos fuertemente acentuados que hacen que el oyente acompañe con sus pies, tamborilee con sus dedos, se balancee en el autobús o tenga alguna clase de respuesta muscular interna para seguir las pulsaciones musicales. Los compositores barrocos como Antonio Vivaldi corporizaban este impulso rítmico motor en sus conciertos para solo y orquesta y desarrollaron el concepto de tempo giusto (en italiano, “tiempo correcto”). El contraste es el que hace más fuerte el efecto de todos los valores musicales; el sentido de iniciar un pasaje de ritmo motor o de liberación de semejante pasaje hipnótico es más fuerte que su continuación”. (ROWELL: 1983, 164)

### 2.1.2. Análisis de la música

Marcos, (2005) en su obra “El análisis musical en Educación Especializada” y con referencia al modelo Molino/Nattiez, nos dice lo siguiente:

Música y pensamiento. La tripartición clásica de Molino/Nattiez distingue entre el momento de la “poiesis” o fase de las intenciones del creador, el nivel neutro, o el análisis de la organización de la obra y el nivel de la “estesis” que tiene que ver con la recepción.

Elementos del lenguaje musical y eventos sonoros. Corresponde a los “materiales de construcción básica” (melodía, ritmo, armonía, estructura, dinámica, textura) y a las acciones que tienen que ver “en última instancia con el resultado sonoro”.

Metodologías y técnicas analíticas. Este apartado está basado en los estudios de Ian Bent y Nicholas Cook, así como en el “Breve repaso de la historia del Análisis” de Andrés, en el cual se detallan y examinan los

autores y modelos más importantes de análisis musical, como Schenker, Rétí, Schönberg, Meyer, Forte, Lehdahl, y Jackendoff y Nattiez, entre otros.

Función del análisis. En este último nivel de proyección analítica, el propósito sería responder a la pregunta: ¿Por qué analizamos?. La respuesta de Andrés es clara: Analizamos con la intención de “construir el conocimiento musical”.

Este modelo que tiene una similitud con los análisis semióticos de la música es aplicable al análisis que podamos realizar en la música de la “wifala”.

Como Abenia, (2000) en su artículo “El análisis como herramienta en la interpretación de la música atonal para guitarra” y con referencia al modelo de análisis de Nattiez y Molina nos teoriza:

“La organización interpretativa de un texto musical es algo tan complejo en el desarrollo temporal de la ejecución que no se puede jamás proponer una ejecución de la cual se pueda afirmar, que responde por ejemplo, al cien por ciento de lo que nosotros sabemos de la poesía, aun admitiendo que podamos reconstituir integralmente dicha poética. No obstante, el análisis puede proporcionarnos una información muy necesaria que nos permitirá estar lo más cerca posible de una interpretación realmente rigurosa. Muchos investigadores han justificado la necesidad de utilizar el análisis para lograr una interpretación de mayor calidad. Para Gayoso (2006), el análisis es la herramienta principal de un músico ante una partitura. El descifrado de una obra, la lectura de sus signos, ha de ser completado necesariamente con la búsqueda del sistema de composición empleado por el autor, el análisis de la forma, las líneas melódicas y sus articulaciones, los entramados verticales y las texturas, las sintaxis de sus

acordes, las tensiones y distensiones. Igualmente, son importantes otros conocimientos históricos, del estilo de la época y del autor en cuestión, sobre las condiciones del instrumento para el que se escribió y las circunstancias concretas que dieron origen a la propia obra, siempre con la misma finalidad: obtener una genuina visión de la música. Todos estos conceptos teóricos, historiográficos, musicológicos”

### 2.1.3. La “wifala”

La wifala, una danza muy extendida en diversas partes del altiplano pero que tiene sus propias características en cuanto a vestimenta y coreografía, según la zona de la que provenga se ejecuta principalmente durante los carnavales, celebración que coincide con la época de lluvias en los Andes. En ese sentido la tradición europea del carnaval fue adoptada por las poblaciones andinas como parte del calendario productivo regido por las fuerzas que controlan el ciclo natural y a las cuales se les rinde homenaje como una celebración de la vida y la fertilidad. El carnaval en los Andes marca el inicio de un nuevo periodo agrícola y también del ciclo vital humano, debido a ello es considerado un momento apropiado para el cortejo y para la formación de parejas y futuras familias. Los carnavales constituyen un espacio de encuentro de toda la comunidad un momento de alegría, euforia y movimiento que se ve representado en los juegos y danzas que se practican, como en el caso de las “wifalas”.

El término “wifala”, por un lado, está vinculado tradicionalmente a inter secciones o exclamaciones de origen quechua que describen entusiasmo, alegría y goce de los danzantes. Por otro lado, se le relaciona con el movimiento ondulante de las banderas que utilizan las mujeres durante la danza en señal de algarabía, entusiasmo y fuerza.

Finalmente, se vincula con expresiones de triunfo y vigor, lo cual da cuenta del posible origen guerrero de la danza; se basa en una compleja y vigorosa

coreografía en la que participan entre veinte y treinta parejas de danzantes, jóvenes de uno y otro sexo, que tienen como condición principal el ser solteros. Según la tradición oral, esta danza sirve de espacio de socialización de los jóvenes, hombres y mujeres, quienes la utilizan como escenario para mostrar en sociedad su agilidad y buen estado físico. Esta danza se representa tradicionalmente en la zona rural, en extensos espacios abiertos, principalmente alrededor de las chacras, sin embargo en los últimos años es representada también en las zonas urbanas de la provincia.

En la zona rural, la creación de una comparsa suele responder a la iniciativa de un poblador, el cual organiza la presentación de los danzantes por voluntad propia, a manera de homenaje hacia otro, con el objetivo de trazar vínculos de compadrazgo, de este modo, la danza, entra en la lógica de reciprocidad y afianzamiento de las relaciones sociales. En la zona urbana, la organización se encuentra a cargo de los presidentes de los barrios, designados especialmente para asegurar la presencia de conjuntos de danzantes durante los carnavales y sufragar los gastos relacionados a ellos.

La “wifala” está compuesta por tres grupos diferenciados: el primero, formado por danzantes varones, el segundo, por mujeres y, el tercero, por músicos. La presentación de la cuadrilla es liderada por la pareja principal de danzantes, conocidos como *guiadores*, esta pareja es elegida por ser la de mejor desempeño y gracia los varones bailan descalzos.

### **El tambor**

Los tambores eran instrumentos sagrados, y no se podían tocar en ocasiones profanas. Ese era un sacrilegio que los dioses negros no toleraban, y sus



instrumentos sólo podían escucharse en las festividades de los cabildos negros de nación, donde no se admitían ni mulatos, ni blancos. Los tambores negros sólo permanecían en los recintos sagrados. Los negros que hacían la música para los bailes, debían tocar tambores improvisados en otros instrumentos que no fueran típicos de sus religiones. Así, los tambores que sonaron por primera vez en Cuba en 1936, no eran los tambores auténticos, sino unos contruidos con ligeras variantes estructurales, en trascendentes musicalmente. Así, se aseguraba a los dioses que esos no eran sus tambores, sino unos diferentes, para engañar a los profanos.

Los tambores utilizados en los bailes con, debido a su tamaño y su potencia vibrátil, no se prestaban para el transporte fácil, ni mucho menos para ser tocados en recintos cerrados, ya que fueron creados para ser tocados al aire libre en África; de otro modo, para los blancos se hacían intolerables tales tamboreos incesantes.

Por ésta razón, la músicaailable de los negros tuvo que ser reinterpretada para los blancos, en instrumentos portátiles de menor sonoridad, en los tambores pequeños de las congas, y sobre todo en el híbrido cajón.

### **El pinkillo**

El pingullo o pinkillo es un instrumento de viento simple, de origen incaico, característico de la zona equinoccial de Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador y Perú. Es una flauta muy grande de bambú, sin nudos, de unos 30 a 40 centímetros de largo por unos tres de diámetro, ahuecada, y que presenta una perforación similar a la de la flauta Tucumana y la quena, con 6 orificios equidistantes en la pared anterior y uno en la opuesta. Puede ser tocada en escala diatónica o cromática. Además de en Argentina, Perú y Bolivia, el pinkillo es usado en Ecuador, donde recibe el nombre de pingüillo o pingullo.

#### 2.1.4. Contexto Sociocultural

Para desarrollar ese término nos hacemos la siguiente pregunta:

¿Qué se entiende por contexto sociocultural?

El término “contexto” hace referencia a la conjunción de dos parámetros básicos: espacio y tiempo. El principal aporte de la Sociología en torno a este concepto tiene que ver básicamente con dos niveles.

Cualitativo: “contexto” supone condiciones sociales, culturales, económicas, políticas, religiosas, éticas, entre otras que enmarcan cualquier fenómeno social de interés. El concepto de “contexto” es una construcción teórica, producto de la reflexión del cuentista social y de acuerdo a un paradigma de referencia. Cuantitativo: supone la conceptualización del “contexto” en función de una medición a realizar. Esto supone una decisión metodológica por parte del cuentista social, que está ligada a la selección y elaboración de ciertos indicadores.

El cuentista social se enfrenta a otro desafío conceptual: todo contexto es un producto social y cultural que se construye colectivamente. Tal construcción refleja un orden social legitimado y una cultura hegemónica.

#### 2.1.5. Organología

Trataremos de teorizar el término “Organología”. Al respecto Lopez, (2008) nos dice que es el estudio científico de los instrumentos musicales. Esta disciplina persigue dos objetivos fundamentales, los que hace falta al “pinkillo”:

- Comprender la terminología autóctona y su relación con la cultura que la genera.

- Desarrollar métodos de estudio y terminología para extraer y comparar información sobre todos los instrumentos musicales. Los instrumentos desempeñan en ocasiones funciones extra musicales y pueden estudiarse, por tanto, en contextos como la cultura en general, la historia, la filosofía, la tecnología y la ecología.

### **Clasificaciones organológicas**

Los sistemas de los investigadores se ocupan generalmente de:

- (a) dónde y para qué propósito se utiliza un instrumento,
- (b) cómo se toca, o
- (c) sus características físicas.

La primera categoría tiene como conceptos a los historiadores y a los antropólogos. Por ejemplo, la distribución de la doble lengüeta de la zurna, la fídula de pica de rebabo el laúd pulsado se utilizan para estudiar las influencias del Cercano Oriente en Aria, Europa y África, e formación similar sobre el instrumento de tecla, pulsado, marimba y otros instrumentos africanos contribuye a la comprensión de la evolución que ha tenido lugar en el hemisferio occidental. En este caso el “Chacallo” aerófono del altiplano de la ciudad de Macusani, en el que perseguiremos desde su construcción hasta su ejecución.

### **Clasificación de Hornbostel y Sachs**

La mayoría de los organólogos consideran que las características físicas y la práctica interpretativa resultan más flexibles para las clasificaciones de estudio occidental. El sistema Mahillon (1922) lo inspiró una antigua colección india de cuatro clases basadas en la naturaleza del material que vibra. Hornbostel y Sachs, (1998) ampliaron, lo que dio como resultado un sistema que se utiliza hoy frecuentemente. El electrófono, un instrumento en el que el sonido se produce o

amplia por medios electrónicos, se incorporó más tarde a las cuatro categorías básicas que se exponen a continuación junto con sus principales subclases y algunos ejemplos.

Existen otras definiciones que aclaran más aun nuestra dimensión “organología” ya que tenemos como propósito estudiar el “pinkillo” y el “tambor”, por tanto se define como:

“La Organología (del griego: *órganon*, "instrumento" y *logos*, "estudio") es la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación. Comprende el estudio de la historia de los instrumentos, empleados en diferentes culturas, aspectos técnicos de la producción de sonido y clasificación musical”

Uno de los organólogos más importantes del siglo XVII es Michael Praetorius. Su obra *Syntagma Musicum* (1618) es uno de los trabajos más citados y más estudiados de ese tiempo y de ese tema, además de ser una obra que describe lo que se conoce como renacimiento musical en lo que a instrumentos se refiere.

La obra *TheatrumInstrumentorium* (1620) también de Praetorius contiene, posiblemente, los primeros bosquejos de lo que eran los instrumentos africanos, nunca antes mostrados en publicaciones europeas.

Durante el siglo XVIII y el siglo XIX, se ahondó poco en el tema de la organología. Sin embargo, las exploraciones realizadas por los países europeos en este tiempo desembocaron en una importación de instrumentos ajenos al uso común de la época, provocando así que los coleccionistas se interesaran en ellos. Esto llevó a un interés renovado por parte de los organólogos.

Uno de los organólogos más importantes de inicios del siglo XX fue Curt Sachs, quien, además de escribir el *Real-Lexicon del Musik instrumente* en (1913) y *The History of Musical Instruments* en (1942), publicó en 1914 con Erich von

Hornbostel el Hornbostel - Sachs, que es un esquema de clasificación de instrumentos. A pesar de ciertas críticas, esta sigue siendo aún hoy, la clasificación más aceptada en la rama.

Entre otras, una de las críticas que se le hacen a la clasificación Hornbostel - Sachs es que no considera todos los instrumentos posibles, es decir, a medida que nuevos instrumentos sean inventados, estos pueden caer fuera por completo de la clasificación.

Existen sociedades dedicadas al estudio de los instrumentos musicales. Algunos ejemplos son el Galpin Society, radicada en el Reino Unido; y la American Musical Instrument Society, con sede en los Estados Unidos.

Al respecto Pérez, (2010) sintetiza la organología musical de la siguiente manera:

“Organología es la ciencia que estudia los instrumentos musicales, su acústica y su funcionamiento”

La japonesa Sumi Gunji clasifica, en el catálogo de la colección de instrumentos del Kunitachi College de Tokio. Se trata de una nueva ordenación, práctica y funcional, para catalogar una colección amplia y moderna de instrumentos. Para ello Gunji introduce nuevas categorías diferentes de las de Hornbostel - Sachs:

“I. Según el tipo de materiales (son llamados con términos latinos):

- |               |                                  |
|---------------|----------------------------------|
| ➤ Massophone  | (massa = sólido)                 |
| ➤ Cupophone   | (cupa = hueco en la masa sólida) |
| ➤ Clavophone  | (clava = varilla)                |
| ➤ Tabulophone | (tabula = tabla)                 |
| ➤ Cordophone  | (chorda = cuerda)                |

➤ Membranophone (membrana)

II. Según el material que vibra (cuerpo humano, vegetal, animal, mineral, aire, líquido, material sintético).

III. Según la fuente de vibración (percusión, fricción, pulsación, aire vibrante, oscilaciones electrónicas).

IV. Cómo se aplica esa vibración en el cuerpo (de forma directa, indirecta o mecánica).

V. Cómo se convierte esa vibración (no se convierte; se convierte por resonancia; por vibraciones forzadas; por vibraciones electrónicas).

VI. Forma en que se convierte la vibración (sólido, hueco, tabla, membrana, cuerda, varilla).

VII. Material en el que tiene lugar o se convierte esta vibración (cuerpo humano, vegetal, animal, mineral, aire, líquido, material sintético).”

Esta clasificación está expresada de manera esquemática en un cuadro con números, de manera que las distintas tipologías instrumentales también se expresan a través de una numeración (por ejemplo un tambor es 6312315; una trompeta es 4141265; un gong 44121--, etc.).

Por las apreciaciones vertidas en los párrafos anteriores se sintetiza que el estudio de los instrumentos musicales tiene como referente la Organología término que será aplicado en el presente proyecto.

### 2.1.6. Las funciones de la música

El Diccionario de la Real Academia Española, (2001 - 2012) define funcional como “dicho de una obra o de una técnica: eficazmente adecuada a sus fines”. A esto, cabe la pregunta, ¿para quién o para qué fines ha de adecuarse un conjunto de conductas humanas?

Una conducta o conjunto de conductas puede entenderse como funcional para:

- El individuo que emite esa conducta;
- La sociedad en su conjunto;
- Un grupo de interés;
- La familia o algún (os/as) miembro(s) de su familia;
- Otra persona afín o no a la persona que emite la conducta en cuestión.

Se ha propuesto que una conducta debe considerarse funcional para la persona que produce la conducta bajo atención clínica. En caso de menores, en la actualidad a pesar y por encima de la patria potestad, se considera que la niña, niño o muchacho es el beneficiario y por lo tanto la conducta debe considerarse funcional si logra resultados de bienestar emocional (felicidad) para él o ella, en el contexto particular que incluye su familia.

Se supone que en una sociedad de consenso, la cooperación es clave para el desarrollo de la sociedad y lo que es bueno para un persona generalmente lo será para su sociedad; en cambio, una sociedad de personas infelices no puede prosperar (a este prospecto, véase “teoría de juegos”).

Históricamente, para algunos teóricos conductistas, una conducta se consideraba “apropiada” o funcional tanto si le generaba al cliente como si le servía a la sociedad. Algunos “conductistas radicales” (vinculados con las

propuestas de B. F. Skinner) afirmaban que una conducta que su sociedad no consideraba aceptable no podía ser exitosa al no poder generar reforzamiento social positivo. Esta concepción generaba protestas en torno al control social y a los derechos de mujeres y minorías como los homosexuales. Hoy día, el criterio del ajuste a la norma social aislado del bienestar de la persona, no se considera un criterio ético apropiado.

## 2.2. MARCO CONCEPTUAL

### 2.2.1. MÚSICA

Es el arte de combinar los sonidos. Es decir, es la sucesión de sonidos como resultado de la combinación sucesiva y/o simultánea de sonidos musicales, sujetos a un determinado movimiento.

La música, en su acepción más simple, puede describirse como la yuxtaposición de dos elementos: el sonido y la duración, generalmente las llamamos melodía y ritmo. La unidad mínima de organización es la nota. Es decir, un sonido con un tono y una duración específica. Por ello la música consiste en la combinación de notas individuales que aparecen de forma sucesiva o simultánea o en ambas formas, como sucede en la mayor parte de la música universal.

La música es pues a la vez una lengua, un arte y una ciencia, y debe ser considerada, según las circunstancias, bajo estos aspectos.



### 2.2.2. ELEMENTOS.

Podemos encontrar una gran variedad de elementos en la música, así como.

- Escala.
- Ritmo.
- Contrapunto.
- Dinámica.
- Melodía.
- Armonía.
- Timbre.
- Forma.

### 2.2.3. Dinámica

Pertenciente o relativo a la fuerza cuando produce movimiento. Nivel de intensidad de una actividad.

### 2.2.4. Forma

Configuración externa de algo. Molde en que se vacía y forma algo. Estilo o modo de expresar las ideas, a diferencia de lo que constituye el contenido de la obra literaria.

### 2.2.5. Tempo

Ritmo, compás. U. m. en lenguaje musical y poeta.

### 2.2.6. Timbre

Calidad de los sonidos, que diferencia a los del mismo tono y depende de la forma y naturaleza de los elementos que entran en vibración.

### 2.2.7. Ritmo

Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas. Proporción guardada entre el tiempo de un movimiento y el de otro diferente.

### 2.2.8. Organología

La Organología (del griego: órganon, “instrumento” and logos, “estudio”) es la ciencia que estudia los instrumentos musicales y su clasificación. Comprende el estudio de la historia de los instrumentos, los instrumentos empleados en diferentes culturas, aspectos técnicos de la producción de sonido y clasificación musical. Existe una gran diferencia entre acústica, etnomusicología y musicología.

## 2.3. HIPÓTESIS Y OPERACIONALIZACION DE LAS VARIABLES.

### 2.3.1. HIPÓTESIS

#### **HIPÓTESIS GENERAL:**

Las características de la música de la “wifala” del distrito de Macusani radican en su timbre de carácter áspero y cálido, escala diatónica, ritmo binario-sincopado, tempo moderado, armonía empírica, construyendo los instrumentos musicales “pinkillo” y “tambores” con técnicas propias ancestrales, para la

ejecución, cumpliendo una función ritual en un proceso histórico de hibridación místico y de tradiciones occidentales.

**HIPÓTESIS ESPECÍFICO:**

La estructura de la música (dinámica, forma, tempo, timbre, ritmo, etc.) de la “wifala” del distrito de Macusani, son de carácter moderato en su dinámica, binaria en su forma, binario en su tempo, incisivo en su timbre y ritmo sincopado.

**HIPÓTESIS ESPECÍFICO:**

Las cualidades organológicas del instrumento musical “pinkillo” y “tambor” del distrito de Macusani, está construida de manera artesanal revalorando las costumbres ancestrales, de material orgánico, las dimensiones de los agujeros, cuya tesitura sobrepasa las dos octavas, afinado en tonalidad mayor, emitiendo un timbre cálido.

**HIPÓTESIS ESPECÍFICO:**

La función de la “wifala” en su entorno social del distrito de Macusani, es de carácter místico - totémicos, donde participan personas de diversos estratos sociales en fiestas de carnavales con la finalidad de confraternizar y revalorar tradiciones folklóricas.

2.3.2. OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES

Tabla 1

Variables	Dimensión	Indicadores	Escala
Características musicales de la “wifala”	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dinámica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Largo, andante, moderato, allegro y presto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Forma</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Binaria</li> <li>• Ternaria</li> <li>• Cuaternaria</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tempo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Binaria</li> <li>• Ternaria</li> <li>• Cuaternaria</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Timbre</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cálido</li> <li>• Áspero</li> <li>• Incisivo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ritmo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sincopado</li> <li>• Anacrústico</li> <li>• Tético</li> <li>• Acéfalo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Melodía</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cromática</li> <li>• Diatónica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Armonía</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• A dos voces</li> <li>• A tres voces</li> <li>• Unísonos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
Organología	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Orquestación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Pinkillo 1 a mas</li> <li>• Tambor 1 a mas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Técnicas de construcción</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ancestral</li> <li>• Moderno</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Afinación</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diatónica</li> <li>• Cromática</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tesitura</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Una octava</li> <li>• Dos octavas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Materiales</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Orgánico</li> <li>• Inorgánico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
Contexto sociocultural	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Agentes externos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tradicional</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>
	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Totémico</li> <li>• Místico</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estructura social</li> <li>• Vivencias</li> <li>• Ritos</li> <li>• Mitos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Nominal</li> </ul>

Fuente: el autor

## CAPÍTULO III

### METODO DE INVESTIGACIÓN

#### 3.1. ÁMBITO DE ESTUDIO:

De acuerdo a lo manifestado en el planteamiento del problema y la justificación del presente proyecto, los resultados a las que arribamos con la ejecución del mismo, nos permitió tener mayor conocimiento respecto a la “wifala” de la ciudad de Macusani, desde un enfoque social y técnico académico que hasta la fecha no se ha realizado.

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

El presente trabajo de investigación es cualitativo, puesto que describe las cualidades de la “wifala” en su contexto social de la ciudad de Macusani enfocados en dos ámbitos: el rural y urbano para lo cual se desarrolló a partir de los siguientes niveles de investigación:

El diseño de la investigación es descriptivo y tiene por objeto la descripción del instrumento y el entorno en el que se manifiesta.

Exploratorio: al inicio de la investigación, tuvo como objetivo familiarizarnos con un tópico desconocido o poco estudiado o novedoso.

Descriptivo: Luego de pasar por el estudio exploratorio, entramos al estudio descriptivo, donde se analizó como es y cómo se manifiesta un fenómeno y sus componentes en el aspecto de origen y evolución.

### 3.3. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El diseño es de carácter descriptivo de tipo cualitativo; porque se analizó y describió la “wifala” del distrito de Macusani - Provincia Carabaya.

### 3.4. POBLACIÓN Y MUESTRA

#### 3.4.1. Población

9 conjuntos de “wifala” del distrito de Macusani - Provincia de Carabaya.

#### 3.4.2. Muestra

Por conveniencia se tomara en cuenta a los conjuntos de mayor antigüedad y los más representativos del Distrito de Macusani Provincia de Carabaya.

Para analizar la estructura de la música, se toma en consideración a dos conjuntos tradicionales de “wifalas” del distrito de Macusani según la siguiente ilustración:

### 3.5. TIPOS DE INVESTIGACIÓN

**Tabla 3**

CONJUNTOS DE “WIFALAS” DEL DISTRITO DE MACUSANI			
Nº	Nombre del Conjunto	Fundación	Procedencia
1	Wifalas de La Rural Alianza de Macusani	Las Wifalas de la Rural Alianza fue Fundada en el año de 1985 a iniciativa de los “pastores” de la Empresa ganadera Rural Alianza, des entonces	Empresa Ganadera Rural

		participan en diversas actividades culturales como son Cruz Taripay, Señalacuy, Sach'a Cumpay y Corridas de Toro.	Alianza de la Ciudad de Macusani.
2	Wifala del club Spot Estudiantil.	Las wifalas del Club Sport Estudiantil, fue fundada en el año de 1964 a iniciativa de los socios de fundadores de Club, con la finalidad de promover los conocimientos ancestrales en cuanto a música y danza, para lo cual las Wifalas del Club Sport Estudiantil, participa en los eventos como son: Malli, Cruz Taripay, Chacu y fiestas patronales de la ciudad de Macusani.	Ciudad de Macusani

Fuente: el autor.

Los dos conjuntos seleccionados para la presente investigación son considerados como los más representativos del distrito de Macusani de la Provincia de Carabaya departamento de Puno, por lo cual hemos realizado el estudio considerando las influencias ancestrales que aún perciben en estos conjuntos además en la actualidad son los difusores permanentes de esta manifestación. Destacamos además que un conjunto pertenece al sector rural y el otro a la ciudad de Macusani, quienes están presentes en actividades diferentes de acuerdo al calendario de festejos de estos conjuntos.

## CAPÍTULO IV

### CARACTERIZACIÓN DEL ÁREA DE INVESTIGACIÓN

El Distrito de Macusani es uno de los 10 distritos y además capital de la Provincia de Carabaya, ubicada en el Departamento de Puno, bajo la administración del Gobierno regional de Puno, en el sudeste Perú.

Desde el punto de vista jerárquico de la Iglesia Católica forma parte de la Prelatura de Ayaviri en la Arquidiócesis de Arequipa.

La población según censo del año 2007 es de 11.807 habitantes.

#### 4.1. TOPONIMIA

El origen de su nombre no está claro, los escritos locales le asignan como originado en una leyenda en que una princesa llamada Maicusa habría sido socorrida y protegida en sus parajes durante una persecución de guerra, no está claro, sin embargo, el "reino" al que pertenecería ni hay registro de la comarca contendiente; esa leyenda cobra algún sentido si se comprueba la hipótesis que está registrada en la historia que el indígena alto peruano Tito Cusi, quien comunicaba de los Callahuayas conformaban una población y un territorio propio con gobierno autónomo, en su "historia de los reinos del Perú", dice haberse contactado con el último descendiente (en 1630) de la familia de los Coarete, reyes de los Callahuayas, no da más datos.

Otro de los posibles orígenes del nombre de Macusani se encuentra en un registro de 1781, atribuido a Pedro Sainz, manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Bolivia, titulado Registro de los Reinos del Virreinato de La Plata, en el párrafo correspondiente a la



provincia colonial Carabaya del virreinato de la Plata (Buenos Aires), en él, el autor llama a uno de sus pueblitos componentes: Ataucusani (me pongo una carga encima); aun cuando ésta versión es foránea, la virtud de esta aseveración es su sentido etimológico, el nombre debió ser una interpretación hecha en el quechua de Azángaro (por la primera "u" en la construcción de este nombre); tendría mayor valor para el análisis, si no fuera por la cantidad de datos que provienen desde el siglo XVI, en los que éste pueblito ya es nombrado como Macusani y lo poco racional que resulta la palabra como para tratarse de una toponimia.

Finalmente, "ani" y "sani" son sufijos de abundancia o presencia predominante, por lo que Macu es el vocablo en verdad incógnito, por ello, la más verosímil etimología debe buscarse entre los productos en los que históricamente destaca este poblado, esos son las múltiples variedades de papa y las alpacas. Probablemente algún nombre arcaico de papa, de plantas con algún interés económico o médico antiguo o variedad de alpaca (menos probable), de predominancia endémica en este lugar haya originado el nombre.

#### **4.2. ATRACTIVOS TURISTICOS DE MACUSANI**

Los Nevados:

Allincápac.- Entre los montes nevados más importantes e impresionantes, es indiscutiblemente el Allincápac con sus 5,780 m.s.n.m., ubicada al norte de la ciudad.

Chichicápac.- Otro coloso nevado, junto al Allincápac a 5 650 m.s.n.m., cuyos deshielos forman una sucesión de nueve lagunas que son, en parte aguas del río Macusani y a sus espaldas forman las exóticas lagunas esmeralda de Taype que dan origen al río Ayapata.

Las aguas que bajan de estas cumbres han formado lagunas profundas como el Chungara y en el lado ayapateño lagunas de singular belleza una de ellas de color esmeralda y se encuentra junto a la ciudadela pre inca de Pitumarca, la misma laguna de Taype que, según

una leyenda, sepultó a una antigua población. En los ríos y lagunas indicados abundan las truchas de gran tamaño.

Kenamari.- Al suroeste de Macusani, cuyas aguas confluyen con las del río Ajoyani. Al suroeste está el HatunKenamari; al poniente, los impresionantes nevados de Lloquesa, Yuracunu y la Cordillera del Vilcanota y los nevados de Chimboya.

Achasiri.- Nevado majestuoso en el distrito de Coasa.

Aricoma.- Cumbre nevada en el distrito de Crucero.

Cañón de Toqa.- El Cañón de Tóqa forjada por el agua en miles de años es el inicio del Gran Cañón del Allincápac que se extiende hasta San Gabán encausando las aguas del río Macusani, recibiendo en su recorrido las aguas del río Corani, Chillichaca, Payachaca, San Juan hasta confluir con el río Inambari. Por el Gran Cañón, serpenteante como una inmensa víbora vista de lo alto, discurre la Carretera Transoceánica, haciendo fácil el acceso del viajero para observar entre los farallones de piedra y lava volcánica, los restos arqueológicos de K'illi k'illi, las chullpas de Chichaqori y las pinturas rupestres de Huirquisa, Llapapampa, Catachilla, Samilía y punkini.

Aguas termales.- Aguas Termales de Yurac Unu.- A los pies de las minas de Antimonio en el lugar denominando Yurac Unu en la comunidad de Huaylluma. Tiene características medicinales.

Aguas termales de Tambillo.- así como las aguas termales de Ollachea.

Lagunas de phauchinta y chungará.- Sucesión de nueve lagunas de aguas frías, deshielos del Allincápac y Chichicápac donde se pueden practicar deportes acuáticos como la pesca, remo, motonáutica, canotaje, etc.

### 4.3. RESTOS ARQUEOLÓGICOS

Ruinas de Pitumarca.- Es motivo de excursión para visitar las ruinas de Pitumarca en Taype (Ayapata), que se cree anterior al incanato. Se encuentra en la parte alta de la laguna Esmeralda teniendo como acceso una gradería antigua forjada junto al acantilado. Es probable que haya sido una ciudad adoratorio a juzgar por su ubicación estratégica.

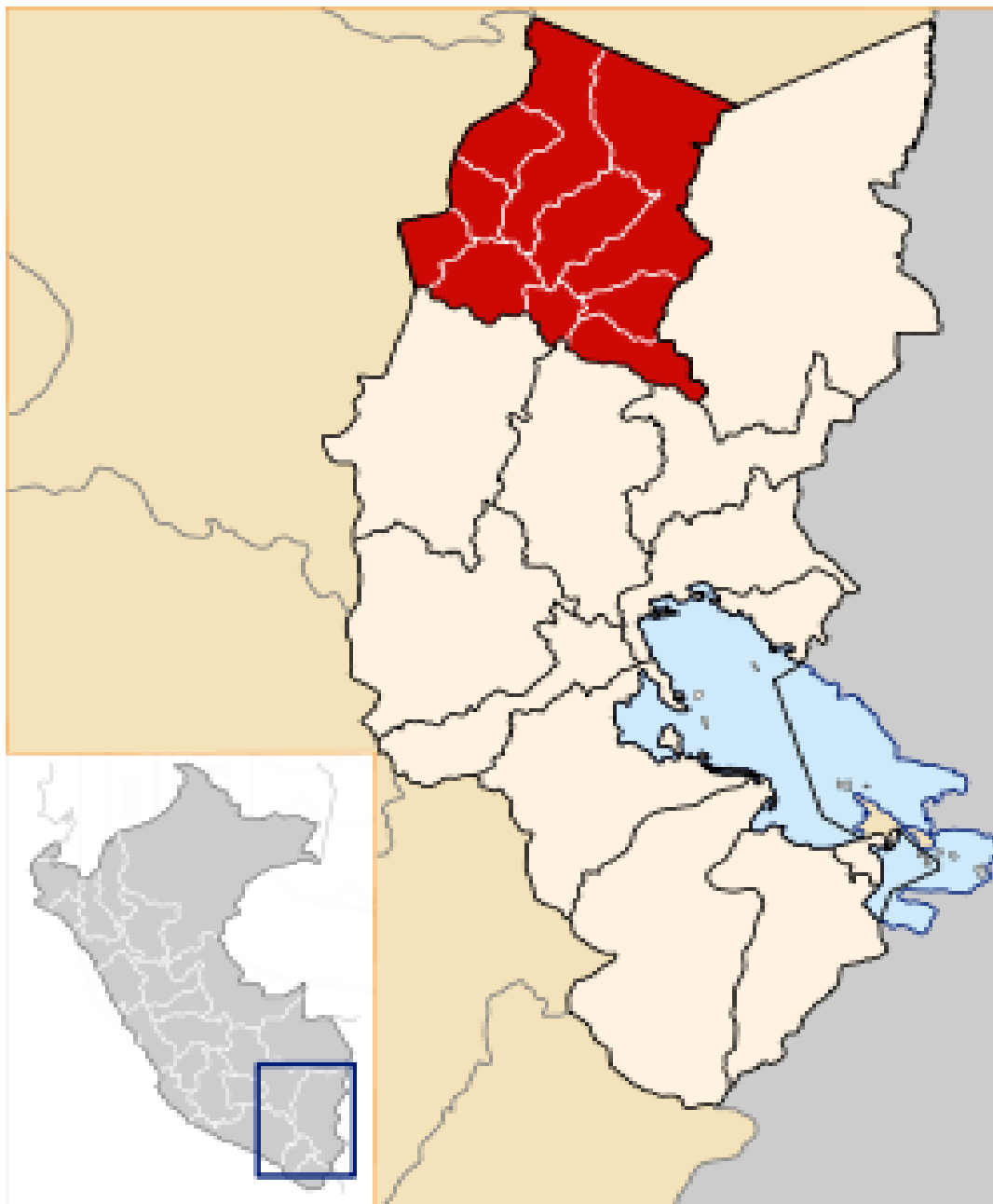
Ruinas de Phusa.- Se encuentra en el distrito de Usicayos. Ruinas de PhisqaPunku en Coasa.

Pinturas Rupestres.- La gran mayoría de sitios rupestres registrados hasta la fecha fue encontrada en la margen izquierda del río Macusani, en las jurisdicciones de los distritos de Macusani y Corani y en terrenos de las comunidades campesinas de Tantamaco e Isivilla, a una altura entre los 4300 y 4500 m.s.n.m Existen concentraciones particularmente importantes en los sectores Samilia, Matipata y HatunChilcuno en la comunidad de Tantamaco y en los sectores Oqhoruni y Uñera Pujio al suroeste del centro poblado de Isivilla en Corani. Los pocos sitios hallados en la margen derecha del río Macusani, con excepción de dos hallados encima de los farallones a la altura del km 5 de la carretera Macusani-San Gabán, se encuentran al pie de los acantilados que forman el gran cañón del Macusani En el vecino distrito de Ayapata, los yacimientos rupestres están localizados en un paisaje sumamente accidentado, cerca de las lagunas alimentadas por las aguas de deshielo de los nevados Allin, Wayna y Chichi Capac, con una concentración marcada alrededor del complejo arqueológico pre inca de Pitumarca.

También el distrito de Ollachea alberga numerosas localidades de arte rupestre aún muy poco conocidas. La descripción de los motivos (“llamas con círculos pintados de rojo”) se puede deducir que pertenecen al típico patrón de pinturas “funerarias”. También referencias sobre sitios de pinturas rupestres en el distrito de Coasa (Roctounu, Qutikara y Lluskuna, Tingore), al parecer muy similares en motivos y estilo a las de Macusani - Corani.

#### 4.4. UBICACIÓN GEOGRÁFICA, SUPERFICIE Y LÍMITES

Mapa N° 01: Ubicación de la Provincia de Carabaya



Coordenadas

14°04'07"S 70°25'53"O

Coordenadas:

14°04'07"S 70°25'53"O

## CAPÍTULO V

### EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.

#### 5.1. EXPOSICIÓN DE LOS RESULTADOS.

##### 5.1.1. ESTRUCTURA DE LA MÚSICA (DINÁMICA, FORMA, TEMPO, TIMBRE, RITMO Y MELODÍA) DE LA WIFALA DEL DISTRITO DE MACUSANI.

Para analizar la estructura de la música hemos considerado los instrumentos de análisis de acuerdo a lo planteado en nuestros objetivos:

###### a. DINÁMICA

La orientación dinámica de las wifalas del distrito de Macusani:

Tabla 4

NOMBRE DEL CONJUNTO	ORIENTACIÓN DINÁMICA				LUGAR DE PROCEDENCIA
	CRECIMIENTO	CAIDA	CRECIMIENTO Y CAÍDA	NEUTRO	
Wifalas de La Rural Alianza de Macusani			X		Sector Rural del Distrito de Macusani.
Wifala del club Spot Estudiantil.			X		Sector Urbano-Ciudad de Macusani

*Fuente: El asesor del Proyecto*

La característica dinámica de las wifalas del Distrito de Macusani, es de crecimiento y caída; relacionándolo con las figuras o signos que representan en el sistema musical universal, se tendrían los siguientes cinco dinámicos que con frecuencia se articula y equilibra proporcionadamente en la textura musical de las Wifalas del Distrito de Macusani:

- *pp* pianísimo muy suave
- *p* piano suave
- *mf* mezzo medio fuerte
- *f* forte fuerte
- *ff* fortísimo muy fuerte

De igual modo los reguladores dinámicos se emplean para producir un aumento o disminución progresiva del dinámico inicial y final, tal como se puede verificar en el siguiente ejemplo:

**Reguladores de dinámicos en las Wifalas del Distrito de Macusani:**

Gráfico 1

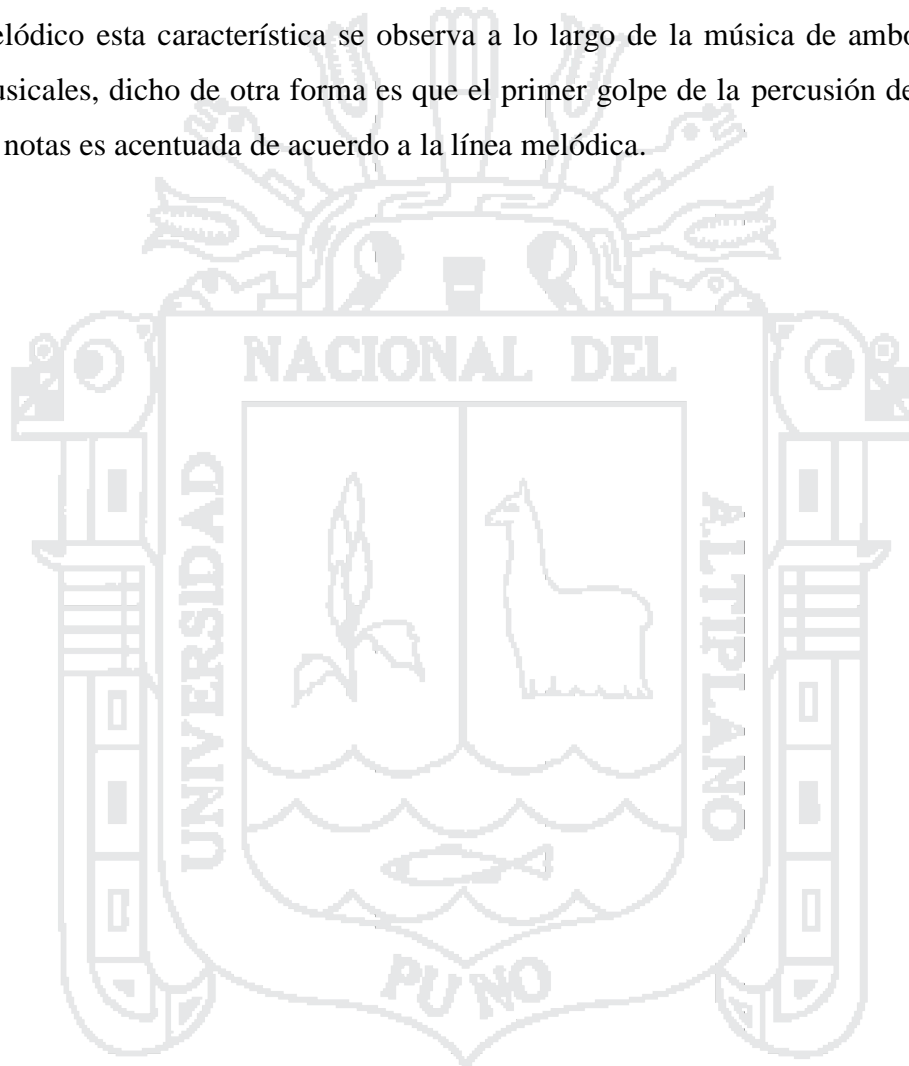


Fuente: el Autor

A lo largo de la música emitida los ejecutantes de pinkillos: “mama” “tayta” y tinya, se relacionan de manera uniforme utilizando las dinámicas correspondientes sin embargo existe una contraposición con la percusión “tinya”, ya que en algunos pasajes como en el compás 26 acentúa oponiéndose al dibujo melódico, este tipo

pasaje es característico en la estructura musical de las Wifalas del Distrito de Macusani (WDM).

La labor del ejecutante de “tinya”, está relacionada con la acentuación del ritmo melódico esta característica se observa a lo largo de la música de ambos conjuntos musicales, dicho de otra forma es que el primer golpe de la percusión de cada grupo de notas es acentuada de acuerdo a la línea melódica.



b. ESTRUCTURA FORMAL

Gráfico 2

Wifalas de la Rural Alianza del Distrito de Macusani

Pinkillo Tayta 2

**Wifalas**  
(Distrito de Macusani)

Rural Alianza

The musical score is presented in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 104. The score is divided into ten systems, each containing six measures. Brackets above the staff indicate 'FRASE' (phrase) and 'SEMIFRASE' (half-phrase) structures. Labels 'GRUPO' are placed below the notes to indicate groupings. Dynamics such as *f*, *p*, *ff*, and *pp* are used throughout the piece. The key signature is one flat (Bb).

Fuente: el autor.



Para el análisis formal realizamos la esquematización utilizando las letras del abecedario para luego aplicar los términos utilizados por Italo Besa Tonusi (libro sobre Principios de Composición Musical).

Tabla 5  
Primera frase

C <sup>2</sup> 1		a				C8									
C1		a		C4		C5		a'		C8					
C1		a	C2	C3	b	C4	C5	a'	C6	C7	b'	C8			
C1	a	C2	b	C3	c	C4	b'	C5	a'	C6	b	C7	c'	C8	b

La primera frase a manera de introducción está constituida por ocho compases los que contiene dos semifrases del compás 1 al compás 4, a esta siguen los compases 5 al 8 cabe destacar que en esta semifrase se observa una variación de la primera semifrase por tanto está representada con a'.

Sin embargo cada semifrase constituyo dos grupos de los compases 1 al 2 y 3 al 4 al igual que la segunda semifrase “Variación de la Primera”, compases 5 al 6 y 7 al 8, ahí se observa un contraste representada con la letra b, este contraste equilibra coherentemente la composición musical.

Cabe destacar que en cada uno de los compases termino aplicado por Italo Besa Tonusi como “Motivo, célula e inciso” ahí se observa tres dimensiones específicos como son la aplicación de repeticiones, variantes y contrastes los cuales se representan con las letras a', b' y c' en caso de variantes; b en caso de repeticiones y c en caso de contrastes.

<sup>2</sup> C= Compas

Tabla 6  
**Segunda Frase**

C9		a				C16									
C9		a		C12		C13		b		C16					
C9	a	C10	C11	b	C12	C13	a´	C14	C15	b´	C16				
C9	a	C10	b	C11	c	C12	d	C13	a´	C14	b´	C15	c´	C16	d´

Fuente: el autor

La segunda frase de la WDM, tiene dos semifrases antecedente y consecuente que contrasta eficientemente y está representada con la letra b, sin embargo cada uno de las semifrases tiene dos grupos los que se relacionan con las letras a´ y b´ los que además no difieren en exceso porque son estrictamente variaciones por adición de notas.

Finalmente cada uno de los motivos, que está a razón de cada compas en la primera semifrase se difiere con la segunda por la aplicación de variantes que a su vez contrastan de forma agradable y bien equilibrada.

Cabe destacar que esta frase musical que se transmite de generación en generación esta extraordinariamente compuesta aludimos que puede ser a la creatividad empírica que tienen cada uno de los lugareños además esta frase tiene mucha similitud con la primera, constituiría como una variación de la primera frase.

Tabla 7  
**Tercera Frase**

C17 a				C24								
C17		aC20		C21a´		C24						
C17	a	C18	C19	b	C20	C21	a	C22	C23b	C24		
C17	a	C18	b	C19a	C20b	C21	a´	C22	b´	C23	a´	C24b´

Fuente: el autor

Esta frase tiene mayor estabilidad, como se observa tiene dos semifrases sin embargo hay una composición diferente a las demás por la aplicación de ritmos de amalgama de 2/4, 3/4 y 4/4, esta combinación rítmica mantiene el equilibrio rítmico,

Se observa que a lo largo de la tercera semifrase existen variantes y repeticiones rítmicas y melódicas.

Tabla 8

**Cuarta Frase**

C25		a				C32													
C25		a		C28		C29		a'		C32									
C25		a	C26	C27		a	C28		C29		a'	C30	C31		a'	C32			
C25		a	C26	b	C27		a	C28	b	C29		a'	C30	b'	C31		a'	C32	c

Fuente: El autor

En la cuarta frase está compuesta por dos semifrases que se diferencian aplicados por una variante en los compases 29 al 32 es decir en los grupos e inciso se manejan variantes y repeticiones con la única diferencia es la adición del compás 32 es decir ahí se agrega un tiempo al momento de repetir dicha frase.

Esta particularidad de la WDM, genera una impulsó motriz principalmente para los danzantes que acompañan a los conjuntos de WDM

Tabla 9

**Quinta Frase**

C33		a				C48													
C33		a		C40		C41		a'		C48									
C33		a	C36	C37		a	C40		C41		a'	C44	C45		a'	C48			
C33		a	C35	b	C37		a	C39	b	C41		a'	C43	b'	C45		a'	C47	c

Fuente: el autor

Esta frase es extensa al doble de las anteriores, está compuesta por 16 compases de los cuales existe una respuesta entre los compases 41 al 48, además mantiene los diseños rítmicos y con la excepción del dibujo melódico transpuesta a otra altura de sonido el cual constituye una eminente variación de los compases 33 al 40.

Dentro de la primera semifrase existe repeticiones sin embargo esta repeticiones transpuestas a otra altura melódica se observa en la segunda semifrase con la excepción de que en el compás 48 se adiciona un tiempo como en la cuarta frase esta característica es la que explicamos como un impulso motriz que favorece a los danzantes de las WDM.

Tabla 10  
Sexta Frase

C49		a				C64								
C49	a	C56		C57	a'	64								
C49	a	C52	C53	a	C56	C57	a'	C60	C61	a'	C64			
C49	a	C51	b	C53	a	C55	b	C57	a'	C59	b'	C61	a'	C63b'

Fuente: el autor

Esta frase musical es muy similar a la anterior ya que tiene la misma estructura o esquema, con la excepción de los cambios en diseños rítmicos y melódicos, cabe destacar en esta frase el impulso motriz del último compa, no se aplica.

Gráfico 4

Wifalas del Club Sport Estudiantil del Distrito de Macusani

Pinkillo Tayta 2 Wifalas Club Sport Estudiantil  
(Distrito de Macusani)

$\text{♩} = 104$

The musical score consists of eight staves of music in treble clef. The tempo is marked as quarter note = 104. The time signature is 2/4. The melody features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes). At measure 32, there is a key signature change to 3/4 time, indicated by a double bar line with a new time signature. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Fuente: el autor.

A manera de conclusión sobre la estructura formal, se sabe de acuerdo a nuestro análisis que está compuesta por seis partes o frase musicales en los que existen variantes, repeticiones, contrastes. Cabe destacar que entre la primera y segunda frase musical existe una relación por la compatibilidad de diseños rítmicos y algunos motivos que hacen que se verifique variantes por adición de notas y transposición melódica. Por otro lado se observa mucho similitud entre la 3 y 4 frase por la existencia de ritmos de amalgama, a esto agregamos la característica propia de la estructura musical que vendría a ser el impulso motriz de un tiempo adicional esto se observa en la 4 y 5 frase.

Hemos considerado la transcripción musical que se hizo a las Wifalas del Sport Estudiantil como de poca importancia, por ser la misma estructura temática que las Wifalas de Rural Alianza. Además cabe precisar que las Wifalas de Rural Alianza mantiene la originalidad de esta manifestación tradicional. Pero es importante aclarar las diferencias existentes. En cuanto a la estructura formal es la cantidad de frases musicales que se tienen ambas. El Club Sport estudiantil tiene 5 frases musicales que son muy semejantes el uno del otro. La disminución de una frase consideramos que se debe a la preservación y difusión que tiene los conjuntos, así lo manifiestan los entrevistados.

**c. TEMPO**

Tabla 11

NOMBRE DEL CONJUNTO	REFERENCIA DEL TEMPO				LUGAR DE PROCEDENCIA
	Largo-Larghetto	Adagio-Andante	Moderato	Allegro	
Wifalas de La Rural Alianza de Macusani		X Saludos Despedidas		X  ♩ = 104	Sector Rural del Distrito de Macusani.
Wifala del club Spot Estudiantil.		X Saludos Despedidas		X  ♩ = 104	Sector Urbano-Ciudad de Macusani

Fuente: el asesor del proyecto

Los conjuntos que ejecutan las WDM matizan sus movimientos en el rango de Allegro en la totalidad de sus frases musicales. Sin embargo en las presentaciones o concursos de Wifalas que anualmente organiza la Municipalidad Provincial de Carabaya - Macusani, se observa algunos cambios en los saludos y despedidas al público asistente, lo cual el tempo varia en el acompañamiento musical que generalmente es improvisado por uno de los ejecutantes de Pinkillo. Valor que se encuentra en el rango de adagio.

**d. TIMBRE**

Tabla 12

NOMBRE DEL CONJUNTO	Instrumentos Musicales de las WDM			Referencia musical
	Pinkillo mama	Pinkillo tayta	Percusión	
Wifalas de La Rural Alianza de Macusani	X	X	X	Cálido Áspero Claro Incisivo Opaco mixto
Wifala del club Spot Estudiantil.	X	X	X	Cálido Áspero Claro Incisivo Opaco Mixto

Fuente: El Asesor.

En los fragmentos musicales de las WDM a través de sus instrumentos musicales transmite un tipo de timbre cálido, áspero y opaco:

- Cálido - por la tesitura aguda y media de los Pinkillos - mama.
- Opaco - por la tesitura grave de los pinkillos - tayta.
- Áspero - por la intervención de y la sonoridad del tambor o tinya.

**e. RITMO**

Considerando las teorías expuestas del ritmo en el que se 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)
- Ritmo armónico (cadencias y modulaciones son factores importantes para el equilibrio rítmico)

**Tabla 13**

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores		Ritmo melódico		Ritmo dinámico	
		Si	No	Si	No	Si	No
• Acentuación métrica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mixto</li> <li>• Binario</li> <li>• Ternario</li> </ul>	X		X		X	
• Acentuación rítmica	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mixto</li> <li>• Binario</li> <li>• Ternario</li> </ul>	X		X		X	
• Concordancia entre el acento rítmico y métrico	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sincopa</li> <li>• Contratiempo</li> </ul>	X X		X X		X X	
• Ritmo según su comienzo	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tético</li> <li>• Anacrúsico</li> <li>• Acéfalo</li> </ul>	X X X		X		X	



<ul style="list-style-type: none"> <li>Ritmo según su final</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Masculino</li> <li>femenino</li> </ul>	X		X		X	
<ul style="list-style-type: none"> <li>Polirritmia</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>A una voz</li> <li>Varias Voces</li> </ul>		X		X		X

Fuente: instrumento de medición elaborado por asesor- Héctor Narváez.

El análisis rítmico del gráfico 3 y 4, además de tabla 13, se tienen por objeto dilucidar las cualidades rítmicas de la música de las WDM, se observa una polirritmia a varias voces entre la melodía principal y el instrumento de percusión que se contrapone a través de contratiempos.

Gráfico 5



Tiene un ritmo tético, según su comienzo y un ritmo masculino según su final, esta iniciación y finalización está relacionada a los danzantes, por lo general es inaudito observar ritmos diferentes a estos, de modo tal que la coordinación motora exige las dos cualidades mencionadas (téticas y masculinas). Sin embargo en la primera y segunda frase existe una terminación femenina.

Tiene una acentuación métrica y rítmica mixta o irregular, aparentemente por ser un ritmo muy alegre pareciera que fuese regular, sin embargo al analizar el ritmo es

muy irregular lo que llama la atención para esta clase de movimientos; existe una singularidad única en cuanto al tiempo unitario, que comúnmente coincide con el impulso o parada que tienen los danzantes. Este impulso o parada, sirve para reponer energías o realizar gestos de euforia entre parejas en caso de los danzantes, esta característica es muy poco común ver en otras manifestaciones, lo que hace muy atractivo a la hora de interpretar y frasear en el caso de los músicos.

Grafico 5.1.

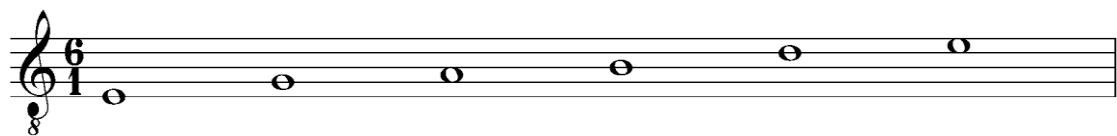


Finalmente los diseños o formulas rítmicas se resumen de acuerdo al grafico

5.1. En el que la línea melódica se desarrolla a través de la escala pentatónica propia de las WDM.

#### f. ESCALA

Gráfico 6



*Fuente: El autor*

La escala musical en la que se ajusta los ejecutantes de la WDM es la pentatónica, con instrumento afinado en la tonalidad de sol mayor y su relativo mi menor, esta característica musical es propia de las wifalas que en ambos conjuntos de pueden verificar.

Es importante aclarar que la mayor repetición y prolongación de notas musicales se encuentra en la nota Mi seguido de la nota sol lo que corrobora su tonalidad.

**g. INSTRUMENTACIÓN**

Tabla 14

Nombre de los conjuntos	Cuantificación instrumental			Lugar de Procedencia
	Nombre del instrumento e integrantes	Cantidad de músicos	Frecuencia	
Rural Alianza	Pinkillo Mama Pinkillo Tayta Tinya	3 2 1	6	• Macusani Zona Rural
Sport Estudiantil	Pinkillo Mama Pinkillo Tayta Tinya	4 2 1	7	• Macusani Zona Urbana
<b>TOTAL DE EVALUADOS</b>			13	

*Fuente: instrumento del asesor*

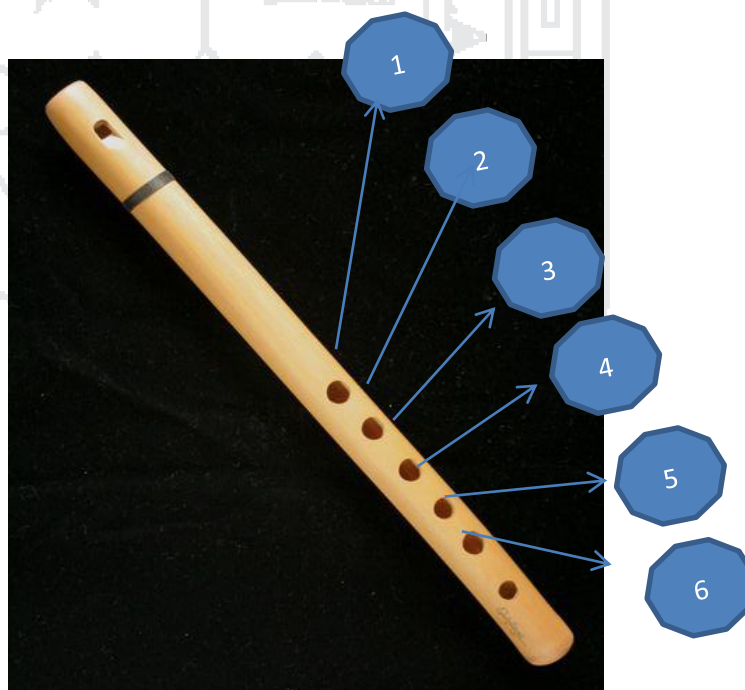
De acuerdo a la tabla se cuantifican un promedio de 7 ejecutantes por conjunto, esta cantidad puede variar de acuerdo a la proporción establecida por los músicos aficionados además los encuestados manifiestan que en eventos importantes como son fiesta patronales aumenta a un promedio de 10 ejecutantes, muchas veces por la motivación económica y la propuesta de los “alferados” (personajes que organizan y patrocinan la festividad), cabe la posibilidad de fusionar conjuntos de hasta tres como máximo.

## 5.2. ORGANOLOGÍA

### a. Pinkillo de 57 cm. Mama



### b. Pinkillo de 69 cm. Tayta



*Fotografía 3*

**Los 6 orificios corresponden a la siguiente digitación:**

- Al ejecutar tapando todos los orificios corresponden a la nota Sol.
- Al ejecutar tapando los orificio del 1 al 5 corresponde a la nota La.
- Al ejecutar tapando los orificios del 1 al 4 corresponde a la nota Si.
- Al ejecutar tapando los orificios del 1 al 3 corresponde a la nota Re.
- Al ejecutar tapando los orificios del 1 al 2 corresponde a la nota Mi.
- Al ejecutar tapando el orificio 1 corresponde a la nota Sol /8va alta)

**Descripción de los Pinkillos:**

Posee canal de insuflación, la dimensión del instrumento es de 57 cm de largo (mama) y 69 Cm (tayta); posee seis agujeros destinados a su ejecución. Su estructura es similar a la Quena, consta de 6 agujeros y de ejecuta en forma casi vertical, es uno de los instrumentos musicales que en la actualidad los construyen por manos tecnificadas es decir en tiendas comerciales de instrumentos musicales, los encuestados manifiestan que por lo general los traen de la ciudad de Juliaca, lugar donde comercializan a precios económicos.

**Clasificación:**

Aerófono con canal de insuflación

**Construcción:**

Flauta con canal de embocadura constituida por una caña cuyo extremo superior se corta transversalmente para formar la embocadura, mediante un pequeño corte sobre la parte longitudinal en forma de u orificio rectangular.

c. Pinkillo de 62 cm 8 (Tayta)

**Embocadura**



*Fotografía 4*

La ejecución musical de los fragmentos musicales de las WDM a través de sus instrumentos musicales transmite un tipo de timbre cálido, áspero y opaco:

- Cálido - por la tesitura aguda y media de los Pinkillos - mama.
- Opaco - por la tesitura grave de los pinkillos - tayta.
- Áspero - por la intervención de y la sonoridad del tambor o tinya.

La postura y la ejecución instrumental es como se muestra en la siguiente fotografía:

Músicos ejecutando la Wifalas del Distrito de Macusani



Fotografía: el autor

### 5.3. FUNCIÓN DE LAS “WIFALAS” EN SU ENTORNO SOCIAL DEL DISTRITO DE MACUSANI

#### Músicos en concursos por fiestas de carnaval



La danza de las WDM se festeja en la ciudad de Macusani en el medio urbano y cumple la función principal de rendir homenaje a la ganadería en épocas de carnavales cumpliendo la actividad de “señalacuy” así como de diversión social y de confraternidad, por lo que es estrictamente motora (que se dedica al movimiento corporal), sin embargo con los concurso organizados por la Municipalidad Provincial de Carabaya de Macusani, este acto, es llevada a otra dimensión es decir las competiciones exigen proponer elementos estéticos dentro de la coreografía.



El aspecto rítmico está marcada por contratiempos y sincopas, que hace se mezcla dentro de un ritmo irregular ( $2/4$ ,  $3/4$  y  $4/4$ ) a esto, la melodía sigue el mismo patrón rítmico, cabe resaltar el intervalo de cuarta justa ascendente que hace que esta melodía tenga la connotación emocional más fúnebre, melancólica y quejumbrosa, además con el ritmo irregular hace que tenga el equilibrio perfecto. Es impresionante poder observar que una solo melodía en muchos de los conjuntos se repiten innumerablemente, los danzantes participan sin tener ninguna dificultad más aun intensifican su estado anímico.



### **Ganaderos acompañados por Wifalas del distrito de Macusani en Señalacuy**

En conjunto de Wifalas está liderada por la pareja de alferados o presidida por pareja bipolar. Los patrones de ayuda de estos conjuntos son restablecer

la presidencia o el cargo de alferado cada año y este cambio recae en un futuro compadrazgo. La integración social es muy dinámica toda vez que los futuros alferados o presidentes al momento de tomar el cargo levantan un documento (libro de actas), para sellar los compromisos de los asistentes y que llegado el momento de la confraternidad emiten una tarjeta de invitación para hacer recuerdo de su “apajata”.

A estos compromisos se integran autoridades del sector público, vecinos notables, compadres y que hacen de una actividad armoniosa.

Los preparativos que realizan están concentrados también en atender y/o agasajar a los acompañantes de la fiesta. Básicamente la familia nuclear y extensa se moviliza para obtener los insumos necesarios para la comida y el licor que se va a consumir en ese día. La recepción que organizan los alferados generalmente se efectúa en la casa privada del mismo y para ello con mucha anticipación se abastecen con los insumos necesarios para consumir el hecho. Pero no solamente demandan de insumos, sino también de ayuda en la cocina, para ellos se reproducen patrones de prestación de servicios por parte de las mujeres que desempeñaran funciones específicas en la cocina y en la preparación de los aperitivos y de la comida central. Como de costumbre los invitados degustan un potaje tradicional de la ciudad de Macusani el asado de carne de Alpaca; consiste en un trozo de carne asado con papa del lugar, chuño o moraya, con camote asado y choclo, además de su respectiva ensalada a base de lechuga o veterraga con tomate. Previamente a la comida, el alferado ritualmente hace uso de la palabra para realizar el brindis y, a su vez, agradecer con un aperitivo, dirigiéndose a todos los presentes. Dependiendo de la voluntad del alferado y de la capacidad adquisitiva del mismo se hace el brindis con champan u otro licor.

**Alferados y familias en el señalacuy con presencia de Wifalas**



## CONCLUSIONES

De acuerdo a lo investigado se llega a las siguientes conclusiones:

La estructura musical de las Wifalas del Distrito de Macusani (WDM). En la música es interpretada por los ejecutantes de pinkillos “mama” “tayta” está contraposición con la percusión “tinya”, ya que en algunos pasajes melódicos se acentúa oponiéndose a la melodía, este tipo de pasaje es característico musical está compuesta por seis partes o frase musicales, exactamente realizan entre la primera y segunda frase musical por la compatibilidad de diseños rítmicos y algunos motivos que hacen que se verifique variantes por adición de notas y transposición melódica; además se observa mucha similitud entre algunas frases por la existencia de ritmos de amalgama, a esto agregamos la característica propia de la estructura musical que vendría a ser el impulso motriz de un tiempo adicional esto se observa en la 4 y 5 frase. En cuanto al ritmo, de la música de las WDM, se observa una polirritmia a varias voces entre la melodía principal y los instrumentos de percusión que se contraponen a través de contratiempos.

En cuanto a su organología, posee canal de insuflación, la dimensión del instrumento es de 57 cm de largo (mama) y 69 Cm (tayta); posee seis agujeros destinados a su ejecución. Su estructura es similar a la Quena, consta de 6 agujeros y de ejecuta en forma casi vertical, es uno de los instrumentos musicales que en la actualidad los construyen por manos tecnificadas, los encuestados manifiestan por lo general los traen de la ciudad de Juliaca, la ejecución musical está en función a la escala pentatónica del modo Mi menor (Mi, Sol, LA, SI, RE).

La danza de las WDM se festeja en la ciudad de Macusani en el medio urbano y cumple la función principal de rendir homenaje a la ganadería en épocas de carnavales cumpliendo la actividad de “señalacuy” así como de diversión social y de confraternidad, por lo que es estrictamente motora (que se dedica al movimiento corporal), sin embargo con los concurso organizados por la Municipalidad

Provincial de Carabaya de Macusani, este acto, es llevada a otra dimensión es decir las competencias exigen proponer elementos estéticos dentro de la coreografía.



## RECOMENDACIONES

### **PRIMERO:**

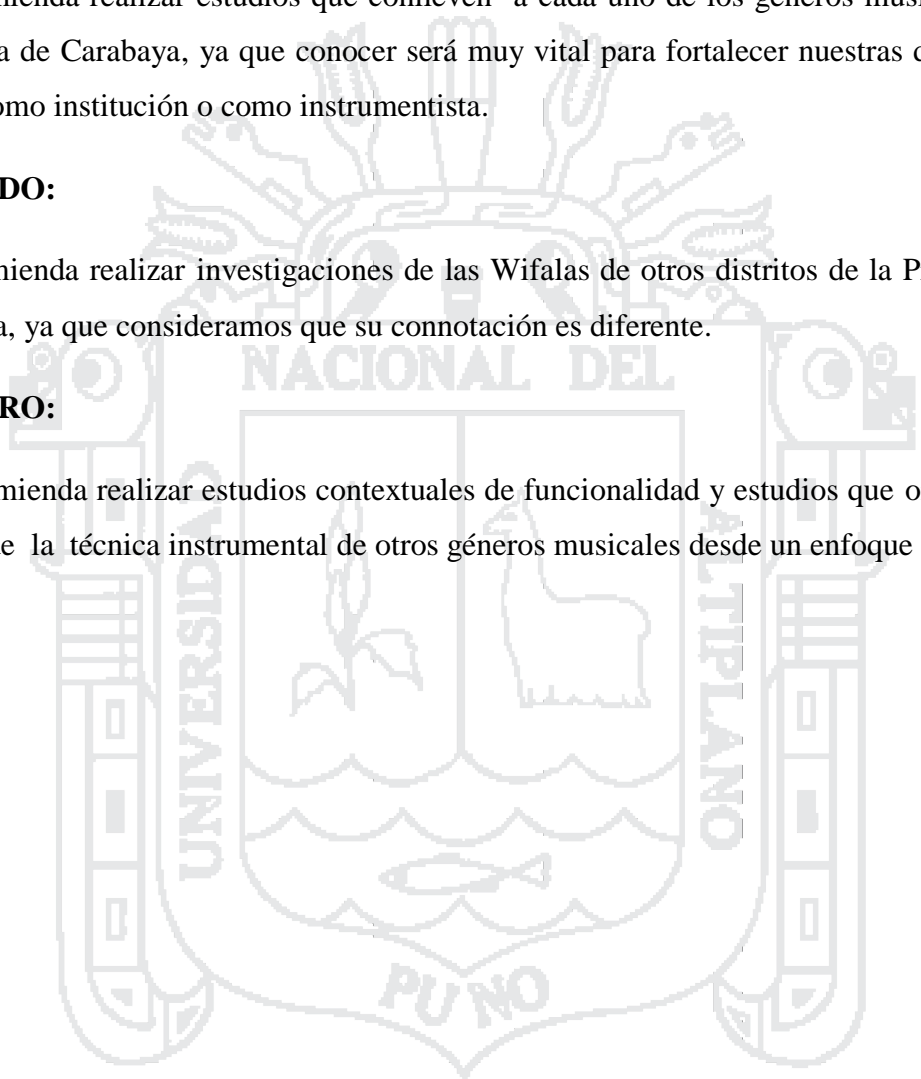
Se recomienda realizar estudios que conlleven a cada uno de los géneros musicales de la Provincia de Carabaya, ya que conocer será muy vital para fortalecer nuestras deficiencias ya sea como institución o como instrumentista.

### **SEGUNDO:**

Se recomienda realizar investigaciones de las Wifalas de otros distritos de la Provincia de Carabaya, ya que consideramos que su connotación es diferente.

### **TERCERO:**

Se recomienda realizar estudios contextuales de funcionalidad y estudios que orienten a la mejora de la técnica instrumental de otros géneros musicales desde un enfoque cualitativo.



## BIBLIOGRAFIA

- ALCHOURRON, R. (2005) Tema y arreglo, edición de autor, Buenos Aires.
- ANDRÉS, M. (2005) *EL ANÁLISIS MUSICAL EN EDUCACIÓN ESPECIALIZADA*. Universidad Pública de Navarra.
- CUBA, G. (2013) Danza wifalas o wititi. Arequipa – Perú: Editorial especialista en danza folclórica
- ORIHUELA, J. (2014) Danza wititi. Arequipa – Perú: Editorial <http://www.unav.edu/web/facultad-de-comunicacion/jose-luis-orihuela>
- CHASE, G. (1958) Introducción a la Música Americana Contemporánea, Editorial Nova, Buenos Aires.
- Lewis, R. (1999) INTRODUCCIÓN A LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA. Barcelona- España: Gedisa
- *Hornbostel y CurtSachs. (1998). CLASIFICACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES. (Galpin Society Journal XIV)"*
- *GUNJI, S.: The Collection of Musical Instruments. Kunitachi College of Music, Tokyo, Kunitachi College of Music, 1996*
- CATAORA, J. (2007) Contexto y organología del lawacumu. Puno – Perú: Tesis una puno
- CUNNINGHAMEGRAHAM, R. B. (1914) El Río de la Plata, Clifton House, Londres.

- CRUCES, Francisco y otros (2001) Las culturas musicales, Editorial Trotta, Madrid.
- DECARO, J. (1960) El tango en mis recuerdos, Ediciones Centurión, Buenos Aires.
- Diccionario de la lengua española (vigésima segunda edición), Real Academia Española, 2001, consultado el 24 de junio de 2012.
- Hornbostel E. y CurtS. (1998). CLASIFICACIÓN DE INSTRUMENTOS MUSICALES. (Galpin Society Journal XIV)".
- GUNJI, S. (1996) the Collection of Musical Instruments. Kunitachi College of Music, Tokyo, Kunitachi College of Music.
- Klosè. Método para saxofón.
- Kuhn, C. (2003) *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books, 2003.
- LANGE, Art. 1997. Notas Del cd Alone Together. Capital Records 1997.
- LÓPEZ, N. (2008). ACÚSTICA MUSICAL Y ORGANOLOGÍA. Madrid – España.
- PEREZ, D. (2010). TEATRO CERVANTES DE MÁLAGA S.A. Madrid- España.
- ROLDÁN, W. (1996) Diccionario de Música y Músicos. Librería Editorial El Ateneo, Buenos Aires.



- ROWELL, L. (1985) Introducción a la filosofía de la música, Gedisa Editorial, Buenos Aires.
- ROYO, A. (2000). EL ANÁLISIS COMO HERRAMIENTA EN LA INTERPRETACIÓN DE LA MÚSICA ATONAL PARA GUITARRA. Art. Publicado en: <http://musica.rediris.es/leeme/revista/royo06.pdf>.
- TEAL, Larry. El arte de tocar el saxofón. Miami, Florida. Summy - Bichard. (1997)
- VENIARD, J. (2000) Aproximación a la música académica argentina, Ediciones de la Universidad Católica Argentina, Buenos Aires.
- ZUBIETA, A. (2000) Cultura popular y cultura de masas, Paidós, Buenos Aires. <http://es.wikipedia.org/wiki/Saxof%C3%B3n>

### **WEBGRAFIA**

- [http://usuarios.multimania.es/miguel\\_conde/historia/historia.html](http://usuarios.multimania.es/miguel_conde/historia/historia.html).
- <http://www.sinic.gov.co/sinic/Publicaciones/Archivos/1232-2-1-17-200879111738.Pdf>
- <http://www.sinic.gov.co/sinic/Publicaciones/Archivos/1232-2-1-17-200879111738.Pdf>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Organolog%C3%ADa> Revisado el 12 de Junio del 20

## ANEXOS 1

## 1. INFORMACIÓN GENERAL

- a. **Nombre del grupo/artista.** Breve biografía.
- b. **Nombre de la canción.** Información: año, título, si es o no una versión, compositor/a.

## 2. CLASIFICACIÓN:

- a. **Vocal.**
- b. **Instrumental.**
- c. **Mixta.**

## 3. TEMÁTICA: Análisis de la letra. De qué trata. Resumen.

## 4. CARÁCTERÍSTICAS MUSICALES:

a. **Melodía**

- Cuál es el intervalo entre las dos primeras notas de la canción.
- Cuál es el intervalo entre las dos últimas notas.
- Cuál es la longitud de las frases.
- La frase inicial es legato o staccato.
- Cuál es el ámbito melódico.

b. **Armonía**

- La tonalidad es mayor o menor
- Describe la secuencia de acordes

c. **Ritmo**

- Cuántos pulsos hay en cada compás
- Cuál es el compás
- Dónde hay un ejemplo de síncopa
- Cuál es el ritmo de la línea del bajo

**d. Tempo**

- Cuál es el tempo aproximado de la canción
  - a. -30 pulsos/minuto
  - b. -60
  - c. -120
  - d. -240

**e. Forma y estructura**

- Cuál de las siguientes describe mejor la forma de esta canción
  - a. -Blues de 12 compases
  - b. -Estrofa y estribillo
  - c. -Tema y variaciones
  - d. -Collage
  - e. -(ó cuál es la forma de esta canción)

- Cuál es la estructura de la estrofa
- Describe el riff
- Describe la introducción
- Describe el tema principal
- Describe la coda
- Describe los últimos compases
- Cómo acaba la canción

**f. Dinámica**

- Describe las dinámicas de la canción
- Dónde está el clímax de la canción
- Dónde hay un crescendo
- Dónde hay un diminuendo
- Da un ejemplo de contraste dinámico en la canción

**g. Tecnología**

- En qué década crees que ha sido grabada esta canción. Da dos razones para tu respuesta
- Identifica cuatro modos en los que se han utilizado recursos tecnológicos en esta canción
- Identifica dos efectos de grabación que se hayan utilizado en la canción

- Identifica algún momento de la canción donde se use algún efecto concreto: eco, reverberación, etc.

#### **h. Instrumentación**

- Cómo describirías la textura de esta música
- Cuál es el ámbito melódico para la voz
- Cómo describirías el tipo de voz del cantante
- Nombra todos los instrumentos que suenan (o nombra tres de los instrumentos que suenan)
- Nombra un instrumento que haga un solo
- Nombra tres instrumentos que hagan el bajo y el ritmo
- Se utiliza algún efecto instrumental especial

#### **i. Estilo**

- Cuál es el nombre del estilo musical
- Cuáles son las principales características de este estilos
- De qué época procede esta canción. Da razones para tu respuesta
- Describe el sentimiento de esta música. Explica cómo se combinan los elementos musicales para crearlo.
- Cómo refleja la música el significado de las letras

- 5. OPINIÓN PERSONAL:** Si era de libre elección, ¿Por qué la has elegido? ¿Qué te sugiere?

## ANEXOS 2

### INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN DEL NIVEL TÉCNICO DEL INTERPRETANTE DE SAXO

Nombre del conjunto musical:.....

Instrumento:

Saxo Alto		Saxo tenor		Saxo barítono	
-----------	--	------------	--	---------------	--

Formación musical:

- a. Academias
- b. Autodidacta
- c. Escuela de música superior
- d. Profesional

#### 1. SONORIDAD

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo

#### 2. FRASEO

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo

#### 3. SENTIDO ARMÓNICO

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo

**a. DIGITACIÓN**

- b. Muy bueno
- c. Bueno
- d. Regular
- e. Malo
- f. Muy Malo

**4. RITMO**

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo

**5. EMBOCADURA**

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo

**6. RESPIRACIÓN**

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo

**7. EMISIÓN DEL SONIDO**

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo

**8. DIGITACIÓN**

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular

- d. Malo
- e. Muy Malo

**9. POSICIÓN DEL CUERPO**

- a. Muy bueno
- b. Bueno
- c. Regular
- d. Malo
- e. Muy Malo



ANEXO3

Wifalas  
(Distrito de Macusani)

Club Sport Estudiantil

$\text{♩} = 104$

Pinkillo Mama 1

Pinkillo Tayta 2

Tinya

Fl.

Fl.

Tamb. mil.

Fl.

Fl.

Tamb. mil.

The musical score is arranged in three systems. The first system includes parts for Pinkillo Mama 1, Pinkillo Tayta 2, and Tinya. The second system includes parts for two Flutes (Fl.) and Tambor Milenario (Tamb. mil.). The third system includes parts for two Flutes (Fl.) and Tambor Milenario (Tamb. mil.). The score is in 2/4 time with a tempo of 104. It features various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.



2

11

Fl. Fl. Tamb. mil.

This system contains measures 11 through 14. The flute parts feature eighth-note patterns with triplets in measures 12 and 13. The tambora milena part consists of a rhythmic pattern of eighth notes with accents, ending with a double bar line and a repeat sign.

15

Fl. Fl. Tamb. mil.

This system contains measures 15 through 18. The flute parts continue with eighth-note patterns and triplets. The tambora milena part has a similar rhythmic pattern with accents, ending with a double bar line and a repeat sign.

19

Fl. Fl. Tamb. mil.

This system contains measures 19 through 21. It includes a repeat sign in measure 20. The flute parts have eighth-note patterns with triplets. The tambora milena part has a rhythmic pattern with accents, ending with a double bar line and a repeat sign.

22

Fl. Fl. Tamb. mil.

This system contains measures 22 through 25. The flute parts continue with eighth-note patterns. The tambora milena part has a rhythmic pattern with accents, ending with a double bar line and a repeat sign.

The musical score is divided into four systems, each with two staves: Flute (Fl.) and Tambor Milenario (Tamb. mil.).

- System 1 (Measures 25-27):** The flute part consists of eighth-note patterns. The tambor milenario part features a complex rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- System 2 (Measures 28-30):** The flute part includes a repeat sign and a trill in the final measure. The tambor milenario part continues with its rhythmic pattern.
- System 3 (Measures 31-35):** The flute part has more eighth-note patterns. The tambor milenario part has a rest in the first measure followed by its rhythmic pattern.
- System 4 (Measures 36-38):** The flute part concludes with a repeat sign and a 2/4 time signature. The tambor milenario part also concludes with a repeat sign and a 2/4 time signature.

4

The musical score is divided into four systems, each containing two Flute (Fl.) staves and one Tambourine (Tamb. mil.) staff. The time signature is 2/4. The first system (measures 38-40) shows the Flutes playing a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the Tambourine plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The second system (measures 41-43) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 44-46) shows the Flutes playing a similar melodic line. The fourth system (measures 47-50) concludes the piece with a final melodic phrase and a rhythmic pattern that ends with a double bar line and repeat dots.