

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO - PUNO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**“TINTI WACAS” DEL DISTRITO DE JULI: ANÁLISIS MUSICAL Y
ORGANOLÓGICO EN SU CONTEXTO SOCIAL**

TESIS

PRESENTADO POR:

Bach. LINO BELTRÁN MAMANI MAMANI

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL:

LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA

PUNO – PERÚ

2017

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO - PUNO
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE

TESIS

“TINTI WACAS” DEL DISTRITO DE JULI: ANÁLISIS MUSICAL Y
ORGANOLÓGICO EN SU CONTEXTO SOCIAL

PRESENTADO POR:
Bach. LINO BELTRÁN MAMANI MAMANI

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:
LICENCIADO EN ARTE: MÚSICA



APROBADA POR:

PRESIDENTE

:
Mg. Héctor Javier Aguilar Narváez

PRIMER MIEMBRO

:
Lic. Ruthmine Maura Escarza Mayca

SEGUNDO MIEMBRO

:
Lic. Erich Feliciano Morales Quispe

DIRECTOR / ASESOR

:
Mg. Renzo Favianni Valdivia Terrazas

Área : Analisis de la Producción Musical
Tema : Organología y música

DEDICATORIA

A mis padres: Braulio y
Yolanda; por considerar que
el estudio es muy importante
para el desarrollo del ser
humano.

AGRADECIMIENTO

A nuestro señor creador – Dios- por haberme guiado en la vicisitudes de la vida y permitirme e obtener este ansiado título universitario.

Mis agradecimientos a la Universidad Nacional del Altiplano por permitirnos formarnos como artistas profesionales.

A mis docentes de la Escuela Profesional de Arte de la Especialidad de música por guiarnos sabiamente en las actividades académicas.

A músicos y danzantes de los “tinti wacas” del distrito de Juli, que sabiamente nos ha permitido ingresar a su entorno social para obtener datos se han considerado en la presente investigación.

ÍNDICE GENERAL

DEDICATORIA	3
AGRADECIMIENTO	4
ÍNDICE DE FIGURAS	7
ÍNDICE DE TABLAS	8
RESUMEN	9
ABSTRACT	10
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	12
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	12
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	12
1.2. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA	13
1.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA	14
1.3.1. PREGUNTA GENERAL	14
1.3.2. PREGUNTAS ESPECIFICAS	14
1.4. OBJETIVOS	14
1.4.1. OBJETIVO GENERAL	14
1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
CAPÍTULO II	15
REVISIÓN DE LITERATURA	15
2.1. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA	15
2.1.1. ANÁLISIS MUSICAL.	17
2.1. ANÁLISIS FORMAL.	18
2.1.1. EL CONCEPTO DE "ANÁLISIS"	18
2.1.2. ANÁLISIS FRENTE A DESCRIPCIÓN.	19
2.1.3. BENEFICIOS DEL ANÁLISIS MÚSICAL.	20
2.2. PLANTEAMIENTO DEL ANÁLISIS FORMAL.	22
2.2.3. ENCONTRANDO LAS PARTES DE UNA PIEZA.	23
2.2.4. AGRUPACIÓN DE LAS PARTES Y PRESENTACIÓN: EL ESQUEMA FORMAL.	23
2.2.5. LÓGICA O ESTRATEGIA DE LA ORGANIZACIÓN FORMAL. 25	25
2.3. ANÁLISIS TEMÁTICO	25
2.3.3. OBJETIVO DEL ANALISIS TEMÁTICO.	25
2.3.4. NOMENCLATURA.	26
2.3.5. LA ELABORACIÓN TEMÁTICA.	28

2.4. ORGANOLOGÍA	30
2.4.3. LOS SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN	31
2.5. “TINTI WACAS” DEL DISTRITO DE JULI	34
CAPÍTULO III.....	35
MATERIALES Y MÉTODOS	35
3.1. MARCO METODOLÓGICO.....	35
3.1.1. SISTEMA DE VARIABLES:	35
3.3. METODOLOGÍA:.....	36
3.3.1. TIPO DE INVESTIGACION	36
3.3.2. METODO DE INVESTIGACIÓN.....	36
3.3.3. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN.....	36
3.4. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN	36
3.4.1. POBLACIÓN.....	36
3.4.2. MUESTRA	36
3.5. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS	37
CAPÍTULO IV	38
RESULTADOS Y DISCUSIÓN	38
4.1. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA DE LOS “TINTI WACAS”	38
4.1.1. ANÁLISIS FORMAL:	38
4.1.2. ANÁLISIS TEMÁTICO	46
4.1.3. ORGANOLOGÍA.....	47
4.1.4. CONTEXTO SOCIAL	52
V. CONCLUSIONES.....	54
VI. RECOMENDACIONES	55
VII. REFERENCIAS.....	56
ANEXOS.....	57

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura N° 1 Categorización de Kunt (2000)	22
Figura N° 2 Nomenclatura formal.....	28
Figura N° 3. Variante	29
Figura N° 4. Fragmentación.....	29
Figura N° 5. Inversión.....	29
Figura N° 6. Retrogradación	30
Figura N° 7. Transcripción musical	39
Figura N° 8. Músico de “tinti wacas” ejecutando flauta y tambor.....	42
Figura N° 9. Concordancia entre el acento rítmico y métrico: sincopas.....	43
Figura N° 10. Escala tritónica de los tinti wacas	43
Figura N° 11. Tambores de los tinti wacas	44
Figura N° 12. Flauta de los tinti wacas	45
Figura N° 13. Nomenclatura de los tinti wacas.....	46
Figura N° 14. Flauta de los tintiwacas	47
Figura N° 15. Agujeros y su relación con la digitación	48
Figura N° 16. Análisis espectral de la flauta, tapando los agujeros 6, 5, y 4.	49
Figura N° 17. Análisis espectral de la flauta, tapando los agujeros 6 y 5	50
Figura N° 18. Análisis espectral de la flauta, tapando el agujeros 6.....	51
Figura N° 19. Manipulación del músico	52

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla N° 1 Ejemplo de esquematización formal.....	25
Tabla N° 2. Sistema de clasificación según Sachs-Hornbostel.....	33
Tabla N° 3. Esquematización formal de los tinti wacas.....	40
Tabla N° 4. Análisis rítmico.....	41
Tabla N° 5. Tempo de tinti wacas	44
Tabla N° 6. Calidad tímbrica de los tinti wacas	45

RESUMEN

La investigación sobre los “TINTI WACAS” DEL DISTRITO DE JULI: ANÁLISIS MUSICAL Y ORGANOLÓGICO EN SU CONTEXTO SOCIAL, es considerado en la actualidad como uno de las manifestaciones tradicionales más emblemáticas del distrito de Juli.

La ejecución del proyecto se basada en el conjunto del centro poblado Santiago, que es el más representativos del distrito de Juli, convenientemente se ha elegido a este conjunto del sector rural ya que es el conjunto que conserva las tradiciones milenarias de este elemento cultural, además de tener en consideración los campos de estudio de los “tinti wacas” en el contexto social del distrito de Juli, enfocándonos en las conmemoraciones por aniversario, fiestas patronales y fiestas de carnavales considerando el repertorio musical los componentes interpretativos de los “tinti wacas”.

En esta investigación se realiza un estudio sobre tres dimensiones específicas: organología instrumental, que trata del estudio cualitativo de los instrumentos musicales que intervienen en los “tinti wacas” del distrito de Juli, cuyas características singulares que radica en el uso de un instrumentos de percusión y una flauta. La estructura musical consta de tres partes sin embargo, existe una característica peculiar de acentuación métrica cuatro tiempos, dos tiempos y seis tiempos. Además se establece características rítmicas en sincopas; bajo un escala tretatónica, la aplicación rítmica que caracteriza en la ejecución instrumental es que una sola persona ejecuta la flauta al mismo tiempo la percusión. La función en el contexto social de las los “tinti wacas” del distrito de Juli, esta avocada a las vacas yuntas, como una imitación a la yunta cuando siembran los campesinos. Es una danza de la época colonial que imita y satiriza las costumbres españolas.

Palabras Clave : Organología, Análisis Musical, tinti wacas, contexto.

ABSTRACT

The research on the "TINTI WACAS" OF THE DISTRICT OF JULI: MUSICAL AND ORGANOLOGICAL ANALYSIS IN ITS SOCIAL CONTEXT, is considered at present as one of the most emblematic traditional manifestations of the district of Juli.

The execution of the project is based on the whole of the Santiago town center, which is the most representative of the district of Juli, conveniently has chosen this set of rural sector since it is the set that preserves the millenary traditions of this cultural element, in addition to take into consideration the fields of study of the "tinti wacas" in the social context of the district of Juli, focusing on anniversary commemorations, patron saint festivities and carnival celebrations considering the musical repertoire the interpretative components of the "tinti wacas".

In this research a study is made on three specific dimensions: instrumental organology, which deals with the qualitative study of the musical instruments that intervene in the "tinti wacas" of the district of Juli, whose singular characteristics lies in the use of a percussion instrument and a flute. The musical structure consists of three parts, however, there is a peculiar characteristic of metric accentuation: four times, two times and six times. In addition, rhythmic characteristics are established in syncopes; under a tretatonic scale, the rhythmic application that characterizes in the instrumental performance is that a single person performs the flute at the same time the percussion. The function in the social context of the "tinti wacas" of the district of Juli, is dedicated to the cows yuntas, as an imitation of the yunta when the peasants sow. It is a dance of the colonial era that imitates and satirizes Spanish customs.

KEYWORDS: Organology, Musical Analysis, tinti wacas, context.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación que titula: “tinti wacas” del distrito de Juli: análisis musical y organológico en su contexto social; se ha desarrollado con la finalidad de analizar la estructura organológica y la estructura musical a partir de sus elementos, considerando el contexto en el que se desarrolla.

La investigación consta de una estructura que comprende los siguientes capítulos:

Capítulo I: en la que se expone planteamiento del problema, justificación del problema, formulación del problema y objetivos, los que se relacionan pertinentemente con los aspectos metodológicos de la investigación.

Capítulo II: marco teórico, se consideran como fuentes de consulta los antecedentes, fuentes primarias, fuentes secundarias y terciarias, las mismas que constituyen las bases que permiten aplicar en la ejecución de la investigación.

Capítulo III: materiales y métodos, presenta las variables, metodología, población y muestra, técnicas e instrumentos. Los que permitirán describir bajo el enfoque cualitativo, las características musicales, interpretativas y organológicas.

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

Finalmente se extraen las conclusiones de acuerdo a los objetivos generales y específicos, además en esta parte se considera las recomendaciones y los anexos que constan en transcripciones musicales e instrumentos de recolección y análisis.

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 los “tinti wacas” y su organología de los instrumentos musicales que los constituyen. La “tinti waca” siendo un elemento cultural muy característico de la ciudad de Juli, en la actualidad no ha sido investigado bajo ningún método, sin embargo tuvimos la oportunidad de realizar esta labor con la finalidad de aportar 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 los “tinti wacas”: “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 y en la época de cosecha de la ciudad de Juli, adquiriendo una característica

singular, además su origen se le atribuye a una tradición milenaria que provienen de las comunidades originarias pero con funciones diferentes.

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.

Los “tinti wacas” considerada como una danza emblemática de la provincia de Chucuito – distrito de Juli , 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.

1.2. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

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.

1.3. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.3.1. PREGUNTA GENERAL

¿Cuáles son las características de la música y la organología instrumental de los “tinti vacas” en su contexto social del distrito de Juli?

1.3.2. PREGUNTAS ESPECIFICAS

¿Cuál es la forma musical de los “tinti vacas” del distrito de Juli?

¿Establecer la temática de los “tinti vacas” en su contexto social del distrito de Juli?

¿Conocer la organología del pinkillo y bombo de los “tinti vacas” del distrito de Juli?

1.4. OBJETIVOS

1.4.1. OBJETIVO GENERAL

Determinar las características de la música y la organología instrumental de los “tinti vacas” en su contexto social del distrito de Juli.

1.4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar formal musical de los “tinti vacas” del distrito de Juli.
- Establecer la temática de los “tinti vacas” en su contexto social del distrito de Juli.
- Conocer la organología del pinkillo y bombo de los “tinti vacas” del distrito de Juli.

CAPÍTULO II

REVISIÓN DE LITERATURA

2.1. PRINCIPALES CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA

En la revista características de la música (2014) extraído de www.ejemplode.com. La música es una serie de sonidos que pueden estar debidamente acomodados, se basa en sonidos y silencios y utiliza las vibraciones del aire.

“Este es un tipo de arte que afecta en forma casi exclusiva al ser humano, pero en cierto sentido se calcula que puede afectar el ánimo de algunos animales. La música existe desde la antigüedad y se calcula que ha evolucionado con el hombre, pero el concepto de música es griego, y procede de musike “arte de musas” (pág. 2).

Además agrega y teoriza los siguientes elementos musicales:

“Melodía. La melodía o melodía nada más es un concepto griego que significa cantar, en el lenguaje o uso musical, la melodía es la variación de sonidos producidos por un instrumento y se interpretaría como hacer cantar al instrumento. De esta forma se aplicaría al trabajo o decisión del compositor al utilizar los tonos agudos y graves de cada instrumento. Armonía. La armonía representa un cierto acuerdo o concordancia en los sonidos utilizados, es la manera de ajustarse a la intención del compositor y a la idea que se quiere expresar. Es conveniente explicar que el concepto armonía no solo se utiliza en la música, pues también se maneja en la estética e incluso en algunas disciplinas como el yoga. Ritmo.- El ritmo se aplica en diferentes aspectos, como la danza o en algunos movimientos mecánicos “ritmo de reloj” o “ritmo al bailar”, pero en

este aspecto el ritmo está dirigido a los tonos y sus repeticiones, esto puede expresarse también como compases, donde se distinguen los compases de 2 por 2, 2 por cuatro, tres por dos, etc., y su expresión es similar a los números fraccionarios $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{4}{4}$ etc. Tono.- El concepto de tono se puede aplicar tanto a colores, como a la música, excluyendo los colores por obvias razones, diremos que el tono en la música es la capacidad de ordena sonidos conforme a sus frecuencias, y es utilizado para poder conseguir frecuencias o combinaciones; cuando se aplica al canto se pueden usar las denominadas claves, “Do” “La” “Sol” etc. Sonido.- Los sonidos son todas las vibraciones que se producen en el medio ambiente, físicamente son propagadas por ondas. En este aspecto se destacan los sonidos de la música que son lo que se quiere transmitir, y estos sonidos se encuentran en diferentes frecuencias que se deslizan en el aire llegando hasta el oído, que es el que interpreta estas vibraciones mediante el caracol, el martillo y el yunque los que pasan esta información al cerebro para que las decodifique. Cultura.- La música, ya sea por voz o por los instrumentos, ha reflejado constantemente la idiosincrasia de la población y del lugar en la que se produce, es así que sin importar el lugar, la música produce arquetipos que distinguen a esas poblaciones. Expresión.- Esta es la herramienta ideal para que los artistas expresen sus sentimientos y pensamientos, pues las ideas se direccionan a la intención del compositor” (pág. 2).

No obstante Carmen (2011) afirma que las características musicales depende de las épocas, periodos, culturas, etc. además aclara que toda música se debe caracterizar a partir de la investigación musical es decir del análisis correspondiente a:

“Es música polifónica, normalmente contrapuntística: lo que indica que todas las voces tienen la misma importancia. Hay un solo estilo de componer, es decir, se emplea el mismo sistema de composición tanto para la música religiosa como para la profana, la polifonía. Hay un nuevo y mayor interés por las cualidades expresivas de la armonía, no sólo en la sucesión de los acordes, sino también en la forma de espaciar las partes y en el plan general de las sonoridades del acorde. No hay una música totalmente instrumental o vocal, porque toda la música instrumental se puede cantar, o viceversa; sólo hay polifonía. La esencia de esta música es tratar de transmitir la expresión de las palabras y su contenido, de ahí la gran importancia del texto (humanistas)” (pág. 1).

En consecuencia desarrollaremos las siguientes variables que están relacionadas con los elementos musicales.

2.1.1. ANÁLISIS MUSICAL.

Guzmán (2011), refiere respecto al análisis musical: “la fisiología, la acústica, la psicología, la semiología, etc (p.8). Son saberes previos del análisis, en consecuencia nuestro va a la descripción analítica de la música de los Tinti wacas, por tanto el método que propone no se ajusta a nuestros intereses.

Nagore (2004) propone objetos del análisis del texto al contexto:

“Una obra musical puede ser concebida como algo autónomo, como "artefacto" o "texto", habitualmente fijado en la partitura (por el compositor o por un transcriptor, en el caso de la música de tradición oral). Esta es la concepción de algunos planteamientos formalistas y estructuralistas. El trabajo analítico que deriva de esta concepción es la determinación y explicación de los elementos formales y estructurales que componen esa obra, sus combinaciones y funciones. Los procedimientos habituales empleados son de tipo empírico y sistemático, como la segmentación, recuento de elementos recurrentes y variantes, reducción, combinación... Aquí encuadraríamos los diversos tipos de análisis formal y funcional, el schenkeriano, la set-theory o teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, el análisis paradigmático y otros tipos de análisis semiológico, así como de análisis del estilo musical. El "significado" de la obra derivaría de la coherencia interna de sus componentes, y el trabajo analítico consistiría en desvelar esa coherencia. Esta concepción ha sido predominante en el siglo XX y todavía hoy continúa teniendo mucha fuerza. (p.2-3).

La concepción de Nagore (2014), se articula perfectamente a la concepción general de Robles (2012) y al planteamiento de nuestro problema por ser formalista y estructuralista, en ese sentido proponemos el método de análisis musical de Luis Robles por considerarlo de mayor jerarquía para el análisis básico.

Robles (2012), Introducción al análisis musical. España: Web. Luis Robles.
Propone lo siguiente:

Los objetivos del análisis musical:

- Reconocer
- Estudiar
- Extraer

Además de proponer el planteamiento general del análisis:

- Aproximación general de la obra
- Análisis formal
- Análisis temático
- Análisis armónico
- Conclusiones.

Sin embargo en el presente trabajo nos abocaremos en dos dimensiones específicas el análisis formal y el análisis temático, porque la estructura musical de los “tinti wacas” así lo requiere, es decir que la melodía de los “tinti wacas” no tiene acompañamiento armónico en consecuencia describiremos aplicaremos la propuesta analítica en este marco teórico.

2.1. ANÁLISIS FORMAL.

2.1.1. EL CONCEPTO DE "ANÁLISIS" .

Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua, "análisis" es:

"Distinción y separación de las partes en un todo hasta llegar a conocer sus principios o elementos".

Según Robles (2012), nos dice, cuando analizamos algo, "buceamos" dentro de ese algo para encontrar la lógica interna que lo construye. Cuanto más profundicemos y más descubramos sobre esa lógica y los elementos que la componen, más completo será el análisis. Normalmente, esa lógica y esos elementos no se percibirán a simple vista, por lo que implicará un cierto conocimiento, esfuerzo y tiempo el encontrarlos.

2.1.2. ANÁLISIS FRENTE A DESCRIPCIÓN.

Para Robles (2012), toma los siguientes criterios:

- De nuevo, el Diccionario de la R.A.L. establece "describir" como:

"Definir imperfectamente una cosa, no por sus predicados esenciales, sino dando una idea general de sus partes o propiedades"

- Según ello, "describir" es casi lo opuesto a "analizar". En la descripción no se habla de lo esencial, sino que relatamos lo superficial.

- Uno de los principales defectos, a la hora de realizar un análisis, es caer en la simple descripción. Cuando ocurre esto, además de que hacemos casi lo contrario a analizar, insultamos a la inteligencia del lector de ese supuesto análisis, pues solamente encontrará banalidades donde debería haber profundización.

- Evidentemente, a veces puede resultar necesario realizar alguna pequeña descripción, siempre y cuando sea para apoyar algún argumento posterior más profundo y de claro carácter analítico.

- Un buen análisis, además de profundizar y evitar la descripción superficial, debe cumplir otro requisito: presentar los datos encontrados de la forma más clara y concisa posible. De poco vale descubrir maravillas en lo que analizamos si no se transmiten claramente.

- Analizar es descubrir y clarificar aquello que está oculto. No puede ocurrir que haya que "analizar el análisis" para poder entenderlo, lo cual, por desgracia, suele ser algo frecuente. Una presentación desordenada va contra la propia esencia del análisis, pues volvemos a ocultar lo que habíamos encontrado.

- Por todo ello, cuanto más estructurada, clara, concisa, ordenada, etc... Sea la presentación, mejor. Ello requiere esfuerzo, pero es un esfuerzo que se debe realizar, si no queremos llegar incluso a invalidar nuestro análisis.

2.1.3. BENEFICIOS DEL ANÁLISIS MUSICAL.

Según Robles (2012), considera los siguientes aspectos:

- Ya circunscritos al ámbito musical, y por si alguien tiene dudas sobre la ventaja que supone analizar una obra, reflexionaremos un poco al respecto.

- Todas las obras musicales, especialmente las de los buenos compositores, poseen una rica estructura interna, absolutamente premeditada por el compositor, y muchas incluso una especie de estrategia o guión que sólo puede ser "descubierto" a través del análisis. Por ello, interpretar una obra sin conocer nada de esa estructura y guión interno es como recitar un poema en un idioma que desconocemos.

- De ello deducimos los beneficios del análisis musical: comprensión de la obra, por tanto mejor interpretación, y mucha más facilidad para la memorización. Además, el análisis es la puerta de acceso a la composición. Sólo se puede componer algo "decente", en el ámbito de la llamada "música clásica", si aprendemos cómo lo han hecho los buenos maestros precedentes. Y eso se consigue, básicamente, a través del análisis.

2.1.3.1. OBJETIVOS BÁSICOS DEL ANÁLISIS MUSICAL.

Autores como Clemens Kuhn (1994), Robles (2012), entre otros manifiestan respecto a los objetivos básicos del análisis:

Según lo visto antes, si la música se construye a través de establecer relaciones entre los distintos elementos musicales, el análisis musical ha de perseguir los siguientes objetivos básicos:

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

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

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

De esos tres objetivos, el más importante, pero también el más difícil de conseguir, es el último. Si lo alcanzamos, comprenderemos la totalidad de la obra. Pero, para alcanzarlo hay que analizar bastantes obras, además de que hay que atender también a otros factores que todavía no hemos mencionado, como el estilo del compositor o la posible funcionalidad de la obra.

En definitiva, un buen análisis debe completar esos 3 objetivos, pero dirigirse especialmente hacia el último.

2.1.3.2. CATEGORÍAS EN LAS RELACIONES DE LA OBRA MUSICAL.

Analizar las relaciones que aparecen en una obra musical es una tarea difícil debido a su evolución temporal, bastante más difícil que observar las simetrías de un edificio, que se está "quietecito". Disponemos de la partitura como herramienta de análisis, aunque también el cúmulo de notas llegará frecuentemente a marearnos la vista.

Otra dificultad se encuentra en definir o categorizar esas relaciones, que suelen ser muy variadas. Para simplificar esta categorización, el autor de un conocido libro de Formas Musicales, Clemens Kühn (1994), propuso una "escala" de 5 categorías que yo voy a dejar en sólo 4, de mayor a menor grado de relación:

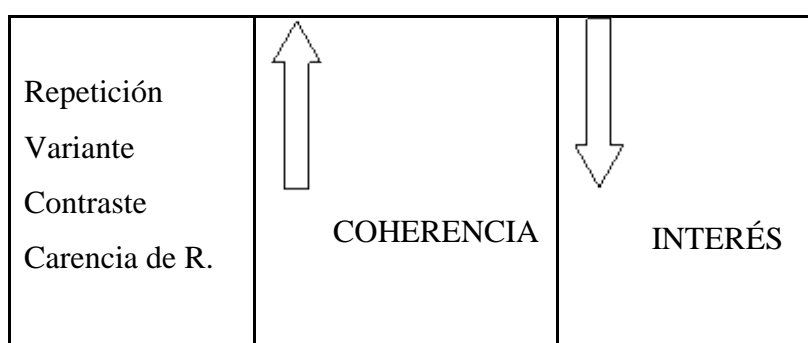
- Repetición
- Variante
- Contraste
- Carencia de relación

Normalmente, como ya hemos visto antes, los compositores controlan a lo largo de toda la obra qué grado de relación se produce entre los distintos elementos musicales. Y vamos a dar una "pista" de la manera más básica y frecuente de usarlas por parte de los compositores:

- Cuanto más repetitivo es un fragmento musical, más coherente y estable resulta, aunque puede tener menos interés.
- Cuanto más contrastante es un fragmento musical, más interés proporcionará, aunque probablemente pierda un poco de coherencia.

Lo resumimos en el siguiente gráfico:

Figura N° 1 Categorización de Kunt (2000)



Los buenos compositores juegan sabiamente a buscar un equilibrio en todo momento de la obra entre los dos aspectos, coherencia e interés, dando "una de cal y otra de arena". Esto también será objeto del análisis.

2.2. PLANTEAMIENTO DEL ANÁLISIS FORMAL.

El análisis formal debe ser de los primeros pasos en acometer en un análisis musical. Una vez realizado, donde antes sólo había un motón incomprensible de notas, vemos una organización sencilla y estructurada que nos guiará en el resto del análisis.

Si realizamos un buen y exhaustivo análisis formal, podemos decir que tenemos hecho el 70% del análisis musical, pues tanto la temática, como la armonía, estarán muy ligados al mismo (en esto también hay un poco de "trampa", ya que frecuentemente, para realizar un análisis formal, no queda más remedio que anticiparse y mirar algo "por el rabillo del ojo" la temática y la armonía).

Un análisis formal sigue los siguientes pasos u objetivos:

1° - Detectar cuáles son las principales partes de una pieza.

2° - Estudiar cómo se agrupan dichas partes.

3° - Presentar la estructura formal encontrada.

4° - Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal.

2.2.3. ENCONTRANDO LAS PARTES DE UNA PIEZA.

Antes de nada, aclarar que en el análisis formal no interesan las partes muy pequeñas, que serán estudiadas desde la perspectiva de la temática. No se puede establecer un número concreto, pero por citar alguno, nos interesan partes de 4 compases hacia arriba.

Para encontrar estas partes, debemos localizar qué divisiones se producen a lo largo de la pieza, teniendo en cuenta que existen 3 procedimientos básicos para producirlas:

Cadencias: Las cadencias son a la música lo que los signos de puntuación al texto. Las hay más fuertes y más débiles, pero siempre crearan una división formal.

Repetición: Cuando se repite algo, aunque todo el material sea similar, se crea una división en el punto de inicio de la repetición. En la imagen siguiente, aunque todo sean peras, tenemos 2 partes: la primera pera y la segunda pera.

Contraste: Si las cosas cambian, es evidente la aparición de una división. Lo volvemos a ilustrar con frutas.

2.2.4. AGRUPACIÓN DE LAS PARTES Y PRESENTACIÓN: EL ESQUEMA FORMAL.

Según Robles (2012), sintetiza respecto al esquema formal:

Aquí reside el verdadero reto del análisis formal. Dividir en partes una pieza puede resultar relativamente sencillo, más difícil suele ser estudiar qué relaciones se dan entre esas partes y entender cómo se asocian. Existen múltiples criterios de asociación, pero los más frecuentes son:

- Compartir un mismo material temático.
- Compartir una misma tonalidad o comportamiento armónico.
- Poseer un mismo carácter.
- Aparecer en una misma sección que finaliza con una cadencia importante.

Normalmente nos encontraremos con muchas pequeñas partes, y debemos ser capaces de asociarlas hasta dar con una estructura general de 2 ó 3 grandes bloques. Los compositores, aunque la pieza sea muy larga, y salvo contadas excepciones, siempre piensan en una estructura básica de 2 ó 3 grandes bloques. En esta tarea nos puede ayudar mucho conocer si la pieza responde a una forma musical preconcebida (por ejemplo, sonata). Esto lo veremos en la aproximación inicial.

Una vez que ya conocemos bien todas las partes y sus asociaciones, tenemos que presentar esta información. Esto se hace, habitualmente, a través de un esquema formal. El esquema formal puede realizarse de cualquier manera: con llaves, con bloques, de tipo árbol, o de alguna otra forma que se nos ocurra. En cualquier caso, debe ser lo más claro posible, evitando confusiones y ambigüedades, y usando letras u otros signos que identifiquen con claridad cada parte y las relaciones que se establecen entre ellas.

Nosotros proponemos el diagrama de bloques, por considerarlo el más claro de todos. En cada bloque se marcan los compases que abarca, y se usan minúsculas y subíndices para los bloques inferiores:

Tabla N° 1 Ejemplo de esquematización formal

1	A (exp)	16	17	B	32	33	A' (reexp)	48									
1	a1	8	9	a2	16	17	b1	24	25	b2	32	33	a1	40	42	a2'	48
I			V			II	(VI)	V				I					

Fuente: Robles (2012)

Podemos también aprovechar el esquema formal, como en el ejemplo, para incluir alguna anotación relevante sobre la función o contenido temático de alguna parte, o para marcar las áreas armónicas principales.

2.2.5. LÓGICA O ESTRATEGIA DE LA ORGANIZACIÓN FORMAL.

Tras el esquema formal, podemos hacer un breve comentario sobre la lógica o estrategia que plantea el compositor a través de esa organización formal. Detectar dicha lógica en su plenitud requiere mucha práctica, sobre todo en obras complejas, como muchas de las Sonatas de Beethoven o las fugas de El Clave Bien Temperado de Bach, en las que el compositor crea juegos muy elaborados con la propia forma.

No obstante el 95% de la música, incluso en las obras complejas, responde a una lógica global similar a la mostrada en el ejemplo anterior, es decir, una parte inicial de presentación de ideas (A), una parte central de contraste (B), y una vuelta a la estabilidad inicial para finalizar (A').

2.3. ANÁLISIS TEMÁTICO

2.3.3. OBJETIVO DEL ANALISIS TEMÁTICO.

Para efectos de un análisis temático consideramos las opiniones de Robles (2012), quien hábilmente considera a varios autores para proponer lo siguiente:

La mayoría de las obras musicales cuentan con una melodía que las guía y que es fácilmente reconocible. En determinados fragmentos, o en obras complejas, puede existir incluso más de una melodía simultánea.

La melodía de una obra no surge de manera caprichosa. El compositor normalmente la organiza de manera premeditada, siguiendo unos procedimientos técnicos bastante precisos:

- A. Por un lado, diferencia las distintas partes de la obra asignándole a cada parte un "carácter temático", es decir, melódico, diferente.
- B. Por otro, la primera de esas partes normalmente es una breve melodía de fuerte personalidad, denominada "tema". De este tema derivan casi todas las siguientes partes, mediante la "elaboración temática".

En vista de ello, el objetivo del análisis temático es múltiple:

- Identificar el tema principal (a veces, puede haber más de uno).
- Identificar el carácter temático de las distintas partes.
- Descubrir cuáles son los principales procedimientos de elaboración temática que pueden aparecer dentro de cada parte y entre las distintas partes.
- Entender cuál es la lógica de todo ello, por qué el compositor lo dispuso así todo.

2.3.4. NOMENCLATURA.

Autores como Kuhn (1994), Schoenberg (1950), Zamacois (1998) entre otros, aplican nomenclaturas diferentes, pero que coinciden con algunos términos que se muestran a continuación:

Célula: es la unidad temática más pequeña reconocible por el oído. Suele constar de pocas notas: 2, 3, 4.

Motivo: es un gesto melódico breve (1 a 4 compases), bien definido por una ligera (o no tan ligera) sensación de conclusión en su final, y que aparece repetido a lo largo de la obra (importante este último aspecto).

Frase: es un fragmento melódico de mayor tamaño que el motivo, y que presenta las siguientes características:

Se encuentra dividida en 2 (raramente 3) partes llamadas semifrases.

Las semifrases dividen simétricamente a la frase, y finalizan con un gesto cadencial. El de la última semifrase es el más intenso.

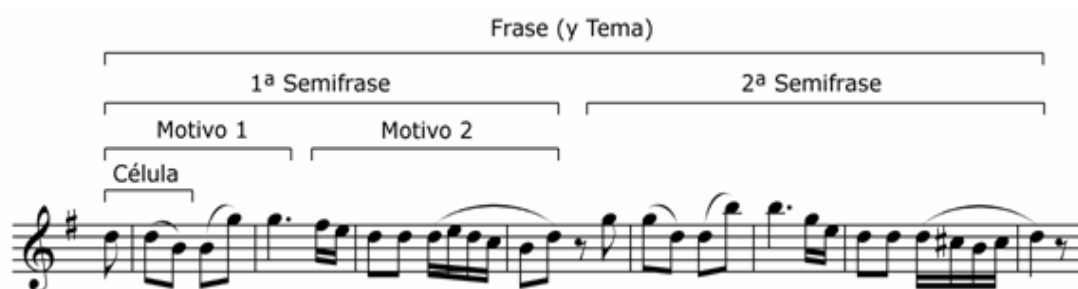
Auditivamente, las 2 semifrases suelen generar una sensación de pregunta y respuesta, o, usando términos más adecuados en el análisis musical, de antecedente y consecuente.

El número total de compases que la compone es habitualmente múltiplo de 2, siendo la frase de 8 compases la más habitual de todas (con 2 semifrases de 4).

Tema: idea melódica, de marcado carácter, que suele aparecer al principio de las obras, y de la cual normalmente deriva toda la melodía restante. Su duración es bastante variable (desde 4, a veces incluso menos, hasta 16 compases). En las obras de la época Clásica y Romántica el tema suele tener estructura de frase (con lo cual es muy típico el tema de 8 compases).

Bloque, Sección, Parte: nombres que se utilizan para denominar un fragmento amplio de una obra.

Elemento temático, idea temática: términos de tipo comodín, es decir, valen para todo. Resultan muy útiles para denominar un fragmento o idea melódica que no sabemos muy bien qué es exactamente. Elemento temático hace alusión a algo relativamente breve (en torno al tamaño de un motivo), e Idea temática a algo de mayor duración.

Figura N° 2 Nomenclatura formal

En esta melodía puedes ver un ejemplo de la mayoría de los términos expuestos.

2.3.5. LA ELABORACIÓN TEMÁTICA.

La teorización de Robles (2012), se ajusta y permite analizar ordenadamente en la música de los “tinti vacas”, por lo que consideramos en el presente subtítulo:

Mediante la elaboración temática, el compositor crea, a partir de una idea melódica A, una nueva idea melódica B. Esta idea B sonará nueva, pero a la vez mantiene una cierta relación con A.

Ya hemos dicho que casi todas las ideas melódicas de las distintas partes de una obra habitualmente derivan, por elaboración temática, del tema inicial. Incluso, dentro de una misma parte también se da la elaboración temática: fíjate como la 2ª semifrase del tema en la sonatina de Clementi es casi igual a la 1ª.

Los procedimientos de elaboración temática son muy variados, y su descripción requeriría un amplio capítulo dedicado a ello. Aquí simplemente exponemos algunos de los tipos más comunes, que además podemos observar en la sonatina:

Repetición: B es una repetición muy similar a A. Ya lo hemos visto entre las dos semifrases del tema en la sonatina.

Variación: B es de la misma duración que A, mantiene un perfil melódico parecido, pero cambian algunos aspectos: se añaden o suprimen notas, se producen algunos cambios rítmicos, se modifican algunos intervalos, etc... Sin embargo, esencialmente, percibimos que B es parecido a A. Obsérvalo en el siguiente ejemplo de la sonatina.

Figura N° 3. Variante



Fragmentación: B es sólo un fragmento de A. De nuevo tenemos ejemplos en la sonatina.

Figura N° 4. Fragmentación



Inversión: B es igual que A, pero invirtiendo la dirección de los intervalos. Es decir: los intervalos ascendentes se convierten en descendentes, y viceversa. Encontramos un ejemplo en la sonatina. No es una inversión exacta, pero se acerca bastante.

Figura N° 5. Inversión



Retrogradación: B es igual que A, pero leído al revés, de atrás hacia delante. Aparece también un ejemplo en la sonatina, que es una retrogradación exacta, excepto en una nota.

Figura N° 6. Retrogradación

En el ejemplo aparece el c.45 como idea inicial (A), porque coinciden las trasposiciones y resulta más claro. Pero, en realidad la idea inicial procede del c.9.

2.4. ORGANOLOGÍA

Pérez, J (2013) Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. Chile: Universidad Católica del Norte y Universidad de Tarapacá- Revista Musical Chilena; resume lo siguiente:

El sistema de clasificación de instrumentos musicales ideado por Curt Sachs y Erich Moritz von Hornbostel en 1914 es universalmente usado hasta hoy. En este artículo se analizan las razones de esta permanencia y se revisa en general la historia de los distintos criterios usados para clasificar los instrumentos musicales. Igualmente se explica, de acuerdo con nuestra experiencia, el porqué el sistema de Sachs-Hornbostel nos parece el más apropiado para la realidad americana, con énfasis en la época prehispánica. Se discuten las fortalezas del sistema, junto con sus debilidades, la metodología de clasificación y la de ordenamiento, de modo de clarificar su utilidad como herramienta metodológica. Nuestra posición se sustenta en una experiencia de más de treinta años de investigación en la organología americana, la que permite precisar las posibilidades que ofrece este sistema para futuras investigaciones. Además se contrastan las características del sistema con las necesidades metodológicas que plantea el material organológico americano, en especial el arqueológico. Finalmente se propone una actualización del sistema completo, en la que se incluyen nuevas variedades organológicas del área surandina. Se ha respetado la estructura original del sistema propuesta por sus autores, para que continúe siendo efectivo como sistema de referencia universal y compatible con el amplio uso que se le ha dado en todo el mundo. Pérez (2013: p.42)

2.4.3. LOS SISTEMAS DE CLASIFICACIÓN

Pérez (2013), respecto a los sistemas de clasificación de los instrumentos musicales, ideados por Sach y Moritz, realiza una evaluación en la que resaltan los siguientes aspectos:

“En la búsqueda por organizar los elementos que rodean al ser humano a lo largo de la historia ha surgido la necesidad de clasificarlos. Se han ideado sistemas para clasificar las especies naturales y lo mismo ha ocurrido con los objetos hechos por el hombre. El caso de los instrumentos musicales no escapa a esta aproximación. Con el tiempo se han desarrollado diversos sistemas que buscan aproximarse a la naturaleza de los instrumentos musicales y a las divisiones jerárquicas que mejor definen las diferencias entre ellos. La idea de clasificar es difícil por el dinamismo y diversidad ante la cual nos enfrentamos. La clasificación no ha sido una tarea fácil, toda vez que es estática y busca la semejanza entre los elementos. Es por ello que se han generado diversas propuestas, las que brevemente se describirán a continuación. El más antiguo sistema de clasificación de instrumentos de música conocido fue usado por los chinos 4.000 años antes de Cristo. Consideraba ocho “sonidos”, según los materiales de construcción: metal, seda, piedra, bambú, calabaza, arcilla, cuero, madera (Biot 1803-1850). Los primeros sistemas de clasificación europeos son muy posteriores al sistema chino. Los de Martin Agrícola (*Musica instrumentalis deutsch*, 1529), Pierre Trichet (*Traité des instruments de musique*, ca.1640, 1957) y del padre Marin Mersenne (*Traité de l’harmonie universelle*, 1627), reconocieron cuatro grupos de instrumentos: de cuerda, de viento, de percusión y “varios”. Esta forma de clasificar se explica porque en los conjuntos orquestales europeos de la época los instrumentos de “cuerdas” y los de “vientos” eran esenciales, la percusión no era importante y se conocían algunos pocos inclasificables. No obstante estas divisiones eran incongruentes, ya que no había un único criterio de subdivisión. En el caso de la cuerda y el viento se realiza una división de acuerdo con los componentes que entran en vibración para producir el sonido; en el caso de la percusión, de acuerdo con la técnica de tañido y en la categoría “varios” según los instrumentos que no caben en las categorías anteriores. La subdivisión de estos grupos se hace según el material del cual están hechos, lo que resulta operativo en el caso de los instrumentos de vientos, de madera y los de bronce de la orquesta de la época. A partir de 1880 Víctor Mahillon⁴ idea un nuevo modo de clasificación, luego de la exploración de la amplia colección de instrumentos europeos y exóticos del Museo

del Conservatorio de Bruselas. Este sistema intenta unificar los criterios de clasificación para lograr una mayor consistencia. Para este efecto mantiene la primera división según el elemento que entra en vibración (cuerda y viento). No obstante, se diferencia según los otros elementos que entran en vibración, membrana en el caso de los tambores, o la masa entera del instrumento, como es el caso de los platillos, las castañuelas o un gong. Para una mayor precisión de su nomenclatura, Mahillon toma como referencia la palabra griega “fono”, que significa sonido. Sobre esta base denomina las divisiones como membranófonos (instrumentos en los cuales el material que entra en vibración es una membrana); cordófonos (cuando el material que entra en vibración es una cuerda); aerófonos (si lo que entra en vibración es el viento) y autófonos (aquellos instrumentos en los cuales el material que entra en vibración es el mismo que compone a la pieza). Las subdivisiones que plantea para continuar la clasificación están determinadas por la manera con la que el ejecutante hace vibrar el cuerpo del instrumento, punto sobre el que no entraremos en su detalle. El primer intento de contar con un sistema que se pudiera aplicar a las regularidades y patrones universales con una metodología basada en la compleja realidad organológica del panorama mundial, más que solamente en criterios teóricos, es el de Erich Moritz von Hornbostel, director del Berlin Phonogram Archiv y Curt Sachs, quien trabajaba en la Staatliches Instrumenten Sammlung de Berlín. Ellos incorporaron el conocimiento de la gran gama de nuevos instrumentos que aportó el auge de la etnografía y el nacimiento de la musicología comparada. Publicaron en 1914 su sistema bajo el título “Systematik der Musikinstrumente”. Adoptaron los cuatro principios de clasificación iniciales de Mahillon, ya que permitía incorporar las nuevas especies exóticas a las que se les comenzaba a prestar atención. No obstante, cambiaron la denominación de autófonos por idiófonos, al asumir la raíz griega “idio” como lo propio, en vez de “auto” que significa “por sí mismo”, ya que podría confundirse con que el instrumento suena por sí mismo, como es el caso de un instrumento automático. Respecto de las subdivisiones, cambiaron el modelo Mahillon por uno más sencillo y reconocible a simple vista tanto por los etnólogos como por los exploradores o por los conservadores de museos. Detectaron la inconveniencia de mantener encabezamientos consistentes para todos los rubros, ya que el número de subdivisiones es tan amplio que no resulta manejable sin ingresar encabezamientos superfluos e insignificantes. Además el sistema debe dejar espacio para futuras divisiones, a fin de abarcar casos especiales y permitir el aumento de las subdivisiones. En lugar de dividir los distintos grupos de acuerdo con un principio uniforme, Sachs y Hornbostel establecieron que el principio de

la división fuese dictado por la naturaleza del grupo mismo (Vega 1946), según detallaremos más adelante. Para concretar esta idea, Sachs y Hornbostel adoptaron el sistema de numeración de Dewey, el que permite ampliar infinitamente las subdivisiones de clasificación. Para aplicarlo enumeraron inicialmente las cuatro divisiones principales: (1) idiófonos, (2) membranófonos, (3) cordófonos, (4) aerófonos y luego continuaron sucesivamente con las subdivisiones. De este modo, al clasificar un instrumento de acuerdo con este método, se obtiene un número de clasificación que puede ser descifrado siguiendo el sistema Sachs-Hornbostel. Por ejemplo, si se parte del número (3), que significa cordófonos, este se subdivide según el siguiente principio” Pérez (2013: p.42)

Tabla N° 2. Sistema de clasificación según Sachs-Hornbostel

(3) CORDÓFONOS	Una o varias cuerdas están tendidas entre puntos fijos.
(31) CORDÓFONOS SIMPLES O CÍTARAS	El instrumento consiste en un portacuerdas solo, o en un portacuerdas y un cuerpo de resonancia en cohesión inorgánica, separables sin destrucción del aparato musical.
(311) DE PALOS	El portacuerdas tiene forma de palo; también las tablas puestas de filo pertenecen a esta.
(311.1) Arcos musicales	El portacuerdas es flexible (y curvo).
(311.12) Heterocordes	La cuerda es de otra materia que el arco.
(311.122) Poliheterocordes	El arco tiene varias cuerdas de otra materia que el cuerpo.
(311.122.2) Con corredera vocal	

Fuente: Pérez (2013)

2.5. “TINTI WACAS” DEL DISTRITO DE JULI

Frisancho, (1982) nos describe respect a la danza “tinti wacas” : “Esta danza se compone de 15 a 20 danzarines de acuerdo a la comunidad de donde proceden y a la importancia de los festejos. Unos se disfrazan de toros, otros de caballos y otros de cóndores. Los primeros llevan las cabezas de los animales que representan, colocadas a la altura de la cintura, cubriendo los miembros inferiores con pollerones de bayeta o jerga. La cabeza del bailarín va amarrada con un pañuelo colorado sobre el cual lleva un sombrero adornado con plumas de avestruz. Los bufones esta representados por los llamados ‘Cusillos’ que visten con traje manufacturados de pequeños cordeles de lana de oveja, caretas de trapo con cuernos y grandes lazos enroscados a su cuerpo que le sirve para representar la captura de los toros y caballos. La música la ejecutan dos personas, una que toca el tambor y otra el pinquillo, por lo que resulta bastante monótona. Los bailarines realizan una serie de piruetas y contorsiones, cuando llegan a la esquina de una plaza simulan el degüello de una res, que es cogida con el lazo por los cusillos, luego aparece el cóndor que simula comerse a la res, y al que también dan muerte. Se cree que esta danza representa la caza del cóndor, ya que previamente a su presencia, le ponen la carnada y en efecto, es así como cazan al cóndor en algunos pueblos del Cusco, Apurímac. También puede simbolizar las corridas de toro de los españoles, pero dentro de un sentido satírico. En este caso el caballo representa el papel de picador. Nombre de la danza proviene de las voces Tintin que juntas onomatopéyicamente representa el sonido de las campanillas que llevan los toros con su atuendo, por lo se podría traducir como los toros con campanillas”. (Frisancho,1981 pág. 93).

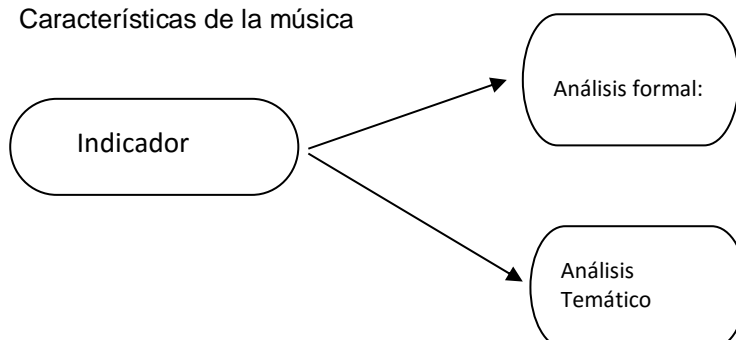
CAPÍTULO III

MATERIALES Y MÉTODOS

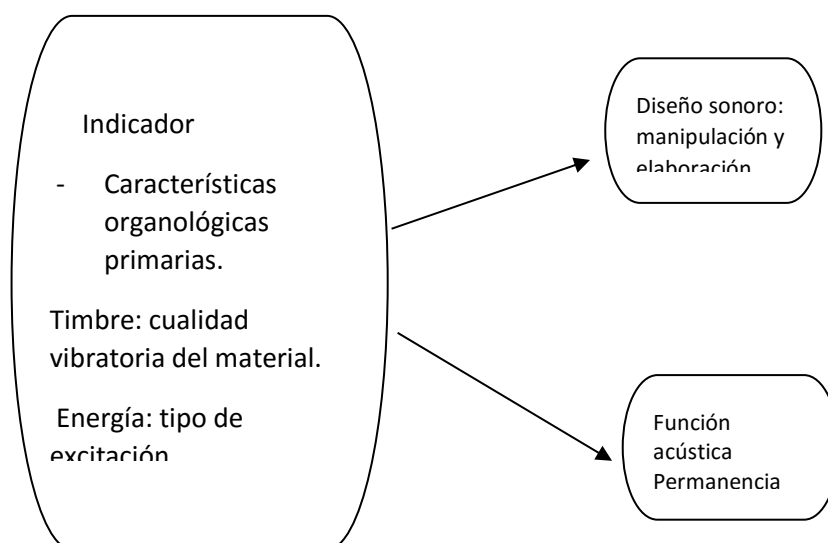
3.1. MARCO METODOLÓGICO

3.1.1. SISTEMA DE VARIABLES: VARIABLES

Características de la música



Organología



ontexto social

Nivel inmediato: Entorno que está en contacto inmediato y directo con el individuo

Nivel comunitario: Suelen precisar medios de transporte para recorrerlos. Alrededores geográficos, comunidades

Nivel social: Son las ideas políticas, actitudes sostenidas, las personas tienen poco control sobre estos contextos

3.3. METODOLOGÍA:

3.3.1. TIPO DE INVESTIGACION

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

3.3.2. METODO DE INVESTIGACIÓN

El método de investigación es cualitativo, por ser descriptivos y susceptibles de interpretación, otorgan datos categoriales. Así mismo las explicaciones son concretas y específicas. Y promueve el aprendizaje de los participantes.

3.3.3. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El diseño de investigación es de tipo trasversal, porque nos permitirá medir las variables en diferentes momentos del tiempo para conocer su progreso; tienen la ventaja de informar sobre los cambios en el proceso de investigación.

3.4. POBLACIÓN Y MUESTRA DE INVESTIGACIÓN

3.4.1. POBLACIÓN

“Tinti wacas” Centro poblado Santiago.

3.4.2. MUESTRA

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

“Tinti wacas” Centro poblado Santiago.

3.5. TÉCNICAS E INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

TECNICAS:

- Observación participante
- Entrevista
- Lista de cotejo

INSTRUMENTOS:

- Guía de observación estructurado
- Guía de entrevista
- Ficha de lista de cotejos

CAPÍTULO IV

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1. CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA DE LOS “TINTI WACAS”

4.1.1. ANÁLISIS FORMAL:

Nuestro análisis comienza con una de las dimensiones propuestas en el marco teórico para lo cual mostraremos la transcripción de los instrumentos que intervienen en los tinti wacas, que son básicamente dos como se verifica en la siguiente figura.

Figura N° 7. Transcripción musical

Tinti Wacas

Centro Poblado de Santiago

Fuente: el autor

4.1.1.1. Esquema Formal

Esquematisando de acuerdo a la nomenclatura seguida en el curso de etnomusicología (2013) de la UNA – Puno, se aplica la siguiente tabla para en conteo de compases así como para la estructuración aplicando letras del abecedario para hacer la categorización según el grado de relación propuesta por Kunt (2000) repetición, variante, contraste y carencia de relación.

Leyenda, donde: C = significa compas
 : A, a, a', a'', b = letras para categorizar las ideas melódicas.

Tabla N° 3. Esquematización formal de los tinti wacas

C 1					A					C10	
C1		a			C5		C6		a'		C10
C1	a	C2	C3	b	C5	C6	a	C7	C8	b	C10
C1 a	C2 a	C3 b	C4 b	C5 c	C1 a	C2 a	C3 b	C4 b	C5 c		

C 11					B					C16	
C11		a			C12	C13	a'	C14	C15	a''	C16
C11	a	C12	b	C13	a'	C14	b'	C15	a''	C16	b''

C17					A'					C21
C17		a			C18	C19		b		C21
C17	a	C19	a	C19	b	C20	b	C21	c	

Fuente: de acuerdo a la partitura - figura 3

De acuerdo a los indicadores: repetición, variante, contraste y carencia de relación, se observa:

La estructura formal A está compuesta por tres partes o tres ideas melódicas completas; la primera del compás uno (C1) al compás diez (C10), está relacionada a través de una variante por repetición de notas, además entre los C1 al C5 se observa a (pregunta) b (respuesta contrastante), no obstante los C6 al C10 contiene la misma similitud. Cabe destacar que el elemento o fragmente más pequeño de la composición tiene una variedad en su construcción entre repeticiones y contraste muy bien equilibradas.

La estructura B, está compuesta por tres elementos melódicos que se diferencian únicamente por su melodía, ya que rítmicamente tienen los mismos diseños, es por ello que lo describimos con a, a' y a'', esta composición ternaria está muy bien equilibrada y tiene una particularidad ya que los compases que se encuentran del C1 al C16 se observan la combinación entre variantes y contrastes mas no repeticiones.

La tercera parte A' es básicamente la misma del A, es decir considerado una variante más, por lo la única diferencia es que la terminación resuelve con notas repetidas para generar una cadencia muy bien definida por la flauta y el tambor.

4.1.1.2. Ritmo

Tabla N° 4. Análisis rítmico

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores		Ritmo melódico	
		Si	No	Si	No
<ul style="list-style-type: none"> Acentuación métrica 	<ul style="list-style-type: none"> Mixto Binario Ternario 	X		X	
<ul style="list-style-type: none"> Acentuación rítmica 	<ul style="list-style-type: none"> Mixto Binario Ternario 	X		X	
<ul style="list-style-type: none"> Concordancia entre el acento rítmico y métrico 	<ul style="list-style-type: none"> Sincopa Contratiempo 	X		X	
<ul style="list-style-type: none"> Ritmo según su comienzo 	<ul style="list-style-type: none"> Tético Anacrúsico Acéfalo 	X		X	
<ul style="list-style-type: none"> Ritmo según su final 	<ul style="list-style-type: none"> Masculino femenino 	X		X	
<ul style="list-style-type: none"> Polirritmia 	<ul style="list-style-type: none"> A una voz Varias Voces 		X		X

Fuente: instrumento del curso de etnomusicología 2013.

La transcripción melódica se refiere al único instrumento que ejecuta el músico con el acompañamiento del tambor.

Figura N° 8. Músico de “tinti wacas” ejecutando flauta y tambor



Fuente: el autor

Esta ejecución es poco habitual en instrumentos de flautas, por lo que el ejecutante hace coincidir los pies rítmicos de acuerdo a la melodía y el movimiento coreográfico es decir que hay una estrecha relación entre el acento métrico y rítmico según.

De la tabla 6 se deduce, existe acentuación métrica tanto en ritmo de valores y ritmo melódico a tiempos irregulares de $4/4$, $2/4$ y $6/4$, por lo que estas acentuaciones son estrictamente mixtas.

Respecto a la concordancia entre el acento rítmico y métrico existen sincopas en los C14 y C16, característica que es parte del contraste.

Figura N° 9. Concordancia entre el acento rítmico y métrico: sincopas

El ritmo según su comienzo es tético y según su final femenino.

No existe poliritmia debido a que el ejecutante hace doble función la de tañer la flauta y el tambor.

4.1.1.3. Melodía

Respecto al análisis melódico, en una primera instancia se ha tocado en la esquema formal, considerando que los indicadores: repetición, variante, contraste y carencia de relación, estos elementos son parte de la melodía sin embargo describiremos otros aspectos como son: la escala, los puntos álgidos (clímax) y los intervalos empleados.

La melodía de los tinti wacas está en función a una escala tritónica, por la intervención de tres notas musicales la primera Do, La, y Fa, estas notas además corresponden a la triada de Fa mayor, por lo que genera un centro tonal que es Fa además esta nota es repetida constantemente al termino de las ideas melódicas, no obstante la escala queda de la siguiente forma:

Figura N° 10. Escala tritonica de los tinti wacas

4.1.1.4. Tempo

Tabla N° 5. Tempo de tinti wacas

Conjunt o tradicio nal de Chakall ada	Tempo				
	Largo- Largett o	Adagio- Andante	Moderato	Allegro	Presto- prestissi mo
			X ♩ = 108		

El tempo se encuentra a razón de negra = 108 en toda la interpretación, que coincide con el tempo moderato.

4.1.1.5. Timbre

Interviene solamente dos instrumentos el tambor y la flauta: por lo que se categoriza de la siguiente manera:

Figura N° 11. Tambores de los tinti wacas



Fuente: el autor

Los tambores son construidos artesanalmente por los ejecutantes, para lo cual mantiene esta tradición realizando replicas en función a un modelo entre los conocedores, utilizan materiales como madera de densidad 350 kg/m³ y 440 kg/m³, aunque en la actualidad están siendo reemplazadas por tripey –madera de menor densidad y poca sonoridad– las medidas son las siguientes:

El tambor tiene un diámetro de 50 cm la que esta revestida con parche de cuero, la altura es de 35 cm, resguardado por dos aros de madera que sirve de tensor de 6.5 cm de ancho, en la tapa posterior no lleva ningún tipo de resonador como comúnmente se observa en otros instrumentos musicales.

Figura N° 12. Flauta de los tinti wacas



Tabla N° 6. Calidad tímbrica de los tinti wacas

Instrumentos	Calidad tímbrica				
	Cálido	Áspero	Claro	Incisivo	Opaco
Flauta	X				
Tambor		X			

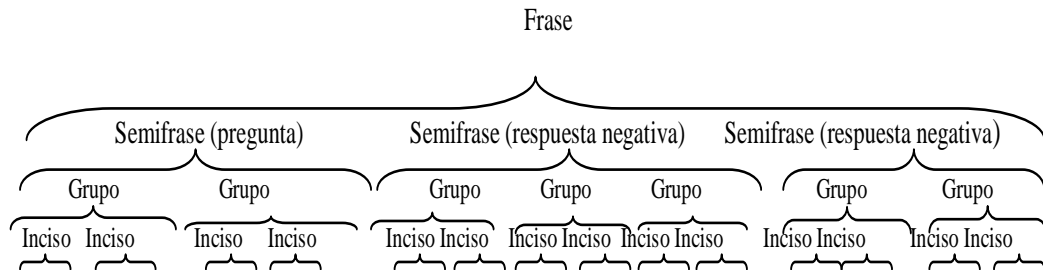
Fuente: docente de etnomusicología de la UNA- Puno.

Los tambores de tinti wacas, tiene un timbre que representa a la cualidad cálida por además de áspero por la intervención del tambor.

4.1.2. ANÁLISIS TEMÁTICO

4.1.2.1. Nomenclatura Italo Besa Tonusi

Figura N° 13. Nomenclatura de los tinti wacas



Fuente: Del curso de etnomusicología – Docente UNA- Puno

Respecto a la nomenclatura de los tinti wacas, está formada por tres frases la primera binaria, la segunda ternaria y tercera binaria, en el caso de la primera y tercera están constituidas por pregunta y respuesta afirmativa, sin embargo en la segunda frase es ternaria y existe dos preguntas y una respuesta muy bien definida, todos los incisos hacen grupos binarios relacionándose coherentemente.

4.1.2.2. Elaboración Temática

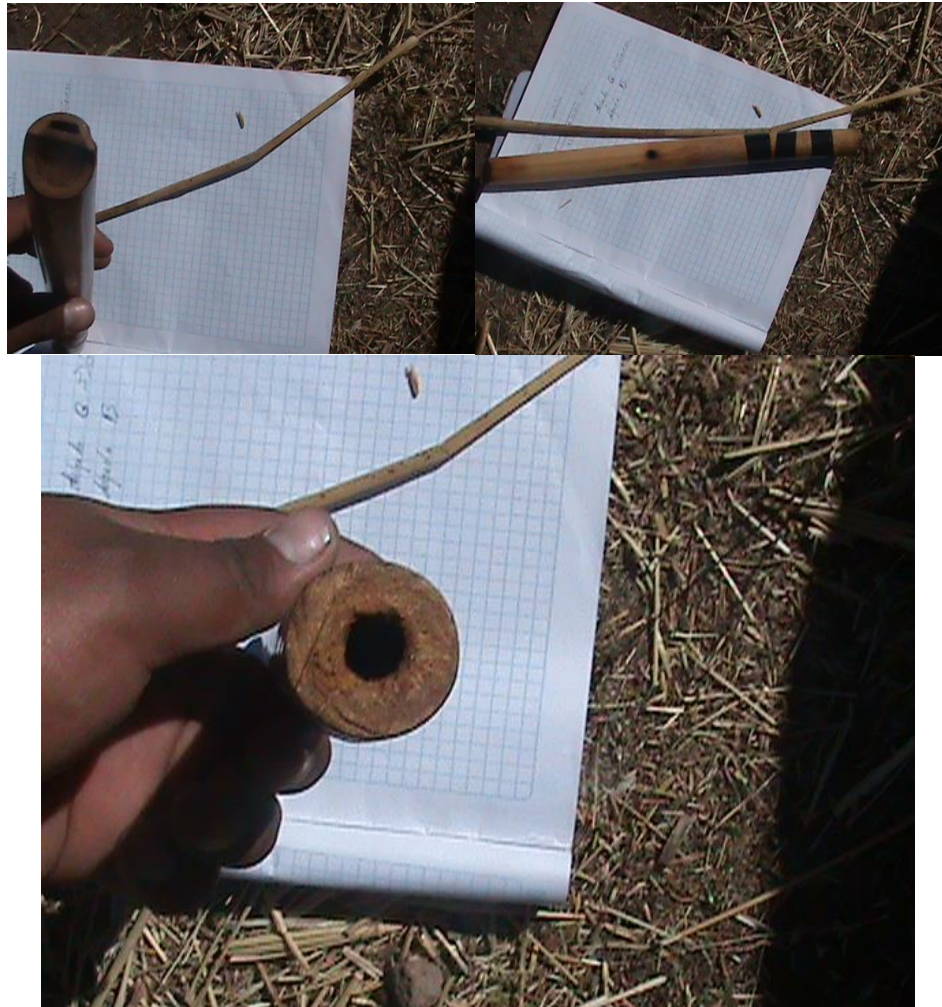
Es la terminología aplicada para analizar la elaboración temática: para esta variable se utiliza los siguientes componentes de valoración: repetición, retrogradación, fragmentación y variación e inversión.

Respecto a la elaboración temática se observa que entre los motivos 1 y 2 existen repeticiones de la primera frase, además de variaciones como es el caso del compases 6 y 7; estos dos indicadores son los únicos que intervienen en la temática descartándose lo que son fragmentaciones, retrogradaciones e inversiones. No sin antes aclarar que los músicos manifiestan que esta composición musical es ancestral y que en la actualidad ha sufrido algunos cambios.

4.1.3. ORGANOLOGÍA

4.1.3.1. Características organológicas primarias.

Figura N° 14. Flauta de los tintiwacas



Fuente : el autor

La flauta de los tinti wacas está fabricada de carrizo y se elabora en la siguiente medida:

- 28 cm de largo y un diámetro de 12 cm
- Tiene 6 agujeros

Estas flautas poseen 6 agujeros destinados a su ejecución. Su estructura y la embocadura son similares a la flauta dulce y se ejecuta en forma casi vertical, es uno de los instrumentos musicales que en la actualidad los construyen en talleres de música y es comercializado.

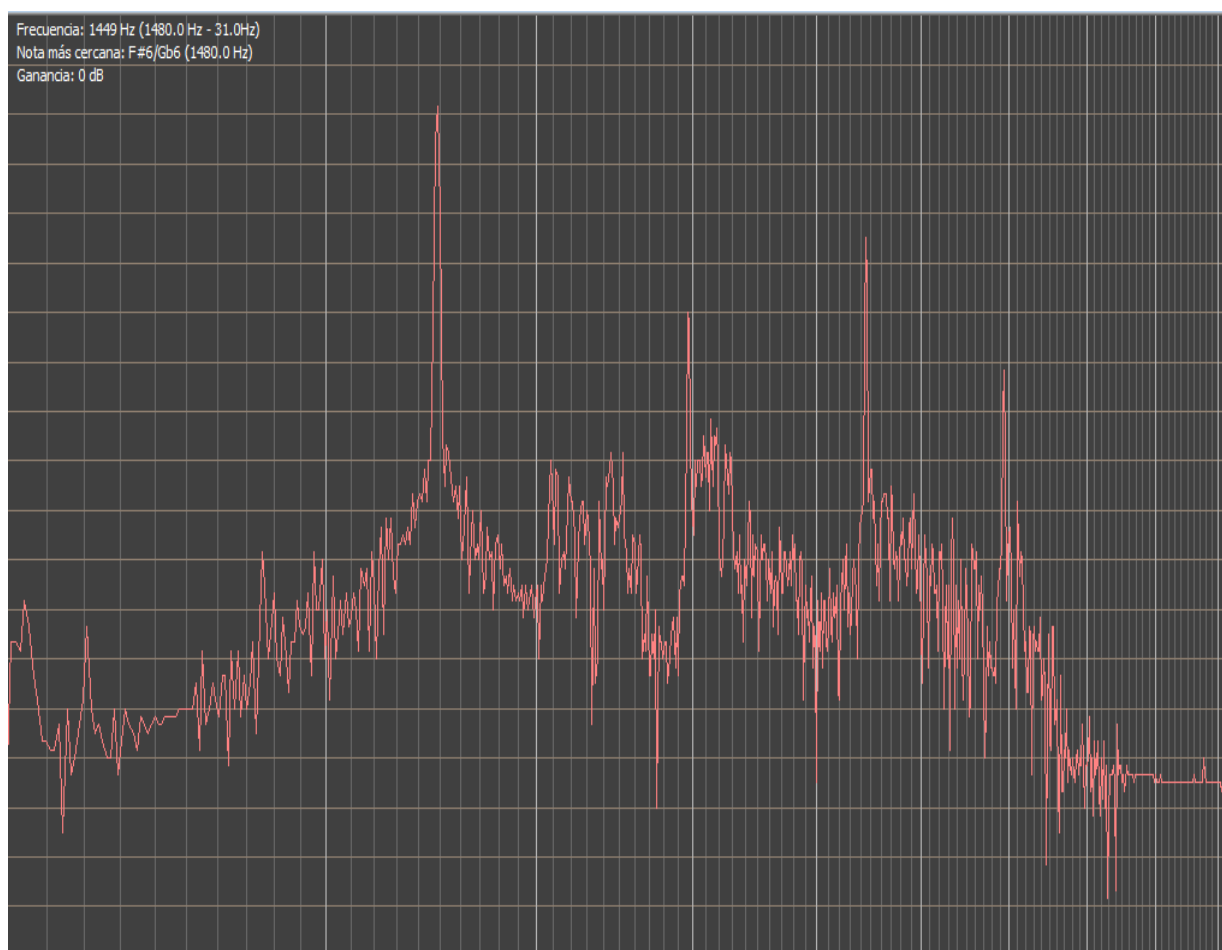
La ejecución musical se realiza tapando los agujeros 4, 5 y 6, como máximo, esto debido a con la otra mano derecha el músico ejecuta el tambor.

Figura N° 15. Agujeros y su relación con la digitación



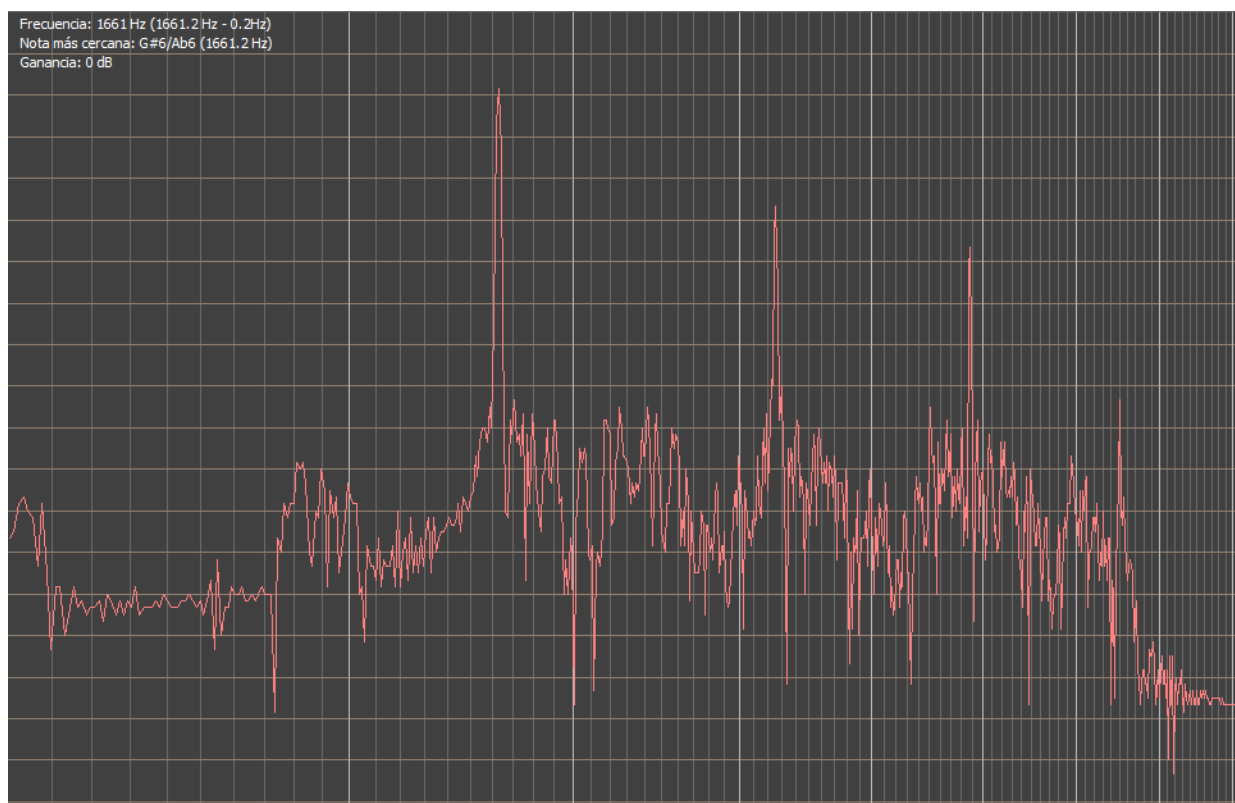
Fuente: el Autor.

Al ejecutar con la mano izquierda interviene los dedos índice (6), medio (5) y anular (4), en consecuencia las notas musicales son las que acotación se especifica en el análisis espectral:

Figura N° 16. Análisis espectral de la flauta, tapando los agujeros 6, 5, y 4.

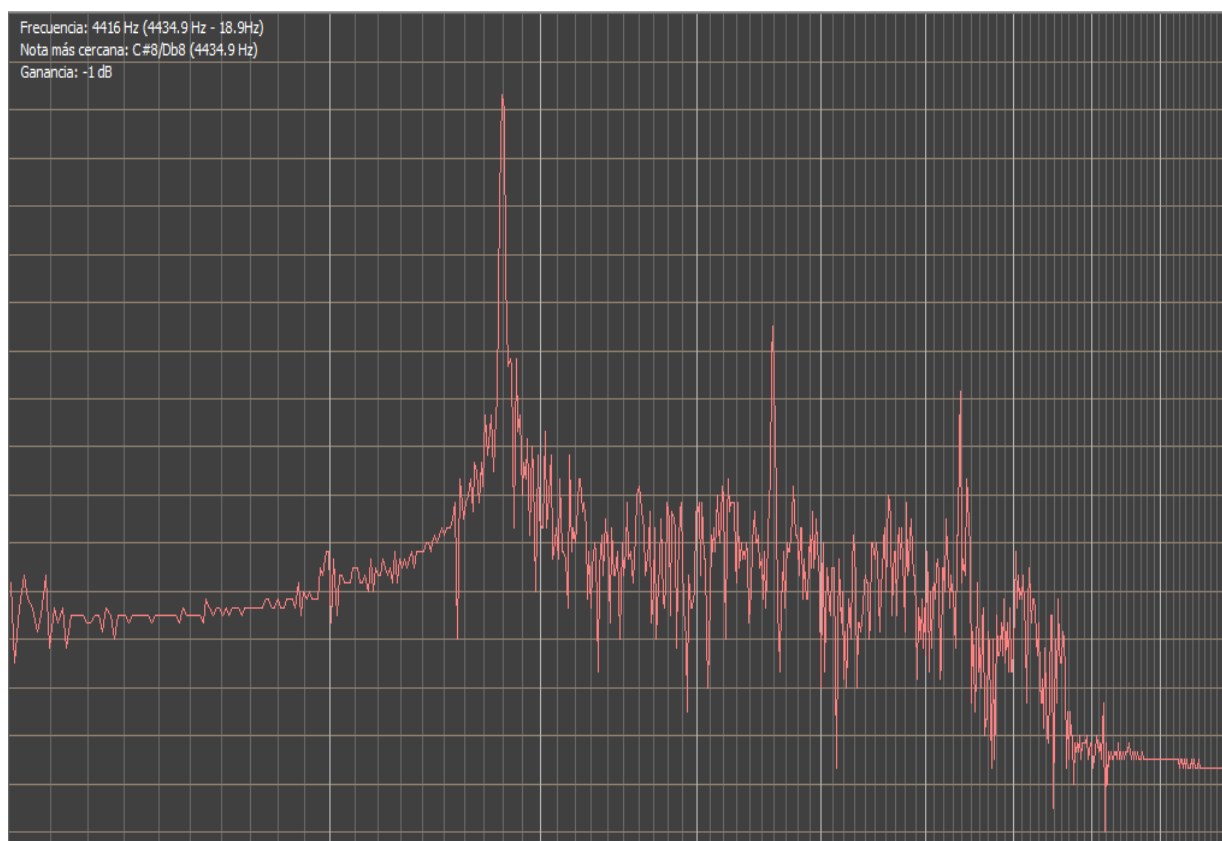
Fuente: el autor- programa de WavePad de NCH.

Al ejecutar los tres agujeros y ejecutando con un sopro de mayor intensidad se obtiene una frecuencia de 1449 Hz, nota más cercana que corresponde a Fa# 6, estos indicadores concuerdan con la escala tritónica.

Figura N° 17. Análisis espectral de la flauta, tapando los agujeros 6 y 5

Fuente: Autor, de WavePad de NCH.

Al ejecutar los dos agujeros y ejecutando con un soplo de mayor intensidad se obtiene una frecuencia de 1661 Hz, nota más cercana que corresponde a Sol# 6 ó Lab6, estos indicadores concuerdan con la escala tritónica.

Figura N° 18. Análisis espectral de la flauta, tapando el agujeros 6

Fuente: Autor, de WavePad de NCH.

Al ejecutar los dos agujeros y ejecutando con un soplo de mayor intensidad se obtiene una frecuencia de 4416 Hz, nota más cercana que corresponde a Do#8, estos indicadores concuerdan con la escala tritónica.

4.1.3.2. Construcción:

Los constructores describen lo siguiente:

Se necesita un carrizo que es una caña de madera que crece en la ceja de selva a veces lo traen los que comercializan maderas. Para ser afinada en Fa aplicando afinador electrónico antiguamente estos detalles eran más a un sentido común para lograr un sonido agradable.

El orificio superior es un rectángulo vertical el cual se elabora con la ayuda de una navaja, posteriormente es lijada para quitar las rebabas sobrantes. Este orificio

regula la cantidad de aire que se necesita para hacer sonar la flauta, entra más grande más aire se necesita. Posteriormente se adhiere a la boquilla una madera me mejor calidad para su resonancia y quedar lista la flauta.

4.1.3.3. Diseño sonoro: manipulación y elaboración

Figura N° 19. Manipulación del músico



Fuente: el autor

4.1.4. CONTEXTO SOCIAL

“Esta danza se compone de 15 a 20 danzarines de acuerdo a la comunidad de donde proceden y a la importancia de los festejos. Unos se disfrazan de toros, otros de caballos y otros de cóndores. Los primeros llevan las cabezas de los animales que representan, colocadas a la altura de la cintura, cubriendo los miembros inferiores con pollerones de bayeta o jerga. La cabeza del bailarín va amarrada con un pañuelo

colorado sobre el cual lleva un sombrero adornado con plumas de avestruz. Los bufones esta representados por los llamados ‘Cusillos’ que visten con traje manufacturados de pequeños cordeles de lana de oveja, caretas de trapo con cuernos y grandes lazos enroscados a su cuerpo que le sirve para representar la captura de los toros y caballos. La música la ejecutan dos personas, una que toca el tambor y otra el pinquillo, por lo que resulta bastante monótona. Los bailarines realizan una serie de piruetas y contorsiones, cuando llegan a la esquina de una plaza simulan el degüello de una res, que es cogida con el lazo por los cusillos, luego aparece el cóndor que simula comerse a la res, y al que también dan muerte. Se cree que esta danza representa la caza del cóndor, ya que previamente a su presencia, le ponen la carnada y en efecto, es así como cazan al cóndor en algunos pueblos del Cusco, Apurímac. También puede simbolizar las corridas de toro de los españoles, pero dentro de un sentido satírico. En este caso el caballo representa el papel de picador. Nombre de la danza proviene de las voces Tintin que juntas onomatopéyicamente representa el sonido de las campanillas que llevan los toros con su atuendo, por lo se podría traducir como los toros con campanillas

V. CONCLUSIONES

La estructura formal A está compuesta por tres partes o tres ideas melódicas completas; la primera del compás uno (C1) al compás diez (C10), está relacionada a través de una variante por repetición de notas, además entre los C1 al C5 se observa a (pregunta) b (respuesta contrastante), no obstante los C6 al C10 contiene la misma similitud. Cabe destacar que el elemento o fragmente más pequeño de la composición tiene una variedad en su construcción entre repeticiones y contraste muy bien equilibradas. La estructura B, está compuesta por tres elementos melódicos que se diferencian únicamente por su melodía, ya que rítmicamente tienen los mismos diseños, es por ello que lo describimos con a, a' y a'', esta composición ternaria está muy bien equilibrada y tiene una particularidad ya que los compases que se encuentran del C1 al C16 se observan la combinación entre variantes y contrastes mas no repeticiones. La tercera parte A' es básicamente la misma del A, es decir considerado una variante más, por lo la única diferencia es que la terminación resuelve con notas repetidas para generar una cadencia muy bien definida por la flauta y el tambor.

La organología instrumental depende de la fabricación y el cuidado de la técnica para obtener un producto final de alta calidad. Los constructores describen que es necesario un carrizo que es una caña de madera que crece en la ceja de selva a veces lo traen los que comercializan maderas. Para ser afinada en Do aplicando afinador electrónico. El orificio superior es un rectángulo vertical el cual se elabora con la ayuda de una navaja, posteriormente es lijada para quitar las rebabas sobrantes. Este orificio regula la cantidad de aire que se necesita para hacer sonar la flauta, entra más grande más aire se necesita. Posteriormente se adhiere a la boquilla una madera me mejor calidad para su resonancia y quedar lista la flauta.

VI. RECOMENDACIONES

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

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

Se recomienda realizar réplicas de los instrumentos musicales que interviene en los “tinti wacas”, además de tener un laboratorio de investigación donde los estudiosos puedan afianzar sus investigaciones.

VII. REFERENCIAS

- ALCHOURRON, R. (2005). *Tema y arreglo*, edición de autor, Buenos Aires.
- CHASE, G. (1958) *Introducción a la Música Americana Contemporánea*, Editorial Nova, Buenos Aires.
- CUNNINGHAME, R. (1914). *El Río de la Plata*, Clifton House, Londres.
- CRUCES, F. (2001) *Las culturas musicales*, Editorial Trotta, Madrid. DE CARO, Julio (1960) *El tango en mis recuerdos*, Ediciones Centurión, Buenos Aires.
- CARACTERÍSTICAS DE LA MÚSICA (2014) *extraído de www.ejemplode.com*.
- DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (vigésima segunda edición), Real Academia Española, 2001, consultado el 24 de junio de 2012
- FRISANCHO, D. (1982) *algun de oro*. Puno: Samuel Frisancho.
- FUENTES, A. (2006). *El Valor Pedagógico de la Danza*. Valencia: Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones.
- GUZMAN, A. (2011). *Historia crítica de las teorías de la música y los modelos de análisis musical*. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- KUHN, C. (1994) *Formas Musicales*. España: ricordi.
- LANCELOT & CLASSENS. (1965). *La clarinette classique* (volume A, pp. 14). Paris: Philippo y Combre (Ed.).
- MANTILLA, G. (S/F). *Partes del Clarinete* (Cap. 1). Extraído el 8 Enero, 2007 de <http://www.clarinete.8m.com/partes.html>
- MAYOBRE, M. (2006). *Riqui riqui riqui ran*. Caracas: Ediciones Ekaré.
- NAGORE (2004). *Análisis musical*: S.F.
- PANIAGUA, F. (1987). *Glosas de danzas del altiplano peruano* 1º Edición ARIUS S.A. Puno – Perú.
- PORTUGAL, J. (1981). *Danzas y Bailes del Altiplano* Editorial Universo S.A. Lima – Perú.
- PÉREZ, J. (2013). *Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana*. Chile: Universidad Católica del Norte y Universidad de Tarapacá.
- ROBLES, L. (2012). *Análisis Musical*. España: web.
- SCHOENBERG, A. (1950). *Fundamentos de la composición musical*. España: Ricordi.

ANEXOS

ANEXOS 1

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos sobre los “Tinti Wacas” del Distrito de Juli.

Guía de Entrevistas Para Directivo.

Sección informativa

Fecha: Hora:.....
 Lugar:.....
 Entrevistador:.....
 Entrevistado:.....
 Datos del entrevistado:.....

1. Sección Técnica

- a. ¿Que opina Ud. de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- b. ¿Cómo se siente participando en la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- c. ¿Que es lo que le motiva a seguir participando en la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- d. ¿Hace cuánto tiempo va dirigiendo o es parte de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- e. ¿Que tan satisfecho esta con el trabajo de los mjsicos que ejecutan la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- f. Existen investigaciones o estudios sobre los instrumentos que interviene en la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- g. Conoce la tracendencia histórica de los instrumentos musicales que intervienen en la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- h. Cuantos instrumentos intervienen en la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- i. Donde y para que proposito se tocan los instrumentos musicales de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

ANEXO N° 2

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos sobre los “Tinti Wacas” del Distrito de Juli.

Guía de Entrevistas Para Fabricante de Instrumentos Musicales.

1. Sección informativa

Fecha: Hora:.....
 Lugar:.....
 Entrevistador:.....
 Entrevistado:.....
 Datos del entrevistado:.....

2. Sección Técnica

- a. ¿Conoce la trascendencia histórica de los instrumentos musicales de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- b. ¿Cómo es el proceso de fabricación de los instrumentos musicales de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- c. ¿Hace cuánto tiempo fabrica los instrumentos musicales de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- d. ¿Cuáles son las herramientas que Ud. utiliza para fabricar los instrumentos musicales de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- e. ¿Qué materiales e insumos utiliza para la fabricación de los instrumentos musicales y de donde provienen estos materiales?

- f. ¿Existen investigaciones o estudios sobre los instrumentos que interviene en la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- g. ¿Conoce la trascendencia histórica de los instrumentos musicales que intervienen en la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- h. ¿ Utiliza instrumentos de medición de sonido como afinador u otros?

- i. ¿Cuáles son las características físicas de los instrumentos musicales?

- j. ¿Hace cuánto tiempo fabrica los instrumentos musicales?

- k. ¿Conoce las técnicas de para ejecutar los instrumentos musicales?

ANEXOS 3

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos sobre los “Tinti Wacas” del Distrito de Juli.

Guía de Entrevistas Para Músicos.

2. Sección informativa

Fecha: Hora:.....
 Lugar:.....
 Entrevistador:.....
 Entrevistado:.....
 Datos del entrevistado:.....

3. Sección Técnica

- a. **¿Cuántas partes tiene la música de la Danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?**

- b. **¿Hace cuánto tiempo ejecuta la música de los “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?**

- c. **¿Cómo aprendió a ejecutar y cuales son sus técnicas de interpretación?**

- d. **¿Cuáles son los versos del canto que acompaña a la música ?**

- e. **¿Hubo cambios de la música a través de la historia?**

- f. **¿Cómo se relaciona con la danza la música que ejecuta?**

- g. **¿En que épocas o tiempos ejecutan la música de la danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?**

- h. **¿Conoce las técnicas de para ejecutar los instrumentos musicales?**

- i. **¿Cuáles son las indumentarias del músico?**
- j. **¿hacen algún ritual, y cuál es el proceso ritual de la danza?**

ANEXOS 4

La siguiente entrevista corresponde a la recolección de datos sobre los “Tinti Wacas” del Distrito de Juli.

Guía de Entrevistas Para Danzantes.

3. Sección informativa

Fecha: Hora:.....
 Lugar:.....
 Entrevistador:.....
 Entrevistado:.....
 Datos del entrevistado:.....

4. Sección Técnica

- a. ¿Cuántas partes que tiene la danza “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- b. ¿Hace cuánto tiempo danza los “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- c. ¿Cómo aprendió a bailar y cuáles son sus técnicas de interpretación?

- d. ¿Qué coreografías realizan en la danza Tinti Wacas ?

- e. ¿Cómo se relaciona con la danza con la música que ejecutan?

- f. ¿En que épocas o tiempos bailan los “Tinti Wacas” del Distrito de Juli?

- g. ¿hacen algún ritual, y cuál es el proceso ritual de la danza?

- h. ¿Cuáles son las indumentarias de las y los bailarines?

