

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



**ANÁLISIS MUSICAL Y CONTEXTUAL DE LOS SIKURIS DE LA
CIUDAD DE YUNGUYO**

TESIS

PRESENTADA POR:

Bach. UCHARICO FARGIN RAFAEL JAVIER

PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE:

LICENCIADO EN ARTE - MÚSICA

PUNO – PERU

2018

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL ALTIPLANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE

ANÁLISIS MUSICAL Y CONTEXTUAL DE LOS SIKURIS DE LA CIUDAD DE YUNGUYO

TESIS PRESENTADO POR:

Bach. UCHARICO FARGIN RAFAEL JAVIER

PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTE – MÚSICA.

APROBADO POR:

PRESIDENTE

:

Lic. Ruthmine Maura Escarza Mayca.

PRIMER MIEMBRO

:

Lic. José Manuel Catacora Rodríguez

SEGUNDO MIEMBRO

:

Lic. Yuri Christian Morales Pacompia

DIRECTOR DE TESIS

:

Mg. Héctor Javier Aguilar Narváez.

ASESOR DE TESIS

:

Mg. Héctor Javier Aguilar Narváez.

Área : Análisis de la Producción Musical

Tema : Sikuris de la ciudad de Yunguyo

DEDICATORIA

A mis padres
quienes con mucho ahínco me
enseñaron a afrontar las
vicisitudes.

AGRADECIMIENTO

A los participantes de esta tesis —conjuntos del sikuris de Yunguyo—, quienes colaboraron voluntariamente.

A las autoridades, docentes, personal administrativo de la Escuela Profesional de Arte, de la Facultad de Ciencias Sociales, quienes lograron la ansiada acreditación y que están en permanente comunicación los egresados, velando nuestro campo ocupacional.

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

A mi asesor/director, que con su experiencia hizo posible este trabajo.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTO	
ÍNDICE DE FIGURAS.....	7
ÍNDICE DE TABLAS.....	8
RESUMEN.....	10
INTRODUCCIÓN.....	12
CAPÍTULO I	
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	
1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	13
1.2. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN.....	14
1.3. JUSTIFICACIÓN.....	16
1.4. OBJETIVOS.....	17
CAPÍTULO II	
MARCO TEÓRICO, MARCO CONCEPTUAL E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN	
2.1. MARCO TEÓRICO.....	18
2.2. MARCO CONCEPTUAL.....	43
2.3. HIPÓTESIS Y OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES.....	45
CAPÍTULO III	
MÉTODO DE INVESTIGACIÓN	
3.1. ÁMBITO DE ESTUDIO.....	47
3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN.....	48
3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA.....	48
3.4. TÉCNICAS.....	48
3.5. TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	48
CAPÍTULO IV	
CARACTERIZACIÓN DEL AREA DE INVESTIGACIÓN.	
4.1. FACTORES DE UBICACIÓN.....	49

CAPÍTULO V
EXPOSICION Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS.

5.1.	Análisis Formal	53
5.2.	Análisis Temático.....	68
5.3.	Análisis Armónico.....	82
5.4.	Análisis Contextual.....	84

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

ÍNDICES DE FIGURAS

Figura N° 1: Mapa conceptual de análisis	Pág. 35
Figura N° 2: Ubicación de la ciudad de Yunguyo.....	Pág. 50
Figura N° 3: Gráficos de nodos de vibracion de los sikus	Pág. 52
Figura N° 4: Tabla siku malta y chaca siku basto de los conjuntos de de Yunguyo.....	Pág. 53
Figura N° 5: Sikuris unificado de la ciudad de Yunguyo.....	Pág. 54
Figura N° 6: Armónicos de la nota Do en un tubo cerrado.....	Pág. 54
Figura N° 7: Tesitura y afinación de los sikus (basto , malta y chili) en Solb mayor.....	Pág. 58
Figura N° 8: Distribución de los sikus primeras.....	Pág. 59
Figura N° 9: Resumen de ritmo de valores de los compases (1-18 y 81-106)	Pág. 61
Figura N° 10: Polirritmia producido por los instrumentos de percusión....	Pág. 61
Figura N° 11 : Resumen de ritmo de valores de los compases (20-80):.....	Pág. 62
Figura N° 12: Amalgama de compases del sikuris 10 de octubre.....	Pág. 64
Figura N° 13: Amalgama de compases del sikuris Juventud Micaelina.....	Pág. 65
Figura N° 14: Esquemmatización de la estructura formal.....	Pág. 68
Figura N° 15: Esquemmatización de la estructura formal de la Asociación Juventud Vallegiana.....	Pág. 72
Figura N° 16: Estructura Formal de la Zampoñada Juventud Micaelina...	Pág. 76
Figura N° 17: Intervalos de octavas entre bastos, maltas y chilis.....	Pág. 81
Figura N° 18: Ejecución del zampoñista de estudiantes del nivel secundario	Pág. 82
Figura N° 19: Estudiantes del Nivel primario en vísperas de la Fiesta de “Tata Pancho”.	Pág. 83
Figura N° 20: Músico rindiendo homenaje en vísperas del concurso.....	Pág. 84

ÍNDICES DE TABLAS

Tabla N°1 : Definición del significado musical.....	Pág. 24
Tabla N°2 : Operacionalización de las variables.....	Pág. 44
Tabla N°3 : Muestra de conjuntos representativos.....	Pág. 46
Tabla N°4 : Muestra del conjunto representativo.....	Pág. 51
Tabla N° 5: Referencia musical de timbre.....	Pág. 55
Tabla N° 6: Instrumentos en la orquestación.....	Pág. 56
Tabla N° 7: Tabla de Proporción de Instrumentistas.....	Pág. 57
Tabla N° 8: Tabla de afinación de sikus.....	Pág. 57
Tabla N° 9: Calidad rítmica de la Asociación Cultural Juventud	
Vallejiana –Yunguyo.....	Pág. 60
Tabla N° 10: Calidad rítmica de los zamponistas 10 de	
Octubre –Yunguyo.....	Pág. 63
Tabla N° 11: Calidad rítmica de los zamponistas Juventud	
Micaelina –Yunguyo.....	Pág. 65
Tabla N° 12:Tempo de los CS de Yunguyo.....	Pág. 66
Tabla N° 13: Esquema formal de conjunto Zampañada 10 de	
Octubre/ nomenclatura Italo.....	Pág. 70
Tabla N° 14: Asociación Cultural Juventud Vallejiana	
(nomenclatura Italo Besa Tonusi).....	Pág. 74
Tabla N° 15: Esquema formal de conjunto	
Zampañada 10 de Octubre/ nomenclatura Italo.....	Pág. 78
Tabla N° 16: Armonía de los CS de Yunyuyo.....	Pág. 80

RESUMEN

El presente trabajo aborda el sikuris de la ciudad de Yunguyo en su contexto considerando el análisis musical a partir de sus elementos e indicadores como son: el timbre en los fragmentos musicales de los sikuris (basto, malta y chili), la orquestación, que tienen por lo general la misma distribución instrumental, es decir compuestas por sikus chilis (arca e ira), maltas (arca e ira), bastos (arca e ira), bombo, platillos y tambor; la tesitura-afinación de los sikuris generalmente están en la tonalidad de Solb Mayor, las composiciones musicales tienen un ritmo irregular, el tempo es variado, mantienen una sola estructura formal como parte de su tradición, estableciéndose preguntas y respuesta afirmativas, la armonía de los sikuris de la ciudad de Yunguyo se distinguen dos partes: una región menor y una región mayor, interpretados a intervalos de octavas paralelas, por otro lado, la orientación dinámica de los conjuntos musicales coincide con los reguladores.

Destaca en los conjuntos musicales la variedad rítmica que esta relacionado con la coreografía de la danza, así mismo, la aplicación de variaciones musicales en función a la marcha. Se ejecutan generalmente: introducción del huayño, huayño, marcha, variaciones de la marcha, en contadas ocasiones temas alusivos a la procesión y la festividad religiosa de San Francisco de Borja.

PALABRAS CLAVE: sikuris, análisis musical, elementos de la música, contexto sociocultural, tradición.

ABSTRACT

The present work approaches the sikuris of the city of Yunguyo in its context considering the musical analysis from its elements and indicators as they are: the timbre in the musical fragments of the sikuris (coarse, malt and chili), the orchestration, that have usually the same instrumental distribution, that is, composed of sikus chilis (ark and anger), maltas (ark and anger), bastos (ark and anger), bass drum, cymbals and drum; the tessitura-tuning of the sikuris are generally in the key of Solb Mayor, the musical compositions have an irregular rhythm, the tempo is varied, they maintain a single formal structure as part of their tradition, establishing affirmative questions and answers, the harmony of the Sikuris of the city of Yunguyo distinguish two parts: a smaller region and a larger region, interpreted at parallel octave intervals, on the other hand, the dynamic orientation of the musical ensembles coincide with the regulators.

It stands out in the musical ensembles the rhythmic variety that is related to the choreography of the dance, likewise, the application of musical variations in function to the march. They are generally executed: introduction of the huayño, huayño, march, variations of the march, in few occasions themes alluding to the procession and the religious festival of San Francisco de Borja.

KEY WORDS: Sikuris, musical analysis, elements of music, sociocultural context, tradition.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene cinco capítulos:

Primer capítulo: se hace una la propuesta metodológica acerca de los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo, así como la sistematización de la información para la construcción del marco teórico, esto para tener en consideración los indicadores vinculados a las variables.

Segundo capítulo: se profundizan cada una de las variables y subvariables con la finalidad de tener mayor sustento teórico de todos 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 los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo.

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

CAPÍTULO I

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA, ANTECEDENTES Y OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Los sikuris en la Ciudad de Yunguyo es eminentemente trascendental por la cantidad de conjuntos existentes y la calidad de interpretación a un estilo singular dentro de la región de Puno. Sin embargo en la actualidad no se ha tenido estudios siguiendo procedimientos científicos, por lo que asumimos esta responsabilidad con el mayor criterio de obtener resultados que puedan contribuir a los musicólogos y etnomusicólogos.

Es importante para nosotros hacer la presente investigación ya que del vacío existente respecto a los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo, podremos promover con conocimientos inéditos en cuento a la funcionalidad, técnica interpretativa y demás aspectos desconocidos en el marco de la sociedad Puneña.

Las singularidades de ejecución en la sociedad Yunguyana tienen elementos diferentes en comparación con los conjuntos existentes en la región de Puno, es importante realizar un análisis exhaustivo de las cualidades musicales para confrontar y desarrollar técnicas desconocidas. En esto tenemos el aporte fundamental de la Municipalidad Provincial de Yunguyo, quienes organizan el concurso en honor a la Festividad de San Francisco de Borja ya que anualmente realizan certámenes por el aniversario y contribuyen a caracterizar y mantener las singularidades a investigar además de la Federación Departamental de Arte y Cultura de la ciudad de Puno, quienes organizan concursos en honor a la Festividad Virgen de la Candelaria. Por lo que estos dos espacios se constituyen en lugar de nuestra investigación.

Para tal efecto nos planteamos las siguientes interrogantes:

1.2. FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

1.1.1. PREGUNTA GENERAL

¿De qué manera es la estructura musical de los conjuntos de sikuris en su contexto sociocultural de la ciudad de Yunguyo?

1.1.2. PREGUNTAS ESPECÍFICAS

- ¿Cuál es la estructura formal de los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo?
- ¿Cómo es el desarrollo temático de los sikuris de la ciudad de Yunguyo?
- ¿Cómo es la armonía de los sikuris de la ciudad de Yunguyo?
- ¿De qué manera es el contexto sociocultural de los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo?

1.3. ANTECEDENTES

Palao (2010), realiza un estudio sobre la diablada puneña, en el que menciona a los conjuntos de sikuris de un solo bombo, específicamente al conjuntos de sikuris de Mañazo como los antecesores, propulsores y vigentes de esta expresión músico-coreográfica, tomando en cuenta los vestigios simbólicos de nuestros ancestros y del desarrollo económico, comercial, represiones católicas y demás aspectos para el surgimiento de los conjunto de sikuris de un solo bombo, proponiendo como ícono fundamental a los sikuris de Mañazo, además de constituirse como el primer conjunto participante en honor a la “Virgen de la Candelaria”, no obstante que los conjuntos de la ciudad de Yunguyo, tiene la característica de utilizar un solo bombo tal o cual lo describen algunos investigadores:

“Los mestizos e indios del barrio Mañazo de la ciudad de Puno, interpretan la danza sikuris, que refiere Emilio Romero (1928), entre todas las músicas indígenas la de

los sikuris es la más alegre, la más entusiasta llena de vida y movimiento, tal como se dio en 1892 al constituirse el conjunto de sikuris del barrio Mañazo” (Pág. 36)

Argumentos importantes que orientan el presente enfoque; de lo manifestado por Palao, el conjunto de sikuris de Mañazo, en la actualidad se constituye como uno de los conjuntos vigentes al igual que los conjuntos de la ciudad de Yunguyo.

De las referencias podemos afirmar que los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo, constituyen una variación de los conjuntos de sikuris de varios bombos ya que algunas características como la complementariedad se observa en los sikuris urbanos de la ciudad de Puno. Es preciso afirmar que hasta la década de los setenta no se tenía la participación de los conjuntos sikuris de varios bombos tal como refiere Bueno (2009) en su libro trascendencia del siku:

“A principios de la década del setenta, habían conjuntos tradicionales como los Ayarachis de Sandía y Paratía, los Chiriwanos de Yunguyo y Huancané y entre los sikuris destacaban Qeni Sankayo y Qantati ururi de Conima; los cuales no llegaban a la ciudad de Puno, aunque excepcionalmente el segundo aparecía en la ciudad, cuando el abogado Vicente Mendoza Díaz los traía, para bailar por las calles con su cholita hasta llegar a su estudio en el jirón Lima...en la ciudad de Puno solo habían los siku morenos o phusa morenos, entre los que destacaban los sikuris del barrio Mañazo, Sikuris Juventud obrera y los sikuris panificadores, del barrio Independencia, no se conocían otros conjuntos ya que la Festividad de la Candelaria estaba en sus inicios”. (Pág. 14)

Aguilar (2015) en su libro, semiosis musical en los conjuntos de sikuris. Hace un estudio analítico sobre los conjuntos de sikuris de la festividad virgen de la candelaria, realizando diferencias y técnicas interpretativas de la musical de los sikuris.

Calisaya (2001) en su tesis “el sikuris en el contexto urbano de Puno, brinda una visión social de los sikuris urbanos, considerando aspectos de la danza y ejecución instrumental, estudiado desde un enfoque antropológico.

1.4. JUSTIFICACIÓN

Una de las principales razones que nos motiva a llevar adelante la presente investigación, es conocer las técnicas de interpretación y ejecución del estilo Yunguayo.

Es estudio pretende realizar un análisis de los conjuntos de sikuris más importantes de la ciudad de la Yunguyo, considerado la antigüedad, el número de participaciones en los eventos festivos y su desarrollo en el contexto social, no obstante estos conjuntos en la actualidad tiene mucha injerencia en los centros educativos, por ello tendremos como muestra a un conjunto de estas instituciones para poder analizar la estructura musical.

Toda esta información ayudara a conocer las técnicas de interpretación, de composición y conocer además el contexto social en el que se desenvuelve los conjuntos de sikuris de Yunguyo.

El presente trabajo se justifica plenamente ya que existe objetivamente material de análisis de la música tanto de contexto social, es por ello que aplicaremos nuestros conocimientos adquiridos durante nuestra formación.

El alcance y el impacto que tendrá el presente trabajo es importante para las instituciones educativas de la ciudad de Yunguyo, ya que ellos permanentemente están a la vanguardia de los avances coreográficos y fundamentalmente de preservar el estilo inconfundible de los conjuntos de sikuris.

1.5. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACION:

1.5.1. OBJETIVO GENERAL:

Determinar la estructura musical de los conjuntos de sikuris en su contexto sociocultural de la ciudad de Yunguyo.

1.5.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- Analizar la estructura formal de los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo
- Describir el desarrollo temático de los sikuris de la ciudad de Yunguyo
- Analizar la armonía de los sikuris de la ciudad de Yunguyo.
- Determinar el contexto sociocultural de los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo.

CAPÍTULO II

MARCO TEÓRICO, MARCO CONCEPTUAL E HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

2.1. MARCO TEÓRICO

2.1.1. Conjuntos de Sikuris

Aguilar (2012) afirma:

“Los grandes movimientos culturales que se dieron durante la década veinte del siglo pasado, impulsaron a práctica de las manifestaciones tradicionales en la Ciudad de Puno, tal es así que, realizaban concursos los días de la “Festividad Virgen de la Candelaria” con miras a participar en la fiesta de Amancaes de la ciudad de Lima. La participación de los conjuntos músico-coreográficos autóctonos de la Ciudad de Puno, tenía la finalidad de cubrir el evento mencionado además de participar en la festividad religiosa, para tal efecto, se constituyeron comisiones de organización del evento, en ese sentido ya existía las diferenciaciones músico-coreográficas provenientes del medio urbano como “autóctonas-indígenas” y del medio rural como “populares no indígenas”, en el que ambas categorías participaban en certámenes en fechas diferentes, los conjuntos de sikuris provenientes del sector rural probablemente, hayan sido participes de estos eventos, por ser una las manifestaciones más atractivas y representativas de nuestra región” (p. 22).

Este argumento sobre la proceso de transculturación de los conjuntos de sikuris en el sector urbano, tiene mucha similitud en la ciudad de Yunguyo, ya que en la actualidad en la ciudad de Yunguyo se festeja haciendo un homenaje al patrón de la ciudad San Francisco de Borja, por ello la Municipalidad Provincial de Yunguyo, organiza anualmente el concurso de sikuris en hasta en tres series (a, b y c), actividad que se realiza entre la primera y segunda semana del mes de octubre.

Los concursos de música y danza en la Región va teniendo lugar en la historia las primeras décadas del siglo XX, mucho de ellos para cumplir alguna actividad

revalorativa y algunos con el fin de ser parte de las festividades religiosas, aquí un extracto de lo que ocurrió en la ciudad de Puno:

“Se acordó que el concurso parcial anunciado para el día de mañana, se realice privadamente en el local del consejo, empezando a las cuatro de la tarde, afín de que haya tiempo para presenciar todos los números de los concursantes; proscribiéndose instrumentos que sean típicos, de nuestro país” (El siglo, 1929, p. 7).

Es importante aclarar que la presente investigación esta avocada a los conjuntos de sikuris de un solo bombo, estilo muy arraigado en la ciudad de Yunguyo, sin embargo los conjuntos de sikuris de varios bombos tiene lugar en nuestra departamento ya sea en el sector rural y urbano, tal es así que en la ciudad de Puno, a consecuencia de la migración y propulsión del festejo de fiesta patronal de la ciudad de Puno hasta entonces los sikuris de varios bombos se difundían en las zonas suburbanas quechuas y aimaras del altiplano como: Huancané, Conima, Moho, Paratía, Sandia, etc.; cumpliendo un determinado papel ritual, estableciéndose como un elemento de comunicación entre el hombre, deidad y naturaleza en armonía y convivencia mutua.

Aguilar (2012), continúa contextualizando:

“Los sikuris son los que aún mantienen conceptos y características de nuestros ancestros, tanto en lo musical y elementos coreográficos, tal es así que aún mantienen componentes musicales intrínsecos según el lugar donde se desarrolla. Además de asentarse y desarrollarse en el contexto cultural de la zona aymara y quechua comprendiendo las provincias de Moho, Huancané, Lampa, Sandia entre otras. Respecto a la indumentaria, existe una diversidad de trajes asociados al contexto musical y coreográfico del lugar donde se ejecuta, la indumentaria base que utilizan son: chullos, almillas, chalecos, ojotas, chuspas, fajas, sombreros, penachos, ponchos, faldellines, espaldares, entre otros; al igual que las danzantes llevan por atuendo: polleras, ojotas, fajas, almillas, etc.” (p. 23).

Según Bueno (2009), refiriéndose a los sikuris urbano, principalmente su injerencia en los centros educativos, tal como ocurre en la actualidad en los conjuntos de sikuris de

la ciudad de Yunguyo donde se tiene participantes en los concursos mayoritariamente de centros educativos e instituciones superiores, afirma del contexto de la ciudad de Puno:

“Aparece el primer sikuri en la ciudad de Puno denominado Pukara, constituido por estudiantes secundarios del Colegio Nacional San Carlos, integrado por los hermanos César, Oscar, Guido y Percy Bueno Ramírez; Rodolfo, Fernando y Javier Quinto Morales; Heber y Nilton Mamani Paja, Fernando Medrano, Eduard Olvea, Andrés Condori, Mario Colque, Adolfo Flores, Rubén Alcos, Lucio Coila, Francisco Roque y otros que hacen su primera salida un 9 de marzo en la festividad de San Juan de Dios, el año 1968, de la casa de los primeros sito en el jirón Santiago Giraldo 281; quienes llegan a la conclusión que la práctica del sikuri encierra una riqueza musical que debe ser tomada en cuenta a futuro. En el año 1971 se forma el Sikuri 27 de junio, en base al Sikuri Pukara y a propuesta de los paisanos que llegan de Lima, en homenaje a los sucesos ocurridos en esa fecha, con César Suaña, Jaime Montaña y Walter Soto; apareciendo en etapas posteriores una veintena de conjuntos similares, que incluso llegan a poner en peligro la práctica del siku moreno; de este conjunto se siguen desprendiendo muchos otro” (p.9).

Por otro lado Valencia (2006), refiriéndose a las características principales de los sikuris, que es el dialogo bipolar es decir la complementariedad entre arka e ira, lo que también se observa en los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo afirma:

“Las dos más importantes características del siku son su bipolaridad y uso colectivo, y que ambas características se relacionan y complementan. En adición, es necesario acotar que mientras la técnica del diálogo musical se presenta como un principio universal del siku altiplánico, el uso orquestal y coreográfico del mismo, aparece, más bien, como una forma prominente de pluralismo musical andino”(p. 61).

Las teorías de origen, confluencias y significados de los sikuris, generalmente están interpretadas desde una perspectiva antropológica, creemos que existe un vacío en los aspectos intrínsecos referentes a la ejecución complementaria, sonoridad, gestualidad, desplazamiento coreográfico y cada uno de sus elementos que lo componen, sin embargo

en nuestro ámbito de estudio ninguno de estos estudios han sido desarrollados es por ellos que estamos convencidos de nuestro aporte.

En la siguiente variable, intentaremos resumir las teorías respecto al siku como instrumento musical, además de incluir referencias que conlleven a sustentar las variables músico-coreográfico, nos referimos a términos como: movimiento, ritmo, melodía, gesto, escenario, cualidades sonoras, etc. que permitan tener este bagaje para tener asideros pertinentes a los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo.

2.1.2. El Siku

Entre tantas concepciones del instrumento siku, encontradas en material bibliográfico y otras fuentes, nos parece adecuada la descripción de Apaza (2007), en el refiere desde un enfoque antropológico musical sin introducir aspectos de significación musical relacionados al sikuris de Yunguyo:

“El siku, es un instrumento de música de viento de la cultura andina de origen ancestral, cultivada por diversas culturas pre-inkas e inka del pasado histórico del Perú...En la actualidad se encuentra en el altiplano Peruano-Boliviano, parte de Chile y Argentina. Sin embargo, de acuerdo a la información proporcionada por el arqueólogo Luís Barredas Murillo, del Cusco, da constancia que el origen del Siku tiene una antigüedad pre-cerámica; y por su parte según los datos arqueológicos proporcionados por Chávez Ballón, se constata que el desarrollo del Siku, se da entre los nexos del horizonte Chavín y horizonte Tiawanaku, siendo sus cultores predilectos los habitantes del altiplano circunlacustre del Qollasuyu ancestral, llegando hasta nuestra época contemporánea. Cabe destacar que el siku, en el pasado histórico tomó parte en todo un conjunto de hechos sociales, religiosos, político y militares; por lo mismo que en la actualidad al siku se le encuentra también en eventos sociales como son los bautizos, matrimonios, y principalmente en eventos religiosos como es la festividad de la cruz de mayo, entre otros de tipo santoral y patronal de las localidades del altiplano” (p. 2).

En la ciudad de Yunguyo se utilizan los sikuris chili, malta y basto, cabe destacar que los sikuris malta se utilizan en la forma chaca siku o tabla siku, instrumento de forma rectangular, sin embargo los demás componentes como son chilis y bastos son los que comúnmente se utilizan en los sikuris de varios bombos, a estos instrumentos se adiciona los instrumentos de percusión como son, un tambor, un bombo y platillos. Respecto a las características organológicas del sikuris, Apaza (2007), afirma:

El siku, como instrumento musical, está compuesto por diversos tubos sonoros de distintos calibres de longitud y diámetro, elaborado a manera de quenillas (flautas), que resulta ser un instrumento sin canal de insuflación compuesto por tubos de caña, que sujetos a un proceso de transformación, estos se convierten en tubos musicales; por tanto la estructura de un Siku, está elaborado por tubos pequeños de sonidos agudos y tubos grandes de sonidos graves yuxtapuestas y ensambladas a manera de una flauta de Pan, tradicionalmente conocido con el nombre de chaka siku, históricamente vinculado con la cruz andina: chakata (aymara), chakana (quechua), cruz cuadrada (castellano), siendo instrumento musical compuesto por tubos musicales de menor a mayor dimensión, de izquierda a derecha en manos del intérprete... Si observamos a un siku cualquiera, las boquillas de cada tubo musical están cortadas en coronilla, en cambio la parte inferior de cada caña se encuentran tapadas por su mismo nudo natural que sirve como fondo o base soporte de la intensidad de aire que ingresa al tubo. Este hecho, hace que los tubos de un Siku, se encuentren abiertas por un lado (parte superior o boquilla) y serradas por el otro extremo distal (parte inferior o fondo), a estas cañas los identificamos como tubos sonoros o cantantes de primer orden cuidadosamente elaboradas bajo exigencias y cumplimiento de las leyes acústicas requeridas por la estructura del siku; en la mayoría de los casos, estos se someten a un proceso riguroso de afinación siempre precisa y exacta, acción importante para la instrumentación y armonización musical” (p. 2).

Este instrumento musical, según el sistema clasificatorio de los musicólogos Kurt Sach, Erich Von Hornbostel, Carlos Vega y Américo Valencia, es un aerófonos de soplo, sin canal de insuflación, longitudinal, detallamos algunas de sus particularidades:

Aerófonos: Instrumento en el cual el sonido se produce por vibración del aire (ondas estacionarias de sonidos).

De soplo: La onda estacionaria de sonido se produce en el propio instrumento musical que actúa como cavidad resonante.

De filo o flauta: el aire en vibración es suministrado directamente (corriente de aire plana); el instrumento es en sí, una cavidad resonante, generalmente, de forma tubular y no tiene lengüetas a través de las cuales soplar.

Sin canal de insuflación: la corriente de aire se produce con los labios.

Longitudinal: el instrumento es soplado por la abertura superior de la sección del tubo.

En juego: el instrumento consta de varios tubos unidos, generalmente de distinta longitud.

Está formado por una o dos hileras de tubos - en cantidad de ocho - la primera es de doble tamaño que la segunda. En realidad, el siku es medio instrumento, pues se necesitan dos para obtener una escala completa.

En América del Sur, específicamente en la zona del altiplano (Perú, Bolivia, norte de Argentina y Chile) se destaca el uso del siku, también llamado antara (en quechua) y zampona (en español), sin embargo en la ciudad de Yunguyo es conocida con el nombre de zampona tal es así que los conjuntos se hacen denominar zamponada y seguido de la institución a la que representan, ejemplo según la página web Yunguyo Global (2017):

Zamponada Asociación Juventud Porteño 15 de Mayo Tapoje "A"

Zamponada Cultural Unión Pacifico "B"

Zamponada Unión Villa Pajjana San Agustín "A"

Zamponada 9 de Junio Machaqa Marca "A"

Zamponada Juventud Arco Iris de Yunguyo "B"

Zampoñada Juventud Progresista Cuturapi “A”

Zampoñada Cultural Inti Huyo Villa Poccona “A”

Zampoñada “Juventud 10 de Octubre” “B”

Zampoñada “Embajada Arte Folklórico Zampoñas de Calacoto” Copani “A”

Zampoñada Asociación Cultural Alto Alianza “B”

Es decir la totalidad de conjuntos de sikuris se hacen denominar como zampoñada.

2.1.3. Cualidades Musicales

Aclararemos algunos aspectos no abordados hasta el momento, en ese sentido, en base a los elementos musicales y de danza, intentaremos familiarizarlos con estos elementos debido a que los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo intervienen en dos dimensiones coreográfica y musical, ambos relacionados directamente.

Rowell (1983) nos dice, es sabido también que cuando la música y los elementos de la danza evocan significados similares, los significados evocados pueden ser comunicados a través del contexto que los une, mientras que si evocan significados incongruentes, éstos requieren la participación activa del espectador, el cual debe buscar una conexión en un contexto alternativo.

En el capítulo cuarto, se observará al analizar la retórica contenida en los elementos de la música de los sikuris de la ciudad Yunguyo, cómo interactúan a la hora de comunicar significados. Para todo ello es importante tener presente las teorías elementales de música.

2.1.4. Los Elementos de la Música y su Proceso de Significancia

Rowell (1983), muestra algunas de las afirmaciones realizadas en los intentos de precisar y contextualizar el significado musical en una determinada cultura:

Tabla 1

Definición del significado musical

SUJETO	VERBO	OBJETO
La música o un hecho musical	Significa	Un sentimiento
	Expresa	Emoción
	Representa	Un humor
	Evoca	Una imagen
	Imita	Una cosa
	Simboliza	Un proceso
	Se parece	Cualidades humanas
	Apunta hacia	Otro hecho musical
	Se refiere a	Un tipo de movimiento

Fuente: (Rowell, 1983, p. 145).

En referencia a la tabla, Santacreo (2002) refiere:

“Así las cosas, este autor considera dentro de una natural lógica que las discusiones sobre el significado de la música tiendan a mezclarse con discusiones sobre el significado de las palabras, a través de las cuales estamos obligados a comunicarnos... Las teorías semióticas afirman que la música funciona como signo, analógico o no, de su objeto (el cual puede referirse a un sentimiento, un proceso, movimiento...). Un signo no analógico podría ser la luz de un teclado de ordenador que indica que el bloqueo de mayúsculas está activo, mientras que, por ejemplo, la cruz de una señal de tráfico que indica un cruce sería analógica, porque se parece al cruce real... los signos musicales guardan una relación directa con la semiótica de las palabras” (p. 111).

Rowell (1983), realiza una clasificación analizando distintos valores de la música en: “...tonales, textuales, dinámicos, temporales y estructurales” (p.155), considerando la agrupación de estos valores de forma que adquieran sentido en un sistema musical.

2.1.4.1. Valores Tonales

Son considerados los siguientes elementos: el silencio, el tono, el acorde, el color armónico y el timbre; que para Rowell (1983), el más importante es considerado el timbre.

2.1.4.2. Valores Textuales

Rowell (1983) define, como el tejido de la música los siguientes aspectos:

Simple / complejo. Es referido a la complacencia simple de la música, en sentido de su estructura diatónica, además de la cantidad y profusión de información, la presencia o ausencia de organización, la ambigüedad, la inestabilidad el hecho de que la música sea compleja no es que sea superior.

“En el otro extremo de la escala simple/complejo, curiosamente, parece que no hay límites para la capacidad de deleite de las músicas más simples, a no ser que una repetición prolongada llegue hasta los límites de nuestra paciencia”. (Rowell, 1983, p. 156)

Suave / áspero. Hace referencia al sonido ligado (llamado en música legato). Podemos decir que el legato consiste en que no haya ningún tipo de pausa entre cada nota. Incluso se puede suavizar la transición entre diversas alturas del sonido mediante el llamado portamento (este es el estilo más usual entre los cantores de cualquier coro amateur, especialmente los eclesiásticos). Lo áspero hace referencia a la articulación, acentos y otros elementos que interrumpen el flujo musical.

Delgado / denso. Hace referencia a la cantidad de voces (sonidos) simultáneas.

“Se refiere a la cantidad de sonidos simultáneos y su distribución relativa sobre el espectro de altura de grave a agudo. La mayoría de las texturas musicales se acercan más al extremo delgado de la escala, aunque podemos encontrar excepciones como algún motete para cuarenta voces de Thomas Tallis. Las texturas musicales que dejan espacio requieren actividad melódica,

en tanto que las más gruesas tienen un efecto inhibitorio sobre la línea individual”. (Rowell, 1993, p. 157)

Economía / saturación. Hace referencia al mayor o menor uso de recursos musicales.

Orientación. Hacia lo vertical / acórdico o lo horizontal / melódico. Hace referencia a lo que en música se denomina textura. Puede ser monofónica (una sola voz), homofónica (una voz acompañada por acordes, lo que el autor llama "vertical") o polifónica (varias voces simultaneas, lo que el autor llama "horizontal"). El autor se refiere así a la orientación:

“En las texturas orientadas hacia lo vertical, los tonos son dependientes (en cierto sentido), ya que se mueven juntos en acordes; en las texturas orientadas a lo horizontal (contrapuntístico), las voces demuestran una independencia mayor y se entretajan entre ellas. Esta característica suele ser la más diferenciadoras en cuanto al estilo entre diversos períodos históricos”. (Rowell, 1983, p.157)

Centro / interjuego. Con esto se refiere el autor a la forma en la que la música capta nuestra atención:

“Es la diferenciación entre aquella música en la que nuestra atención se centra en la actividad musical que tiene lugar a lo largo de un plano único (una melodía, una progresión de acordes o un solo instrumental prominente) y la música en la que la actividad se da en forma de dialogo o conversación múltiple que obliga a desplazar nuestra atención hacia un lado o hacia otro”. (Rowell, 1983, p. 157)

Confusión. Más que a una cualidad, se refiere a una consecuencia de determinados usos de la textura:

“Resulta del entretajido contrapuntístico de melodías, al cual podemos responder primero dividiendo nuestra atención y luego interpretando los hilos

enmarañados como si se tratara de una superficie, cuando su complejidad se hace demasiado grande como para permitirnos seguir cada línea a la vez”.(Rowell, 1983, p. 158)

Figuración. Se refiere aquí el autor a lo que entendemos por formas musicales, pero en un nivel básico:

“Es la organización de la música en esquemas. A veces, éstos son esquemas temáticos, pero suelen ser sólo decorativos, geométricos, y funcionar como esquemas de fondo”. (Rowell, 1983, p. 158).

2.1.4.3. Valores Dinámicos

Tienen que ver con las formas que la música tiene de transmitir sentimientos: cambios en el tiempo, por ejemplo. Nos dice el autor:

“Se refieren a cierta semejanza lógica con las formas del sentimiento humano; formas de crecimiento y atenuación, conflicto y resolución, excitación, calma o activación sutil. Estas formas representan lo que muchos creen que son los aspectos más visibles de la música; movimiento, cambio y proceso”. (Rowell, 1983, p. 158)

Clímax. La palabra en si ya es bastante sugerente. El autor nos lo explica así:

“Es el proceso de construcción que alcanza un alto nivel musical, a través de un aumento de la velocidad, un aumento del volumen, comprensión de los esquemas y hechos musicales, engrosamiento de la textura, aumento de la frecuencia de los puntos de ataque musicales y muchos otros indicios (musicales) que señalan el clímax inminente, de forma repentina o larga y gradual”. (Rowell: 1983, p. 159)

Evidentemente, la utilización del clímax musical depende mucho del tipo de música y por supuesto de las convenciones propias de cada cultura:

“Las expectativas de clímax musical están condicionadas por las nociones culturales; en la tradición occidental hay pocas obras que alcancen su punto cumbre en un momento temprano y luego decaigan gradualmente. Los anticlímax son igualmente efectivos en música; momentos de intensidad y concentración silenciadas en los que la atención máxima se concentra en la mínima actividad musical”. (Rowell, 1983, p. 159)

Tensión / distensión. Efectivamente, ésta es una de las respuestas fisiológicas más elementales. Así, al hablar de tensión y distensión el autor hace referencia a "lo que sentimos bajo la piel" cuando escuchamos la música. Así nos lo explica el autor:

“Se puede argumentar que el más importante de todos los ritmos subyacentes de la música es el binario de alternancia: entre el sonido y el silencio, lo fuerte y lo débil, el flujo y el reflujo, los latidos del corazón (sístole y diástole), la estabilidad y la inestabilidad, la ambigüedad y la certeza, la acción y el reposo, la rigidez y la libertad. Nos interesa realmente el hecho de que estas tensiones y distensiones que sentimos bajo la piel y con las que respondemos a la superficie musical pueden pasar inadvertidas, registradas sólo por reacciones musculares inconscientes y las fibras nerviosas correspondientes en el cerebro. Aquí volvemos a encontrar una vez más los resultados del condicionamiento cultural: toda la gente experimenta tensión, pero podemos interpretarla de distintas maneras, respondiendo de modo único a ella y reaccionando según distintas escalas de tensión. La música occidental es una jerarquía compleja de niveles estructurales, cada uno con sus períodos de tensión y relajación, creadas por esquemas de relaciones de acentos, duraciones y alturas (consonancia y disonancia). Cualquier perturbación en el flujo predecible de estos ritmos se puede experimentar como afecto”. (Rowell, 1983, p. 161)

Crecimiento / caída. Al hablar de crecimiento y caída estamos haciendo referencia a la más evidente aplicación de la dinámica en música. ROWELL nos lo explica de este modo:

“Hace referencia a los sentimientos de aumento, ímpetu, mantenimiento de la identidad, extensión, ampliación, asimilación, y continuidad, en tanto que se oponen a los sentimientos de disminución, pérdida del ímpetu, abreviación, discontinuidad, pérdida de centro y disolución”. (Rowell, 1983, p. 162)

2.1.4.4. Valores Temporales

Nombre bajo el cual se refiere a la estructura jerárquica de compases, grupos, frases, y proporciones de movimiento. Son los siguientes:

Ritmo motor. 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, p. 164)

Proporción, Rápido/lento, tempo. Cuando hablamos de rápido o lento estamos en realidad hablando de proporciones: algo es rápido en comparación con algo que es más lento.

“La escala temporal de una obra musical consiste en una cantidad de proporciones: las proporciones de esquemas, de frases, la proporción en que se suceden los hechos a lo largo de esta escala temporal. Tendemos a interpretar nuestra música y nuestras vidas a través de una jerarquía de ciclos temporales. El tempo no es un juicio absoluto, sino una relación entre, por

ejemplo, el compás, y nuestra noción de lo que queremos decir con términos como rápido, moderado, lento y varios matices a lo largo de la escala.

Los juicios individuales pueden variar mucho; un compositor puede concebir a su música en compases principales lentos, con el espacio lleno de texturas esquematizadas de actividad de superficie; el oyente se puede centrar en la proporción de superficie e interpretar la música como “rápida”, lo cual, en cierto sentido, es verdad. Fijémonos hasta qué punto se interioriza el significado de la música: por lo general se acepta que se interpreta a los tempi como “moderados” cuando son paralelos a la velocidad del pulso, “rápidos” cuando exceden esta velocidad en un grado significativo y “lentos” cuando se retrasan con respecto a ella”. (Rowell, 1983, p. 164)

2.1.4.5. Valores Estructurales

Los siguientes son los expuestos por el Rowell (1983): “Variación: una acumulación de revisiones sucesivas de un módulo musical, como en un tema con variaciones” (p. 169).

Funciones estructurales. Hace referencia a los distintos propósitos formales de los componentes de la música, integrantes de su estructura. Evidentemente, cada uno de estos componentes tiene propósitos distintos cuya consecución requiere también de tácticas distintas:

- Comienzos: van a indicarnos al principio de la obra el centro tonal, el objetivo, el nivel de energía... y van a "romper el hielo" con el auditorio.
- Finales: son las formas que hacen que intuyamos que la obra ha finalizado. Normalmente suele manifestarse en forma de cadencia.
- Afirmaciones, estructuras que nos hacen ver que determinados elementos musicales están ahí: una melodía determinada, por ejemplo.

- Transiciones entre temas, secciones o cualquier otra unidad estructural. Estas transiciones pueden ser más o menos bruscas. Rowell distingue dos tipos: transiciones graduales, puntuales de refuerzo, que imponen un sentido de conexión entre un módulo y otro; e interludios/episodios, que sirven para separar más que para unir.
- Acercamientos, se consiguen mediante la utilización de pasajes inestables. La tensión que crean hace desear el comienzo de una nueva sección.
- Prolongaciones, como su propio nombre indica, son pasajes que dan continuidad a un material musical previo.
- Desarrollos, consisten en una reelaboración del material musical expuesto con anterioridad.
- Combinaciones, son pasajes que sintetizan y combinan material antes expuesto.
- Repeticiones, suponen el regreso a un material musical expuesto con anterioridad. La repetición, junto con el contraste, es uno de los elementos principales que conforman la estructura musical.

Tema. El tema es la parte reconocible de la música melódica. El autor nos lo explica así:

“Existe una gran cantidad de música que se organiza claramente en una estructura de “figura y fondo”, o melodía y acompañamiento. La música temática se puede equiparar a la pintura o a la escultura representativas; se pueden exponer los temas, reexponerlos, variarlos, desarrollarlos, combinarlos y por fin reafirmarlos; la ambigüedad progresiva, la pérdida de identidad y la recuperación de la identidad son valores melódicos importantes que suceden en la mayor parte de las obras”. (Rowell, 1983, p. 172)

Melodía. Aunque todos identificamos la melodía con aquello que se puede silbar o tararear, se trata de un componente más complejo cuyo estilo cambia con mucha frecuencia:

“Los valores principales de la melodía probablemente incluyan a los siguientes: exposición, el surgimiento de una línea musical; forma, las curvas y contornos distintivos, el rango y la naturaleza de los incrementos melódicos, saltos; periodicidad, cómo se articula una melodía por pausas de aliento regulares o irregulares, cadencias, frases, esquemas de rima; tonalidad, el aspecto referencial de la melodía, su centro interno sobre una altura y una escala central; e implicancia, la creación de tendencias y la desilusión o cumplimiento de las expectativas del oyente”. (Rowell, 1983, p. 173)

No existen melodías “buenas” o “malas”. Nuestras preferencias melódicas, como las rítmicas, son productos, como ya se ha citado anteriormente, del condicionamiento cultural.

Variación. En música, las variaciones son reelaboraciones de material musical previo. Indica el autor:

“Es uno de los procesos más penetrantes de la música, actuando sobre uno de los valores musicales más elementales: el sentido de identidad (que queda preservada en medio del cambio), la popularidad de la variación en la música del mundo se debe a su simbolismo psíquico; la preservación, el desarrollo y la reinstalación de la identidad del yo durante el paso por la vida”. (Rowell, 1983, p. 174)

Tonalidad. En un sistema tonal, todos los sonidos están alrededor de uno que les sirve de referencia y respecto al cual los demás sonidos adquieren funciones. Se trata de un concepto difícil de definir, tal y como indica el autor:

“La tonalidad en la música es más fácil de oír que de describir; su efecto auditivo está programado en toda experiencia humana de la música”. (Rowell, 1983, p. 174)

La producción musical de los sikuris de la ciudad de Yunguyo, están bajo los parámetros antes vistos sin embargo Rowell propone la forma en que se debe de calificar y ensamblar los criterios de valor precedentes de forma que se pudieran emitir juicios musicales objetivos. Se incluye a continuación, en la siguiente tabla el conjunto de guías que propone. El orden propuesto por el autor no indica prioridad, ya que es el conjunto total lo que importa. Así, una determinada obra musical se puede calificar de la siguiente manera:

- **Cálido:** el autor engloba dentro de esta clasificación a los instrumentos de cuerda, trompa, guitarra eléctrica, arpa en tesitura media-grave, vibráfono y similares.
- **Áspero:** incluye el Oboe, el fagot, el saxofón, la guitarra eléctrica con distorsión, la trompa con sordina...
- **Claro:** entran en este grupo flauta, flautín, clarinete y celesta.
- **Incisivo:** incluye a los instrumentos de metal, el xilófono y el piano.
- **Opaco:** aquí incluye el sonido de la cuerda con sordina, flauta y clarinete en tesitura grave, violoncelo, contrabajo.

La tesitura hace referencia directamente a la altura general del sonido. El autor define la tesitura como las teclas de piano que abarca un instrumento. Nos pone a continuación ejemplos con diversos instrumentos. Así, tienen una tesitura alta, por ejemplo, el violín, el flautín, la celesta, el arpa... Tesitura media presentan los instrumentos como el saxofón, el clarinete, el oboe, la viola... Instrumentos con tesitura grave son, por ejemplo, el contrabajo, la tuba, el contrafagot, los timbales, etc.

Por su parte, el fraseo es definido como la forma en que se produce el canto principal de una composición:

“Un fraseo melódico será aquel que comprende una melodía, construida como tal, en la cual se puede buscar la inspiración, descriptiva de un sentimiento superior. Un fraseo de repetición regular puede ser aquella frase melódica que en un movimiento más rápido esté apoyada por ritmos más acusados, los cuales influyen de tal modo en su constitución y en su curva expresiva que se consideran como melodías rítmicas. El fraseo de repetición irregular es aquel constituido por frases aisladas, entrecortadas, que aún siendo independientes forman, de alguna manera, un discurrir melódico coherentes aunque inestable”. (Beltran, 1984, p. 25)

En la parte del acompañamiento, el autor va a definir la Armonía, la orquestación y el ritmo corresponden a la parte de acompañamiento. Veamos en primer lugar la armonía definida en palabras de Beltrán:

“La armonía mayor se distingue por su claridad, grandeza de espíritu, afabilidad (dependiendo de otros ingredientes), proporcionando la sensación de estabilidad. La armonía menor, por el contrario, nos marca un sentimiento de tristeza, pesadumbre o melancolía. La armonía atonal se caracteriza por su desasosiego, inestabilidad, sonidos sin resolución ni reposo; como algo incoherente y, en ocasiones, irritante”. (Beltrán, 1984, p. 26)

El ritmo es el siguiente término a definir. Para ello toma Beltrán, cuenta tanto el tipo de acompañamiento producido por instrumentos de percusión como el diseño musical de otros instrumentos:

“El ritmo regular es el acompañamiento rítmico que se repite con un mismo diseño de fácil seguimiento. En el ritmo irregular los diseños son cambiantes y complejos, sin mantener un dibujo constante y definido. Un ritmo percusivo o marcado es efectuado por uno o varios instrumentos del grupo de percusión (batería, timbales, tambores, platillos, castañuelas...”. (Beltran: 1984, 26)

Al hablar de orquestación se refiere el autor a la cantidad de instrumentos musicales que intervienen en una composición. Puede ser:

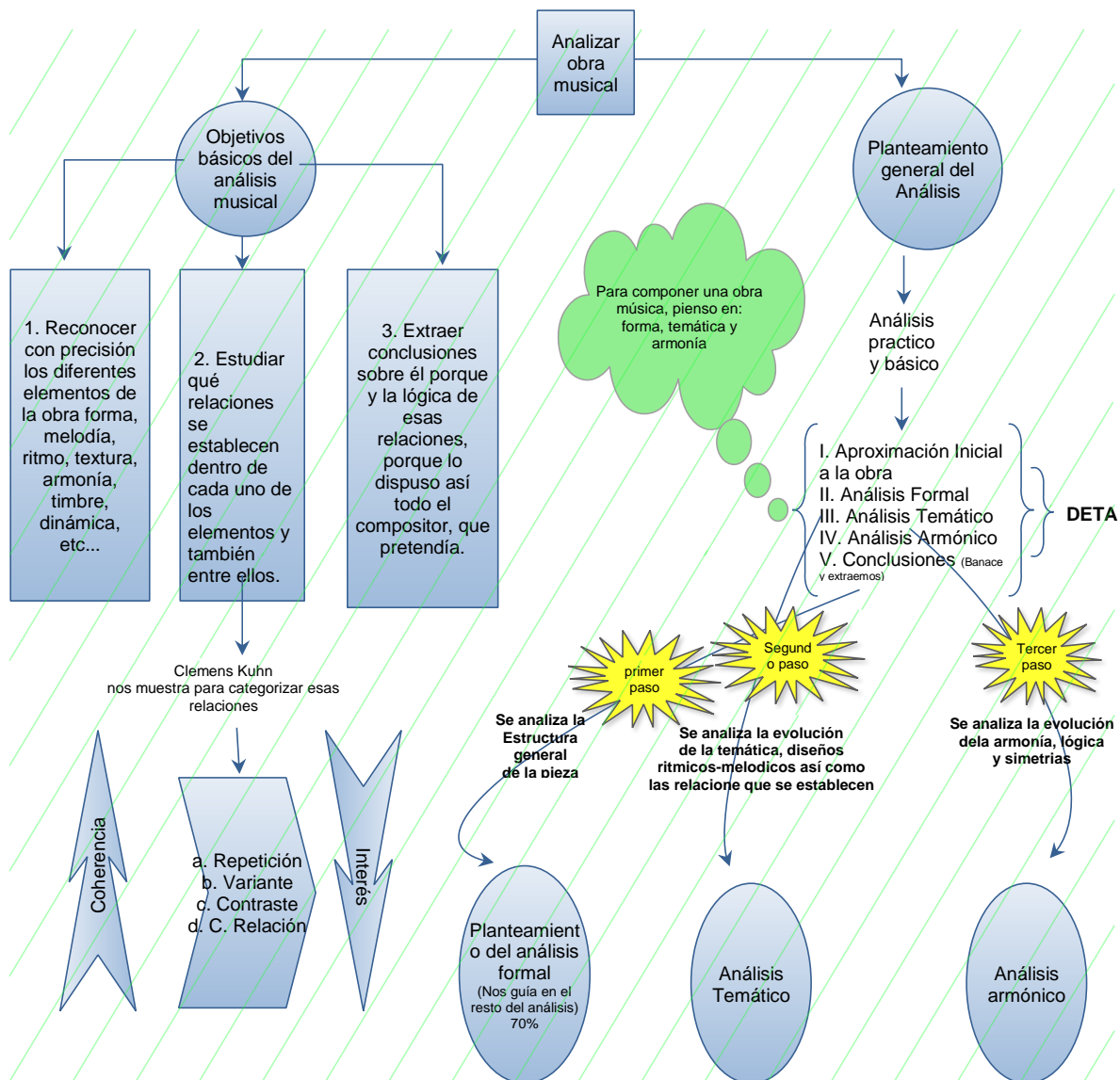
“Simple, con pocos instrumentos. Llena, unión de varios grupos orquestales. La orquestación compleja se refiere a aquella en la que intervienen sonidos “extraños” de difícil localización, producidos por las combinaciones sonoras propias de ciertos tipos de composiciones musicales”. (Beltran, 1984, p. 26)

2.1.5. Análisis Musical

En el presente capítulo nos centraremos en la propuesta de análisis musical de Aguilar, (2013) quien en función al libro de Robles, L. (2012) Introducción al análisis musical. España: Web. Luis Robles. Propone lo siguiente en el curso de etnomusicología:

Figura 1.

Mapa Conceptual de análisis:



Fuente: Héctor Aguilar Narváez

El mapa conceptual resume los objetivos del análisis musical: reconocer, estudiar y extraer.

Además de proponer el planteamiento general del análisis: aproximación general de la obra, análisis formal, análisis temático, análisis armónico y conclusiones.

Sin embargo en el presente trabajo nos abocaremos en tres dimensiones específicas el análisis formal y el análisis temático y análisis armónico propuesta por Robles, L. (2012), porque la estructura musical de los conjuntos de sikuris así lo requiere, es decir que la melodía está provista de armonía.

2.1.5.1. 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:

- a. Detectar cuáles son las principales partes de una pieza.
- b. Estudiar cómo se agrupan dichas partes.
- c. Presentar la estructura formal encontrada.
- d. Evaluar qué tipo de esquema, lógica o estrategia persigue el compositor a través de dicha estructura formal.

2.1.5.2. 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:

- a. 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.
- b. Repetición: Cuando se repite algo, aunque todo el material sea similar, se crea una división en el punto de inicio de la repetición.

2.1.5.3. Agrupación de las Partes y Presentación del 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:

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

2.1.5.4. Objetivo del Análisis Temático

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:

a - Identificar el tema principal (a veces, puede haber más de uno).

b - Identificar el carácter temático de las distintas partes.

c - Descubrir cuáles son los principales procedimientos de elaboración temática que pueden aparecer dentro de cada parte y entre las distintas partes.

d - Entender cuál es la lógica de todo ello, por qué el compositor lo dispuso así todo.

2.1.5.5. Un Poco de Nomenclatura

Existe una nomenclatura técnica para identificar los procesos temáticos, que debe ser utilizada en el análisis y de la que se expone a continuación sus términos más básicos:

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).

2.1.7. Análisis Armónico

2.1.7.1. Planteamiento del Análisis Armónico

- La armonía es, junto con la temática, el elemento fundamental de la composición musical. Por ello, a la hora de realizar un análisis, el análisis armónico debe encontrarse lo más completo posible.
- Lo más práctico, es indicar las funciones armónicas en la misma partitura, incluyendo cifrados y modulaciones si la armonía es tonal, y todo ello con el mayor detalle, es decir, acorde por acorde. De esta manera, por un lado demostraremos nuestro dominio de la armonía, y por otro, accederemos a matices armónicos que si no se nos escaparían.
- Evidentemente, si queremos analizar una ópera de 500 páginas, el análisis armónico, acorde por acorde, resulta inviable. Cuando abordamos obras muy extensas, o cuando se dispone de poco tiempo, no queda más remedio que hablar sólo de rasgos generales: regiones armónicas, modulaciones,

tonalidades, etc... No obstante, aun en estos casos, es deseable fijarse en los puntos más "calientes« de la obra, armónicamente hablando, por su complejidad o por su interés (por ejemplo, las partes de desarrollo), y detallar en ellos la armonía. Obtendremos un conocimiento preciso de esa zona interesante, y dejaremos clara nuestra capacidad analítica.

- Por último, no debemos olvidar indicar el color armónico de las cadencias que aparezcan a lo largo de la obra (perfecta, imperfecta, rota, semicadencia, plagal).

2.2. MARCO CONCEPTUAL

2.2.1. AGRUPACIÓN

La palabra agrupación procede del griego y significa lugar para danzar, Conjunto de personas agrupadas para actos musicales donde realizan actos de festivales eventos en conciertos al aire libre.

2.2.2. ORQUESTA

La palabra orquesta procede del griego y significa lugar para danzar. Esta definición se remonta a alrededor del siglo Va Cuando las representaciones se efectúan en teatros al aire libre.

2.2.3. TÉCNICA

Del griego, τέχνη [tékne] “arte, técnica, oficio”) es un procedimiento o conjunto de reglas, normas o protocolos, que tienen como objetivo obtener un resultado determinado, ya sea en el campo de las ciencias, de la tecnología, del arte, del deporte, de la educación o en cualquier otra actividad.

2.2.4. INSTRUMENTACIÓN:

Acción de combinar los instrumentos en una pieza determinada, con unos fines expresivos y tímbricos. Para ser un buen instrumentador, es indispensable conocer las posibilidades tímbricas, expresivas, técnicas, de cada instrumento. Este término se aplica.

2.2.5. VIBRATO

Es una voz formada de cantante hay una oscilación notoria de amplitud y frecuencia del sonido que se denomina vibrato, hay vibratos con frecuencias entre 3 y 9 HZ es la frecuencia más óptima, percibida como agradable y orgánica. El vibrato controla la coordinación entre voz de cabeza es la vibración de la capa mucosa.

2.2.6. TREMOLO

Nota rápidamente batida que produce un efecto de temblor. En cierta medida, es la imitación del vibrato de la voz humana.

2.2.7. ARMONÍA

Equilibrio, proporción y correspondencia adecuada entre las diferentes cosas de un conjunto.

"un elemento discordante en la armonía entre espacio y tiempo; debemos procurar que el turismo se desarrolle en buena armonía con el entorno"

Relación de paz, concordia y entendimiento entre dos o más personas.

"armonía conyugal; entre todos podemos conseguir una sociedad en que todos vivamos juntos en perfecta armonía"

2.2.8. TEMÁTICO

Tema general o conjunto de temas de una obra, un autor, un asunto, etc.

Se conoce con el nombre de vocal temática al morfema (la mínima porción capaz de expresar el significado de la raíz de una palabra) de tipo flexivo que tiene como objetivo indicar a qué categoría pertenece el lexema (la raíz), sin importar si éste funciona o no como verbo. Sirve para distinguir entre las diferentes conjugaciones, que en el castellano son tres, y el tema con el que cada verbo se corresponde, que se explican a continuación:

2.2.9. RITMO

El ritmo (del griego ῥυθμός *rhythmós*, 'cualquier movimiento regular y recurrente', 'simetría')¹ puede definirse generalmente como un 'movimiento marcado por la sucesión regular de elementos débiles y fuertes, o bien de condiciones opuestas o diferentes'.² Es decir, un flujo de movimiento, controlado o medido, sonoro o visual, generalmente producido por una ordenación de elementos diferentes del medio en cuestión.

2.3. HIPÓTESIS Y OPERACIONALIZACION DE LAS VARIABLES.

2.3.1. HIPÓTESIS.

2.3.1.1. Hipótesis General.

Hg. Las estructuras musicales de los sikuris de la ciudad Yunguyo contienen elementos que caracterizan en el aspecto formal, temático y armónico en su contexto socio cultural.

2.3.1.2. Hipótesis Específicas

He. La estructura formal de los sikuris de la ciudad de Yunguyo es ternaria, con dos respuestas afirmativas, además la rítmica de los sikuris de la ciudad Yunguyo, es tético según su comienzo y masculino según su final, en tempos irregulares y aplicando polirritmia según la conducción instrumental.

He. El desarrollo temático de los sikuris de la ciudad de Yuguyo, se caracteriza por la aplicación de variantes, inversiones, contrastes y carencia de relación.

He. La progresión armónica de los sikuris de la ciudad de Yunguyo, tiene la estructura de un comienzo hasta el final en estado fundamental sin la aplicación de modulaciones y en cadencia perfecta.

He. El contexto social en el que se desenvuelven los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo tiene un nivel proximal educativo por la existencia de conjuntos de instituciones de los niveles: primario, secundario y superior; los mismos que coexisten con danzantes de sikuris con la finalidad de ser parte de los concursos de homenaje a festividades religiosas.

2.3.2. OPERACIONALIZACIÓN DE LAS VARIABLES.

Tabla 2

Operacionalización de las variables

Variabes	Dimensión	Indicadores	Escala	Instrumento
Estructura Formal	Dinámica	Largo, andante, moderato, allegro y presto	Nominal	Ficha de análisis Ficha de Observación
	Esquema formal	Binaria Ternaria Cuaternaria	Nominal	
	Tempo	Binaria Ternaria Cuaternaria	Nominal	
	Timbre	Cálido Áspero Incisivo	Nominal	
	Ritmo	Sincopado Anacrústico Tético Acéfalo	Nominal	
	Orquestación	Bombos Platillos Chacallos	Nominal	
Temática	Melodía	Variantes Contrastes Carencia de relación Retrogradaciones Inversiones Fragmentaciones	Nominal	Ficha de análisis Ficha de Observación
Armonía	Modulaciones Progresiones armónicas	A dos voces Tres voces Cuatro voces	Nominal	Ficha de análisis Ficha de Observación
Contexto	Tipología e interrelación Respecto a los repertorios tradicionales. Tradición como proceso dinámico.	Eje geográfico Origen Transmisión Trasformación	Nominal	Ficha de observación Encuesta

Fuente: el autor

CAPÍTULO III

MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

3.1. ÁMBITO DE ESTUDIO:

De acuerdo a lo manifestado en el planteamiento del problema y la justificación de la tesis, nos permitirá tener mayor conocimiento respecto a los conjuntos de sikuris e la ciudad de Yunguyo, desde un enfoque cualitativo en su contexto socio cultural.

3.2. TIPO Y NIVEL DE INVESTIGACIÓN:

Se inicia como exploratoria y finaliza como descriptivo.

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 analiza como es y cómo se manifiestan un fenómeno y sus componentes en el aspecto musical.

3.3. POBLACIÓN Y MUESTRA:

3.3.1. POBLACIÓN:

Existen 27 conjuntos registrados en los últimos concursos, de los cuales 14 pertenecen a la ciudad de Yunguyo los demás pertenecen a comunidades y distrito de la provincia, por lo tanto, se tendrá se cuenta a los conjuntos más representativos de la ciudad de Yunguyo, la selección se tomara bajo el criterio conjuntos de mayor antigüedad.

3.3.2. MUESTRA:

Para la muestra se tomara en consideración a tres conjuntos que generalmente participan con 4 composiciones en un evento, en consecuencia analizaremos alrededor de 12 composiciones, los conjuntos seleccionados son los más representativos elegidos bajo el criterio de:

- Conjuntos de mayor antigüedad.
- Conjuntos que ocuparon los primeros lugares en los últimos 10 años.
- Conjuntos que participaron fuera de la ciudad de Yunguyo, este criterio es porque son conjuntos que han sido seleccionados a nivel Regional por la Federación departamental de Arte y Cultura de la Ciudad de Puno.

Por lo tanto se tienen tres conjuntos para la siguiente investigación.

Tabla 3

Muestra de conjuntos representativos

Nombre del conjunto de Sikuris	Lugar de procedencia
Zampoñada 10 de Octubre- los Viejitos	Ciudad de Yunguyo
Zampoñada Juventud Cultural Vallegiana	Ciudad de Yunguyo
Zampoñada Juventud Micaelina	Ciudad de Yunguyo

Fuente: el autor.

CAPÍTULO IV

CARACTERIZACIÓN DEL AREA DE INVESTIGACIÓN

4.1. UBICACIÓN GEOGRÁFICA

La provincia de Yunguyo, está Ubicado en el Departamento y Región de Puno, en el Extremo Sur este de la república, por el Norte limita con la Provincia de Chuchito, por el Sur Limita con la Republica de Bolivia, por el Este limita con el lago Mayor del Titicaca, por el Oeste con el lago Wiñaymarka, está conformado por cinco Distritos rurales: Copani, Cuturapi, Ollaraya, Unicachi, Tinicachi, y un Distrito Insular de Anapia.

4.2. TERRITORIO

Tiene una extensión de 289.31 Km², con una densidad poblacional de 189.82 habitantes por kilómetro cuadrado siendo la provincia más pequeña del país, y con mayor población.

4.3. POBLACIÓN

La Población la Provincia de Yunguyo tiene una población de 53083 habitantes; de los cuales el 63% se encuentra en el distrito de Yunguyo desde el punto de vista del área del asentamiento se concentra en el medio rural. En relación al crecimiento demográfico y migraciones, durante los últimos 20 años se observa un intenso proceso de urbanización, y fenómeno de migración hacia ciudades como Arequipa, Puno, Tacna, Lima, por otro lado se observa la migración extra nacional hacia la república de Bolivia, generalmente migran los ciudadanos en edad activa con el propósito de buscar mejores condiciones de empleo o por requerimiento de carácter educacional que no pueden ser satisfechas en el ámbito de la zona.

El flujo migratorio intra – Provincial se manifiesta del sector rural hacia la capital de la Provincia de Yunguyo.

4.4. SITUACIÓN DE LA POBREZA

La población de la provincia de Yunguyo por su poco desarrollo socioeconómico, se encuentra en condición de extrema pobreza o indigencia, el 31.9 % y el 42% en situación de pobreza, y el 26.1% de la población considerados como no pobres por NBI y gasto.

Según las estadísticas de 2001, la causa de insatisfacción de necesidades básicas, es la vivienda hacinada y vivienda sin servicio higiénico, las mismas representan el 45% y 72% del total de hogares, estas cifras en comparación a nivel nacional resultan muy superiores que es de 18.8% y 23.4% respectivamente.

4.5. SITUACIÓN DE LOS SERVICIOS BÁSICOS A LA POBLACIÓN

Por otro lado, existe la carencia de servicios básicos a nivel de la Provincia, según datos de 2002, solamente el 45%, 13% y 51.6% de hogares acceden a servicio de agua potable, desagüe y energía eléctrica. La población con niveles de pobreza, asentada en el medio rural, barrios circundantes a la capital provincial.

El estado nutricional de los niños menores de cinco años, está por debajo de los estándares en cambio los registrados a nivel nacional muestran el 25.4%; esta situación se presenta con mayor incidencia en el medio rural y urbano popular.

Los servicios educativos, aún no cobertura a la totalidad de la población, lo cual se muestra en la tasa de analfabetismo registrada en 1993, que es de 22.0%, cifra que supera ampliamente al promedio nacional (12.8%), agravándose aún más en el área rural con una tasa de 28.9% y; en términos de analfabetismo por sexo la brecha mayor se da en las mujeres al tener una tasa regional de 32.9% y, a nivel rural de 41.7%.

4.6. RECURSOS NATURALES Y PRODUCCIÓN

La provincia es eminentemente dedicada a la actividad agropecuaria, siendo la producción limitada por una serie de causas, tales como: la existencia de minifundios por la escasez de tierras agrícolas para la ampliación de la frontera agrícola, la tecnología que se utiliza fluctúa desde una tecnología agrícola aceptable hasta técnicas rudimentarias.

La producción agrícola en la mayor parte de la población es para consumo familiar. La actividad agrícola se realiza bajo el temporal seco, siendo muy reducido por riego entre los principales productos son: papa, cebada, grano, quinua, habas, tarwi, oca, paraliza, alverja, mashua, etc., entre los forrajes se cultivan para la alimentación del ganado la avena y la cebada forrajera.

La actividad pecuaria es basada en la crianza de vacunos en pequeña escala y la crianza de ganados menores como es el ovino y el vacuno para consumo familiar.

Las actividades piscícolas es incipiente entre las especies existentes son el carachi, el pejerrey y crianza de truchas en jaulas, habiendo exterminio en otras especies como el suche, umanto, boga e ispi.

En lo referente a minerales, la zona posee minerales no metálicos (agregados). Que siguen para la construcción no hay estudios para existencia de minerales metálicos.

Existen pequeñas industrias tales como las dedicadas a la transformación de maíz en mana, panaderías y otros que en su proceso productivo utilizan tecnología ancestral, con muy poca tecnificación.

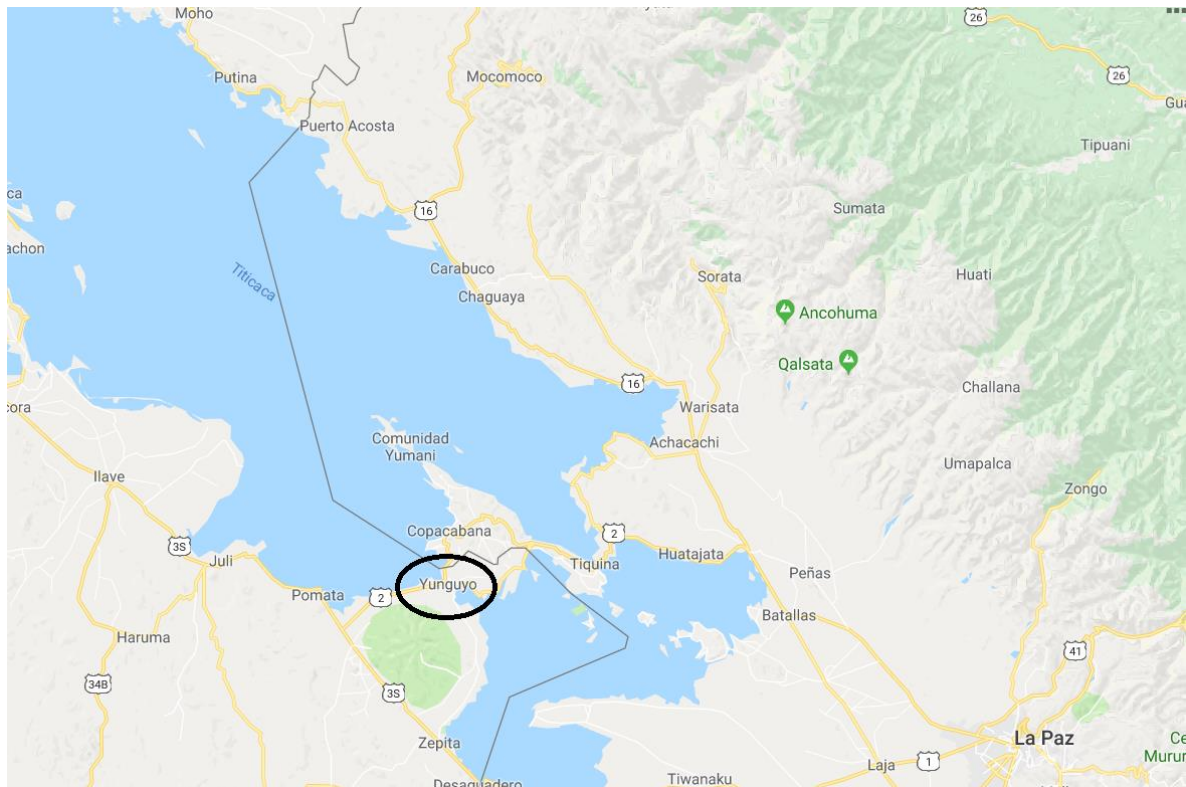
La artesanía es una actividad complementaria a la agropecuaria, elaborándose prendas para uso, uno de los principales limitantes es la tecnología empleada, con una adecuada organización se puede constituir en una actividad bastante productiva.

La actividad turística es deficiente, por consiguiente existe escasa captación de divisas.

Un pequeño sector de la población se dedica al comercio zonal, mediante productos de primera necesidad y productos de la región.

La infraestructura vial en la actualidad se encuentra en proceso de construcción hacia los distritos de Ollaraya Unicachi, Tinicachi, Copani, y otros centros poblados. En cuanto a la comunicación lacustre existe poca utilización de este medio falta de infraestructura como embarcaderos y lanchas.

Figura 2
Ubicación de la ciudad de Yunguyo



Fuente: web. MPY

CAPÍTULO V

EXPOSICIÓN Y ANÁLISIS DE LOS RESULTADOS

5.1. ANÁLISIS FORMAL

Robles (2012), afirma, que el análisis formal es el 70% del total, lo que implica estudiar los siguientes elementos:

5.4.1. Análisis del Timbre de los sikus.

Tabla 4

Muestra del conjunto representativo

Nombre del conjunto de Sikuris	Sikus o Zamponas	Lugar de procedencia
Zamponada 10 de Octubre- los Viejitos	Chili Malta Basto Bombo Platillos Tambor	Ciudad de Yunguyo
Zamponada Juventud Cultural Vallegiana	Chili Malta Basto Bombo Platillos Tambor	Ciudad de Yunguyo
Zamponada Juventud Micaelina	Chili Malta Basto Bombo Platillos Tambor	Ciudad de Yunguyo

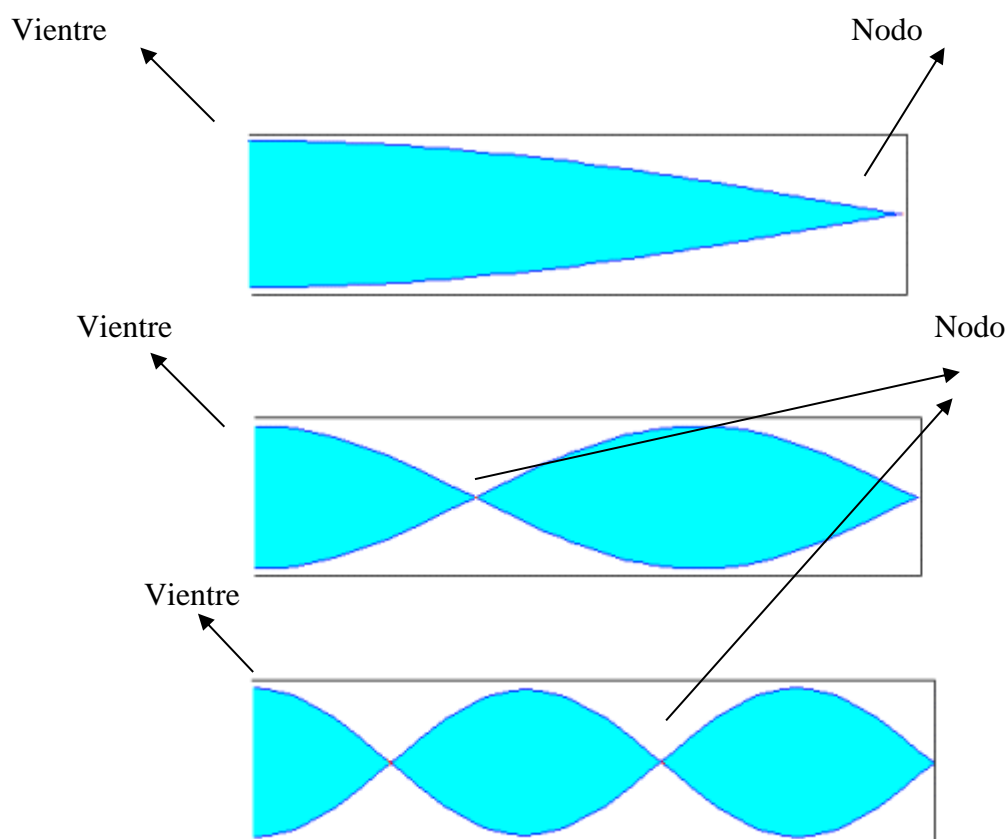
Fuente: el autor.

El “siku”, que viene a ser un instrumento conformado por tubos sonoros cerrados de diferentes tamaños, dado que una de sus extremidades está obstruida, en esta extremidad no puede haber ningún movimiento de aire, tendremos en este punto un nodo

(puntos extremos de una vibración sonora); la extremidad abierta en cambio, es, de ordinario, un vientre (amplitud de vibración del tubo sonoro). El aire en el interior del tubo podrá por consiguiente, vibrar solo como lo representa la figura 3 y para el sonido fundamental se tendrá solamente una media concatenación.

Figura 3

Gráficos de modos de vibración de los sikus:



Fuente: curso de análisis, Aguilar (2013)

Si el tubo es cerrado se origina un vientre en el extremo por donde penetra el aire y un nodo en el extremo cerrado. Cada tubo sonoro al momento de la vibración emite un sonido fundamental, su vibración pues, es una superposición de varias vibraciones: la del sonido fundamental y sus armónicos. Naturalmente el sonido fundamental es la que predomina. En la figura 3, se señala los tres primeros modos de vibración; cada nodo se llama armónico y el primero coincide con la frecuencia fundamental del tubo en cuestión.

Tomando un tubo y soplando en su interior, escuchamos un sonido. Si tomamos otro tubo distinto, el sonido también será diferente. Cuanto más largo sea el tubo, más grave será la nota que emita.

Figura 4

Tabla siku malta y chaca siku basto de los conjuntos de sikuris de Yunguyo



Fuente: el autor.

Respecto al siku malta mostrado en la figura 4, es la que comúnmente se usan en las zampoñadas, sin embargo en cuanto al chili y basto por lo común se usan “chaca sikus” son la que se diferencian por su forma externa.

Las medidas son proporcionales, es decir musicalmente existe una diferencia de una octava inferior de la malta con respecto al basto y una octava superior de la malta al chili por lo que la afinación es generalmente en la tonalidad de Solb = corte 30, en muchas ocasiones al termino de los concurso los conjuntos se unifican para interpretar temas que identifican a la ciudad de Yunguyo. Para tal efecto mantiene un mismo corte o afinación, que establecen en las bases del concurso.

Figura 5

Sikuris unificado de la ciudad de Yunguyo



Fuente: Concurso de zampoñadas 2012 – estadio de Yunguyo

Además de la interpretación individual y colectiva existe un factor determinante del timbre que es el diámetro, que influye en el sonido del tubo y que tiene que ir relacionado con la nota musical.

Es interesante observar que el timbre depende de la cantidad y de la intensidad de los armónicos que acompañan el sonido fundamental; por lo tanto pudiendo ser igual el número de orden y la cantidad de los armónicos, basta una leve variación en la intensidad de algunos de estos para determinar sensibles diferencias tímbricas del sonido. Cuando más pobre en armónicos sea el sonido, más vacío e inexpressivo será el timbre. En ese sentido el “siku” emite el sonido fundamental y los armónicos impares ya que es la característica esencial de este instrumento de tubos cerrados (ver figura 6) se puede apreciar la ubicación de los armónicos impares 3, 5, 7, 9, 11, 13 y 15 que esta sobre la base de la nota fundamental Do:

Figura 6

Armónicos de la nota Do en un tubo cerrado



Fuente: el autor en referencia bibliográfica sobre instrumentos de tubos cerrados

Casella, M. (1950).

La cualidad tímbrica de los sikuris de la ciudad de Yunguyo, se propaga a través de diferentes intensidades, desde una interpretación pianísimo (*pp* = muy suave), hasta una *tutta forza* (*t.f.*= con toda fuerza) y en sonidos graves, medios y agudos.

Cualidad tímbrica de los sikus:

Tabla 5
Referencia musical de timbre.

Referencia musical	Instrumentos musicales			
	Bastos	Maltas	Chilis	Percusión
Cálido	Tesitura grave	Tesitura media		
Áspero				
Claro			Tesitura aguda	
Incisivo			X	Bombo, platillo y tambor
Opaco	Tesitura grave			
Mixto				

Fuente: Instrumento de medición elaborado por el asesor.

En los fragmentos musicales de los CS de la ciudad de Yuguyo se utilizan: un bombo, sikus (basto, malta y chili), platillo y tambor; ejecutan constantemente produciendo una sensación o cualidad tímbrica de:

- Cálido- por la tesitura grave y media de los bastos y maltas
- Claro- por la tesitura aguda de los chilis
- Incisivo- por la intervención constante de los instrumentos de percusión (bombo, platillos y tambor)

5.4.2. Orquestación de los conjuntos de sikuris de Yunguyo

Tabla 6

Instrumentos en la orquestación

Nombre del conjunto de sikuris	Nombre de los instrumentos	Cantidad de músicos	Frecuencia
Zampoñada 10 de Octubre- los Viejitos	Siku - Chili	10	68 músicos
	Siku- Malta	42	
	Siku -Basto	14	
	Bombo	1	
	Platillos	1	
	Tambor	1	
Zampoñada Juventud Cultural Vallegiana	Siku - Chili	8	53 músicos
	Siku- Malta	32	
	Siku -Basto	10	
	Bombo	1	
	Platillos	1	
	Tambor	1	
Zampoñada Juventud Micaelina	Siku - Chili	8	75 músicos
	Siku- Malta	48	
	Siku -Basto	16	
	Bombo	1	
	Platillos	1	
	Tambor	1	

Fuente: ficha de observación, Instrumento elaborado por el asesor.

De los tres conjuntos de sikuris, se tienen la misma distribución instrumental compuesta por sikus (chilis, maltas, bastos, bombo, platillos y tambor o tarola).

Los sikus o zampoñas son adquiridos por los músicos por tropas, término acuñado que refiera la cantidad de 24 sikus, es decir 12 pares, Otra de las características instrumentales de estos grupos de sikuris se puede observar en la tabla 7.

Tabla 7

Tabla de Proporción de Instrumentistas

Sikus	Cantidad de integrantes músicos por conjunto			Frecuencia	Promedio	Constante
	Zampoñada 10 de Octubre- los Viejitos	Zampoñada Juventud Cultural Vallegiana	Zampoñada Juventud Micaelina			
Chilis	10	8	8	26/3	8.6	8
Maltas	42	32	48	122/3	40.6	40
Bastos	14	10	16	13/3	7.1	14
Caja	1	1	1	3/3	1	1
Bombo	1	1	1	3/3	1	1
Platillo	1	1	1	3/3	1	1
Total	69	61				65

Fuente: el autor.

En los conjuntos de sikuris generalmente participan con un promedio de 65 ejecutantes, tal como se puede observar en la columna “constante” de la tabla N° 7, en ese sentido conforman las tropas orquestales manteniendo la relación proporcional de los sikus (bastos, maltas y chilis) e instrumentos de percusión (caja, bombo y platillos).

5.4.3. Tesitura y afinación de los instrumentos:

Tabla 8

Tabla de afinación de sikus

Nombre del conjunto de sikuris de un solo bombo	Nombre de los instrumentos	Afinación
Zampoñada 10 de Octubre- los Viejitos	Siku - Chili Siku- Malta Siku -Basto Bombo Platillos Tambor o tarola	Solb Mayor Mib Menor
Zampoñada Juventud Cultural Vallegiana	Siku - Chili Siku- Malta Siku -Basto Bombo Platillos Tambor o tarola	Solb Mayor Mib Menor
Zampoñada Juventud Micaelina	Siku - Chili Siku- Malta Siku -Basto Bombo Platillos Tambor o tarola	Solb Mayor Mib Menor

Fuente: Ejecución en el estadio de Yunguyo

5.4.3.1. Tesitura y afinación en Solb mayor

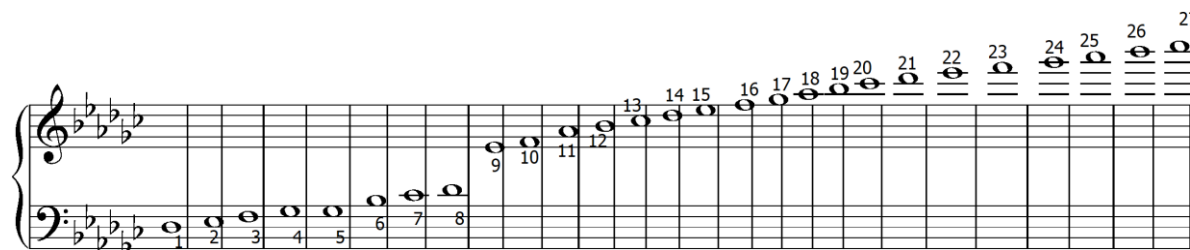
Transponiendo al sistema musical universal la tesitura y afinación de los sikus, se tienen que los tres conjuntos ejecutan en la tonalidad de solb mayor para tal efecto los instrumentos musicales son afinados en la tonalidad correspondiente y por tanto la construcción de los instrumentos tendrá una tesitura definida e invariable en la ejecución (Figura 7).

La siguiente tesitura corresponde a sikus basto malta y chili primeras afinadas en Solb mayor:

- Bastos
- Maltas
- Chilis

Figura 7

Tesitura y afinación de los sikus (basto , malta y chili) en Solb mayor



Fuente: Elaborado por el autor.

De la figura 7, se tiene que los sikus primeras afinadas en Solb mayor tiene un registro o tesitura de Reb3 hasta Sib6, es decir casi cuatro octavas afinadas diatónicamente por consiguiente las voces extremas de la afinación lo componen el siku-chili y el siku- basto y la voz intermedia lo compone el siku-malta de modo tal que relacionando numéricamente a los instrumentos en esta fase se tiene que:

- El siku basto - tiene un registro de los números 1 al 13 representadas por las notas reb y sib; de los cuales las notas con los números impares

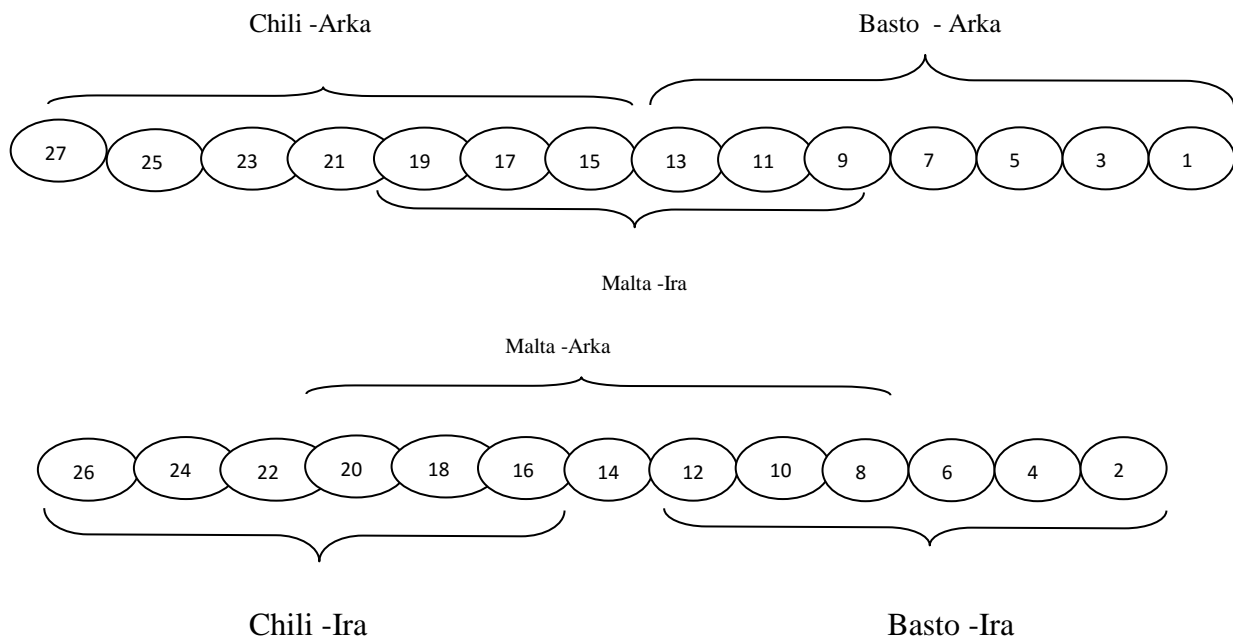
corresponden al siku basto (arka de 7 tubos) y las notas con los números pares corresponden al siku basto (ira de 6 tubos).

- El siku malta 1^a- tiene un registro de los números 8 al 20 representadas por las notas Reb y Sib en clave de Sol; de los cuales las notas con los números pares corresponden al siku malta (arka de 7 tubos) y las notas con los números impares corresponden al siku malta (ira de 6 tubos).
- El siku chili - tiene un registro de los números 15 al 27, representadas por las notas Reb y Sib, en clave de Sol; de los cuales las notas con los números impares corresponden al siku chili (arka de 7 tubos) y las notas con los números pares corresponden al siku chili (ira de 6 tubos).

Presentamos para mejor entendimiento el siguiente gráfico:

Figura 8

Distribución de los sikus primeras



La tesitura y afinación de los conjuntos es de un solo corte ya que es regulado por las bases del concurso, en la que se solicita el corte a utilizar, con la finalidad de unificar a los conjuntos después del concurso que generalmente se realiza en el Estadio Municipal de la ciudad de Yunguyo.

5.4.4. Análisis Rítmico

5.4.4.1. Análisis rítmico del conjunto Juventud Vallejiana.

Tabla 9

Cualidad rítmica de la Asociación Cultural Juventud Vallejana –Yunguyo

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores	Ritmo de valores		Ritmo melódico		Ritmo dinámico		Ritmo armónico		Ritmo armónico	
			Si	No	Si	No	Si	No	Si	No	Si	No
• Acentuación métrica	• Mixto • Binario • Ternario		X			X			X			
• Acentuación rítmica	• Mixto • Binario • Ternario		X			X			X			
• Concordancia entre el acento rítmico y métrico	• Síncopa	C ¹ . 20-80	X	X	C. 20-80	X	X	C. 20-80	X	X	C. 20-80	X
	• Contratiempo	C.1-18 C.81-106	X		C.1-18 C.81-106	X		C.1-18 C.81-106	X		C.1-18 C.81-106	X
• Ritmo según su comienzo	• Tético • Anacrúsico • Acéfalo		X									
• Ritmo según su final	• Masculino • femenino		X	X		X	X	X	X	X		X
• Polirritmia	• A una voz • Varias Voces	C. 1-18 C.81-106	X	X	C. 1-18 C.81-106	X	X	C. 1-18 C.81-106	X	X	C. 1-18 C.81-106	X

Fuente: el autor

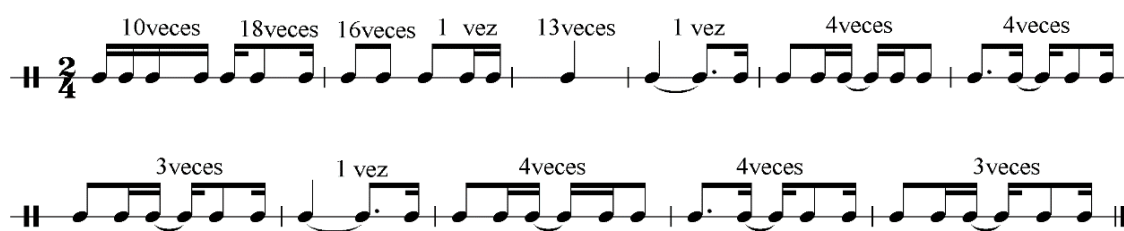
De la tabla N° 9 se deduce que el sikuris Juventud Vallejana -Yunguyo, tiene las siguientes características:

- En el Ritmo de valores, la acentuación métrica o de compas es mixto por la existencia de compases de amalgama de dos, tres y cuatro cuartos en toda la ejecución musical, además los instrumentos de percusión cambian de acuerdo a las frases musicales, este conjunto ejecuta cuatro frases musicales, de los cuales, la primera y la última son similares en sus valores rítmicos y ambos suceden antes y después de la reverencia al público respectivamente.

¹ C= compas

Figura 9

Resumen de ritmo de valores de los compases (1-18 y 81-106)



Fuente: el autor.

En los compases (1-18 y 81-106) se nota una polirritmia constante a dos voces producidos por los instrumentos de percusión tal como se muestra en el siguiente ejemplo (figura 10):

Figura 10

Polirritmia producido por los instrumentos de percusión:



Fuente: el autor.

La figura 11 corresponde a la primera y última frase del repertorio del conjunto en mención, sin embargo el siguiente ritmo de valores, resume las frases dos y tres que teniendo similitud rítmica entre ellos.

Figura 11

Resumen de ritmo de valores de los compases (20-80):



Los valores rítmicos expuestos en la figuras 9 y 1, demuestran sincopados, es decir la prolongación o ligación de un sonido débil a uno fuerte es constante en cada motivo, algunas veces se extiende hasta en más de un compás, esto en referencia al instrumento siku, sin embargo los instrumentos de percusión que emiten sonidos indeterminados generan contratiempos tal como se puede observar en los compases iniciales del ejemplo (figura 9), la figura 9 corresponde a las frases: primera y última; sin embargo en las frases intermedias (figura 11, C 20-80) los valores rítmicos se diferencian sustancialmente de las frases extremas, cambiando a una acentuación rítmica y métrica binaria tanto en los sikus e instrumentos de percusión.

El ritmo según su comienzo, en las cuatro frases musicales que interpretan, tiene un comienzo “tético” y un ritmo según su final “masculino”.

El ritmo melódico y armónico, es más bien regular con una acentuación métrica y rítmica binaria sin embargo al agregarle los instrumentos de percusión en los compases (1-18 y 81-106), que realizan contratiempos, formando una polirritmia. La parte armónica no es muy discutible por su simplicidad ya que los instrumentos que intervienen ejecutan la misma duración de sonidos que la melodía principal o primeras voces.

El ritmo dinámico es general ya que el contratiempo y la síncopa intervienen constantemente.

Sintetizando de acuerdo a su forma, las frases musicales extremas alcanzan ritmos irregulares y las frases intermedias obtienen ritmos regulares.

5.4.4.2. Análisis rítmico del conjunto Zamponada 10 de octubre

Sintetizando, en este conjunto tenemos lo siguiente:

Tabla 10
Cualidad rítmica de los zamponistas 10 de Octubre –Yunguyo

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores	Si	No	Ritmo melódico	Si	No	Ritmo dinámico	Si	No	Ritmo armónico	Si	No
		• Acentuación métrica	• Mixto • Binario • Ternario		X			X			X		
• Acentuación rítmica	• Mixto • Binario • Ternario		X			X			X				
• Concordancia entre el acento rítmico y métrico	• Síncopa • Contratiempo		X			X			X			X	
• Ritmo según su comienzo	• Tético • Anacrúsico • Acéfalo		X			X			X			X	
• Ritmo según su final	• Masculino • femenino		X			X			X			X	
• Polirritmia	• A una voz • Varias Voces		X			X			X			X	X

Fuente: el autor.

De la tabla 10 y de la figura 12 se tiene que los compases 1 al 5 tiene una métrica binaria, en tiempos regulares, como introducción del huayño que está entre los compases 5 hasta el compás 30, a partir de ahí se observa lo siguiente:

Figura 12

Amalgama de compases del sikuris 10 de octubre

♩ = 109 Marcha

23

3 vueltas antes del saludo

Caja

Bmb.

Plat.

Fuente: el autor.

En la figura 12 se observa la amalgamo de compases que prevalece en el resto de la interpretación, es decir que la música del sikuris 20 de octubre contienen todos los elementos rítmicos como: amalgama de compases, sincopas, contratiempos, terminación masculina y polirritmia. Existe una coincidencia melódica respecto a sus valores, dinámica y armónica, sin embargo, marca diferencia la intervención de los instrumentos de percusión que se contraponen a la melodía.

5.4.4.3. Análisis rítmico del conjunto Zampoñada Juventud Micaelina.

El conjunto Juventud Micaelina expresa los mismos componentes rítmicos de los dos conjuntos anteriores.

Tabla 11

Cualidad rítmica de los zamponistas Juventud Micaelina –Yunguyo

Cualidades	Indicadores	Ritmo de valores	Ritmo melódico		Ritmo dinámico		Ritmo armónico	
			Si	No	Si	No	Si	No
• Acentuación métrica	• Mixto • Binario • Ternario		X		X		X	
• Acentuación rítmica	• Mixto • Binario • Ternario		X		X		X	
• Concordancia entre el acento rítmico y métrico	• Síncopa • Contratiempo		X		X		X	X
• Ritmo según su comienzo	• Tético • Anacrúsico • Acéfalo		X		X		X	X
• Ritmo según su final	• Masculino • femenino		X		X		X	X
• Polirritmia	• A una voz • Varias Voces		X		X		X	X

Fuente: el autor.

Figura 13

Amalgama de compases del sikuris Juventud Micaelina

Fuente: el autor.

En la figura 13 se observa la amalgamo de compases que prevalece en el resto de la interpretación, es decir que la música del sikuris Micaelina, en todo el desarrollo de la transcripción se observan las siguientes cualidades: amalgama de compases, sincopas, contratiempos, terminación masculina y polirritmia. Existe una coincidencia

melódica respecto a sus valores, dinámica y armónica, sin embargo, marca diferencia la intervención de los instrumentos de percusión que se contraponen a la melodía.

En conclusión, los valores rítmicos son semejantes entre los conjuntos, en las cuatro partes que presentan se observa un primer ritmo de introducción al huayño en tiempos regulares, posteriormente el huayño propiamente dicho con tiempos en algunas ocasiones con amalgama de compases alternando en dos y tres cuartos, posteriormente se tiene la marcha, esta si es de carácter irregular, ya que se verifican en todos los conjuntos amalgama de compases, al igual que la parte de variación de la marcha donde generalmente se le aumenta un tiempo al final de la frase y se cambia de movimiento al allegro intempestivamente, finalmente se regresa al huayño que en ocasiones es amalgama de compases.

5.4.5. Tempo

Tabla 12

Tempo de los CS de Yunguyo:

Nombre del conjunto de sikuris	Tempo					Lugar de procedencia
	Largo-Largetto	Adagio-Andante	Moderato	Allegro	Presto-Prestissimo	
<ul style="list-style-type: none"> Asociación Cultural Juventud Vallejana 		C:1 = 60	C:2-20 = 82 C:40-70 = 86 C:71-82 = 82	C:21-39 = 113		Yunguyo/ Dep. Puno
<ul style="list-style-type: none"> Zampoñada 10 de octubre 		C:1-4 = 60	C:5-26 = 81	C:27-49 = 109 C:46-87 = 99		Yunguyo/ Dep. Puno

<ul style="list-style-type: none"> Zampoñada Juventud Micaelina 		<p>C:1-4 ♩ = 60</p>	<p>C:5-26 ♩ = 81</p> <p>C:5-27 ♩ = 83</p> <p>C:66-95 ♩ = 83</p>	<p>C:28-45 ♩ = 110</p> <p>C:46-60 ♩ = 96</p>		
--	--	-------------------------	---	--	--	--

Fuente: Instrumento elaborado por el asesor.

El tempo (It) o tiempo, es la velocidad a la que se da el pulso, de esta forma, el tempo determina la velocidad de interpretación de una obra musical. Afecta al valor de las duraciones, ya que una redonda de 4 tiempos, no dura lo mismo si se interpreta a un tempo rápido o a uno lento. Para indicar el tempo en una partitura musical, se utilizan una serie de términos en italiano. Las indicaciones de tempo pueden dividirse en: Presto (muy rápido), Allegro (rápido), Moderato (moderado), Andante (medio, tranquilo), Adagio (despacio) y Largo (muy despacio).

Conforme a lo referido por los teóricos y considerando el instrumento de evaluación del tempo de Aguilar, H. (2013), nos incumbe analizar el tempo musical ambos conjuntos, el cual se detalla en la tabla N° 12, en el que los conjuntos de Yunguyo, poseen un tempo andante, moderato y allegro, estos tempos están relacionados con la temática musical.

5.4.6. Estructura Formal

5.4.6.1. Estructura formal de a Zampoñada 10 de Octubre.

Figura 14

Zampoñada 10 de octubre - los Viejitos

Siku-Malta

1. trans. el autor.

2. Huayño

3. accel.

4. = 60

5. = 109

6. Marcha

7. = 99

8. Variacion de la marcha

60

66

72

78

$\text{♩} = 60$

84 *Procesión*

92

99 *accel.*

$\text{♩} = 80$

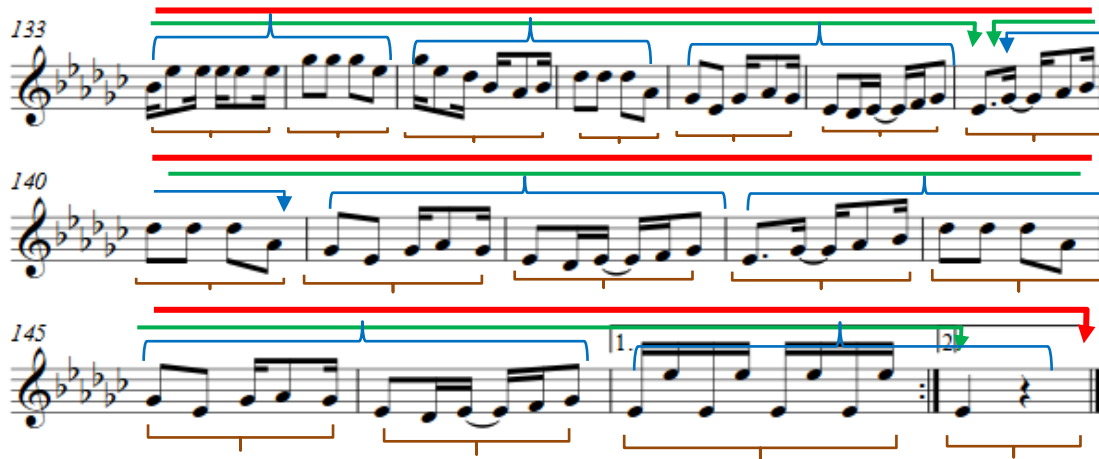
107 *Huayño* *accel.*

113

120

126

Detailed description: This is a musical score for a piece in 6/8 time, written in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of ten staves of music, numbered 60 to 126. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several annotations: a tempo marking of $\text{♩} = 60$ at measure 78, a section labeled 'Procesión' starting at measure 84, a section labeled 'Huayño' starting at measure 107, and two 'accel.' (accelerando) markings. The score is heavily annotated with colored lines and arrows: red lines above the staves, green arrows pointing down to specific notes, blue arrows pointing down to other notes, and brown brackets underneath the notes. The piece concludes with a double bar line at measure 126.



Fuente: el autor.

Tabla 13

Esquema formal de conjunto Zampoñada 10 de Octubre/ nomenclatura Italo.

Nombre del conjunto de sikuris	Fraseo			
	Inciso	Grupo	Semifrase	Frase
<ul style="list-style-type: none"> Zampoñada 10 de octubre 	Ictus- tético y terminación femenina.	Grupos: Introducción: binaria (a, a', b, c)	Semifrases: Introducción: Binaria (a, b)	Frase Quinaria: A Introducción.
	Ictus- tético con terminación masculina	Huayño Grupo binario y ternario: (a, b, c, b', d) Grupo binario (a, b, a, b,) Grupo Binario (a, b, c, d)	Huayño Primera semifrase: Binaria (a, b) Segunda semifrase: Binaria (a, a') Semifrase cuaternaria: (a, b, a', c)	Huayño - frase ternaria: Pregunta "a" y dos respuesta "b" y "c".
	Ictus- tético con terminación masculina	Marcha Grupos binarios (a, b, a', a'', c, c) Grupos binarios (a, a', a'', a''', b, c) Grupos binarios (a, a', b, b', c, c)	Marcha Semifrase ternaria (a, b, c,) Semifrase ternaria (a, a', b) Semifrase ternaria (a, a', b)	B Marcha- Frase ternaria: Pregunta "a" y dos respuesta "b" y "c".
	Ictus- tético con terminación masculina	Variación de la marcha: Grupos binarios (a, b, a', a'', c, c) Grupos binarios (a, a', a'', a''', b, c) Grupos binarios (a, a', b, b', c, c)	Variación de la Marcha Semifrase ternaria (a, b, c,) Semifrase ternaria (a, a', b) Semifrase ternaria (a, a', b)	B' Variación de la marcha- frase ternaria: Pregunta y dos respuestas negativas.
	Ictus- tético con terminación masculina	Procesión Grupo binario (a,b,c,d,)(a,b,c,d,) (a, b, c, d) (a,b,c,d,)	Procesión Semifrase ternaria (a,b,a', c), (a, b, a', c)	C Procesión Binaria: Pregunta a, respuesta a'.

Ictus- tético con terminación masculina	Introducción (a, a´, b, c)	Introducción: Binaria (a, b)	A´ Introducción.
Ictus- tético con terminación masculina	Huayño Grupo binarios (a,a´b) Grupo binarios (a,a´b) Grupo binarios (a, a´ b)	Huayño Primera semifrase: Binaria (a, a´, b) Segunda semifrase: Binaria (a, a´, b) Semifrase cuaternaria: (a, a´, b)	Huayño - frase ternaria: Pregunta “a” y dos respuesta “b” y “c”.

Fuente: Instrumento elaborado por el asesor

De la tabla 13 y figura 14, se deduce que los sikuris 10 de octubre, están compuesto por cinco frases:

La primera introducción “A” con una terminación femenina, lo que hace que se complemente con el huayño, y este a su vez está compuesto por un antecedente y dos consecuentes diferentes del uno al otro.

La segunda “B” es conocido como marcha la primera con una pregunta (antecedente) y dos respuestas (consecuente), este consecuente hace el contraste con la intervención de diseños diferentes.

Tercera “B´ ” la variación de la marcha es la que más destaca en los conjuntos ya que rítmicamente tiene dos cambios, la primera es a tempo moderato y la segunda vuelta esta cambia intempestivamente a tempo de allegro, lo que permite generar mayor emoción entre los espectadores, cabe resaltar que la ejecución instrumental se da simultáneamente con el movimiento coreográfico de los músicos. La composición de esta variación es aplicada en función a la marcha B.

Cuarta “C”, la procesión es un cambio rítmico a tempo andante, está constituida por una pregunta y respuesta afirmativa ya que son similares en su composición (a, a´).

Quinta “A´ ”, esta tiene la misma estructura rítmica que la A, es decir una arte introductoria, la que se diferencia de A en su terminación masculina, aquí se observa que está compuesta por una pregunta y dos respuestas diferentes entre ellos.

5.4.6.2. Estructura Formal de la Asociación Cultural Juventud Vallejiana

Figura 15

Asociación Juventud Vallejiana
Asociación Cultural Juventud Vallejiana-Yunguyo

Malta

Trans. el Autor

The musical score for 'Malta' is presented in a single staff with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature of 4/4. The score is divided into several measures, with bar numbers 6, 11, 15, 21, 26, 31, 35, 40, and 45 marked. The piece features a complex structure with multiple time signatures: 2/4, 3/4, 4/4, 3/2, 2/2, and 1/4. Annotations include 'Huayño = 82' at the beginning, 'Marcha' at measure 21 with a tempo of '♩ = 113', and 'Repite la marcha dos veces' at measure 35. The score is marked with red, green, and blue brackets and arrows, indicating specific musical phrases and repetitions. The piece concludes with 'V.S.' at the end of the final measure.

50

56

62

67

72

76

79

repite una vez al tempo de negra 110 anj se aumenta un tiempo al final de cada idea musica

- 82

Huayño

Fuente: el autor.

Tabla 14

Asociación Cultural Juventud Vallejana (nomenclatura Italo Besa Tonusi)

Nombre del conjunto de sikuris	Fraseo			
	Inciso	Grupo	Semifrase	Frase
Asociación Cultural Juventud Vallejana	Ictus- tético y terminación femenina.	Grupos: Huayño Grupo binario y ternario: (a, b, c.) Grupo binario (a, b, c,d) Grupo Binario (a, b, c, d)	Semifrases: Huayño Primera semifrase: Binaria (a, a) Segunda semifrase: cuaternaria (a,b, a, b) Semifrase cuaternaria: (a, b, a, b)	Frase cuaternaria: A Huayño - frase ternaria: Pregunta “a” y dos respuesta “b” y “c”.
	Ictus- tético con terminación femenina.	Marcha Grupos binarios (a, a´, b, c, d,b´) Grupos binarios (a, a´, a´, c) Grupos binarios (a, b, c, d, e, e´)	Marcha Semifrase cuaternaria: (a, b, a, c,) Semifrase binaria: (a,, b) Semifrase cuaternaria (a, b, a´, c)	B Marcha- Frase ternaria: Pregunta “a” y dos respuesta “b” y “c”.
	Ictus- tético con terminación masculina	Variación de la marcha: Grupos binarios (a, a´, b, c, d,b´) Grupos binarios (a, a´, a´, c) Grupos binarios (a, b, c, d, e, e´)	Variación de la Marcha Semifrase cuaternaria: (a, b, a, c,) Semifrase binaria: (a,, b) Semifrase cuaternaria (a, b, a´, c)	B´ Variación de la marcha- frase ternaria: Pregunta “a” y dos respuesta “b” y “c”
	Ictus- tético con terminación masculina	Huayño Grupo binarios (a,b, b´, c, d) Grupo binarios (a,b,a´c, d, e)	Huayño Primera semifrase: Binaria (a, b) Segunda semifrase: Binaria (a, a´, b)	A Huayño - frase binaria: Pregunta “a” y respuesta “b”

Fuente: Instrumento elaborado por el asesor

De la tabla 14 y figura 15, se deduce que la zamponada de la asociación Juventud Vallegiana, están compuesto por cuatro frases:

La primera huayño “A” con una terminación masculina, lo que hace que se complemente con el huayño, y este a su vez está compuesto por un antecedente y dos consecuentes diferentes del uno al otro. Cabe resaltar que este huayño no cuenta con introducción.

La segunda “B” es conocido como marcha la primera con una pregunta (antecedente) y dos respuestas (consecuente), este consecuente hace el contraste con la intervención de diferentes diseños.

Tercera “B’ ” la variación de la marcha es la que más destaca en los conjuntos ya que rítmicamente tiene dos cambios, la primera es a tempo moderato y la segunda vuelta esta cambia intempestivamente a tempo de allegro, lo que permite generar mayor emoción entre los espectadores, cabe resaltar que la ejecución instrumental se da simultáneamente con el movimiento coreográfico de los músicos. La composición de esta variación es aplicada en función a la marcha B.

Quinta “A’ ”, esta tiene la misma estructura rítmica que la A, es decir una arte introductoria, la que se diferencia de A en su terminación masculina, aquí se observa que está compuesta por una pregunta y una respuesta.

5.4.6.3. Estructura Formal de la Zampoñada Juventud Micaelina

Figura 16

Zampoñada Juventud Micaelina - Yunguyo

Malta

Arr. el autor.

9

15

21

28

35

40

45

51

55

Repite toda la v
La ultima vez es
Saludo de desp

V.S.

59 $\text{♩} = 60$

66 $\text{♩} = 83$

73

79

85

91

95

Fuente: el autor.

Tabla 5

Esquema formal de conjunto Juventud Micaelina/ nomenclatura Italo.

Nombre del conjunto de sikuris	Fraseo			
	Inciso	Grupo	Semifrase	Frase
• Juventud Micaelina	Ictus- tético y terminación femenina.	Grupos: Introducción: binaria (a, a´, b, c)	Semifrases: Introducción: Binaria (a, b)	Frase Quinaria: A Introducción.
	Ictus- tético con terminación masculina	Huayño Grupo binario y ternario: (a, b, c, b´, d) Grupo binario (a, b, a, b,) Grupo Binario (a, b, c, d)	Huayño Primera semifrase: Binaria (a, b) Segunda semifrase: Binaria (a, a´) Semifrase cuaternaria: (a, b, a´, c)	Huayño - frase ternaria: Pregunta “a” y dos respuesta “b” y “c”. B Marcha- Frase ternaria: Pregunta “a” y dos respuesta “b” y “c”.
	Ictus- tético con terminación masculina	Marcha Grupos binarios (a, b, a´, a´´, c, c) Grupos binarios (a, a´, a´´, a´´´, b, c) Grupos binarios (a, a´, b, b´, c, c)	Marcha Semifrase ternaria (a, b, c.) Semifrase ternaria (a,a´, b) Semifrase ternaria (a,a´, b)	B´ Variación de la marcha- frase ternaria: Pregunta y dos respuestas negativas.
	Ictus- tético con terminación masculina	Variación de la marcha: Grupos binarios (a, b, a´, a´´, c, c) Grupos binarios (a, a´, a´´, a´´´, b, c) Grupos binarios (a, a´, b, b´, c, c)	Variación de la Marcha Semifrase ternaria (a, b, c.) Semifrase ternaria (a,a´, b) Semifrase ternaria (a,a´, b)	A´ Introducción.
	Ictus- tético con terminación masculina	Introducción (a, a´, b, c)	Introducción: Binaria (a, b)	
	Ictus- tético con terminación masculina	Huayño Grupo binarios (a,a´b) Grupo binarios (a,a´b) Grupo binarios (a, a´b)	Huayño Primera semifrase: Binaria (a, a´, b) Segunda semifrase: Binaria (a, a´, b) Semifrase cuaternaria: (a, a´, b)	Huayño - frase ternaria: Pregunta “a” y dos respuesta “b” y “c”.

Fuente: Instrumento elaborado por el asesor

De la tabla 15 y figura 16, la estructura musical de las Micaelinas es similar a la de las Vallegianas, además tiene las mismas partes o movimientos lo que diferencia a estos dos conjuntos de los Zamponistas 10 de Octubre es que no tiene en su estructura el movimiento procesión.

La primera introducción “A” con una terminación femenina, lo que hace que se complemente con el huayño, y este a su vez está compuesto por un antecedente y dos consecuentes.

La segunda “B” es conocido como marcha la primera antecedente y dos consecuente, este consecuente hace el contraste con la intervención de diseños diferentes.

Tercera “B’ ” la variación es la que más destaca en los conjuntos ya que rítmicamente tiene dos cambios, la primera es a tempo moderato y la segunda vuelta cambia intempestivamente a tempo de allegro, es la variación de la marcha.

Cuarta “A’”, esta tiene la misma estructura rítmica que la A, es decir una arte introductoria, la que se diferencia de A en su terminación masculina, aquí se observa que está compuesta por una pregunta y dos respuestas diferentes entre ellos.

5.4.7. Análisis Armónico

Tabla 16
Armonía de los CS de Yunyuyo:

Nombre del conjunto de Sikuris	Armonía			
	Progresión armónica	Movimiento melódico de los sikus ²		
		Soli o Concertado	Tutti	Unísono u octavas
<ul style="list-style-type: none"> Zampoñistas Juventud Vallegiana 	i---III=I---II—I=III-V7- I Región menor Región mayor Región menor Región mayor Región menor Región mayor	X d ³ 7	X	Sikus(Chili, Malta y basto) en: 1ªVoz, 3ª Voz y 6ª Voz Sikus(Chili, Malta y Basto) en :2ªVoz, 4ª Voz y 7ª Voz Siku (Malta) en 5ª Voz
<ul style="list-style-type: none"> Zampoñada 10 de octubre 	i---III=I---II—I=III-V7- i Región menor Región mayor Región menor Región mayor Región menor Región mayor	X d7	X	Sikus(Chili, Malta y basto) en: 1ªVoz, 3ª Voz y 6ª Voz Sikus(Chili, Malta y Basto) en :2ªVoz, 4ª Voz y 7ª Voz Siku (Malta) en 5ª Voz
<ul style="list-style-type: none"> Zampoñistas Juventud Micaelina 	i---III=I---II—I=III-V7- i Región menor Región mayor Región menor Región mayor Región menor Región mayor			

Fuente: Elaborado por el autor.

La estructura armónica de los conjuntos de sikuris de Yunguyo, se caracteriza por una tonalidad menor, tiene una progresión armónica que se inicia en el (i) primer grado (menor) en y seguido del (III) tercer grado (mayor) para luego modular al (I) primer grado (mayor) de su tonalidad relativa, esta característica notoria por la permanencia del grado a la que se denomina región mayor, continua con el (II) segundo grado mayor para posteriormente regresar al (I) grado, realizando la modulación al (III) y ultimando con la cadencia final (V7) al (i).

²HERRERA, Eric (2007). TÉCNICA DE ARREGLOS PARA LA ORQUESTA MODERNA. España: Music Distribution. Pág. 107.

³ d=densidad

De la tabla N° 20 del movimiento melódico, el conjunto orquestal tiene las siguientes cualidades:

- En toda la ejecución musical, se puede observar que los sikus realizan “soli o concertado” (términos que se aplica a un grupo de instrumentos, de viento en general, en el que todos tocan la misma figuración), con una densidad de 3 voces en el caso de los sikus (chilis, maltas y bastos).
- Se puede estimar las composiciones musicales de los CS de Yunguyo, realizando “tutti” (término que es utilizado al grupo orquestal que ejecuta la misma figuración apoyado por algunos instrumentos en los puntos más importantes), consideramos esta teoría, ya que los instrumentos de percusión apoyan en los acentos más importantes.
- Las tres voces están constituidas por intervalos de octavas, tal como se puede observar en la figura 17.

Figura 17

Intervalos de octavas entre bastos, maltas y chilis.



The musical score for Figure 17 consists of six staves. The top three staves are for Fl. pan (Flute pan), and the bottom three are for mb. mil. (Miltas), Bmb. (Bastos), and Plat. (Chilis). The score is divided into three measures with time signatures of 2/4, 4/4, and 3/4. The Fl. pan parts show melodic lines with eighth and sixteenth notes. The percussion parts show rhythmic patterns with accents and rests.

Fuente: el autor.

5.4.8. Contexto socio cultural

5.4.8.1. En el ámbito educativo

Los sikuris en el sector educativo de la ciudad de Yunguyo se ha desarrollado ostensiblemente, es así que en la actualidad participan en los concursos los estudiantes de los niveles primario, secundario y superior, estas instituciones educativas, estimulados por sus docentes, padres de familia cuentan con conjuntos estables de “zampoñadas”, como ellos los denominan, no obstante estos conjuntos participan en las principales festividades de la provincia, incluyendo en el célebre “tata pancho” que es la fiesta patronal de la ciudad de Yunguyo “ San Francisco de Borja”. Es tanto el fervor por el siku, que el 7 de octubre por la noche, víspera del concurso provincial de zampoñadas, casi todos los estudiantes de las instituciones educativas, incluyendo los institutos superiores, salen a tocar por las principales arterias y plazas de Yunguyo. Por otro lado llama mucho la atención sobre las bases del concurso que en algunas ocasiones estipulan, que: conjunto que tenga más de 100 tocadores, será descalificado, además es poco común ver conjuntos integrados por puramente mujeres tal es el caso de los sikuris de Institución Educativa Secundaria José Antonio Encinas de Yanapata.

Figura 18

Ejecución del zampoñista



La organización de los conjunto de sikuris de las instituciones educativas está supeditada a la jerarquía en cuanto a docentes y padres de familia, es así que la autoridad máxima que es el director de estudios designa a un docentes o docentes encargados para los ensayos de música y danza de la zampoñada, por lo que antes de su participación intensifican su preparación con el apoyo de los padres de familia, que también esta jerarquizada por el presidente y miembros integrantes de la junta directiva.

Los ensayos se realizan generalmente en horas de la tarde, a veces por la mañana evitando el perjuicio de los estudiantes en sus labores académicas. Los estudiantes tanto del nivel primario, secundario y superior, conviven armoniosamente en los ensayos, por otro lado se observa la disciplina que es un requisito fundamental para participar en estos conjuntos, por la exigencia de los movientes coreográficos, no obstante cabe recalcar que la ejecución instrumental del zampoñista se realiza con la intervención corporal con una inclinación de hasta 90 de las extremidades superiores, tal como se muestra en la siguiente figura:

Figura: 19

Estudiantes del Nivel primario en vísperas de la Fiesta de “Tata Pancho”



Estudiantes del Nivel primario en vísperas de la Fiesta de “Tata Pancho”

5.4.8.2. Sikuris en los adultos

Los sikuris de la ciudad de Yunguyo entre los adultos es un contexto bien definido a la fe del patrono de la ciudad “San Francisco de Borges”, los adultos le renden homenaje en el mes de octubre, para tal efecto son organizados representando a su barrio, institución o a su comunidad.

El contexto en el que se desarrollan es la de hermandad y devoción, además esta inherente la confraternidad entre ciudadanos, para tal efecto se organizan en juntas directivas que está constituido por presidente, vicepresidente, tesorero, secretario, vocal entre otros.

Figura 20

Músico rindiendo homenaje en vísperas del concurso



CONCLUSIONES

Primera: Conclusión respecto al análisis formal:

Orquestación: Los conjuntos de sikuris de Yunguyo, tienen por lo general la misma forma en cuanto a su distribución instrumental es decir compuestas por sikus (chilis, maltas, basto, bombo, platillos y caja). Este hecho amerita que por la cantidad de instrumentos musicales que tercián, producen una carácter “lleno” en los instrumentos musicales sikus y “simple” en los instrumentos de percusión. Participan con un promedio de 65 ejecutantes, en ese sentido conforman las tropas orquestales manteniendo la relación proporcional de los sikus (bastos=14, maltas=40 y chilis=8) e instrumentos de percusión (caja=1, bombo=1 y platillos=1).

Ritmo: Los conjuntos de sikuris de Yunguyo, de acuerdo a sus frases musicales extremas, tienen un ritmo irregular y las intermedias están marcadas por un ritmo regular. Los diseños son cambiantes y complejos, por momentos se nota un ritmo percusivo o marcado que es efectuado por tres instrumentos de percusión como son: bombo, platillo y caja; que constantemente contribuye al surgimiento de polirritmias además se observa valores rítmicos sincopados, los instrumentos de percusión emiten sonidos indeterminados generando ritmos regulares que coincide con el acento métrico.

Frase: La frase musical de los conjuntos de sikuris de Yunguyo por lo general cuaternaria, la primera introducción “A” con una terminación femenina, lo que hace que se complemente con el huayño y este a su vez está compuesto por un antecedente y dos consecuentes diferentes del uno al otro. La segunda “B” es conocido como marcha la primera con una pregunta (antecedente) y dos respuestas (consecuente), este consecuente hace el contraste con la intervención de diseños diferentes. Tercera “B’ ” la variación de la marcha es la que más destaca en los conjuntos ya que rítmicamente tiene dos cambios, la primera es a tempo moderato y la segunda vuelta esta cambia intempestivamente a tempo de allegro, lo que permite generar mayor emoción entre los espectadores, cabe resaltar que la ejecución instrumental se da simultáneamente con el movimiento coreográfico de los músicos. La composición de esta variación es aplicada en función a la marcha B. La cuarta “A’ ”, esta tiene la misma estructura rítmica que la A, es decir una parte introductoria, la que se diferencia de A en su

terminación masculina, aquí se observa que está compuesta por una pregunta y dos respuestas diferentes entre ellos.

Segundo: Conclusión respecto al análisis temático:

Timbre: En los fragmentos musicales de los conjuntos de sikuris de Yunguyo, los sikus (basto, malta y chili), ejecutan constantemente produciendo una sensación o cualidad tímbrica de: cálido, claro e incisivo.

Tempo: los conjuntos de sikuris de la ciudad de Yunguyo, matizan sus movimientos “andantes, “moderato” y “allegro” de acuerdo a las frases musicales.

Tercero: Conclusión respecto al análisis Armónico:

Tesitura-afinación: la tesitura y afinación de los sikus tiene un registro de cuatro octavas que son afinadas generalmente en la tonalidades de Solb mayor.

Armonía: en los conjuntos de la ciudad de Yunguyo, se distinguen dos partes: una región menor y una región mayor; en la región mayor, adquiere ciertas características como claridad y grandeza de espíritu, afabilidad, proporcionando la sensación de estabilidad sin embargo en la región menor, por el contrario, nos marca un sentimiento de tristeza, pesadumbre o melancolía.

Cuarta: Conclusión respecto al contexto sociocultural.

La organización de los conjunto de sikuris de las instituciones educativas y adultos está supeditada a la jerarquía en cuanto a docentes y padres de familia respectivamente, es así que la autoridad máxima que es el director de estudios designa a un docentes o docentes encargados para los ensayos de música y danza de la zampoñada, por lo que antes de su participación intensifican su preparación con el apoyo de los padres de familia, además en cuanto a adultos existe una jerarquizada por el presidente y miembros integrantes de la junta directiva cuyo objetivo es la de rendir homenaje a la fiesta de “Tata Pancho”.

RECOMENDACIONES

Se recomienda hacer investigaciones relacionando con sikuris de diferentes contextos.

Se recomienda hacer una investigación para comparar los sikumores de la ciudad de Puno con la Zampoñada de la ciudad de Yunguyo.

BIBLIOGRAFIA

- AGUILAR (2015). *Semiosis Musical en los Conjuntos de Sikuris*. Perú: Sagitario.
- APAZA AÑAMURO, Rubén Darío (2007). *EL SIKU EN LA COSMOVISIÓN AYMARA*. Juliaca-Perú.
- BELTRÁN MONER, Rafael (1991). *AMBIENTACIÓN MUSICAL: SELECCIÓN, MONTAJE Y SONORIZACIÓN*. Madrid-España: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- BESA TONUSI, Ítalo (1998). *COMPOSICIÓN*. La Paz – Bolivia: Pueblo y Educación.
- BLAS, Julio (1947). *TRATADO DE LA FORMA MUSICAL*. Buenos Aires-Argentina: Ricordi Americana.
- BOLAÑOS, César (1988). *LAS ANTARAS NAZCA*. Lima: Indea
- BUENO RAMÍREZ, Oscar (2009). *TRASCENDENCIA DEL SIKU*. Puno Perú: San Gabán.
- Tesis: “los sikuris en el contexto urbano de Puno. Un enfoque antropológico”; autor Nicanor Efraín Calisaya Cruz para optar el título profesional de licenciado en antropología en el año 2001.
- Casella, M. (1950).
- CURAZZI CALLO, Alfredo (1993). *EL SIKU*. Lima Perú: CEMDUC de la PUC.
- D’HARCOURT, Marguerite y Roul (1925). *LA MÚSICA DE LOS INCAS Y SUS SUPERVIVENCIAS*. Paris: Gráfica S.A.

- EL SIGLO. Puno, 17 de Mayo de 1929.
- GARCÍA, H. (1997). *LA DANZA EN LA ESCUELA*. Barcelona: Inde.
- HERNADEZ R., FERNANDEZ C. y BAPTISTA P (2003). *METODOLOGIA DE LA INVESTIGACIÓN*. México: Mc Graw Hill.
- HERRERA, Eric (2007). *TÉCNICA DE ARREGLOS PARA LA ORQUESTA MODERNA*. España: Music Distribution.
- KRAUS, R. (1996). *HISTORY OF THE DANCE IN ART AND EDUCATION*. New Jersey: Prentice-Hall.
- MARTÍNEZ, José Luis (2008). *INTERSEMIOSIS EN EL TEATRO MUSICAL Y EN LA OPERA CONTEMPORANEA*. Puebla-México: Benemérita Universidad Autónoma.
- Resolución Directoral Nacional N° 824/INC. Lima 14 de noviembre de 2004.
- RIZO, G. (1996). *LA ENSEÑANZA DE LOS BAILES Y LAS DANZAS TRADICIONALES EN LA ESCUELA: UN ENFOQUE INTERDISCIPLINAR*. España: Eufonia.
- ROWELL, Lewis (1996). *INTRODUCCIÓN A LA FILOSOFÍA DE LA MÚSICA*. Barcelona-España: Gedisa.
- SANTACREO FERNANDEZ, Oscar Antonio (2002). *LA MÚSICA EN LA PUBLICIDAD*. Alicante-España: Universidad de Alicante.
- URBELTZ, J. A. BAILAR EL CAOS (1994). *LA DANZA DE LA OSA Y EL SOLDADO VIEJO*. Pamplona: Pamiela.
- VALENCIA CHACON, Américo (2007). *MÚSICA CLÁSICA PUNEÑA*. Lima- Perú: Artex Ediciones.

- WALDE MOHENO, Lillian Von De (1990). *APROXIMACIÓN A LA SEMIÓTICA DE CHARLES S. PEIRCE*. México: U.A.G.

ANEXOS

I. Conjuntos de sikuris:

1.	Nombre del conjunto de sikuris:
----	---------------------------------

2.	Historial del conjunto:
----	-------------------------

3.	Procedencia del conjunto:
----	---------------------------

4.	Categoría del conjunto:		
	<table border="1" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 45%;">Un solo bombo:</td> <td></td> </tr> </table>	Un solo bombo:	
Un solo bombo:			

5.	Número de integrantes:
----	------------------------

6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Cantidad de bombos	Cantidad de tambores	Cantidad de Platillos	Cantidad de sikuris “Toyos”	Cantidad de sikuris “Bastos”	Cantidad de sikuris “maltas”	Cantidad de Sikuris “Chiles”

--	--	--	--	--	--	--

13. Otros instrumentos de percusión	14. Otros instrumentos de viento	15. Otros instrumentos no bien definidos

16. Cantidad de danzarines Damas con característica indumentarias similares	17. Cantidad de danzarines Varones con característica indumentarias similares	18. Cantidad de Figuras músico-coreográficos que acompañan a la comparsa	19. Cantidad de figuras coreográficas que acompañan a la comparsa

20. Descripción de la indumentaria o trajes colores, forma, diseño y material de construcción.

Indumentaria	Colores y características		Diseño	Forma	Otras particularidades
	Color	Material			
De la cabeza					



De las extremidades superiores					
De las extremidades inferiores					
Del cuerpo					
Otros referentes					

ANEXO- TRANSCRPCIONES

Siku-Malta

Zampoñada 10 de octubre - los Viejitos

Trans. el autor.

$\text{♩} = 60$ *accel.* $\text{♩} = 80$

Huayño

9

15 1. 2.

$\text{♩} = 109$

22 Marcha

27

33

38

43 44

$\text{♩} = 99$

46 Variacion de la marcha

53

60

66

72

78

$\text{♩} = 60$

84 *Procesión*

92

99 *accel.*

$\text{♩} = 80$

107 *Huayño* *accel.*

113

120

126

133



140



145



Malta

Asociación Cultural Juventud Vallejiana-Yunguyo

Trans. el Autor

Huayño ♩ = 82

6

11

15

21 ♩ = 113 Marcha

26

31

35 Repite la marcha dos veces

40 ♩ = 86

45

V.S.

50

56

62

67

repite una vez al tempo de
negra = 118
ahi se aumenta un tiempo
al final de cada idea musical

♩ = 82

72

Huayño

76

79

Malta

Zamponada Juventud Micaelina - Yunguyo

Arr. el autor.

$\text{♩} = 62$ accel. $\text{♩} = 81$ Huayño

9

15

21 Se repite una vez mas todo el huayño Saludo

$\text{♩} = 110$ 3 3 Marcha

35

40

$\text{♩} = 96$ Variacion de la marcha

51

55

Repite toda la v
La ultima vez es
Saludo de desp

V.S.

59 $\text{♩} = 60$

66 $\text{♩} = 83$

73

79

85

91

95

Zampoñada 10 de octubre - los Viejitos

Trans. el autor.

$\text{♩} = 60$ accel.

Siku-Chili

Siku-Malta

Siku-Basto

Caja

Bombo

Platillos

4 $\text{♩} = 80$ Huayño

Huayño

Huayño

Huayño

Caja

Bmb.

Plat.

2

8

12

17

D.C.

$\text{♩} = 109$ Marcha

23

Marcha

Marcha

3 vueltas antes del saludo

26

Caja

Bmb.

Plat.

29

Caja

Bmb.

Plat.

33

Caja

Bmb.

Plat.

38

Caja

Bmb.

Plat.

43 44

Caja

Bmb.

Plat.

Variacion de la marcha

♩ = 99

46

Variacion de la marcha

Variacion de la marcha

Variacion de la marcha

Caja

Bmb.

Plat.

52

58

63

Caja

Bmb.

Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 63 through 68. It features three staves for the melodic instruments (treble and bass clefs) and three staves for the percussion (Caja, Bmb., and Plat.). The key signature has four flats, and the time signature is 2/4. The melodic parts consist of eighth-note patterns. The percussion parts include a snare drum (Caja) with a rhythmic pattern of eighth notes, a bass drum (Bmb.) with a simple quarter-note pattern, and a cymbal (Plat.) with a similar quarter-note pattern. Measure 68 ends with a double bar line and a repeat sign.

69

Caja

Bmb.

Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 69 through 74. It features three staves for the melodic instruments (treble and bass clefs) and three staves for the percussion (Caja, Bmb., and Plat.). The key signature has four flats, and the time signature is 2/4. The melodic parts continue with eighth-note patterns. The percussion parts include a snare drum (Caja) with a rhythmic pattern of eighth notes, a bass drum (Bmb.) with a simple quarter-note pattern, and a cymbal (Plat.) with a similar quarter-note pattern. Measure 74 ends with a double bar line and a repeat sign.

75

Caja

Bmb.

Plat.

$\text{♩} = 60$ Procesión

81

Procesión

3 vueltas la ultima es allegro a 118

trw trv

Caja

Bmb.

Plat.

Musical score for measures 81-88. The score is in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three staves for the melodic instruments (treble and bass clefs) and three staves for the percussion (Caja, Bmb., and Plat.). The melodic parts feature eighth and sixteenth note patterns. The percussion parts include a consistent bass drum pattern and a snare drum pattern with various accents and trills.

95

Musical score for measures 95-102. This section continues the musical piece with the same instrumentation and key signature as the previous section. The melodic lines show some variation in rhythm, including a measure with a whole note rest. The percussion parts maintain their rhythmic patterns, with the snare drum part featuring a mix of accents and trills.

103 *accel.* - -

accel. Huayño

Caja

Bmb.

Plat.

110

Caja

Bmb.

Plat.

116

Caja

Bmb.

Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 116 to 120. It features three staves for the piano (treble, treble, and bass clefs) and three staves for the percussion (Caja, Bmb., and Plat.). The piano part consists of a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The percussion parts include a specific rhythmic pattern for the Caja (snare drum) and a consistent pattern for the Bmb. (bass drum) and Plat. (cymbal).

121

Caja

Bmb.

Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 121 to 125. It features three staves for the piano (treble, treble, and bass clefs) and three staves for the percussion (Caja, Bmb., and Plat.). The piano part continues with a complex melodic line. The percussion parts maintain the same rhythmic patterns as in the previous block.

127

Caja

Bmb.

Plat.

Detailed description: This musical score block covers measures 127 to 131. It features three staves for the melodic instruments (treble and bass clefs) and three staves for the percussion (Caja, Bmb., and Plat.). The key signature has five flats, and the time signature is 3/4. The melodic parts consist of eighth and sixteenth notes. The percussion parts include a complex rhythmic pattern for the Caja (snare drum) in the first measure, followed by a rest, and a consistent eighth-note pattern for the Bmb. (bass drum) and Plat. (hi-hat) in the subsequent measures.

132

Caja

Bmb.

Plat.

Detailed description: This musical score block covers measures 132 to 136. It features three staves for the melodic instruments (treble and bass clefs) and three staves for the percussion (Caja, Bmb., and Plat.). The key signature has five flats, and the time signature is 3/4. The melodic parts continue with eighth and sixteenth notes. The percussion parts include a complex rhythmic pattern for the Caja (snare drum) in the first measure, followed by a rest, and a consistent eighth-note pattern for the Bmb. (bass drum) and Plat. (hi-hat) in the subsequent measures.

137

Caja

Bmb.

Plat.

142

Caja

Bmb.

Plat.

145

Caja

Bmb.

Plat.

Asociación Cultural Juventud Vallejiana-Yunguyo

Huayño

Trans. el Autor

Chili

Malta

Basto

ambor

ombo

atillos

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

umb. mil.

Bmb.

Plat.

$\text{♩} = 82$

2

8

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

12

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

17 $\text{♩} = 113$ Marcha 3

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

Saludo

Musical score for measures 17-21. It features three staves for Fl. pan (treble and bass clefs), and three staves for percussion: Tamb. mil., Bmb., and Plat. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked $\text{♩} = 113$. The piece is titled 'Marcha' and has a 3/4 time signature. The score includes a 'Saludo' section. The measures are: 17 (4/4), 18 (2/4), 19 (4/4), 20 (4/4), and 21 (3/4).

22

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

Musical score for measures 22-25. It features three staves for Fl. pan (treble and bass clefs), and three staves for percussion: Tamb. mil., Bmb., and Plat. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is $\text{♩} = 113$. The piece is titled 'Marcha' and has a 3/4 time signature. The measures are: 22 (3/4), 23 (2/4), 24 (3/4), and 25 (2/4). Triplet markings (3) are present in measures 23 and 24.

27

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

30

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

34

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

38

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

$\text{♩} = 86$

Repíte la marcha dos veces

Repíte la marcha dos veces

Repíte la marcha dos veces

43

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

49

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

54

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

59

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

64

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

69

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

repite una vez al tempo de
negra = 118
ahi se aumenta un tiempo
al final de cada idea musical

repite una vez al tempo de
negra = 118
ahi se aumenta un tiempo
al final de cada idea musical

repite una vez al tempo de
negra = 118
ahi se aumenta un tiempo
al final de cada idea musical

Huayño

Huayño

Huayño

$\text{♩} = 82$

73

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

76

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

amb. mil.

Bmb.

Plat.

10

79

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This musical score is for a percussion ensemble. It consists of four staves. The top three staves are for Fl. pan (Flute Pan), with the first two in treble clef and the third in bass clef. The bottom staff is for Tamb. mil. (Tambourine). The two staves below are for Bmb. (Bongos) and Plat. (Platillos). The music is in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor) and features a complex time signature change: 4/4 for the first measure, 3/4 for the second, and 2/4 for the third. The score includes various rhythmic patterns, rests, and repeat signs.

Zampoñada Juventud Micaelina - Yunguyo

Arr. el autor.

$\text{♩} = 62$ accel. $\text{♩} = 81$

Chili
Malta
Basto
Tambor
Bombo
Platillos

6 Huayño

Fl. pan
Fl. pan
Fl. pan
Tamb. mil.
Bmb.
Plat.

2

10

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This musical score covers measures 10, 11, and 12. It features three parts for Fl. pan (Flute Pan) in the upper system, each with a treble or bass clef. The lower system includes Tamb. mil. (Tambourine), Bmb. (Bombo), and Plat. (Platillo). The key signature has four flats, and the time signature is 2/4. Measure 10 shows the flute parts with eighth and sixteenth notes, and the percussion with a simple rhythmic pattern. Measure 11 continues the flute melody. Measure 12 features a repeat sign and a more complex flute melody with sixteenth notes.

13

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This musical score covers measures 13, 14, 15, and 16. The flute parts continue with more intricate melodic lines, including some with slurs. The percussion parts remain consistent with the previous measures, providing a steady rhythmic accompaniment. Measure 13 shows the flute parts with eighth and sixteenth notes. Measure 14 continues the flute melody. Measure 15 features a repeat sign and a more complex flute melody with sixteenth notes. Measure 16 concludes the section with a final flourish in the flute parts.

17

1. 2.

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

21

Se repite una Saludo

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

4

26 $\text{♩} = 110$

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

30 *Marcha*

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

35

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This musical score block covers measures 35 to 38. It features three staves for Pan Flutes (Fl. pan) in the top section and three staves for Percussion (mb. mil., Bmb., Plat.) in the bottom section. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature changes from 4/4 to 3/4 to 2/4. The Pan Flute parts include a triplet of eighth notes in measure 35. The mb. mil. part has a rhythmic pattern of eighth notes in 4/4, followed by a rest in 3/4, and another rest in 2/4. The Bmb. and Plat. parts play a steady eighth-note accompaniment.

39

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This musical score block covers measures 39 to 42. It features three staves for Pan Flutes (Fl. pan) in the top section and three staves for Percussion (mb. mil., Bmb., Plat.) in the bottom section. The key signature remains three flats. The time signature changes from 4/4 to 2/4. The Pan Flute parts continue with eighth-note patterns. The mb. mil. part has a rhythmic pattern of eighth notes in 4/4, followed by a rest in 2/4. The Bmb. and Plat. parts play a steady eighth-note accompaniment.



5

Variacion de la marcha

♩ = 96

42

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

47

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

51

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 51, 52, and 53. It features three staves for Fl. pan (treble and bass clefs) and three staves for percussion (mb. mil., Bmb., and Plat.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature changes from 4/4 to 3/4 to 2/4. The Fl. pan parts include triplets in measure 51. The percussion parts include a complex rhythmic pattern for mb. mil. in measure 51.

54

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 54, 55, and 56. It features three staves for Fl. pan (treble and bass clefs) and three staves for percussion (mb. mil., Bmb., and Plat.). The key signature is three flats. The time signature changes from 4/4 to 3/4 to 2/4. The Fl. pan parts have a repeat sign at the beginning of measure 54. The mb. mil. part has a complex rhythmic pattern in measure 54 and ends with a double bar line and a slash in measure 56.

8

Repite toda la variacion dos veces
La ultima vez es mas rapido negra = 120
Saludo de despedida

57

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

61

$\text{♩} = 60$

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

66 $\text{♩} = 83$ 9

Fl. pan
Fl. pan
Fl. pan
Tamb. mil.
Bmb.
Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 66 to 70. It features three staves for Fl. pan (Flute Pan) in the upper section and three staves for Tamb. mil. (Tambourine), Bmb. (Bass Drum), and Plat. (Snare Drum) in the lower section. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the tempo is marked as quarter note = 83. Measure 66 begins with a repeat sign. The Fl. pan parts play a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tamb. mil. part has a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The Bmb. and Plat. parts play a simple eighth-note accompaniment.

70

Fl. pan
Fl. pan
Fl. pan
Tamb. mil.
Bmb.
Plat.

Detailed description: This block contains the musical score for measures 70 to 74. It features three staves for Fl. pan and three staves for Tamb. mil., Bmb., and Plat. The key signature remains three flats. Measure 70 starts with a repeat sign. The Fl. pan parts continue their melodic development. The Tamb. mil. part has a rhythmic pattern of sixteenth notes that changes in measure 72. The Bmb. and Plat. parts continue with their eighth-note accompaniment.

10

74

Fl. pan
Fl. pan
Fl. pan
Tamb. mil.
Bmb.
Plat.

78

Fl. pan
Fl. pan
Fl. pan
Tamb. mil.
Bmb.
Plat.

81

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

85

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

mb. mil.

Bmb.

Plat.

12

89

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

93

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

Tamb. mil.

Bmb.

Plat.

95

Fl. pan

Fl. pan

Fl. pan

nb. mil.

Bmb.

Plat.

Detailed description: This is a musical score for a percussion ensemble. It consists of six staves. The first three staves are for Fl. pan (Flute Pan), with the top two in treble clef and the bottom one in bass clef. The first two staves have a treble clef and a key signature of three flats. The bottom staff has a bass clef and the same key signature. The first two staves have a 3/4 time signature, and the last two staves have a 2/4 time signature. The first staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves have a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff is for nb. mil. (snare drum) and has a 3/4 time signature with a triple slash indicating a specific drum pattern. The fifth and sixth staves are for Bmb. (bass drum) and Plat. (cymbal) and have a 2/4 time signature with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score is divided into two measures by a double bar line, with repeat signs at the end of each measure.