

**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO DANIEL  
ALOMÍA ROBLES**



**PROGRAMA DE MÚSICA**

**ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE MÚSICA**

**TESIS**

**La Carencia y utilidad de los repertorios de música  
tradicional peruana en los procesos formativos. El caso de la  
música para canto y violín de Ancash**

**PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN MÚSICA  
MENCIÓN: INTERPRETE, PRODUCTOR Y DIRECTOR**

**AUTORES**

**OLIVOS SÁNCHEZ, Pedro Pascual**

**CLAUDIO LUNA, Maghiory Antonella**

**ASESOR**

**MARCELLINI MORALES, Fredy**

**LINEA DE INVESTIGACIÓN**

**Arreglos**

**HUÁNUCO – PERÚ**

**2023**

**La Carencia y utilidad de los repertorios de música  
tradicional peruana en los procesos formativos. El caso de la  
música para canto y violín de Ancash**

# HOJA DE APROBACIÓN

-----

**JURADO 1**

-----

**JURADO 2**

-----

**JURADO 3**



COMISION ORGANIZADORA  
(Programa Especial de adecuación de ISMP DAR de Huánuco, a Universidad según Ley N° 30597 y Ley N° 30851)

"Año de la unidad, la paz y el desarrollo"

## ACTA DE SUSTENTACIÓN

En la ciudad de Huánuco, a los 22 días del mes de agosto de 2023, a las 16:00 horas, se constituye el Jurado Evaluador, integrado por los siguientes docentes del Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles:

1. Dr. Jonathan Fernando Garcia Arias - Presidente
2. Mgtr. Félix Hipólito Echevarría Ramírez - Miembro
3. Mtro. Cristhian Eli Cachay Tello - Miembro

Los indicados docentes tuvieron la labor de evaluar la sustentación de la tesis titulada: "**La carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos. El caso de la música para canto y violín de Ancash**", de los egresados **Maghiory Antonella Claudio Luna** y **Pedro Pascual Olivos Sánchez**, para optar el **Título de Licenciado en Música, mención: Interprete, Productor y Director**; teniendo como asesor al Dr. Fredy Rómulo Marcellini Morales.

Una vez concluida la exposición, los miembros del Jurado procedieron a formular las preguntas respectivas.

Acto seguido, los miembros del Jurado procedieron a deliberar sobre la calificación a otorgar al trabajo y a la exposición del graduando, actuando en conformidad a lo estipulado en el Reglamento de Grados y Títulos del Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles, vigente, dando por **APROBADA**..... la sustentación con la calificación cualitativa de **BUENO**....., obteniendo como resultado final la calificación cuantitativa de **DIECISEIS**.....

Se adjunta al presente las fichas de evaluación de cada uno de los miembros del Jurado Evaluador.

Siendo las **18:00**..... horas del mismo día, el presidente del Jurado Evaluador declara públicamente como **APROBADA**... la sustentación y procedió a dar por finalizado el acto de graduación.

.....  
**Presidente**

.....  
**Miembro 1**

.....  
**Miembro 2**

## **AGRADECIMIENTO**

A nuestro Dios supremo, por la vida, por la salud, por las oportunidades, específicamente por todo.

A nuestros maestros de la Universidad “Daniel Alomia Robles”, grandes conocedores de la música quienes día a día nos han transmitido sus conocimientos e inculcado valores que nos sirvieron y nos servirán para podernos desarrollar en la carrera profesional.

A nuestro asesor de tesis Dr. Fredy Marcellini Morales que gracias a sus sapiencias científicas y académicas hemos logrado culminar la presente tesis.

A nuestros amigos y familiares, quienes nos brindaron su apoyo incondicional en los momentos difíciles y nos motivan a concluir la carrera profesional.

Los autores

## **DEDICATORIA**

A Dios que siempre está a mi lado, luego a mi madre por su apoyo incondicional, sin su fortaleza no lo hubiera logrado, a mi padre por su perseverancia y optimismo a la vida, a mi hermana por estar conmigo en los momentos más difíciles y a mi novio por ser el soporte que necesito en mi vida diaria.

### **Maghiory Antonella**

A Dios que siempre está a mi lado, luego a mi madre por su apoyo incondicional y su confianza, a mi padre por sus consejos a mi novia por el apoyo para seguir avanzando.

### **Pedro Pascual**

## PRESENTACIÓN

Señores miembros del jurado:

Presentamos ante ustedes la tesis titulada: **La Carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos. El caso de la música para canto y violín de Ancash.** El trabajo de investigación tiene por finalidad, analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín.

El estudio se realizó de conformidad con los dispositivos legales vigentes y en cumplimiento del Reglamento de Grados y Títulos del I.S.M.P Daniel Alomía Robles con nivel universitario para obtener el título de Licenciado(a) en Música: Interprete, Productor y director. Esperando cumplir con los requisitos de aprobación de tesis.

Los autores.

## RESUMEN

La presente investigación tiene por objetivo crear repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash. Para ello se realizó un estudio cualitativo, de diseño estudio de casos, tocando como base la propuesta metodológica de Martínez (2022). Los hallazgos de este estudio, fueron la base para ayudarnos a crear un repertorio de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash que consta de 08 piezas musicales, las cuales son: Capitalina, A los filos de un cuchillo, Bendita las madres, Marujita, Rio Santa, Cenizas Quedaron, El perfume de una rosa y Tu Boda, en donde también se describen las características, significado, estilo y repertorio de la música tradicional peruana de la región Ancash, después de recopilar, transcribir y analizar la música tradicional peruana de la región Ancash.

**Palabras claves:** Arreglos, música, violín, canto, tradicional, Ancash



## **ABSTRACT**

The objective of this research is to create repertoires of traditional Peruvian music in the formative processes of music for singing and violin of Ancash. For this, a qualitative study was carried out, with a case study design, based on the methodological proposal of Martínez (2022). The findings of this study were the basis to help us create a repertoire of traditional Peruvian music in the formative processes of music for singing and violin of Ancash that consists of 08 musical pieces, which are: Capitalina, A los filos de un knife, Blessed mothers, Marujita, Rio Santa, Cenizas Quedaron, El perfume de una rosa and Tu Boda, which also describes the characteristics, meaning, style and repertoire of traditional Peruvian music from the Ancash region, after compiling, transcribe and analyze traditional Peruvian music from the Ancash region.

**Keywords:** Arrangements, music, violin, singing, traditional, Ancash

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación, que hemos denominado: “La Carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos, el caso de la música para canto y violín de Ancash”, tiene el propósito Analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín los cuales servirán como un aporte para el repertorio violinístico y de canto, debido a la carencia de un repertorio de arreglos de música tradicional ancashina de canto y violín, por ello, el presente trabajo tiene el propósito de cubrir ese vacío.

El primer capítulo contiene el problema de investigación que desarrolla la aproximación temática, preguntas orientadoras, formulación del problema, la justificación, relevancia, contribución, objetivos e hipótesis.

En el segundo capítulo se muestra los antecedentes, el marco teórico referencial, espacial y temporal, la contextualización histórica, cultural y social, así como los supuestos teóricos.

El tercer capítulo contiene la metodología, tipo de estudio, diseño, escenario de estudio, caracterización de sujetos, trayectoria metodológica, técnicas e instrumentos de recolección de datos, tratamiento de la información, mapeamiento y rigor científico.

El cuarto capítulo contiene los resultados de la investigación.

Se expone la discusión y finalmente la línea de los arreglos. Finalmente se incluye las referencias bibliográficas y los anexos correspondientes.

## INDICE

<b>HOJA DE APROBACIÓN .....</b>	<b>iii</b>
<b>DEDICATORIA.....</b>	<b>iv</b>
<b>AGRADECIMIENTO .....</b>	<b>v</b>
<b>PRESENTACIÓN .....</b>	<b>vi</b>
<b>RESUMEN.....</b>	<b>vii</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>viii</b>
<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>ix</b>
<b>CAPITULO I.....</b>	<b>15</b>
<b>I. PROBLEMA DE INVESTIGACION .....</b>	<b>15</b>
1.1 Aproximación temática: .....	15
1.1.1 Observaciones .....	15
1.1.2 Estudios Relacionados .....	15
1.2 Formulación del problema.....	16
1.2.1 Problema General .....	16
1.2.2 Problema Específicos.....	16

1.3	Justificación.....	17
1.3.1	Justificación Teórica.....	17
1.3.2	Justificación Practica.....	17
1.3.3	Justificación Metodológica.....	17
1.4	Relevancia .....	17
1.5	Contribución .....	17
1.6	Objetivos .....	18
1.6.1	Objetivo General .....	18
1.6.2	Objetivos Específicos .....	18
	<b>CAPITULO II .....</b>	<b>19</b>
	MARCO TEORICO.....	19
2.1	Antecedentes .....	19
2.1.1	A Nivel Internacional.....	19
2.1.2	A Nivel Nacional .....	21
2.1.3	A Nivel Local y Regional.....	21

2.2 Marco Teórico Referencial .....	22
2.3 Marco espacial .....	46
2.4 Marco temporal .....	46
<b>CAPITULO III .....</b>	<b>47</b>
MARCO METODOLOGICO .....	47
3.1 Metodología .....	47
3.1.1. Tipo de Estudio.....	47
3.1.2. Diseño .....	47
3.2 Escenario o Espacio de trabajo.....	48
3.3 Caracterización de Sujetos .....	49
3.4 Trayectoria Metodológica de Investigación .....	57
3.5 Técnicas e Instrumentos de Recolección y Análisis de Datos.....	57
<b>CAPITULO IV.....</b>	<b>60</b>
IV. RESULTADOS.....	60
4.1 Descripción de Resultados.....	60

4.1.1	<i>Perfil de los entrevistados .....</i>	<b>60</b>
4.1.2	<i>Análisis e interpretación de las entrevistas.....</i>	<b>61</b>
4.1.3	<i>Recopilación, transcripción y análisis de las melodías tradicionales peruanas de la región Ancash.....</i>	<b>90</b>
	Transcripciones.....	91
	Análisis de las melodías tradicionales peruanas de la Región Ancash.....	113
4.1.4	<i>Propuesta de Arreglos para Canto y Violín .....</i>	<b>128</b>
	<b>CAPITULO V.....</b>	<b>188</b>
	<b>V. DISCUSION .....</b>	<b>188</b>
	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>191</b>
	<b>RECOMENDACIONES .....</b>	<b>192</b>
	<b>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS .....</b>	<b>193</b>
	<b>ANEXO.....</b>	<b>199</b>
	<b>MATRIZ DE CATEGORIZACIÓN.....</b>	<b>200</b>
	<b>Anexo N°02 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS ..</b>	<b>204</b>
	<b>ANEXO 03: VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS.....</b>	<b>205</b>
	<b>Anexo N°04: RESOLUCIÓN DE APROBACIÓN .....</b>	<b>217</b>



## **CAPITULO I**

### **I. PROBLEMA DE INVESTIGACION**

#### **1.1 Aproximación temática:**

##### **1.1.1 Observaciones**

La educación musical en las diferentes instituciones donde se estudia la música a nivel profesional en el Perú, está teniendo una falta de interés por la música tradicional de nuestra propia cultura. Actualmente los maestros de estas instituciones, se rigen a un modelo de enseñanza musical occidental, debido a la falta de creación de repertorio de música tradicional peruana en los procesos formativos.

Pinedo (2022) afirma que hay una ausencia de repertorio de música tradicional peruana necesaria para la enseñanza musical, especialmente en los cursos de instrumento. También menciona que los alumnos de las instituciones musicales en Perú, han aprendido durante toda su etapa de estudiantes a interpretar música de una cultura ajena a la suya, por lo que se dan cuenta que desconocen de las características, significado, estilo y el repertorio de la música tradicional peruana.

##### **1.1.2 Estudios Relacionados**

Debido a que no se han encontrado antecedentes de estudios realizados con respecto al arreglo de música tradicional ancashina para violín y canto lírico escrito, se encontraron algunos trabajos de investigación como: Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la Timba cubana de Vera y Vélez (2018) concluyó, que se crearon los arreglos, pese a que ambos estilos tienen diferentes características rítmicas y melódicas. Al combinar los recursos de ambos géneros, fue un desafío porque debían ser usados sin perder ambas esencias. Se tuvo que conocer el estilo, elementos y recursos más importantes de cada género.



Podemos mencionar a Bryce (1981) quien en su libro “Historia de Perú” hace una referencia a la música peruana que se han quedado los instrumentos, pero se rechaza las formas en que eran las armonías, melodías y ritmos.

Del mismo según Madoery (2000) nos hace conocer acerca del arreglo que se da en la música popular y sus diferentes formas en que el arreglo se presenta.

Posteriormente el autor Ayllón Santiago (2014) nos da un concepto del arreglo que está vinculado con la transcripción y se tiene que entenderse como *sensu lato*.

Finalmente, Pacheco (2019) alude que existe música escrita para los diversos géneros musicales populares norteamericanas, latinoamericanas, italiana y europea, pero en el género de música tradicional carece de pocos arreglos musicales de música peruana. Uno de sus propósitos de su investigación fue colaborar con el repertorio musical de arreglos de música peruana para el formato de cuarteto de cuerdas y que, por ello, se pueda propagar en presentaciones o recitales la música que caracteriza a cada país, con sus sonoridades características de cada país y texturas.

## **1.2 Formulación del problema**

### **1.2.1 Problema General**

¿Cuál es la carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash?

### **1.2.2 Problema Específicos**

¿Cuáles son las características, significado, estilo y repertorio de la música tradicional peruana de la región Ancash?

¿De qué manera el recopilar, transcribir y analizar, genera arreglos para el canto y violín de música tradicional peruana de la región Ancash?

## **1.3 Justificación**

### **1.3.1 Justificación Teórica**

Este proyecto se realiza con la finalidad de aportar al conocimiento musical ya existente, ya que nos permitió investigar y crear arreglos musicales para la comunidad musical; profesional, investigadores llenando el vacío teórico musical.

### **1.3.2 Justificación Practica**

La preservación y revaloración de las piezas musicales tradicionales es de suma importancia, porque permite valorar la cultura del pueblo y mediante estas piezas musicales se logra arraigar en las nuevas generaciones el vínculo con la música del pasado.

### **1.3.3 Justificación Metodológica**

El presente estudio facilitó la creación de instrumentos de recolección de datos que fueron revisados y validados por juicio de expertos que los investigadores que se apoyen en esta investigación podrán usar.

## **1.4 Relevancia**

Con los arreglos propuestos en la siguiente investigación, perennizaremos el repertorio violinístico y canto de la música tradicional Ancashina fortaleciendo la identidad y fomentando la práctica de la misma.

## **1.5 Contribución**

Consideramos que el aporte principal del presente trabajo de investigación cualitativa con su diseño descriptivo es una investigación innovadora que al crear arreglos musicales escritos para violín y canto lírico de música tradicional Ancashina contribuirá con el repertorio musical y podrá llenar el vacío en las diferentes bibliotecas musicales para el estudio de la música peruana tradicional ancashina.

## **1.6 Objetivos**

### **1.6.1 Objetivo General**

Crear repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash.

### **1.6.2 Objetivos Específicos**

Describir las características, significado, estilo y repertorio de la música tradicional peruana de la región Ancash.

Recopilar, transcribir y analizar, para generar arreglos para canto y violín de música tradicional peruana de la región Ancash.

## CAPITULO II

### MARCO TEORICO

#### 2.1 Antecedentes

##### 2.1.1 A Nivel Internacional

Velasco (2014) en la Universidad de Cuenca - Ecuador, Facultad de Artes para la obtención del título de Licenciado en Composición Musical, realizó una investigación titulada: “*Obras Orquestales Inéditas y Arreglos de Música Ecuatoriana*”. Concluyó:

La composición es un reto para todo compositor, por la acción de intentar lograr un resultado óptimo. En el caso de la obra “La última oportunidad” resulto un desafío para poder construir dicha obra, ya que se trataba de la primera vivencia en la creación de una composición con un nuevo tipo de material sonoro. El resultado final de la obra fue grato. Se consiguió una resonancia consecuente con la idea que alentó a la creación de la obra. La forma como se trabajó dicha obra accedió que sea sencillo de sustentar mediante un estudio de cada uno de los componentes que obtiene la obra y de esa manera se pudo crear una nueva contribución al repertorio de compositores de la ciudad de Cuenca y del país de Ecuador.

Jiménez (2017) en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil - Ecuador, Facultad de Artes y Humanidades para la obtención del título de Licenciado en música, realizó una investigación titulada: “Creación y arreglos de composiciones musicales de jazz, a partir de la aplicación e innovación de recursos compositivos, utilizados por Thelonious Monk en 1957 a 1961”. Concluyo:

El valor de esta investigación arraiga en el estudio de un músico que ha trascendido a lo largo de los años con sus proposiciones musicales. A través de esta investigación se analizó los temas de Thelonious Monk alrededor de una época determinada donde se generan las

cualidades que lo hacen en el músico interesante y con una oferta única a diferencia de la época. Después de haber colocado las obras se procedió a analizar intentando encontrar las técnicas de composición de Thelonious Monk. Entre los medios vimos una interacción con la métrica, intervalos y motivos. Esta experimentación nos brinda como respuesta una sonoridad y estructura característica que se identifica en varias composiciones. Finalmente se puede decir que la investigación alcanzo a adaptar los recursos compositivos de Thelnieus Monk, tanto en la composición como en el arreglo del estándar de jazz "Have you Met Miss Jones". La utilización de los recursos dejo mantener la sonoridad característica de Thelonious Monk. Dentro de temas contemporáneos creando el mismo. La producción de este trabajo creo una actividad de aprendizaje y reflexión en el investigador creando mayor criterio en la utilización de los recursos obtenidos en la composición y arreglo musical de los dos temas ya antes mencionados.

Loor (2017) en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil - Ecuador, Facultad de Artes y Humanidades para la obtención del título de Licenciado en música, realizó una investigación titulada: "Creación de una composición y arreglo en el género Jazz fusión, a partir del análisis de los recursos musicales y de ejecución de los temas: Desire y Now or Never del álbum: Voice, de Hiromi Uehara" Concluyo:

El jazz fusión es una mixtura de uno o más géneros con el jazz que crean un nuevo estilo. Se centra en el uso de recursos musicales de otros estilos para juntarlos con el jazz, incluso usando instrumentos propios de estos estilos como de sus sonidos, efectos y cualquier elemento predominante. Esta combinación de estilos ha tenido como resultado la invención de nuevos estilos como lo son el jazz funk, el jazz rock, etc. Algunos países con Japón, Brasil y la India también comenzaron a mezclar la música tradicional de sus culturas con el jazz. En el análisis del tema Desire y el tema Nox or Never se pudo encontrar muchos recursos característicos del jazz fusión. Utilizando los recursos del jazz fusión se compuso un tema

obteniendo las características sonoras y conceptuales de los temas de Hirmoi Yehara.

Vera y Vélez (2018) en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil – Ecuador, Facultad de Artes y Humanidades para la obtención del título de Licenciado en música, realizó una investigación titulada: “Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la Timba cubana” Concluyo:

Por medio de este trabajo se alcanzó a determinar que las características rítmicas, melódicas y orquestales del pasillo son: lenguaje ternario, orquestación a dos voces, ommit, two part soli, orquestación a unísono u octavas. También se estableció en cuanto a la timba: four way close, melodías a unisonó, closters, escritura en compás partido, convivencia de la batería con el timbal. Se halló las técnicas de orquestación de los temas Aguanile Bonco y Murakamis Mambo, los cuales tiene closters, double lead, drops, melodías a unísono (oass) que ayudaron para adornar los arreglos de los pasillos ecuatorianos. Se prepararon los arreglos, pese a que ambos estilos tienen diferentes características rítmicas y melódicas. Al combinar los recursos de ambos géneros, fue un desafío porque debían ser usados sin perder ambas esencias. Se tuvo que conocer el estilo, elementos y recursos más importantes de cada género.

### **2.1.2 A Nivel Nacional**

Por el momento no se ha encontrado trabajos referentes a este tema, pero no se descarta una posible existencia.

### **2.1.3 A Nivel Local y Regional**

Cachay (2002), en su investigación monográfica titulada: “Música Tradicional y Popular Huanuqueña Arreglos e Instrumentación para el piano” ha llegado a la siguiente conclusión:

La música en Huánuco contiene ritmos y melodías que enseñan el modo original de la expresión popular. La música popular es meritoria para la música erudita, porque esta incluye

dentro de sus invenciones como impulso inspirador.

Caldas (2003) en su trabajo monográfico titulado: “Adaptaciones y Arreglos Musicales para Banda Escolares de Música – Huánuco” llegó a la conclusión:

Se debe ser progresivo con las adaptaciones y arreglos, analizando el juiciosamente de ir de lo simple a lo complicado. Así, el aprendizaje y la ejecución por parte de los alumnos será exitosa.

## **2.2 Marco Teórico Referencial**

Para la base teórica de nuestro trabajo de investigación hemos tomado en cuenta los enfoques y teorías cualitativas; del mismo modo, se basa en las teorías que fundamentan las investigaciones cualitativas creadas por los más reconocidos representantes de esta disciplina científica.

### **EL ARREGLO**

Según Cascudo (2010) Un arreglo es el efecto de una reducción de la partitura original, conservando el origen de la instrumentación. En síntesis, se puede deducir que es un proceso de resumir o crear diferentes modos de presentar el material sonoro convirtiéndolo de alguna forma mucho más complicada.

Según Alchourron (2020) Una adaptación organizada y orquestada de una canción viene a hacer un arreglo, ya sea de una labor en grupo o individual: **el arreglador**. Alchourron también menciona acerca de los “elementos técnicos” que hay que tener en cuenta a la hora de poder hacer un arreglo musical, los cuales son:

Melodía

Interludios, Melodía Principal y contra cantos

Armonía

Armonía Básica, Re-armonización, Modulación

Ritmo

Metro constante, interrupciones, cambios

Color

Combinaciones de timbre, solos

Forma

Longitud, secciones, repeticiones, transiciones, coda

Tipo de Arreglo

Instrumental, Para cantante

El arreglador tiene que medir algunos factores como son: Claridad

Naturalidad Fluidez Sutileza Comunicación Expresión Belleza Densidad

Tensión – Relajación Consonancia – Disonancia Simplicidad - Complejidad Unidad y

Variedad

También sobre el “procedimiento” que hay que tener en cuenta a la hora de escritura de la partitura, los cuales son:

Anotar la introducción del tema o conceder un espacio para poder crearla después.

Anotar las melodías, los acordes esenciales, interrupciones, cambios de ritmo.

Escribir las ideas provisorias.



Anotar los contras cantos, fondos, constataciones, decidiendo cual de todos van en unisonó, octava, tercera, armonizados en algún tipo de acorde.

Llenar las armonizaciones de los vientos, cuerdas, coro, etc.

Anotar el bajo

Anotar la parte rítmica de la batería y la percusión

Anotar el piano de acompañamiento.

Anotar la guitarra de acompañamiento “rítmica”

Llenar los detalles: Números de ensayo, arcos, acentos, respiraciones, matices, sordinas, etc.

Según Ayllón (2014) El arreglo musical trata de la reorquestración o cambio de clave distinta. No necesariamente viene a ser la invención de una obra musical originaria.

Según Piazzolla (1969) Nos menciona que el arreglo musical reside en coger una pieza musical para adornar o para estropear, para modificarlo ya sea en el color, timbre y en la forma.

Según Gómez (1997) Es la adaptación de un tema para ser ejecutada por otro instrumento diferente al que sea escrito originalmente.

De acuerdo con de Román (2003) La finalización del arreglo musical se da al ajuste de cualquier composición dirigido hacia un fin diferente del que fue pensado inicialmente.

## **EI VIOLIN**

De acuerdo con Beauvillard (2003) nos da el concepto que el violín es el soberano de la orquesta. La tesitura del violín, desde el más grave hasta el más agudo, viene a ser la extensión de la voz humana.

Música Barroca (2023) nos conceptualiza que uno de los instrumentos más populares y practicados de todo el mundo viene a ser el violín. Este bello y melodioso instrumento tiene la capacidad de crear sonidos hechizantes y cautivadores para cualquiera que lo oiga. Es el instrumento principal en las orquestas y grupos de cámara que se centran en la música clásica, pero que también puede ejecutar desde los géneros del country hasta el género rock sin problema.

## **HISTORIA DEL VIOLIN**

Sivela (2003) Los iniciales, antiguos, violines estaban encordados con solamente 3 cuerdas, afinadas en las 3 notas bajas del violín: SOL, RE, LA. Una de las primeras certezas de su aparición vendría a ser una pintura mural de Garofalo de 1506 en la Sala del Tesoro del Palacio de Ludovico il Moro. Además, está altamente probada en muchos frescos de Gaudenzio Ferrari. Uno de los primeros es la Madonna degli Arancci de San Christoforo en Vercelli, en Milan, pintado alrededor del año 1530. En esta pintura apreciamos a un niño (ángel) ejecutando un violín antiguo con solamente 3 cuerdas.

### **Nomenclatura**

It. "violiono", fr. "violon", al. "Violine" o "Geige", ing. "violín".

### **Característica**

Este instrumento merece toda nuestra concentración y fervor.

Como menciona el famoso violinista Isaac Stern, el violín tiene que transformarse en otro miembro más del cuerpo, ósea como un tercer brazo

Extrañamente, el 90% de violinistas a los 50 años pierden sus facultades violinísticas.

## **Construcción**

La simplicidad de su semblante es engañosa, ya que para su creación se solicitan 70 piezas que oportunamente cortadas y ensambladas.

### **Partes:**

#### **Arco**

Es una vara fina y curvada de madera de Pernambuco, Brasil, que contiene una cinta hecha por delgadas crines de caballo. Un tornillo permite graduar la tensión. El arco viene a ser de diferentes tamaños según el instrumento, este debe ser maleable, leve y equitativo. Para aumentar la eficacia de las crines, se roza normalmente con una resina llamada *colofonia*.

#### **Alma**

Es el pilar que aguanta la presión del puente en el interior del violín. Es colocado debajo del pie derecho del puente, ligeramente direccionada hacia el talón. Donde está ubicada es un factor importante para el sonido del instrumento.

#### **Barra armónica**

Se coloca al reverso de la tapa armónica, debajo del pie izquierdo del puente al interior. Ésta ayuda también al igual que el alma a sostener la tapa y tiene una función acústica.

#### **Oídos**

La función de esta parte del violín es dar libertad al sonido y proporcionar mayor libertad vibratoria a la parte central de la tapa. La forma de "f" viene a ser una cuestión más estética que acústica.

#### **Materiales**

Se utilizan generalmente 3 tipos de madera:

## **Arce**

Voluta, costados laterales, mástil, puente y fondo. Las partes laterales también pueden ser construidas con álamo o sauce, debido a que estas partes requieren una madera dura.

## **Ébano**

Clavijas y diapasón. También estas pueden ser hechas de palo-rosa.

## **Píce**

Alma, barra armónica y tabla armónica. La píce es un tipo de abeto europeo de madera muy delicada.

Puede hacerse de una pieza o de dos piezas tanto la tabla como el fondo del violín. Las ondas que crean las vetas de la madera no son capaces de influir acústicamente tanto como el “grano”, las fibras o hebras de la madera.

El barniz tiene el papel de conservar, pero también tiene una función sonora. Si el barniz es demasiado duro o suave o untado en abundancia puede eliminar las mejores características sonoras del instrumento.

## **Tamaño**

La caja del violín en el s. XVII mide entre 35 y 38 cm. Con el luthier Stradivarius se une las medidas alrededor a 35,5 cm. Los aros o los costados laterales también alteran de altura, pero un Stradivarius común tiene 2,8 cm arriba y 3,2 cm abajo.

Marisol (2020) Al momento de empezar a aprender o llevar un curso de violín, es primordial obtener un violín, ¡pero no cualquiera!, antes de adquirir el violín, se tiene que tomar en cuenta el tamaño del violín.

### ¿Cuáles son los tamaños?

Los tamaños del violín se catalogan en forma de fracciones. Estas fracciones nos señala cual es el tamaño, pero los violines no son iguales al tamaño verdadero de un violín. Viene a ser solo una referencia. La tabla presentada a continuación señala las correspondencias entre la longitud del instrumento, la longitud del cuerpo y su designación:

LA LONGITUD DEL VIOLIN	LONGITUD DEL CUERO	TAMAÑO DE REFERENCIA
37cm	22cm	1/16
40cm	24cm	1/10
44cm	26cm	1/8
48cm	29cm	1/4
52cm	32cm	1/2
55cm	33cm	3/4
58cm	35cm	4/4

Además, existe un violín no tan común nombrado *lady* o dama. Este es un violín del tamaño de 7/8 que se encuentra entre el 3/4 y el 4/4. Los adultos bajitos o adolescentes son lo que usan especialmente este tipo de violín.

## **Recursos Técnicos del Violín**

De acuerdo con Antequera (2015) Nos muestra las diferentes técnicas extendidas del violín, como, por ejemplo:

### **RECURSOS TÉCNICOS**

#### **Arco puesto entre el puente y el tasto, en la práctica tradicional o convencional**

El lugar de empalme común en la práctica tradicional del violín no viene a ser igual en cada una de las cuerdas. El arco roza con la cuerda dibujando una línea paralela al puente, que empieza en el talón hacia la punta o, al contrario. En la cuerda SOL, su posición de roce será pegada al tasto y consecutivamente del SOL hacia el Mi se pegará al puente en la indagación de un sonido claro y lindo. Arco colocado cerca o encima del puente: sul ponticello, molto sul ponticello, ruido blanco y tonlos. Este tipo de técnica es una técnica antigua, que fue y que sigue siendo tratada como efecto especial. Esta técnica consta en poner el arco cerca al puente y ejercer presión suficiente para producir un sonido metálico.

#### **Arco colocado sobre el tasto: sul tasto y molto su tasto o flautado**

Según Strange (2001) este efecto se realiza al pasar el arco cerca o sobre el diapasón. Se produce un sonido soplado que imita a la flauta de pan. Se debe poner el arco en un sitio específico de roce adecuado para conseguir un sonido delicado, pasando suavemente por la cuerda y suprimiendo los armónicos agudos.

#### **Arco colocado entre el puente y el cordal: Sub ponticello**

De acuerdo con Antequera (2015) cuando rozamos el arco entre el puente y el cordal, decimos que este efecto viene a ser lo que llamamos sub ponticello que se caracteriza por la altura del sonido no determinado creado por el arco ya que este es agudo y estridente. Cada cuerda tiene un sonido diferente.

### **Arco colocado debajo de las cuerdas: cuerdas y puente. Arco vicino al dito**

Acorde con Antequera (2015) esta técnica la describe el compositor español José Río-Pareja en su composición Entheos mencionando que la misma tiene una gran dificultad para el ejecutante al tratar de producir un sonido, debido que en la ejecución no se usa el convencional peso natural del arco, ni del brazo. El arco es colocado al revés y la presión se dirige a las cuerdas.

### **Arco colocado formando un ángulo con el puente y arco circular**

Strange (2001) comenta que, para realizar esta técnica, el arco se roza creando un ángulo ascendente de 45° y originando un sonido entre el ordinario y sul ponticello.

### **Arco colocado encima de un armónico**

Según Strange (2001) al frotar el arco sobre un armónico (un nodo), con una coacción menor a lo convencional, se crea un sonido indeterminado al eliminar la vibración de la cuerda.

### **Arco colocado en el cuero del instrumento, cordal, tensor y otros**

Desde la perspectiva de Antequera (2015) menciona que algunos compositores requieren que los ejecutantes ejecuten en partes raras del violín como hemos apreciado anteriormente: en diferentes partes del puente, encima del cordal, encima de la barbada, encima de la madera del instrumento o en otras partes no comunes del instrumento.

### **Arco colocado sobre la sordina y otros puntos de contacto**

Al mismo tiempo Antequera (2015) cuando se pasa el arco sobre la sordina, se obtiene un efecto sonoro que es muy similar al frotar sobre las clavijas o la voluta. El sonido varía debido al material de la sordina. Si frotamos el arco encima de una sordina de goma se producirá un sonido que no tiene mucho volumen.

### **Tremolo**

Acorde con Antequera (2015) el tremolo es un golpe de arco y técnica que pertenece principalmente a los instrumentos de arco más dramáticos que se utiliza en el repertorio romántico, por la acción repetida y veloz de una nota o acorde. Esta técnica también trata de alternar dos o más notas rápida o lentamente. Mayormente es usada para crear una emoción de tensión, pánico, agitación o delicadeza.

### **Bariolage**

Antequera (2015) comenta que en esta técnica existen dos clases de bariolage. Por ejemplo: 1) La arpegiada, pasando por cada una de las cuatro cuerdas con el arco ligado o enganchado por 3 o 4 cuerdas velozmente. Esta clase de bariolage también lo hallamos con la palabra arpeggio. 2) Sin arpeggio, esta técnica se ejecuta pasando por dos o tres cuerdas, siendo una de ellas cuerda al aire, donde se cambian una misma nota u otra sucesiva jugueteando con el timbre que caracteriza a la cuerda al aire a diferencia de las digitadas o al menos la repetición de una misma nota en una cuerda diferente.

### **Legato**

Como dice el pedagogo Galamian (1962) el legato es la acción de ligar o unir dos a más notas en un mismo movimiento del arco.

### **Detaché**

Según Fernández (2012) es el movimiento básico del arco el cual se ejecuta utilizando una fracción del arco o usando todo el arco del talón hacia la punta o viceversa, con cambios de arco levemente articulado. Este golpe de arco debe ser controlado.

Acorde con el libro de Taller de Técnica del Violín de Costa (2012) explica las arcadas básicas que constituyen los diferentes golpes de arco y las posibilidades técnicas que se



pueden hacer con esta. Los cuales son:

### **Collé**

Este golpe de arco viene a ser parecido al pizzicato, pero ejecutada con el arco. Esta técnica se alcanza al presionar el arco sobre la cuerda antes de incitar la mano hacia un lado o el otro desde la muñeca, cargando rápidamente el arco para lograr que la cuerda siga vibrando.

### **Martelé**

Es una técnica que quiere copiar el golpe de un sonido. Se alcanza presionando el arco sobre la cuerda antes de ejecutar la nota y soltando ligeramente la presión del arco luego del golpe inicial.

### **Staccato**

El staccato se produce al igual que el Martelé, pero continuamente en una sola arcada. Es de mucha importancia conservar los **dedos pasivos** cuando va el arco hacia arriba o hacia abajo.

### **Spiccato**

Viene a hacer una técnica donde el arco cae y rebota sobre la cuerda. Se logra en la parte media del arco, pero si se desea hacerlo lentamente se tocará cercanamente al talón y se apresura cambiando el punto de golpe dirigido hacia la punta.

### **Sautillé**

Esta técnica el arco tiene que rebotar solo. La muñeca da impulsos que tiene un ángulo de 45° direccionada a la vara.

### **Ricochet**

Es una técnica que consta de muchos rebotes del arco en una sola arcada.

### **Staccato volante**

Esta técnica se obtiene conservando un Ricochet permanente. Esta arcada demanda de una gran tensión muscular y una gran coordinación para proporcionar impulsos velozmente haciendo que el arco rebote continuamente.

### **Retake saltado**

Es parecido al Spiccato, pero direccionando todo hacia arriba o todas las arcadas hacia abajo en el mismo lugar del arco.

### **Retake en la cuerda**

Se usa esta técnica para ejecutar dos notas continuas en la misma parte del arco y en la misma dirección, sin que se oiga la reposición del arco.

### **Mano derecha, pizzicato**

Según Antequera (2015) se viene a llamar pizzicato al resultado de pellizcar la cuerda. Mozart (1752) en su tratado nos cuenta que pellizcaba la cuerda con el dedo índice y pulgar cuando un acorde debía sonar simultáneamente,

### **Mano izquierda, pizzicato**

Igualmente, de la técnica del pizzicato de la mano derecha Antequera (2015) menciona que al usar este tipo de pizzicato nos permite ejecutar con el arco y a la vez los pizzicatos (generalmente ejecutada con el dedo meñique pero debido al pasaje se utiliza otros dedos).

### **Vibrato**

Se realizan movimientos del dedo sobre la cuerda, hacia atrás y hacia delante en los instrumentos de cuerda, a esto se viene a llamar vibrato. “El vibrato constituye un medio para enriquecer el sonido del instrumento por medio de una rápida oscilación de la altura, de la intensidad o por medio de una combinación de todos ellos” (Neumann, 2006, pág. 3)

## **Trino**

Antequera (2015) nos dice que el trino viene a ser uno de los muchos efectos más usados en las composiciones. Se ejecuta de muchas formas; si es cuerda al aire, golpea el dedo y si viene a ser dos notas pisadas se golpea una de las dos de la misma forma que la anterior.

## **Glissando**

Según Kennedy, Kennedy y Rutherford (2012) La definición de esta técnica viene a ser la ejecución inmediata de una escala causada por un movimiento deslizado.

## **Armónico Natural**

Según Antequera (2015) Es el sonido que se logra al frotar suavemente con un dedo encima de un nodo en la cuerda al aire.

## **Armónico Artificial**

Se produce al momento de pisar la cuerda con el primer dedo con mucho peso y una afinación exacta y será otro dedo, tercero o cuarto al que, con presión de armónico, solamente acariciando la cuerda con el dedo se completaría su ejecución de un armónico artificial.

## **El canto**

Según Stein (2000) señala que el canto es una expresión vocal desde los inicios de la humanidad. Fue considerada una de las formas primitivas más elevadas que se tenía y hasta se llegó a considerar que el canto existió mucho antes del lenguaje hablado.

Según Santos Marca & Macedo Mamani (2019) señala que el canto es una agrupación de sonidos que resultan melódicos y agradables al oído humano. Para cantar en el caso de los humanos se necesita el aparato fonador. Hay 2 tipos de cantos como el canto lírico y el canto popular. El canto lírico viene hacer la ejecución de la voz con diferentes técnicas para ejecutar

obras de épocas del renacimiento, barrocas, clásicas, románticas y contemporáneas; mientras que el canto popular es la ejecución de la voz, pero de canciones de género musical masivos.

## **HISTORIA DEL CANTO**

El canto en la antigüedad fue utilizado por los cultos religiosos y también en grandes acontecimientos y festividades. En la tragedia y la comedia griega se requería de cantantes que tuvieran una buena técnica vocal para la interpretación de las obras de aquella época, es por eso que muchos autores coinciden que la comedia griega es antecesora de la ópera.

Para el siglo XVI surgieron las bases técnico vocales que ayudaron a su evolución, y en el año 1600 se desarrolló la ópera, el aria, el oratorio, la cantata. Para que el canto siguiera evolucionando a gran medida uno de los puntos claves fue la reincorporación de la mujer; ya que esta había sido destituida en el siglo VII por los religiosos, sustituyéndoles por los castrati o niños llamados voces blancas.

## **Clasificación Del Canto**

Según Boada (2022) señala que las clasificaciones de las voces se pueden clasificar en: aguda, media y grave.

### Clasificación de voces femeninas

- Sopranos abarcan una extensión de un do<sup>4</sup> hasta un do<sup>6</sup>.
- Mezzosopranos abarcan una extensión de la<sup>3</sup> hasta un fa<sup>5</sup>.
- **Contraltos abarcan una extensión de fa<sup>3</sup> hasta un fa<sup>5</sup>**

### Clasificación de voces masculinas

- Tenores abarcan una extensión de un do<sup>3</sup> hasta un do<sup>5</sup>
- Barítonos abarcan una extensión de un sol<sup>2</sup> hasta un mi<sup>4</sup>

- Bajos abarcan una extensión de un mi<sup>2</sup> hasta un do<sup>4</sup>

## **Técnicas**

### **Técnicas de relajación**

Al momento de la emisión de la voz el cuerpo se pone un poco tenso y la emisión de la voz sale tensa; por eso se recomienda la relajación del cuerpo con los ejercicios previos que son movimientos del cuerpo por un máximo de 5 minutos en total.

### **Técnica de respiración**

La base de todo cantante es saber respirar bien el cual nos permitirá emitir bien el sonido. La técnica de respiración consiste en hacer funcionar el diafragma y en la retención del aire.

### **Técnica de vocalización**

La técnica de vocalización consiste en la ejecución de la voz mediante frases que ayudaran a que la persona pueda desarrollarse vocalmente, es recomendable el acompañamiento de un instrumento armónico que ayudara a la afinación.

## **La Música Peruana**

El combinar sonidos, respetando armonías, melodías y ritmos es música. El Perú, país con tradición musical, posee una variedad de expresiones con los más bellos matices. Pero esto viene desde hace mucho, cuando las primeras culturas se formaban. Para entender cómo se desarrolló nos remontaremos a sus inicios.

### **Historia de la Música Peruana**

Según Barrientos (2014) Narra la historia de la música peruana tiene comienzos desde mucho antes de los incas. En Mochica, Chimú y Paracas en la costa, están algunas pistas que en esas culturas tenían música compuesta con instrumentos arcaicos los cuales se usaban para

adorar y celebrar a sus Dioses y en su mayoría estas eran acompañadas con danzas.

Durante el siglo XX habitaron muchos géneros musicales que dimitieron su huella en el tiempo, que es desde el vals hasta la música folclórica.

## **Clasificación De La Música Peruana**

### **Música Tradicional o Folclórica**

Según Chase (1944) Carlos Vega define al folclore como la ciencia de la supervivencia.

Según Molina (2011) Arguedas conceptualizando al folclore en 1964 como una ciencia focalizada al estudio del conocimiento tradicional, trasferido oralmente entre las clases iletrada e inferiores, y contrapuesto al saber científico de las clases superiores y educadas. Y Morote define folclore como la creación colectiva, anónima y transmitida oralmente.

### **Características de la música tradicional**

#### **Es Anónima.**

No tiene autor reconocido y si lo ha tenido la mayoría de las veces se pierde en el tiempo para formar parte de la comunidad que se apropia de la autoría de la música, letra y baile característicos de una zona.

#### **Herencial**

A diferencia de la música culta que utiliza la exacta e inamovible escritura musical, llamada partitura o la música de consumo que es predominantemente audiovisual y se basa en la fonografía (grabación) la música tradicional se transmite (continuación temporal) de forma oral de generación en generación, de colectivo a colectivo. De forma familiar cercana.

#### **Cumple una función social determinada para el colectivo.**

Al contrario que la música clásica que cumple una función artística contemplativa\* o la de consumo que es de puro entretenimiento la música tradicional o étnica tiene una función en

la comunidad en la que nace y se desarrolla tanto en lo festivo (laico y profano) como en lo oficial o protocolario. Forma parte de los ritos del ciclo de la vida de la comunidad (nacimiento y cría, juegos infantiles, cortejo, boda y defunciones etc.)

**Es sesgada y acotada por un grupo.**

Al contrario de la universalidad del resto de géneros (globalizados) esta música pertenece a un colectivo determinado y definido. Esto hace que sea difícilmente entendible, valorada y respetada desde una perspectiva independiente.

**Participativa**

Toda la comunidad, tribu, aldea, pueblo o familia participa en la ejecución o realización.

**Música Popular**

Según Machuca, Valles & Bals (2019) nos cuenta que la música popular es aquella que es cómoda de memorizar y que el oyente concierne con algún suceso en su vida. Además, agrega que algunas veces la música popular carecía de calidad y preparación musical técnica y Vega cambia la denominación de música popular a *Meso música* definiendo que la música popular es el conjunto de creaciones dedicadas al entretenimiento, a los espectáculos, a la danza de salón, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc. aceptada por las naciones culturalmente actuales. Agrega que la *Meso música* sería para las sociedades modernas y estaría en un lugar intermedio entre la música culta o “música superior” como Vega la llama, y la folclórica. También nos comenta que el etnomusicólogo Bruno Nettl propone algunas características de la música popular y estas son:

- Es principalmente urbana, tanto de donde viene como en los oyentes de este tipo de música,
- Los profesionales que ejecutan este tipo de música son profesionales que no

están altamente formados y quienes no dan una visión especialmente intelectual de su trabajo.

- A lo largo del siglo XX su difusión ha sido fundamentalmente a través de los medios de comunicación.

### **Música Culta o Clásica**

Según Machuca, Valles & Bals (2019) define a la música culta como la música desde el aspecto clásico de Europa Occidental, que tiene como contenido varios tipos como El Barroco, El Romanticismo, El Clasicismo y la música del siglo XX

Según Casas (2013) nos dice que la música culta, académica, docta y otros, se remota aproximadamente en el siglo XI en la época medieval, y se ha desarrollado hasta la actualidad, y también que Trumble, Siefring y Bailey relatan que el termino música clásica no se usó o apareció hasta el siglo XIX, en un experimento de “canonizar” la etapa desde Bach a Beethoven. La música clásica fue referida por primera vez aproximadamente el año 1836.

### **Características entre la Música Folclórica, Música Culta y Música Popular**

Según Casas (2013) el musicólogo Philip Tagg nos da a conocer en un cuadro algunas características o diferencias que se dan entre la Música Folclórica, Música Culta y Música Popular, dándonos a entender que tiene ciertas diferencias como ciertas igualdades. (pag.50)

<b>Característica</b>		<b>Música folk</b>	<b>Música clásica</b>	<b>Música popular</b>
Producida y transmitida por	principalmente profesionales		x	x
	principalmente amateurs	x		
Distribución masiva	habitual			x
	inusual	x	x	
Modo principal de almacenamiento y distribución	transmisión oral	x		
	notación musical		x	
	grabación sonora			x
Tipo de sociedad en la que el tipo de música ocurre mayoritariamente	nómada o agraria	x		
	agraria o industrial		x	
	industrial			x
Teoría escrita y estéticas	inusual	x		x
	común	x	x	
Compositor / autor	anónimo	x		
	no anónimo		x	x



## **Instrumentos Representativos de la Música Peruana**

Según el periódico virtual Publimetro (2018) esto son los instrumentos más representativos de la música peruana:

**Charango** Es un instrumento de cuerda usado en la región andina, con un probable origen en el Altiplano sudamericano. Por lo general, tiene cinco pares de cuerdas, aunque en nuestro país, en la zona de Ayacucho, se estila tener cuatro pares simples: dos a cada extremo, y uno doble, “octavado”, en medio.

**Quena** Este instrumento de viento de bisel, tradicionalmente de caña, madera o hueso, cuenta con un total de 7 agujeros, seis al frente y uno atrás, para el pulgar. Es uno de los instrumentos típicos de la música andina. Se sabe que se tocaba en el imperio Inca y ahora ya conquista el mundo entero.

**Zampoña** También conocida como siku, tiene su origen hacia el siglo V d.C., en la cultura Wari, localizada al sur de nuestro país. Es un instrumento de viento compuesto de tubos de caña agrupados en 2 hileras. Una superior (arca) de 7 tubos, y una inferior (ira) de 6 tubos.

**Clarín cajamarquino** Es un instrumento de viento que tiene una gran longitud, llegando a tener hasta 4 metros de largo. Emite un sonido bastante característico y armónico. El 2008 fue declarado por el INC como Patrimonio Cultural de la Nación.

**Bandurria cusqueña** Instrumento de cuerda pulsada (digitada) que pertenece a la familia del laúd español. A diferencia de la bandurria europea (de 6 pares de cuerdas) suele llevar una caja más estrecha, 4 cuerdas dobles, triples o cuádruples en la mayoría de los casos.

**Cajón peruano** Percusión de origen afroperuano y de uso extendido en varios ámbitos

musicales como el jazz, música latina y el folklore afroperuano. Es uno de los pocos instrumentos donde el músico se sienta sobre él. Se tienen datos de su existencia en Perú desde inicios del siglo XIX.

**Arpa andina** Este cordófono de marco entró a América Latina de la mano de los conquistadores españoles, pero ganó personalidad propia en diversas regiones del Perú: la de Lucanas (Ayacucho) es más redondeada; la de Huancayo es más ancha; y la del Cusco es la más grande y tiene hasta 8 huecos en la tapa.

**Pututu** Instrumento de viento fabricado de una caracola marina, usualmente de spondylus, y que solía servir como medio de comunicación en épocas prehispánicas. En el Tawantinsuyo, los chasquis anunciaban su llegada a cada puesto de control del Qhapaq Ñan (camino Inca) tocando su pututu.

### **Música Tradicional Ancashina**

Según Gonzáles nos da a conocer que la música folclórica ancashina es variada, muy rica y original en sus danzas ceremoniales como de los shacshas, wanquillas, antiwanqui llas, pallas, negritos, etc, además el clásico y alegre wayno o “catsua que es bailado con saltos y el pasacalle o “ehulle” de despedida característico que lo ha difundido nacionalmente el famoso conjunto “Atusparia”.

### **Instrumentos Típicos de Ancash**

Los principales instrumentos típicos de Ancash es la quena, la chisca, el pincullo, el rayán, la flauta, la tinya o tambor y algunos instrumentos occidentales como el arpa de madera y el violín.

Según Condor (2019) nos cuenta que el arpa, el violín y la vihuela o guitarra fueron instrumentos introducidos a la cultura ancashina en la época colonial. Los invasores españoles

llegaron a territorio ancashino en el año 1533 en el mes de enero. Sobre la música durante este periodo no existen datos específicos, pero, en algunos documentos sobre la extirpación de idolatras se logra ver como los cultos y rituales antiguos persistieron y, posiblemente la música ligada a ellos.

**La Chisca** Es un instrumento hecho de carrizo de 25cm de largo, posee 5 agujeros en la parte interior y uno en la parte posterior, extremo distal.

**El Pincullo** Es un instrumento de carrizo de unos 28cm de largo, posee 2 orificios en la parte anterior y uno en la posterior

**El Rayán** Instrumento construido de madera o carrizo de 60cm de largo, posee 2 agujeros en la parte anterior y uno en la posterior

**La Flauta** Instrumento construido de carrizo de unos 42cm de largo, tiene 5 orificios en la parte anterior y 1 en la parte posterior.

**La Quena** Es un instrumento de metal o plástico (dependiendo del constructor), tiene 6 agujeros anteriores y uno posterior, La embocadura tiene forma de V.

**Tinya o tambor** Instrumento de percusión nativo de la zona de Ancash. Existen de diferentes tamaños y esto depende del conjunto o danza que acompaña, pequeño para los Shacshas y Huanquillas y grande para las roncadoras.

**El Arpa** Este cordófono de marco entró a América Latina de la mano de los conquistadores españoles, pero ganó personalidad propia en diversas regiones del Perú: la de Lucanas (Ayacucho) es más redondeada; la de Huancayo es más ancha; y la del Cusco es la más grande y tiene hasta 8 huecos en la tapa.

**El Violín** Instrumento musical de cuerda, dentro del grupo de cordófonos. El más pequeño y agudo entre los de su clase, que se componen de una caja de resonancia en forma de 8, un mástil sin trastes y cuatro cuerdas que se hacen sonar con un arco.

La Vihuela o Guitarra Instrumento musical que emplea para poder producir la misma. Está compuesta por una caja resonadora con forma de ovoide y en cuyo centro se encuentra un agujero, también posee un mástil de madera sobre el cual se encuentra el clavijero en donde se colocan las 6 cuerdas.

### **Sus Formas Musicales**

**Wayno** según Panduro, Ortiz, & Granados (2017) el escritor William Tamayo Ángeles, cuando Simón Bolívar estaba viajando entre Yungay y Caraz a finales de junio de 1824 observo a una pareja de campesinos bailando una danza muy alegre y al momento de presenciar eso, Bolívar opino: “Que Bella Chuscada”

Es un baile que junta los ritmos del pasacalle, marinera y el triste. Inclusive, es considerado como subgénero del huayno que es el más alegre y con ritmo más llevadero.

Según Noticias (2018) La Chuscada Ancashina, es considerada alegre y bailable, se junta con el pasacalle, la marinera y el triste. Se entendía que el huayno ancashino era considera de salón y por otro lado la chuscada era propia de los campesinos.

**El pasacalle o “Ehulle”** Según Carranza (2011), nos cuenta en su artículo titulado “Maximiliano Rosario Shuán y El Pasacalle Ancashino” que originariamente el Pasacalle era conocido como “Huayllishada” o “Ewalle y era bailado en los fines de fiestas en las calles. Actualmente, el pasacalle es un baile de salón, donde se forma un ruedo y las parejas se abrazan. El pasacalle es un ritmo andino perteneciente al departamento de Ancash. Luego se fue extendiendo a otros departamentos como Huánuco, Ayacucho donde aún se conserva la

originalidad y en otros lugares donde se ha cambiado el nombre, caso de Junín y Pasco, que es conocida como “Muliza”.

También nos dice que el hombre que cambio el nombre de “Pasacalle” al tradicional “Ewalle” fue el afamado compositor Don Maximiliano Rosario Shuán, quien en 1924 llego a la capital como integrante del Conjunto Típico Huaraz.

### **Representantes de la Música Tradicional Ancashina**

Según la revista virtual Ecco UNASAM (2019) los representantes de la Música Tradicional Ancashina son:

#### **Jacinto Palacios Zaragoza “Trovador Ancashino” (1900 – 1959)**

Sus composiciones fueron registradas como Patrimonio Cultural de la Nación. Es nativo de la provincia de Aija, sus composiciones se basaban en las diferentes visitas que hacía a los pueblos del departamento de Ancash. 24 de sus temas están registrados en la Asociación Peruana de Autores y Compositores (APDAYC). Algunas de sus canciones más conocidas son:

- Mujer Andina
- Lejos y Ausente
- El Minero

#### **María Alvarado Trujillo “Pastorita Huaracina” (1930 – 2001)**

Es nativa de la provincia de Huarmey y fue reconocida como Patrimonio Cultural Viviente de la Nación. Fue una intérprete de compositores ancashinos como: Amadeo Molina, Víctor Cordero, etc. Nos cuenta que su canto eran mensajes de amor que hacía vibrar los corazones de todo aquel que podía escucharla. Alguna de sus interpretaciones es:

- ¡Ay! Zorro, Zorro

- Tu Boda
- Rio Santa

### **Leoncio Giraldo “Gorrión Andino” (1933 – 1980)**

Fue consagrado como Entidad Forjadora de la Cultura Ancashina. Es nativo de la provincia de Carhuaz. Empezó su camino de éxito profesional a sus 13 años de edad, al conocer a un grupo de intérpretes del acervo andino, con quienes creó el conjunto “Los Jilgueros Del Hualcan”. Compuso sus propias composiciones y grabó temas musicales de otros autores con el conjunto “Los Jilguero Del Hualcan”. Alguna de sus composiciones es:

- Mal Proceder
- Mi Despedida
- El Juramento

### **Angelica Harada Vásquez “Princesita Yungay” (1930)**

Fue consagrada como Natural Embajadora Cultural del Perú. Nativa de la provincia de Yungay. Actualmente, es una de las celebridades vivientes del folclore peruano. Reconocida intérprete de autores ancashino. Algunas de sus interpretaciones son:

- Mi Sufrido Yungay
- Llanganuco
- Tragedia Ancashina

### **Ernesto Sánchez Fajardo “Jilguero del Huascarán” (1928 – 1998)**

Sus composiciones musicales fueron consagradas como Patrimonio Cultural de la Nación. Nativo de la provincia de Corongo. Sus composiciones nos relatan acerca del amor, desengaño, desarraigo, despecho, así como de injusticias y de protestas hacia la opresión. Consiguió la popularidad por los países de Bolivia y Santiago de Chile. Alguna de sus composiciones más afamadas es:

- Marujita
- Capitalina
- Desdichada Amor

### **2.3 Marco espacial**

La investigación se desarrolló en la región de Huánuco.

### **2.4 Marco temporal**

El periodo de trabajo empleado para el estudio abarcó desde setiembre del 2019 a diciembre del 2020.

## **CAPITULO III**

### **MARCO METODOLOGICO**

#### **3.1 Metodología**

La presente investigación tiene un enfoque cualitativo ya que busca obtener información sobre el objeto de estudio, que en nuestro caso pretendemos tener un contacto con las características, significado y estilo de la música tradicional peruana de la región Ancash, para poder crear repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash.

Patton (2011) define a los datos cualitativos como descripciones detalladas de personas, eventos, situaciones, interacciones, conductas observadas y sus manifestaciones. Este tipo de enfoque, el procedimiento de investigación esta desarrollada desde la descripción y el análisis, con el objetivo de generar nuevas propuestas investigativas y nuevas interrogantes, para crear un interés en el músico al momento de complementar sus estudios.

##### **3.1.1. Tipo de Estudio**

Es de tipo básica, según Nieto, Gómez & Eslava (2016) Ander – Egg nos dice que la investigación básica consta de “Un procedimiento reflexivo, sistemático y crítico que busca descubrir o interpretar hechos, relaciones y leyes de la realidad en un determinado ámbito”

##### **3.1.2. Diseño**

Según la autora Martínez (2022) nos señala que el estudio de caso viene hacer un instrumento valioso de indagación, el cual la mayor ventaja que posee es que a través de este, se mide y reconoce la conducta de las personas implicadas.

Según Muñiz Manuel nos señala que su principal característica radica en que abordan de forma intensa una unidad, la cual puede ser para una familia, persona o una institución.



### **3.2 Escenario o Espacio de trabajo**

La presente investigación se realizó en la ciudad de Huánuco, dado que los autores se encuentran ubicados en esta área geográfica, además cuentan con la oportunidad de consultar a su asesor correspondiente Esio Ocaña y profesionales externos.

Las melodías escogidas para el estudio de caso son importantes ya que han sido premiados por la APDAYAC, etc.

La primera melodía titulada “La Boda” corresponde a María DICTENIA Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina”)

La segunda melodía titulada “cenizas quedaron” corresponde a Moisés Castillo Villanueva.

La tercera melodía titulada “capitalina” corresponde a Ernesto Samuel Sánchez Fajardo (Jilguero del Huascarán)

La cuarta melodía titulada “filos de un cuchillo”” corresponde a María DICTENIA Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina)

La quinta melodía titulada “Marujita” corresponde a Ernesto Samuel Sánchez Fajardo (Jilguero del Huascarán)

La sexta melodía titulada “Rio Santa” corresponde a María DICTENIA Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina)

La séptima melodía titulada “El perfume de una rosa” corresponde a Julio Gamarra.

La octava melodía titulada “Bendita las madres” corresponde a Ernesto Samuel Sánchez Fajardo (Jilguero del Huascarán)

### 3.3 Caracterización de Sujetos

Los arreglos y composiciones musicales que se trabajaron en este trabajo de investigación tienen una trascendencia artística reconocida en toda la región del Perú. Debemos resaltar que algunos de los temas fueron premiados por la “Asociación Peruana de Autores y Compositores” (APDAYC).

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>TU BODA</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>Eulalio Cuenta</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p>En el borde de una acequia Donde crece planta de aliso Ahí niño me juraste de quererme toda la vida Me dicen que tú te casas todo el pueblo lo publica Ambas fiestas celebraremos de tu boda y mi muerte Cuando a ti te estén poniendo el vestido de la novia A mí me estarán poniendo la mortaja franciscana</p> <p>Cuando a ti te estén llevando los padrinos a la iglesia A mí me estarán llevando cuatro amigos a la tumba. Cuando tu estén comiendo los manjares de tu boda A mí me estarán comiendo los gusanos en mi tumba Ay shircuc shircuc, shircu niraj cholo Quemacwaccmampi noqan kirkachanqui</p> <p>Ay shircuc shircuc, shircu niraj cholo Quemacwaccmampi noqan kirkachanqui</p>	

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>CENIZAS QUEDARON</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>MOISES CASILLO VILLANUEVA</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p><b>Ayer te vi, de nuevo quise quererte De a pocos llego a hablarte Se ha terminado todita mi esperanza Solamente cenizas nos quedan Se ha terminado todita mi esperanza Solamente cenizas nos quedan</b></p> <p><b>Tu seguirás, ya tienes tu camino Tus pasos son los mismos Gracias no más de tus enseñanzas Soy una mujer de mucha experiencia Gracias no más de tus enseñanzas Soy una mujer de mucha experiencia Ya no quiero, tu cariño</b></p> <p><b>Porque tú me has traicionado Ahora tengo amor nuevo Que me quiere con el alma Ya no quiero, tu cariño Porque tú me has traicionado Ahora tengo amor nuevo Que me quiere con el alma</b></p>	

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>CAPITALINA</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>MOISES CASILLO VILLANUEVA</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p><b>Cuando te miro que orgullosa pasas, alguien me dice que tienes derecho. Nadie lo niega, nadie lo discute capitalina; linda soledana. Tú orgullosa, con todo derecho. Tú salerosa por tus cualidades. Unos te quieren; otros te admiran capitalina, linda soledana. Capitalina, soledanita delicada flor eres tú(bis) cuando te miro cuando te digo en este canto mi querer (bis)Capitalina, soledanita delicada flor eres tú (bis) Cuanto quisiera, cuando pretendo(bis) tener tu corazoncito(bis)</b></p>	

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>A LOS FILOS DE UN CUCHILLO</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>MARIA DICTINEA ALVARADO TRUJILLO</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p>Entregar mi vida quisiera A los filos de un cuchillo Entregar mi vida quisiera A los filos de un cuchillo A ver si de esta manera Se acaba mi existencia A ver si de esta manera Se acaba mi existencia Qué triste había sido paisanito Separarse de un solo nido Que triste había sido paisanito Separarse de un solo nido Jamás pensaba Cholito Separarme yo contigo. Jamás pensaba cholito Separarme yo contigo. Qué buena volada diste En busca de otra mejor No dudo que has encontrado Quien te ponga guapo Qué buena volada diste En busca de otra mejor No dudo que has encontrado Quien te patee mejor Qué buena volada diste En busca de otra mejor No dudo que has encontrado Quien te ponga guapo Qué buena volada diste En busca de otra mejor No dudo que has encontrado Quien te ponga guapo</p>	

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>MARUJITA</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>ERNESTO SANCHEZ FAJARDO</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p><b>Cantando te conocí linda Marujita como rosita en botón de la primavera (bis) Cantando te di mi amor todas mis caricias por que tu fuiste la flor que cautivaste mi alma (BIS) (coro) A tu ladito estaré como acurrucadito por donde vayas iré como corderito(BIS) Si naciste para mí y yo nací para ti la sagrada ley de Dios asta en la muerte perdurara(BIS) Mar Marujita, Marujita linda por ti desvelo yo el sueño de mi ausenta, tú eres la fuente de toda mi alegría la luz radiante que alumbra el alma mía.</b></p>	

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>RIO SANTA</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>JACINTO PALACIOS ZARAGOZA</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p><b>Rio Santa río Santa Caudaloso. (bis) Quiero que lleves Todas mis penas al olvido. (bis)</b></p> <p><b>Todos me dicen Todos me cuentan Que eres santa. (bis) De que me vale De me sirve</b></p> <p><b>Que eres santa Si tus corrientes Son traicioneras Río Santa. (bis) Todos me dicen</b></p> <p><b>Todos me cuentan Que eres santa. (bis) De que me vale De me sirve Que eres santa Si</b></p> <p><b>tus corrientes Son traicioneras Río Santa. (bis)</b></p>	

<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>PERFUME DE UNA ROSA</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>TRADICIONAL ANONIMO</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p><b>El perfume de una rosa sólo dura un momento(bis) Así lo mismo cholito, así lo mismo negrito nuestro amor no es para siempre Hay para mí no hay consuelo Ni en el mundo ni en tus ojos Hay para mí no hay consuelo Ni en el mundo ni en tus ojos Hasta las flores del campo para mí se han marchitando la desdicha que yo tengo Esa... Hay para mí no hay consuelo</b></p> <p><b>Ni en el mundo ni en tus ojos Hasta las flores del campo para mí se han marchitando la desdicha que yo tengo Así, así, así ha de ser pásame la mano por aquí nomas Si eres casado una sola vez, si eres soltero cada vez nomas Así, así, así ha de ser dame un besito por aquí nomas Si eres casado una sola vez, si eres soltero cada vez nomas Río Santa. (bis)</b></p>	



<b>DATOS GENERALES</b>	
<b>TITULO</b>	<b>BENDITA LAS MADRES</b>
<b>COMPOSITOR</b>	<b>ERNESTO SANCHEZ FAJARDO</b>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<b>Chuscada</b>
<b>GENERO</b>	<b>VOCAL E INSTRUMENTAL</b>
<b>LETRA</b>	
<p>Con todo cariño Para todas las madrecitas del mundo En este día de tanta recordación En que recuerdo, que madre hay una Y no se parece a ninguna Benditas las madres, benditos sus vientres Que, con dolor profundo, traen hijos al mundo Desgarrando sus entrañas, hiriéndose en el alma Enfrentando a la muerte, segundo por segundo Benditas las madres, que con ternura al niño Entregan su cariño, tan puro y verdadero Meciéndolo en sus brazos, envolviéndolo a besos Dándole por pedazos, el corazón entero Cada año que llega el día de la madre Todos se colocan una flor roja en el pecho Y yo solamente recuerdo y pregunto ¿A dónde estás madrecita que te llamo y no me respondes? El amor de madre es lo más sublime Que nada lo iguala, que nada lo supera Porque hasta Cristo para venir al mundo A ser más Dios que nunca, quiso tener su madre De lo poquito que explico, tan solo quiero aclarar Que hijos desobedientes, que a su madre hacen llorar Pero la madre tan buena, todo sabe perdonar Si el hijo es un ocioso, un ladrón o criminal Para todas las madrecitas del mundo Para que se alegren en este día de tanta recordación De lo poquito que explico, tan solo quiero aclarar Que hijos desobedientes, que a su madre hacen llorar Pero la madre tan buena, todo sabe perdonar Si el hijo es un ocioso, un ladrón o criminal Para ti madrecita con un besito en la frente Y que seas muy dichosa y feliz</p>	

### **3.4 Trayectoria Metodológica de Investigación**

El procedimiento metodológico utilizado en este trabajo de investigación se tomó como referencia del trabajo de investigación de John Alexander Ramírez Roa titulado "Tres Adaptaciones para Guitarra Solista De Compositores Centenaristas" ya que tiene una metodología cercana a este trabajo de investigación y se agregó algunos pasos más

- **Recolección**
- **Análisis**
- **Transcripción**
- **Armonización**
- **Arreglo**

### **3.5 Técnicas e Instrumentos de Recolección y Análisis de Datos**

La técnica utilizada en el presente estudio fue la entrevista y el análisis documental

Al respecto Solís (2003) nos dice "el análisis documental es la operación que consiste en seleccionar las ideas informativamente relevantes de un documento a fin de expresar su contenido sin ambigüedades para recuperar la información en él contenida"

El instrumento utilizado para la presente investigación fue la entrevista (Nahoum, 1985). Además, se utilizó esta técnica ya que permite el encuentro de carácter privado donde una persona cuenta su historia o da la versión de los hechos respondiendo a preguntas relacionadas con un problema específico. La construcción del instrumento se realizó con base en una matriz de categorización (Anexo 1). A partir de ello se elaboró una guía de entrevista (Anexo 2), la cual fue sometida a un criterio de validación de contenido por jueces (Anexo 3), los cuales fueron investigadores sobre el tema. Asimismo, se realizó una entrevista piloto a una persona que cumplió con los criterios de inclusión (Martínez, 2004), lo cual permitió ajustar las preguntas del

instrumento para su aplicación. En función de lo anterior, se puede brindar evidencias de validez de la estructura del instrumento.

### **Procedimiento**

1° se contactó a los entrevistados vía telefónica, para informar acerca de la presente investigación y agendar la entrevista; una vez aceptada la participación se realizaron las entrevistas vía telefónica (7) o presencial (1).

2° La entrevista tuvo una duración aproximada de entre 20 a 40 minutos.

3° se procedió a la devolución de resultados a través de un informe simplificado a cada participante.

### **Análisis de datos**

Se realizó un análisis cualitativo de contenido temático, para ello se siguieron los siguientes pasos (Cáceres, 2003):

- **Selección del objetivo de análisis dentro de un modelo de comunicación**
- **El desarrollo del preanálisis**
- **La definición de las unidades de análisis**
- **Establecimiento de reglas de análisis y códigos de clasificación**
- **Desarrollo de categorías**
- **La integración final de los hallazgos**

En cuanto al criterio de rigurosidad se ha seguido el de conformabilidad, el cual implica minimizar los sesgos y tendencias del investigador al analizar la información, así como en la lógica para la interpretación de los resultados (Mertens, 2010).

Las técnicas e instrumentos de Recolección Y Análisis de Datos que se tomaron en

cuenta para realizar el presente trabajo, se tomaron como referencia el trabajo de investigación de Martínez Rojas, M. J. (2014) titulado “Adaptaciones y Arreglos de Música Carranguera para Cuarteto de Clarinetes” los cuales son:

- **Estudiar el género musical escogido.**
- **Escuchar el variado repertorio musical que existe.**
- **Seleccionar las melodías que cumplen los requisitos para poder realizar los arreglos musicales**
- **Analizar las obras seleccionadas**

## CAPITULO IV

### IV. RESULTADOS

#### 4.1 Descripción de Resultados

##### 4.1.1 Perfil de los entrevistados

CUADRO 1

Perfil de los músicos que participaron en la entrevista

N°	Nombres y Apellidos	Lugar	Profesión
01	ANDY CHACÓN	Lima	Músico Interprete y Arreglista
02	ROGATO ZAVALA	HUARAZ	PERIODISTA
03	SENTIR SIHUASINO	HUARAZ	MÚSICO
04	KARITO COLLAZOS	HUARAZ	MÚSICO
05	FELIPE MORENO	HUARAZ	MÚSICO
06	ANITA FAJARDO	HUARAZ	MÚSICO
07	NANCY MANCHEGO	CHINCHEROS	MÚSICO
08	ROLANDO CARRASCO	AYACUCHO	MÚSICO

#### 4.1.2 Análisis e interpretación de las entrevistas

Cuadro 2

##### Análisis y pre conclusión de las entrevistas

Categoría	Pregunta	Entrevistado	Respuesta	Análisis
Características y significado de la música ancashina	1. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al ritmo?	ANDY CHACÓN	Cuando se habla acerca de la música ancashina en el ritmo este posee un ritmo muy tradicional y digamos que es muy común.	1. La música tradicional ancashina en cuanto al ritmo tiene una variedad por el hecho que tiene acentos en tiempo débiles y terminaciones que no tiene una métrica definida. 2. La música tradicional ancashina en cuanto al tiempo es alegre y se interpreta a una velocidad
		ROGATO ZAVALA	La tradición, tiene sus épocas y sus generaciones, en el folclor ancashino no hay una música pre inca. Cuando han llegado los europeos hicieron que la música se transformara. No	

			<p>podemos llamar tradición a una música hecha con violencia. Se llama tradicional cuando pasa de generación en generación, por ejemplo, mi generación es la música de los 40 hasta que me muera. Con respecto al ritmo la música ancashina tiene un ritmo muy marcado, una mixtura, lo cual hace que aparezcan diferentes formas de música. El ritmo del huayno</p>	<p>moderada a rápida.</p> <p>3. La música tradicional ancashina en cuanto a la instrumentación es tocada esencialmente con instrumentos de cuerda como el violín, mandolina y guitarra.</p> <p>4. La música tradicional ancashina en cuanto a la armonía es básica debido a que los instrumentistas solamente repetían la voz en</p>
--	--	--	--	--

			es uno solo es 2/4 y 2/8.	vez de hacer algunas voces de acompañamiento.
		SENTIR SIHUASINO	La principal característica de la música tradicional ancashina es que posee un ritmo muy variado, lo cual muchas veces es acentuado.	5. La música tradicional ancashina en cuanto al mensaje los entrevistados mencionan que es melancólica, que cuenta las vivencias de cada persona, desamores y algunas veces dolor y tristeza.
		KARITO COLLAZOS	Bueno la música tradicional Ancashina posee un ritmo muy variado.	
		FELIPE MORENO	Hablar de música tradicional es algo demasiado extenso, lo característico con respecto al ritmo,	



			es que es muy variado, tiene la clásica semicorchea, corchea y semicorchea.
		ANITA FAJARDO	Bueno la música tradicional Ancashina posee un ritmo muy múltiple y variado.
		NANCY MANCHEGO	Respecto al ritmo la música ancashina tiene un ritmo muy característico, un conglomerado, lo cual hace que aparezcan diferentes formas de música.
		ROLANDO CARRASCO	La principal peculiaridad de la

			<p>música tradicional          ancashina es que          tiene un ritmo muy          diverso, lo cual          numerosas veces          es acentuado.</p>
<p><b>2. ¿Qué          características          tiene la música          tradicional          ancashina en          cuanto al          tiempo?</b></p>	<p>ANDY          CHACÓN</p>	<p>La característica          primordial en          cuanto al tiempo          es que la música          ancashina es de          pulso lento hacia          normal, muy          pocas veces es de          rápido a normal o          ha lento.</p>	
	<p>ROGATO          ZAVALA</p>	<p>La música          ancashina con          respecto al tiempo          depende mucho          del lugar. En          Conchucos el          tiempo es rápido,          mientras que en el</p>	

			<p>callejón de Huaylas es mucho más lento.</p>
		<p>SENTIR SIHUASINO</p>	<p>En relación con el tiempo, la música ancashina posee el 2/4, 3/4 y su pulso viene hacer muy alegre.</p>
		<p>KARITO COLLAZOS</p>	<p>La característica principal de la música ancashina en cuanto al tiempo es que es muy alegre y muy pocas veces es lenta.</p>
		<p>FELIPE MORENO</p>	<p>En cuanto al tiempo, la música ancashina es muy variado, pero mayormente podemos</p>

			encontrar música de 2/4, 3/4.
		ANITA FAJARDO	Como todo huayno esta en 2/4 y 3/4 la chuscada no se queda atrás y también posee la misma característica del huayno.
		NANCY MANCHEGO	La característica principal de la música ancashina en cuanto al tiempo es que es muy alegre y muy pocas veces es lenta
		ROLANDO CARRASCO	La chuscada también posee la misma característica del

			huayno, el cual es el de 2/4 y 3/4.
3. <b>¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la instrumentación?</b>	ANDY CHACÓN		En referencia a la instrumentación de la música ancashina es que se utiliza comúnmente la mandolina, el violín, el acordeón y la quena.
	ROGATO ZAVALA		La música ancashina con respecto a la instrumentación ha ido progresando de poco a poco, ya que hace 80 años atrás había 70% de gente en la vida rural y 30% de gente en la metrópolis,

			<p>actualmente es al revés esto produce que hayan llegado mejores instrumentos y por lo tanto la instrumentación del huayno, de los chimayches de la música ancashina en general ha mejorado.</p>	
		<p>SENTIR SIHUASINO</p>	<p>Bueno en respecto a la instrumentación se tiene preferencia a los instrumentos de cuerda.</p>	
		<p>KARITO COLLAZOS</p>	<p>Lo más común en cuanto a la instrumentación es que se utilizan</p>	

			instrumentos de cuerda.
		FELIPE MORENO	En cuanto a la instrumentación se tiene el modelo clásico el cual es la instrumentación de cuerda. En mi caso yo he tratado de implementar en lo que viene hacer la guitarra ancashina.
		ANITA FAJARDO	La instrumentación es la clásica con cuerdas, en lo cual consisten dos violines, acordeón y mandolina.
		NANCY MANCHEGO	En cuanto a la instrumentación se tiene el modelo

			clásico el cual es la instrumentación de cuerda.	
		ROLANDO CARRASCO	La música ancashina con respecto a la instrumentación ha ido progresando de poco a poco, hasta llegar a la clásica instrumentación con cuerdas.	
	<b>4. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la armonía?</b>	ANDY CHACÓN	La armonía que posee la música ancashina es muy básica, no requiere un profundo análisis.	
		ROGATO ZAVALA	Los huaracinos fueron los que ayudaron a	



			<p>mejorar la armonía paupérrima que existía antes en el huayno. En la armonía también existe una variación, por ejemplo, dentro de un grupo existen 14 integrantes, los cuales cada uno de ellos cumple una determinada función por ejemplo puede haber primer violín, segundo violín, hasta el cuarto violín lo que hace que la armonía se más consistente.</p>	
--	--	--	---	--

		SENTIR SIHUASINO	La armonía está basada en los grados 1, 3 y 6 los cuales hacen que sea una armonía básica.	
		KARITO COLLAZOS	La armonía es básica.	
		FELIPE MORENO	La armonía ancashina es muy interesante ya que tiene diferentes preguntas y respuestas y a veces las conjugaciones de las voces suenan de una manera esplendida.	
		ANITA FAJARDO	El arreglo ancashino es muy interesante ya que tiene diferentes	

			interrogaciones y contestaciones y a veces las uniones de las voces suenan de una manera esplendida.	
		NANCY MANCHEGO	La armonía está basada en los grados 1, 3 y 6 los cuales hacen que sea una armonía básica.	
		ROLANDO CARRASCO	La armonía está basada en los grados 1, 3 y 6 los cuales hacen que sea una armonía elemental.	
	<b>5. ¿Qué mensaje tiene la música</b>	ANDY CHACÓN	La música ancashina al igual que de las otras regiones es	

	<b>tradicional ancashina?</b>		melancólica. No hay un mensaje específico ya que mayormente en su letra cuentan la vivencia del día a día y de los desamores.
		ROGATO ZAVALA	Cuando se habla de mensaje, se tiene que hablar de dos cosas, música y poesía, porque los instrumentos no hablan ellos tocan, suenan y lloran. Por lo tanto, la música ancashina es melancólica.
		SENTIR SIHUASINO	El mensaje que posee la música ancashina es

			sobre las vivencias de cada una de las personas.	
		KARITO COLLAZOS	El mensaje que posee es sobre la vida y lo que acontece cada día. Sus letras poseen una gran poesía.	
		FELIPE MORENO	En la música ancashina el mensaje que manifiesta es la vivencia de cada una de las personas, en mucho de los casos la poesía o letra que tienen es de dolor y sufrimiento.	

		<p>ANITA FAJARDO</p>	<p>La música ancashina al igual que de las otras regiones es tristona. No hay un mensaje específico ya que fundamentalmente en su escritura cuentan la vivencia del día a día y de los desamores.</p>	
		<p>NANCY MANCHEGO</p>	<p>En la música ancashina el mensaje que muestra es la vivencia de cada una de las personas, en mucho de los casos la inspiración o escritura que</p>	

			tienen es de dolor y sufrimiento.	
		ROLANDO CARRASCO	El mensaje que transmite es el dolor y tristeza.	
<p><b>Preconclusión:</b> Se concluye que la música tradicional Ancashina tiene ritmos sincopados, se interpreta a una velocidad moderada a rápida, su instrumentación esencialmente es de cuerdas, su armonía es básica y el mensaje que transmite es melancólico contando las vivencias de cada persona.</p>				

Categoría	Pregunta	Entrevistado	Respuesta	Análisis
Estilo de la música ancashina	6. ¿En qué se diferencia la música tradicional de la región Áncash de	ANDY CHACÓN	La diferencia que se puede rescatar no es a nivel técnico si no a nivel sentimental.	6. Lo que caracteriza a la música tradicional de la región Ancash de las demás regiones es el
		ROGATO ZAVALA	Lo que lo hace diferente es el sentimiento, las vivencias, la armonía	

	<b>las demás regiones del Perú?</b>		que se utiliza y el recorrido que posee.	mensaje, ritmos e interpretación.
		SENTIR SIHUASINO	Se diferencia por el marcado ritmo que posee en cada una de sus piezas musicales.	
		KARITO COLLAZOS	Lo que lo diferencia es el ritmo marcado que posee y sus letras que expresan melancolía	
		FELIPE MORENO	Lo especial de la música ancashina es el sentimiento que se le pone al momento de interpretar, y también es la combinación de la instrumentación.	
		ANITA FAJARDO	Lo que lo hace diferente es la emoción, las experiencias, el arreglo que se utiliza y el recorrido que posee.	



		NANCY MANCHEGO	Se diferencia por el manifiesto ritmo que conserva en cada una de sus fragmentos melodiosas.	
		ROLANDO CARRASCO	Exactamente en la manera de la interpretación.	
<b>Preconclusión:</b> La música tradicional Ancashina se caracteriza por el ritmo, mensaje e interpretación.				

<b>Categoría</b>	<b>Pregunta</b>	<b>Entrevistado</b>	<b>Respuesta</b>	<b>Análisis</b>
<b>Repertorio de la</b>	<b>7. ¿Qué piezas musicales tradicionales de la región</b>	ANDY CHACÓN	Las piezas más representativas con respecto a mi capacidad de	7. Las piezas musicales tradicionales de la región

música ancashina	Áncash son las más representativas?		análisis es la boda y rio santa.	ancashinas mas representativas
		ROGATO ZAVALA	En si existe una gama de música representativa en la región de Ancash, pero las más características son a los filos de un cuchillo y capitalina.	son La Boda, Quisiera Quererte, A los filos de un cuchillo, Callejon de Huaylash, Capitalina, Rio Santa, Perfume de
		SENTIR SIHUASINO	Entre las piezas más representativas se tiene perfume de una rosa y Marujita.	una Rosa, Bendita las Madres, Mujer Andina, Marujita. 8. Los músicos
		KARITO COLLAZOS	Entre las piezas más tradicionales son quisiera quererte y capitalina.	más representativos de la región Ancash son Jacinto

		FELIPE MORENO	Hay demasiadas piezas representativas, pero las más populares son Cenizas, benditas las madres, a los filos de un cuchillo, Marujita, etc.	Palacios Zaragoza, María Alvarado Trujillo, Leoncio Giraldo, Angelica Harada Vásquez y Ernesto Sanchez Fajardo.
		ANITA FAJARDO	Hay una gama de canciones tradicionales, pero las más resaltantes son: Marujita, bendita las madres y rio santa.	9. Los grupos más representativos de la región Anchas son el grupo Atusparia, Sol de Oro de
		NANCY MANCHEGO	Hay una gama de canciones tradicionales, pero las más resaltantes son:	Yungay y Los andes del Perú.

			Marujita, bendita las madres y cenizas.
		ROLANDO CARRASCO	Entre las piezas más representativas esta: cenizas y rio santa.
	<b>8. ¿Quiénes son o quienes fueron los músicos más representativos de la región Áncash?</b>	ANDY CHACÓN	Los artistas más representativos son Pastorita Huaracina y la Princesita de Yungay.
		ROGATO ZAVALA	Entre los músicos más representativos se tiene a la Pastorita Huaracina y al Jilguero Del Huascarán.

		<p>SENTIR SIHUASINO</p>	<p>Entre los músicos y artistas más representativos se tiene a la Pastorita Huaracina, Azucena Cantarina y El Jilguero del Huascarán</p>	
		<p>KARITO COLLAZOS</p>	<p>Entre los músicos más representativos se tiene a la princesita de Yungay, El Trovador Ancashino, la Pastorita Huaracina y Amadeo Molina Rojo.</p>	

		FELIPE MORENO	Entre los más conocidos se tiene a la intérprete Pastorita Huaracina, El jilguero de Huascarán, El Trovador Ancashino, etc	
		ANITA FAJARDO	Entre los más representativos se tiene a la Pastorita Huaracina y El Jilguero Del Huascarán.	
		NANCY MANCHEGO	Entre los más conocidos se tiene a la intérprete Pastorita Huaracina, El jilguero de	

			Huascarán, El Trovador Ancashino, etc
		ROLANDO CARRASCO	Los más conocidos son, Pastorita Huaracina y El Jilguero Del Huascarán.
<b>9. ¿Cuáles son o cuales fueron los grupos musicales más representativos de la región Áncash?</b>		ANDY CHACÓN	Entre los grupos más conocidos se tiene al conjunto Ancashino Atusparia y a Conjunto Musical Sol de Oro de Yungay.
		ROGATO ZAVALA	Unos de los más característico es el conjunto Ancashino Atusparia, el cual

			<p>tiene 5 generaciones. Actualmente ellos no graban, pero siguen tocando las mismas canciones.</p>	
		<p>SENTIR SIHUASINO</p>	<p>Entre los grupos conocidos está el conjunto ancashino de Atusparia y La Banda Orquesta "Sol de Oro" de Ancash.</p>	
		<p>KARITO COLLAZOS</p>	<p>Entre los grupos conocidos está el conjunto ancashino de Atusparia, Conjunto Musical "Los Andes del Perú" y el</p>	



			<p>Conjunto Musical Sol de Oro de Yungay.</p>
		FELIPE MORENO	<p>Hay un conjunto muy conocido que es el Conjunto Ancashino Atusparia.</p>
		ANITA FAJARDO	<p>Entre los conjuntos más representativos se encuentran las bandas de Ancash y el conjunto Atusparia.</p>
		NANCY MANCHEGO	<p>Entre los conjuntos más representativos se encuentran las bandas y el</p>

			conjunto Atusparia.	
		ROLANDO CARRASCO	El más conocido es el conjunto Atusparia.	
<p><b>Preconclusión:</b> En el paso de la historia de la música tradicional de la región Ancash han aparecido piezas musicales que han trascendido en la historia como Quisiera Quererte, A los filos de un cuchillo, grandes artistas como Ernesto Sanchez Fajardo, María Alvarado Trujillo y grupos como Atusparia, Sol de Oro, entre otros.</p>				

Los entrevistados tienen la relación de ser artistas reconocidos en diferentes formas y saberes sobre la música ancashina.

### **4.1.3 Recopilación, transcripción y análisis de las melodías tradicionales peruanas de la región Ancash**

#### **Recopilación**

**Tu Boda** [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_NHR3Uw4ZM](https://www.youtube.com/watch?v=5_NHR3Uw4ZM)

**Quisiera Quererte** <https://www.youtube.com/watch?v=usAJYQdcuj8>

**Capitalina** <https://www.youtube.com/watch?v=g9Kz7V9SWH8>

**A los Filos de un Cuchillo** <https://www.youtube.com/watch?v=-dPIUame26A>

**Marujita** <https://www.youtube.com/watch?v=IIPq6QrpBR8>

**Rio Santa** <https://www.youtube.com/watch?v=vJYOXKtOop0>

**El Perfume de Una Rosa** <https://www.youtube.com/watch?v=NynA7CGU014>

**Bendita las Madres** <https://www.youtube.com/watch?v=ILeSyG8ORzU>

# Transcripciones

Transcripción

## TU BODA

Autor: EULALIA CUENTA

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 95$  INTRODUCCIÓN

6

11

16

21

HUAYNO

2. En el bor - de deu - na  
Me di - cen que tu te  
Cuan - doa - ti tees ten po -

26

ce - quia don - de cre - ce plan - ta dea - li - so A - hi ni - ño  
ca - sas to - do el pue - blo lo pu - bli - ca Am bas fies - tas  
nien - do el ves - ti - do de la no - via A - mi mees ta

31

me ju - ras - te de que - re - er - me to - da la vi -  
ce - le - bra - re - mos de - tu bo - da - y mi muer -  
ran po - nien - do la mor - ta - ja fran - ja cis - ca -

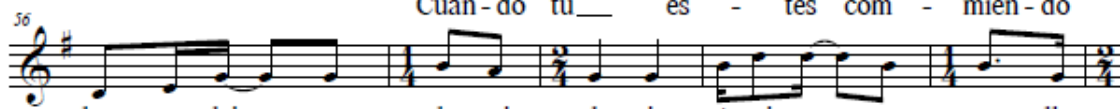
36

1, 2. 3.

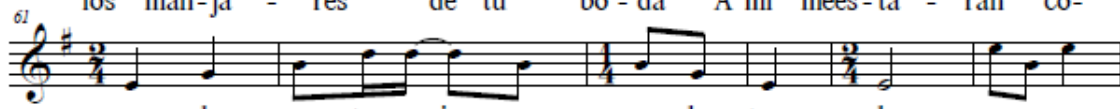
da  
te  
na



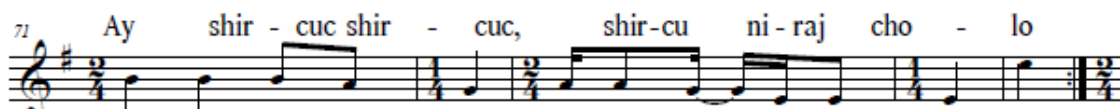
Cuan-doa-ti\_\_ tees - ten lle - van - do  
 Cuan - do tu\_\_ es - tes com - mien - do



los pa - dri - nos de tui - gle - sia A mi mees - ta - ran lle -  
 los man - ja - res de tu bo - da A mi mees - ta - ran co -



van - do cua - tro ami - gos a la tum - ba  
 mien - do los gu - sa - nos en mi tum - ba



Ay shir - cuc shir - cuc, shir - cu ni - raj cho - lo  
 Que - mac - wacc - mam - pi no - quan - kir - ka - chan - qui



# QUISIERA QUERERTE

Autor: MOISES CASTILLO VILLANUEVA

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGHIORY CLAUDIO

♩=110 INTRODUCCIÓN

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with an introduction marked 'INTRODUCCIÓN' at a tempo of 110. The score consists of several staves of music. The first staff (measures 1-5) is the introduction. The second staff (measures 6-10) contains the first ending of the introduction. The third staff (measures 11-15) is the start of the 'HUAYNO' section, with the lyrics 'A-yer te vi' under the notes. The fourth staff (measures 16-20) continues the melody with the lyrics 'De nue - vo qui-se que-rer - te de po-co'. The fifth staff (measures 21-25) features a change in time signature to 3/4 and contains the lyrics 'lle-goha-blar - te Sehan-ter-mi-na-do to-di-tas mi es-pe-'. The sixth staff (measures 26-30) returns to 2/4 and contains the lyrics '- ran-zas so-lamen - te ce-ni - zas nos que - dan Sehan-ter - mi-na - do'. The seventh staff (measures 31-35) contains the second ending with the lyrics 'dan'. The eighth staff (measures 36-40) is the final line of music on the page.

2  
41



Musical staff 41-45 in G major, featuring various time signatures including 3/4 and 2/4.

46



Musical staff 46-50 with first and second endings marked above the staff.

51



Musical staff 51-55.

Tu se - gui - ras

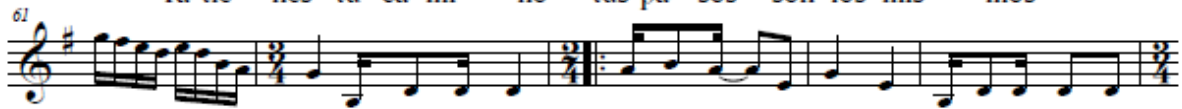
56



Musical staff 56-60.

Ya tie - nes tu ca - mi - no tus pa - sos son los mis - mos

61



Musical staff 61-65.

Gra - cias no - mas de tus en - se - ñan - zas soy u - na mu - jer

66



Musical staff 66-70 with first and second endings marked above the staff.

de mu - cha es - pe - rien - cia Gra - cias no - mas cia

71



Musical staff 71-75, labeled "FUGA".

Ya no quie - ro tu ca - ri - ño por - que tu me haz trai - ciona - do aho - ra ten -

76



Musical staff 76-80 with first and second endings marked above the staff.

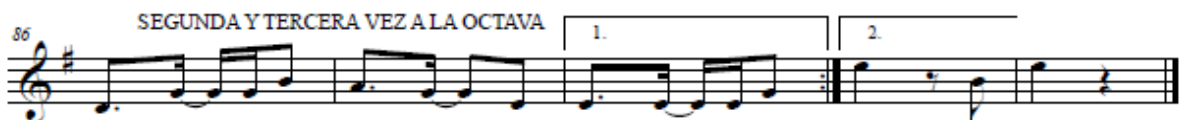
go a - mor nue - vo que me quie - re con el al - ma Ya no quie ma

81



Musical staff 81-85.

86



Musical staff 86-90, labeled "SEGUNDA Y TERCERA VEZ A LA OCTAVA".

SEGUNDA Y TERCERA VEZ A LA OCTAVA

# CAPITALINA

Autor: MOISES CASTILLO VILLANUEVA

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 100$   
INTRODUCCIÓN

12 HUAYNO

Cuan-do te mi - ro queor - gu - llo - sa pa - sas\_\_\_\_\_

16

Al-guien me di - ce que tie - nes de - re - cho

21

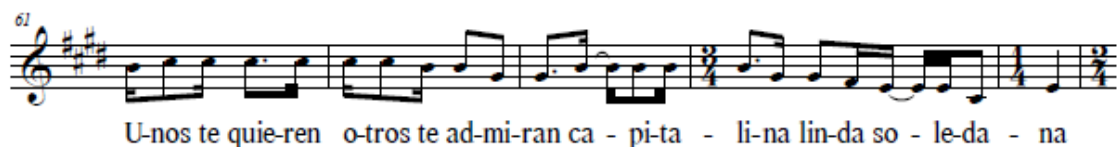
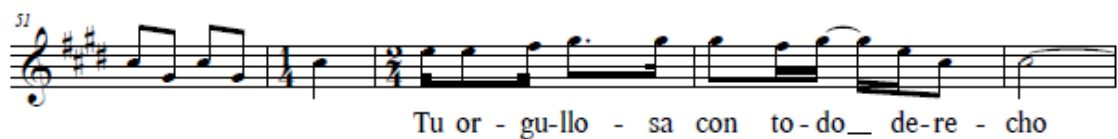
Na - die lo nie - ga na - die lo \_ dis - cu - te Ca - pi - ta - li - na lin - da so - le - da - na

26

Na - die lo nie - ga na - die lo \_ dis - cu - te ca - pi - ta - li - na lin - da so - le - da - na

31





76

e-res tu ca - pi - ta - li - na so - le - da - ni - ta de - li - ca - da flor

81

e-res tu cuan-do te mi-ro cuan-do te di-go en es-te can-to mi que-  
cuan-do qui-sie-ra cuan-do pre - ten-do te-ner tu co-ra-zón-ci-

86

rer cuando te mi-ro cuando te di-go en es te can-to mi que - rer Ca-  
to cuando qui-sie-ra cuando pre - ten-do te-ner tu co-ra-zón-ci

91

- pi - ta rer  
to

96

101

106

110

TRANSCRIPCIÓN

# A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

Autor: PASTORITA HUARACINA

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 98$   
INTRODUCCIÓN

7

1. 2.

14 HUAYNO

En - tre - gar - mi vi - da qui - sie - ra

19

1.

A los fi - los de un cu - chi - llo En - tre - gar mi vi

25

2.

A ver si\_ dees - ta ma - ne - ra sea - ca - va mi ex - is - ten -

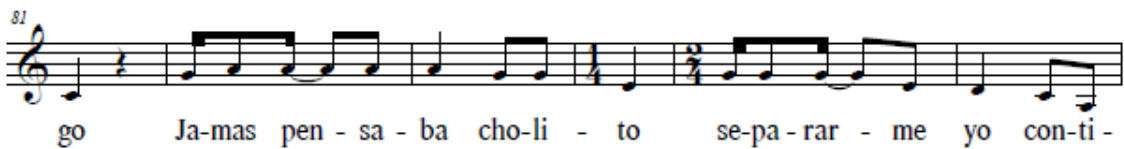
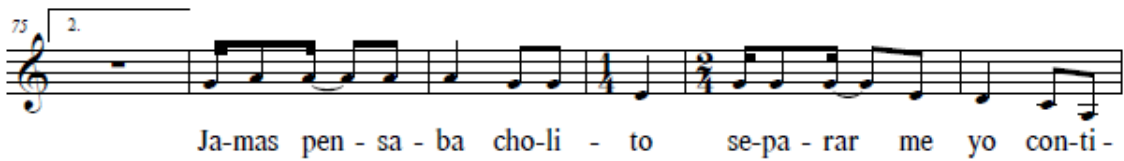
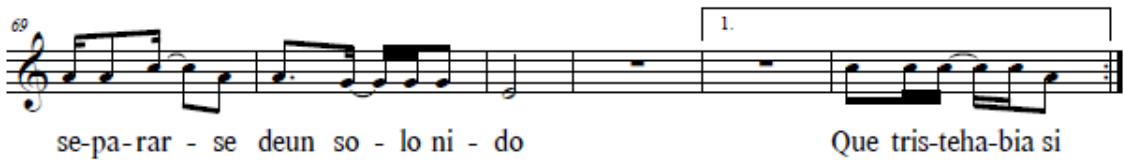
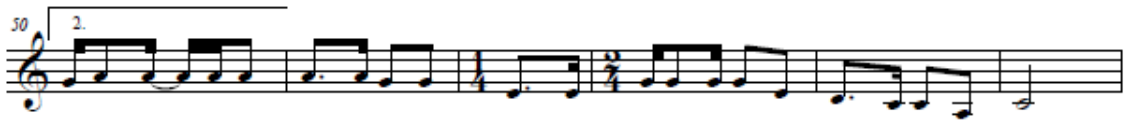
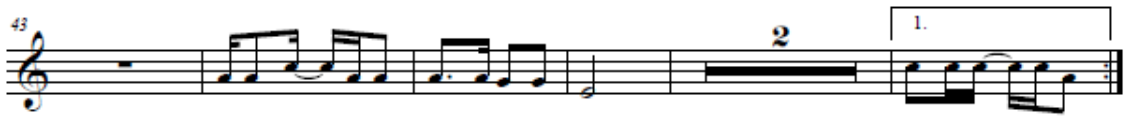
31

cia A ver si\_ dees - ta ma - ne - ra sea - ca - va mi ex - is - ten -

37

cia

Detailed description: The image shows a musical score for a piece titled 'A los Filos de un Cuchillo'. It begins with an introduction marked 'INTRODUCCIÓN' with a tempo of 98. The score is written in treble clef and includes various time signatures: 3/4, 4/4, 2/4, and 3/4. There are two first and second endings marked with '1.' and '2.'. The main melody is accompanied by lyrics in Spanish. The piece is identified as a 'HUAYNO' starting at measure 14. The lyrics are: 'En - tre - gar - mi vi - da qui - sie - ra', 'A los fi - los de un cu - chi - llo En - tre - gar mi vi', 'A ver si\_ dees - ta ma - ne - ra sea - ca - va mi ex - is - ten -', and 'cia A ver si\_ dees - ta ma - ne - ra sea - ca - va mi ex - is - ten -'. The score ends at measure 37 with the word 'cia'.



87 FUGA

go Que bue-na vo-la-da dis-te en busca de o-tra me-jor

93

Nodudohazenco - tradoquientepateme - jor Quebuenavolada disteenbuscade otramejor

99

No du-do haz en-con - tra do quien te pa-te me - jor

105

111

Que bue-na vo-la-da dis-te en busca de o-tra me-jor

117

Nodudohazenco - tradoquientepateme - jor Quebuenavolada disteenbuscade otramejor

123

No du - do haz en - con - tra - do quien te pa-te me - jor

# MARUJITA

Autor: ERNESTO SANCHEZ FAJARDO

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGUIORY CLAUDIO

<sup>♩=95</sup>  
INTRODUCCIÓN

5

9

13

17

22 HUAYNO

Can-tan - do te co - no - ci lin - da Ma - ru - ji -

25

ta co - mo ro - si - taen bo - ton de la pri - ma - ve -

29

ra Can - tan - do te di - mia - mor

33  

 to - do mis ca-ri - cias por-que tu fuis-te la flor que

37  

 cau - ti - vas - te mial - ma

41  

 A tu la - di-toes - ta -

45  

 re a - cu-ru - ca-di - to y por don - de va-yas i -

49  

 re co - mo cor - de - ri - to

53  

 Si na - cis-te pa - ra mi y yo na-ci pa - ra ti

57  

 la sa-gra-da ley de Dios has - ta en la muer-te per-du-ra - ra

61  


MARUJITA

3

67 FUGA

Ma - ru Ma - ru - ji - ta Ma - ru - ji - ta lin -

69

da por ti des-ve-lo yel sue - ño se meu - sen - ta

73

tue-res la fuen - te de to - da mia - le - gri - a la luz ra - dian - te quea -

77 1. 2. 3. REMATE

lum - bra el al - ma mi - a

81

85

89

93



## RIO SANTA

Autor: JACINTO PALACIOS ZARAGOZA

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 115$  INTRODUCCIÓN  
pizz.

5

9

13

17 HUAYNO  
Ri - o san - ta ri - o san - ta

21  
cau - da - lo - so Ri - o san - ta

26  
2. 1.  
quie-ro que lle-ves to-das mis pe-nas al ol-vi-do quie-ro que lle-ves

30  
to - das mis pe - nas al ol - vi - do

34

ri - o san - ta cau - da - lo - so

38

Ri-o san - ta quie-ro que lle-ves to-das mis pe-nas

43

al ol-vi - do quie-ro que lle-ves to-das mis pe-nas al ol-vi -

47

do

51

55

59

63

67

71

To-dos me di - cen to-dos me cuen - tan quee-res san -

RIO SANTA

3

75 ta To-dos me di - cen de que te va - le

80 de que te sir-ve quee-res san-ta si tus co-rrien-tes son trai-cio-ne-ras

84 Ri - o san - ta de que te va - le ta

88 La ca - lle que te

92 quis sue-gra pa-pun-gun-chau ma-nac sha-bu-dec cau-cun tun-que-ta-quen-

96 te

100

103 La ca - lle que te quis sue-gra pa-pun-gun-chau ma-nac sha-bu - dec

107 cau - cun\_ tun - que - ta - quen - te te

TRANSCRIPCIÓN

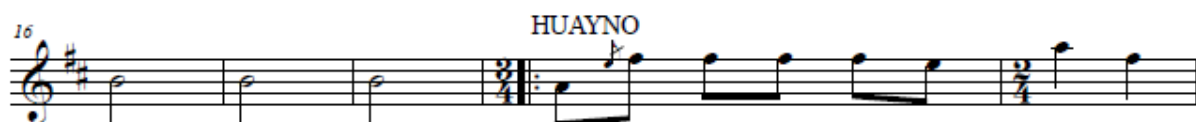
# EL PERFUME DE UNA ROSA

Autor: PASTORITA HUARACINA

INTRODUCCIÓN

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 100$



El per - fu - me deu - na ro - sa




so - lo du - ra un mo - men - to A - si lo mis - mo cho - li - to

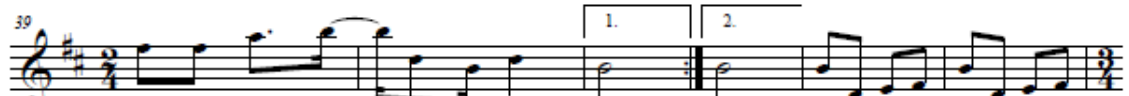



A - si lo mis - mo ne - gri - to nues - troa - mor noes — pa - ra siem - pre pre





Ay pa - ra mi nohay con - sue - lo nien el mun - do nien tus o -


36  

 ojos Has-ta las flo-res del cam-po pa-ra mi sehan mar-chi-ta-do


39  

 la des-di-cha que yo ten-go go


45  


51  


57  

 Ay pa-ra mi nohay con sue-lo nien el mun-do nien tus o-jos

62  

 Has-ta las flo-res del cam-po pa-ra mi sehan mar-chi-ta-do

64  

 la des-di-cha a que yo ten-go go FUGA  
 A-si a-si a-

71  

 - si ah de ser pa-sa-me la ma-no por a-qui no - mas sie - res ca-sa-dou-



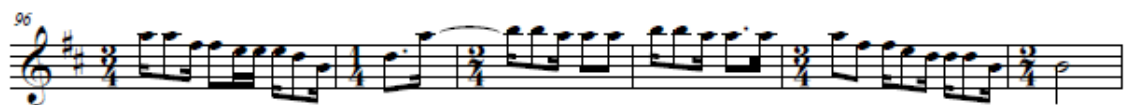
na so-la vez sie - res sol-te-ro ca-da vez no - mas A-si a-si a-siah de ser



da-meun be-si-to por a-qui no mas sie - res ca-sa-dou-na so-la vez sie-



res sol-te-ro ca-da vez no - mas



A-si a-si a-siah de ser da-meun be-si - to por a-qui no -



mas si e - res ca - sa - dou - na so - la vez sie -



res sol - te-ro ca-da vez no - mas

## BENDITA LAS MADRES

Autor: ERNESTO SANCHEZ FAJARDO

Transcrito por: PEDRO OLIVOS - MAGHIORY CLAUDIO

## INTRODUCCIÓN

♩=97

17 HUAYNO

Ben - di - ta las ma - dres ben - di - ta sus vien - tres que  
 Ben - di - ta las ma dres que con -- ter - nu -- raal ni - ño en -  
 con do - lor -- pro - fun - do tra - en hi - jos -- al mun - do  
 - tre - gan su ea - ri -- ño tan pu -- roy ver - da - de - ro  
 des - ga - rran - do sus en - tra - ñas hi - rien - do - seen el al -  
 me cien - do - lo en sus bra - zos en - vol - vien - do - loa be -  
 ma en - fren - tan doa - la muer - te se - gun - do por se - gun -  
 sos dan - do - le por - pe - da - zos - el co - ra - zoen - te

33  
do  
ro

37

41

45

49

53  
El a - mor\_ de ma - dre

57  
es lo mas su-bli - me que na - da lui - gua - la que

61  
na - da lo\_ su-pe - ra por - que has - ta cris -

65  
to pa - ra ve-nir al mun - do a ser mas Dios - que nun -

The image shows a musical score for the hymn 'BENDITA LAS MADRES'. It consists of eight staves of music in G major, with various time signatures (4/4, 3/4, 2/4, 3/8, 6/8). The lyrics are written below the notes. The score includes a double bar line with repeat dots at the beginning of the second system.



69

ca qui - zo te - ner\_ su ma - dre

73 FUGA

De lo po-qui-to queex-pli-co tan so-lo queie-roa-cla-rar

77

que hi-jos de-so-be-dien-te quea suma - dreha-cen-llo-rar Pe-ro la ma-dre tan

81

bue-na to - do sa - be per-do-nar siel hi-jo es un o-cio-so un\_ la-dron

85

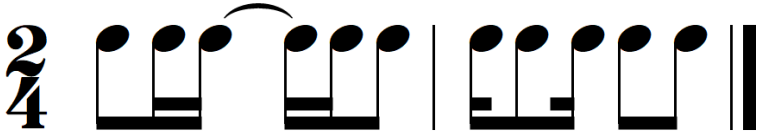
o cri - mi - nal

89

93

97

## Análisis de las melodías tradicionales peruanas de la Región Ancash

ANÁLISIS DE “TU BODA”					
CRITERIO ACUSTICO		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Uso de Color: Registro Medio – Agudo</li> <li>• Tesitura: D4 – E6</li> <li>• Posibilidades Técnicas: Ligados</li> </ul>			
CRITERIO ESTETICO		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Diseño Rítmico:</li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• Tonalidad: Mi menor (Em)</li> <li>• Carácter de la melodía: Con Anima</li> </ul>			
FORMA MUSICAL		<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tempo: 90 (moderado)</li> <li>• Forma Musical: Chuscada</li> </ul>			
ANÁLISIS ESTRUCTURAL					
INTRODUCCIÓN		Compas 1 al 23			
TEMA A	Compas 24 al 66	FRASE	Compas 24 al 36	Sf	Compas 24 al 29
				Sf	Compas 29 al 36
		FRASE	Compas 39 al 52	Sf	Compas 39 al 44
				Sf	Compas 44 al 52
		FRASE	Compas 53 al 65	Sf	Compas 53 al 58

				<b>Sf</b>	Compas 59 al 65
<b>TEMA B</b>	Compas 67 al 85	<b>FRASE</b>	Compas 67 al 75	<b>Sf</b>	Compas 67 al 70
				<b>Sf</b>	Compas 71 al 75
			Compas 76 al 85	<b>Sf</b>	Compas 76 al 79
				<b>Sf</b>	Compas 80 al 85
<b>CADENCIA</b>	Compas 85 al 86				

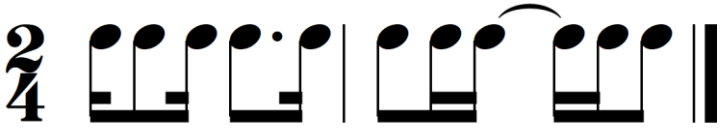
### ANALISIS DE "QUISIERA QUERERTE"

<b>CRITERIO ACUSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uso de Color: Registro Grave - Medio</b></li> <li>• <b>Tesitura: G3 – D6</b></li> <li>• <b>Posibilidades Técnicas: Ligados</b></li> </ul>
<b>CRITERIO ESTETICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diseño Rítmico:</b></li> </ul> <div style="text-align: center;">  </div> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tonalidad: Mi menor (Em)</b></li> <li>• <b>Carácter de la melodía: Deciso</b></li> </ul>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tempo: 100 (moderado)</b></li> <li>• <b>Forma Musical: Chuscada</b></li> </ul>

## ANÁLISIS ESTRUCTURAL

<b>INTRODUCCIÓN</b>	Compas 1 al 14				
<b>TEMA A</b>	Compas 14 al 69	<b>FRASE</b>	Compas 14 al 31	<b>Sf</b>	Compas 14 al 22
				<b>Sf</b>	Compas 24 al 31
	Compas 14 al 69	<b>FRASE</b>	Compas 33 al 50	<b>Sf</b>	Compas 33 al 41
				<b>Sf</b>	Compas 43 al 50
	Compas 14 al 69	<b>FRASE</b>	Compas 52 al 69	<b>Sf</b>	Compas 52 al 60
				<b>Sf</b>	Compas 62 al 69
<b>TEMA B</b>	Compas 71 al 89	<b>FRASE</b>	Compas 71 al 80	<b>Sf</b>	Compas 71 al 75
				<b>Sf</b>	Compas 75 al 80
	Compas 71 al 89	<b>FRASE</b>	Compas 81 al 89	<b>Sf</b>	Compas 81 al 84
				<b>Sf</b>	Compas 84 al 89
<b>CADENCIA</b>	Compas 89 al 90				

## ANALISIS DE "CAPITALINA"


<b>CRITERIO ACUSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uso de Color: Registro Medio</b></li> <li>• <b>Tesitura: D4 – G5</b></li> <li>• <b>Posibilidades Técnicas: Ligados</b></li> </ul>
<b>CRITERIO ESTETICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diseño Rítmico:</b></li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tonalidad: Do# menor (C#m)</b></li> <li>• <b>Carácter de la melodía: Scherzando</b></li> </ul>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tempo: 100 (moderado)</b></li> <li>• <b>Forma Musical: Chuscada</b></li> </ul>

## ANALISIS ESTRUCTURAL

<b>INTRODUCCIÓN</b>	Compas 1 al 11				
<b>TEMA A</b>	Compas 12 al 70	<b>FRASE</b>	Compas 12 al 18	<b>Sf</b>	Compas 12 al 15
				<b>Sf</b>	Compas 16 al 18
		<b>FRASE</b>	Compas 21 al 31	<b>Sf</b>	Compas 21 al 25
				<b>Sf</b>	Compas 26 al 31
				<b>Sf</b>	Compas 32 al 34

			Compas 32 al 38	<b>Sf</b>	Compas 36 al 38
		<b>FRASE</b>	Compas 41 al 50	<b>Sf</b>	Compas 41 al 45
				<b>Sf</b>	Compas 46 al 50
		<b>FRASE</b>	Compas 53 al 59	<b>Sf</b>	Compas 53 al 56
				<b>Sf</b>	Compas 57 al 59
		<b>FRASE</b>	Compas 61 al 70	<b>Sf</b>	Compas 61 al 65
				<b>Sf</b>	Compas 66 al 70
<b>TEMA B</b>	Compas 72 al 111	<b>FRASE</b>	Compas 72 al 90	<b>Sf</b>	Compas 72 al 82
				<b>Sf</b>	Compas 82 al 90
		<b>FRASE</b>	Compas 92 al 111	<b>Sf</b>	Compas 92 al 103
				<b>Sf</b>	Compas 103 al 111
<b>CADENCIA</b>	Compas 110 al 112				

**ANALISIS DE “A LOS FILOS DE UN CUCHILLO”**

<b>CRITERIO ACUSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uso de Color: Registro Medio - Grave</b></li> <li>• <b>Tesitura: A3 – C6</b></li> <li>• <b>Posibilidades Técnicas: Ligados</b></li> </ul>
<b>CRITERIO ESTETICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diseño Rítmico</b></li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tonalidad: La menor (Am)</b></li> <li>• <b>Carácter de la melodía: Expresivo</b></li> </ul>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tempo: 100 (moderado)</b></li> <li>• <b>Forma Musical: Chuscada</b></li> </ul>


**ANALISIS ESTRUCTURAL**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	Compas 1 al 13				
<b>TEMA A</b>	Compas 14 al 87	<b>FRASE</b>	Compas 14 al 37	<b>Sf</b>	Compas 14 al 21
				<b>Sf</b>	Compas 26 al 37
		<b>FRASE</b>	Compas 40 al 61	<b>Sf</b>	Compas 40 al 46
				<b>Sf</b>	Compas 50 al 61
		<b>FRASE</b>		<b>Sf</b>	Compas 64 al 71

			Compas 64 al 87	<b>Sf</b>	Compas 76 al 87		
<b>TEMA B</b>	Compas 89 al 125	<b>FRASE</b>	Compas 90 al 95	<b>Sf</b>	Compas 90 al 92		
				<b>Sf</b>	Compas 93 al 95		
		<b>FRASE</b>	Compas 96 al 101	<b>Sf</b>	Compas 96 al 98		
				<b>Sf</b>	Compas 99 al 101		
		<b>FRASE</b>	Compas 102 al 107	<b>Sf</b>	Compas 102 al 104		
				<b>Sf</b>	Compas 105 al 107		
		<b>FRASE</b>	Compas 108 al 113	<b>Sf</b>	Compas 108 al 110		
				<b>Sf</b>	Compas 111 al 113		
		<b>FRASE</b>	Compas 114 al 119	<b>Sf</b>	Compas 114 al 116		
				<b>Sf</b>	Compas 117 al 119		
		<b>FRASE</b>	Compas 120 al 125	<b>Sf</b>	Compas 120 al 122		
				<b>Sf</b>	Compas 123 al 125		
		<b>CADENCIA</b>	Compas 125 al 126				



## ANÁLISIS DE “MARUJITA”

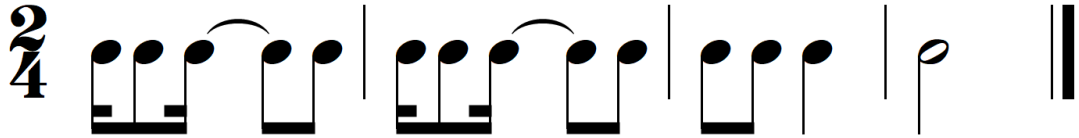
<b>CRITERIO ACUSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uso de Color: Registro Medio</b></li> <li>• <b>Tesitura: A3 – F5</b></li> <li>• <b>Posibilidades Técnicas: Ligados</b></li> </ul>
<b>CRITERIO ESTETICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diseño Rítmico</b></li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tonalidad: Fa# menor (F#m)</b></li> <li>• <b>Carácter de la melodía: Scherzando</b></li> </ul>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tempo: 100 (moderado)</b></li> <li>• <b>Forma Musical: Chuscada</b></li> </ul>

## ANÁLISIS ESTRUCTURAL

<b>INTRODUCCIÓN</b>	Compas 1 al 21				
<b>TEMA A</b>	Compas 25 al 66	<b>FRASE</b>	Compas 22 al 30	<b>Sf</b>	Compas 22 al 25
			<b>Sf</b>	Compas 26 al 30	
		<b>FRASE</b>	Compas 31 al 38	<b>Sf</b>	Compas 31 al 34
			<b>Sf</b>	Compas 35 al 38	
		<b>FRASE</b>	Compas 39 al 42	<b>Sf</b>	Compas 39 al 42
			39 al 47		Compas 42 al 47

		<b>FRASE</b>	Compas 48 al 56	<b>Sf</b>	Compas 48 al 51
				<b>Sf</b>	Compas 52 al 56
		<b>FRASE</b>	Compas 57 al 66	<b>Sf</b>	Compas 57 al 60
				<b>Sf</b>	Compas 61 al 66
<b>TEMA B</b>	Compas 67 al 79	<b>FRASE</b>	Compas 67 al 72	<b>Sf</b>	Compas 67 al 69
				<b>Sf</b>	Compas 70 al 72
		<b>FRASE</b>	Compas 73 al 79	<b>Sf</b>	Compas 73 al 75
				<b>Sf</b>	Compas 76 al 79
<b>TEMA C</b>	Compas 79 al 96	<b>FRASE</b>	Compas 79 al 83	<b>Sf</b>	Compas 79 al 81
				<b>Sf</b>	Compas 81 al 83
		<b>FRASE</b>	Compas 83 al 87	<b>Sf</b>	Compas 83 al 85
				<b>Sf</b>	Compas 85 al 87
		<b>FRASE</b>	Compas 87 al 91	<b>Sf</b>	Compas 87 al 89
				<b>Sf</b>	Compas 89 al 91
		<b>FRASE</b>	Compas 91 al 96	<b>Sf</b>	Compas 91 al 93
				<b>Sf</b>	Compas 93 al 96
<b>CADENCIA</b>	Compas 97 al 98				

## ANALISIS DE "RIO SANTA"

<b>ANALISIS DE "RIO SANTA"</b>					
<b>CRITERIO ACUSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uso de Color: Registro Medio - Grave</b></li> <li>• <b>Tesitura: A3 – B5</b></li> <li>• <b>Posibilidades Técnicas: Ligados</b></li> </ul>				
<b>CRITERIO ESTETICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diseño Rítmico</b></li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tonalidad: Si menor (Bm)</b></li> <li>• <b>Carácter de la melodía: Animato</b></li> </ul>				
<b>FORMA MUSICAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tempo: 100 (moderado)</b></li> <li>• <b>Forma Musical: Chuscada</b></li> </ul>				
<b>ANALISIS ESTRUCTURAL</b>					
<b>INTRODUCCIÓN</b>	Compas 1 al 18				
<b>TEMA A</b>	Compas 19 al 87	<b>FRASE</b>	Compas 19 al 32	<b>Sf</b>	Compas 19 al 22
				<b>Sf</b>	Compas 26 al 32
		<b>FRASE</b>	Compas 35 al 47	<b>Sf</b>	Compas 35 al 37
				<b>Sf</b>	Compas 41 al 47

		<b>FRASE</b>	Compas 51 al 62	<b>Sf</b>	Compas 51 al 53
				<b>Sf</b>	Compas 56 al 62
		<b>FRASE</b>	Compas 63 al 69	<b>Sf</b>	Compas 63 al 65
				<b>Sf</b>	Compas 66 al 69
		<b>FRASE</b>	Compas 72 al 87	<b>Sf</b>	Compas 72 al 75
				<b>Sf</b>	Compas 79 al 87
<b>TEMA B</b>	Compas 91 al 109	<b>FRASE</b>	Compas 91 al 96	<b>Sf</b>	Compas 91 al 93
				<b>Sf</b>	Compas 94 al 96
		<b>FRASE</b>	Compas 97 al 102	<b>Sf</b>	Compas 97 al 99
				<b>Sf</b>	Compas 100 al 102
		<b>FRASE</b>	Compas 103 al 109	<b>Sf</b>	Compas 103 al 105
				<b>Sf</b>	Compas 106 al 109
<b>CADENCIA</b>	Compas 109 al 110				

**ANALISIS DE "EL PERFUME DE UNA ROSA"**

<b>CRITERIO ACUSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uso de Color: Registro Medio - Agudo</b></li> <li>• <b>Tesitura: D4 – D6</b></li> <li>• <b>Posibilidades Técnicas: Ligados</b></li> </ul>
<b>CRITERIO ESTETICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diseño Rítmico</b></li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tonalidad: Si menor (Bm)</b></li> <li>• <b>Carácter de la melodía: Con amor</b></li> </ul>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tempo: 100 (moderado)</b></li> <li>• <b>Forma Musical: Chuscada</b></li> </ul>

**ANALISIS ESTRUCTURAL**

<b>INTRODUCCIÓN</b>	Compas 1 al 18				
<b>TEMA A</b>	Compas 19 al 67	<b>FRASE</b>	Compas 19 al 29	<b>Sf</b>	Compas 19 al 23
				<b>Sf</b>	Compas 24 al 29
		<b>FRASE</b>	Compas 32 al 42	<b>Sf</b>	Compas 32 al 36
				<b>Sf</b>	Compas 37 al 42
		<b>FRASE</b>		<b>Sf</b>	Compas 45 al 49

			Compas 45 al 54	<b>Sf</b>	Compas 50 al 54		
		<b>FRASE</b>	Compas 57 al 67	<b>Sf</b>	Compas 57 al 61		
				<b>Sf</b>	Compas 62 al 67		
<b>TEMA B</b>	Compas 70 al 109	<b>FRASE</b>	Compas 70 al 77	<b>Sf</b>	Compas 70 al 73		
				<b>Sf</b>	Compas 73 al 77		
		<b>FRASE</b>	Compas 78 al 85	<b>Sf</b>	Compas 78 al 81		
				<b>Sf</b>	Compas 81 al 85		
		<b>FRASE</b>	Compas 86 al 93	<b>Sf</b>	Compas 86 al 89		
				<b>Sf</b>	Compas 89 al 93		
		<b>FRASE</b>	Compas 94 al 101	<b>Sf</b>	Compas 94 al 97		
				<b>Sf</b>	Compas 97 al 101		
		<b>FRASE</b>	Compas 102 al 109	<b>Sf</b>	Compas 102 al 105		
				<b>Sf</b>	Compas 105 al 109		
		<b>CADENCIA</b>	Compas 109 al 110				

## ANALISIS DE "BENDITA LAS MADRES"

<b>CRITERIO ACUSTICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Uso de Color: Registro Medio</b></li> <li>• <b>Tesitura: D4 – G5</b></li> <li>• <b>Posibilidades Técnicas: Ligados</b></li> </ul>
<b>CRITERIO ESTETICO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Diseño Rítmico</b></li> </ul>  <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tonalidad: Sol menor (Gm)</b></li> <li>• <b>Carácter de la melodía: Con amor</b></li> </ul>
<b>FORMA MUSICAL</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Tempo: 100 (moderado)</b></li> <li>• <b>Forma Musical: Chuscada</b></li> </ul>

## ANALISIS ESTRUCTURAL

<b>INTRODUCCIÓN</b>	Compas 1 al 16				
<b>TEMA A</b>	Compas 17 al 71	<b>FRASE</b>	Compas 17 al 33	<b>Sf</b>	Compas 17 al 24
			<b>Sf</b>	Compas 25 al 33	
		<b>FRASE</b>	Compas 36 al 52	<b>Sf</b>	Compas 36 al 43
			<b>Sf</b>	Compas 44 al 52	
		<b>FRASE</b>		<b>Sf</b>	Compas 55 al 62

			Compas 55 al 71	<b>Sf</b>	Compas 64 al 71
<b>TEMA B</b>	Compas 74 al 100	<b>FRASE</b>	Compas 74 al 86	<b>Sf</b>	Compas 74 al 79
				<b>Sf</b>	Compas 80 al 86
		<b>FRASE</b>	Compas 87 al 100	<b>Sf</b>	Compas 87 al 92
				<b>Sf</b>	Compas 92 al 100
<b>CADENCIA</b>	Compas 100 al 101				



### 4.1.4 Propuesta de Arreglos para Canto y Violín

Score  
TONALIDAD: Em  
MODULA: Gm  
TU BODA  
CHUSCADA  
Autor: PASTORITA HUARACINA  
Arreglado por: PEDRO OLIVOS Y MAGHIORY CLAUDIO

Mezzo-Soprano

La ra la la La ra la la La ra la la la ra la la ra la ra la

Violin I

Violin II

Classical Guitar

10

Mezzo

la

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

16

INTRODUCCION

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

TU BODA

23 MODULA: Gm

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

D7 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

V7 III VI III

29

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Gm Gm

I I

35

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

TEMA A ANTECEDENTE

En el bor - de deu - na se - quia don - de cre - ce  
 Me di - cen tu te ca - sas to - dos rye - blo  
 Cuan - do - fi que tea ten po - nien - do el

pizz. pizz.

B<sup>b</sup>

III

TU BODA                      CONSECUENTE

41

Mezzo

41

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

plan-ta dea - li - so      A - hi ni - ño      me - ju - ras - te      de que - rer - me  
 lo pu - bli - ca -      Am - bas - fies - taz -      ce - le - bra -      re - mos - de tu bo - day  
 de la no - via      A mi mis - sa - ran po - nien - do      la mor - ta - ja

PUENTE      1. 2.      3.

47

Mezzo

47

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

to - da la vi - da arco  
 de mi muer - te arco  
 franci ca

arco

Gm                      Bb

I                                      III

ANTECEDENTE                                      CONS

55

Mezzo

55

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

TU BODA      PUENTE

61

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Gm

ANTECEDENTE

68

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

B $\flat$

CONSECUENTE

74

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Gm

I

Mezzo lyrics (68-74):  
 Cuan-doa-ti — tes ten lle — van — do los pa — dri — nos de tui — gle — sia  
 Cuan — do tu — es — te co — mien — do los man — ja — rec de tu bo — da  
 A mi me es — ta — ran lle — van — do cua — tro ami — gos a la tum — ba  
 A mi me es — ta — ran co — mien — do los cu — a — tro nos se — mi tum — ba

**Tercera BODA**

81 **PUENTE** 1 2 **ANTECEDENTE**

Mezzo

Vln. I Ay shir - cu shir - cuy shir-cuy ni-raj cho -

Vln. II B $\flat$

Cl. Gtr.

87 **CONSECUENTE**

Mezzo

Vln. I lo que-mac - wacc-mam - pi no-quan - kir - ka-chan - qui

Vln. II Gm

Cl. Gtr.

93 **ANTECEDENTE** I

Mezzo

Vln. I

Vln. II B $\flat$

Cl. Gtr.

III

98 CONSECUENTE TU BODA ANTECEDENTE

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

98 Gm B $\flat$

104 CONSECUENTE I III I-1-2 CADENZA 2/4

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

104 Gm Gm D Gm

I I V I

# CENIZAS QUEDARON

## Quisiera Quererte

### Ayer te Vi

#### CHUSCADA

Autor: MOISES CASTILLO VILLANUEVA

Arreglado por: PEDRO OLIVOS Y MAGHIORY CLAUDIO

Score  
Tonalidad: Em

Mezzo-Soprano

Violin I

Violin II

Guitar

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

6

1. 2.

A-yer te vi

Em Em

TEMA PRINCIPAL A

13

ce-ni-zas - nos que - dan

PUENTE

A-yer te

B7 Em B7 Em G

©PEDRO Y MAGHIORY

CENIZAS QUE QUEDARON

Mezzo 19 *vi* Quisiera Quererte De nue-vo qui-se que-rer - te de po-co

Vln. I

Vln. II PUENTE C

Gtr. CONSECUEN

Mezzo 25 lle-goha-blar - te Sehan ter-mi-na-do to-di-tas mi es-pe-

Vln. I

Vln. II PUENTE G

Gtr.

Mezzo 30 ran - zas so-la-men - te ce-ni-zas nos que - dan Sehan ter - mi-na - do

Vln. I

Vln. II

Gtr.



CENIZAS QUEDARON  
Quisiera Quererte      INSTRUMENTAL

35 2.

Mezzo

dan

Vln. I

Vln. II

Em      G

Gtr.

35

41

Mezzo

Vln. I

Vln. II

C

Gtr.

41

47

Mezzo

Vln. I

Vln. II

G

Gtr.

47

dan

PUENTE

PUENTE

PUENTE

ANTICIPENTE

CONSECUENTE

CENIZAS QUEDARON  
Quisiera Quererte

52

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Em G Em

Gtr.

58

Mezzo

PUENTE

Tu se - gui - ras

PUENTE

Vln. I

Vln. II

G

Gtr.

58

Mezzo

ANTECEDENTE

Ya tie - nes tu ca - mi - no, tus pa - ses son los mis - mos

Vln. I

Vln. II

C G

Gtr.

64

**CENIZAS QUEDARON**

69 **PUENTE** Quisiera Quererte  
 Gra-cias no-mas de tus en - se - ñan - zas

69  
 Vln. I  
 Vln. II

69  
 Gtr. **CONSECUENTE**

73  
 Mezzo  
 soy u - na mu - jer de mu - cha ex - pe - rien - cia Gra - cias no - mas cia  
 1. 2.

73  
 Vln. I  
 Vln. II Em

73  
 Gtr.

78 **PUENTE** **REMATE B** **ANTECEDENTE**  
 Ya \_\_\_ no quie - ro tu \_\_\_ ca - ri -

78  
 Vln. I  
 Vln. II C

78  
 Gtr.

CENIZAS QUEDARON

Quisiera Quererte

Mezzo 83  
ño por - que tu me haz trai - cio - na - do aho - ra ten - go a - mor nue - vo que me quie -

Vln. I 83  
Vln. II 83

Gtr. 83  
G

Mezzo 88  
1. re con - el al - ma Ya no quie ma  
2. ANTECEDENTE

Vln. I 88  
Vln. II 88  
Em Em C G

Gtr. 88  
CONSECUENTE

Mezzo 93  
1.

Vln. I 93  
SEGUNDA VEZ A LA OCTAVA  
Vln. II 93  
Em C

Gtr. 93

ANTECEDENTE  
CENIZAS QUEDARON  
Quisiera Quererte

99 2.

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

Em C C G

CONSECUENTE

CADENCIA

104 1. 2.

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

SEGUNDA VEZ A LA OCTAVA

Em C Em B7 Em

Score

# CAPITALINA

## CHUSCADA ANCASHINA

TONALIDAD: C#m

Autor: MOISES CASTILLO VILLANUEVA

Arreglado por: PEDRO OLIVOS Y MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 90$

INTRODUCCION

Mezzo-Soprano

Violin I

Violin II

Classical Guitar

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

PUENTE

Cuan-do te mi-ro queor-gu-llo - sa pa - sas -

©PEDRO MAGHIORY

CAPITALINA CONSECUENTE

Mezzo *17* A al-guien me di - ce que tie-nes de-re - cho

Vln. I *17* PUENTE

Vln. II *17* E

Cl. Gtr. *17*

ANTECEDENTE

Mezzo *21* Na-die lo nie - ga na-die lo dis-cu - te Ca - pi-ta-

Vln. I *21* PUENTE

Vln. II *21* A E

Cl. Gtr. *21*

CONSEC

Mezzo *26* li - na lin - da so - le - da - na Na-die lo nie - ga na-die lo dis-cu -

Vln. I *26*

Vln. II *26* A

Cl. Gtr. *26*

CAPITALINA

Mezzo <sup>30</sup> te ca - pi - ta - li - na lin - da so - le - da - na

Vln. I <sup>30</sup> PUENTE

Vln. II <sup>30</sup> E C<sup>im</sup>

Cl. Gtr. <sup>30</sup>

INSTRUMENTAL

Mezzo <sup>35</sup>

Vln. I <sup>35</sup> ANTECEDENTE PUENTE

Vln. II <sup>35</sup> E

Cl. Gtr. <sup>35</sup>

CONSECUENTE

Mezzo <sup>41</sup>

Vln. I <sup>41</sup> PUENTE

Vln. II <sup>41</sup> A E

Cl. Gtr. <sup>41</sup>



ANTECEDENTE  
CAPITALINA

46

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

A E

CONSECUTENTE

51

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

A E C#m

56

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

PUENTE

ANTECEDENTE

Tu or-gu-llo - za con to-do de-re-

E

CAPITALINA                      CONSECUENTE

Mezzo  
cho                      Tu so-le - ro-za por tus cua - li-da - des

Vln. I                      PUENTE

Vln. II  
A

Cl. Gtr.

Mezzo  
U- nos te quie- ren o- tro te ad- mi- ran ca - pi- ta-

Vln. I                      PUENTE

Vln. II  
A                      E

Cl. Gtr.

Mezzo  
li - na lin- da so - le- da - na                      U- nos te quie - ren o- tros te ad- mi-

Vln. I

Vln. II  
A

Cl. Gtr.

CONSEC

CAPITALINA

76

Mezzo  
ran ca - pi - ta - li - na lin - da so - le - da - na

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

E C#m

80

Mezzo  
PUENTE  
TEMA B  
Ca - pi - ta - li - na so - le - da -

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

E

85

Mezzo  
ANTECEDENTE  
ni - ta de - li - ca - da flor e - rea tu ca - pi - ta - li - na so - le - da -

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Detailed description: The image shows a page of a musical score for the piece 'Capitalina'. It is divided into three systems. The first system (measures 76-79) features a vocal line for Mezzo with lyrics 'ran ca - pi - ta - li - na lin - da so - le - da - na' and instrumental parts for Violin I, Violin II, and Clarinet/Guitar. The second system (measures 80-84) is labeled 'PUENTE' and 'TEMA B', with the vocal line starting 'Ca - pi - ta - li - na so - le - da -'. The third system (measures 85-88) is labeled 'ANTECEDENTE' and continues the vocal line with 'ni - ta de - li - ca - da flor e - rea tu ca - pi - ta - li - na so - le - da -'. The instrumental parts for Violin I, Violin II, and Clarinet/Guitar provide accompaniment throughout. Chord markings 'E' and 'C#m' are present under the guitar line.

CAPITALINA

90

Mezzo  
ni - ta de - li - ca - da flor e - res tu cuan - do te mi - ro cuan - do te  
cuan - do qui - sie - ra cuan - do pre -

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

CONSECUENTE

95

Mezzo  
di - go en es - te can - to mi que - rer cuan - do te mi - ro cuan - do te  
ten - do te - ner tu co - ra - zón - ci - to cuan - do qui - sie - ra cuan - do pre -

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

99

Mezzo  
di - go en es - te can - to mi que - rer  
ten - do te - ner tu co - ra - zón - ci - to

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

C<sup>7m</sup> E

GARIBALINA  
ANTECEDENTE

104

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

110

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

116

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

CONSEQUENTE

1. CADENZA

2. CADENZA

C<sup>tr</sup>m C<sup>tr</sup>m G<sup>7</sup> C<sup>tr</sup>m

Score

# A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

## CHUSCADA VERSION PASTORITA

Autor: PASTORITA HUARACINA

Tonalidad : Em

Arreglado por: PEDRO OLIVOS MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 80$

Em **INTRODUCCION**

Mezzo-Soprano

arco

Violin I

Violin II

G

Guitar

III

9

Mezzo

Vln. I

Vln. II

G

Gr.

I III

16

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Em Gizz

Gr.

I III

©PEDRO Y MAGHIORY

A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

PUENTE

Mezzo 23

Vln. I 23

Vln. II 23

Gtr. 23

Em

Mezzo 30

Vln. I 30

Vln. II 30

Gtr. 30

TEMA PRINCIPAL ANTECEDENTE PERIODO

MOTIVO A

En-tre-gar mi vi - da qui-sie - ra

CONECTORES

C

Mezzo 38

Vln. I 38

Vln. II 38

Gtr. 38

VI CONSECUENTE

MOTIVO B

A los fi - los de un cu-chi - llo

CONECTORES

**A LOS FILOS DE UN CUCHILLO**      ANTECEDENTE

43

Mezzo

En - tre - gar\_\_ mi vi - A ver si\_\_ deo - ta ma - ne - ra sea - ca - va mi

Vln. I

Vln. II

C      G      C      G

Gtr.

VI

PERIODO VI      III

CONSECUENTE

49

Mezzo

ex - is - ten - cia A ver si\_\_ deo - ta ma - ne - ra

Vln. I

Vln. II

C      G

Gtr.

VI

PUENTE

54

Mezzo

sea - ca - va mi ex - is - ten - cia

Vln. I

Vln. II

Em

Gtr.

VI

I



A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

61 INSTRUMENTAL

Mezzo

Vln. I arco

Vln. II

Gtr. C C

67 VI VI 1. 2.

Vln. I CONECTORES

Vln. II G C G

Gtr. 73 III VI

Vln. I

Vln. II C G C

Gtr. VI III VI

A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

PUENTE

80

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

G Em

88

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

C C

Que tris-te ha-bia si - do pai - sa-ni - to

CONECTORES

94

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

VI 1.

se-pa-rar - se deun so - lo ni - do

CONECTORES

**A LOS FILOS DE UN CUCHILLO**

99 Mezzo *Que tris-te ha-bía si* *Ja-mas pen - sa - ba cho-li - to* *se-pa-rar - me*

Vln. I

Vln. II

Gtr.

105 Mezzo *yo con-ti - go* *Ja-mas pen - sa - ba cho-li - to* *se-pa-rar - me yo con-ti-*

Vln. I

Vln. II

Gtr.

112 Mezzo *go* *Que bue - na*

Vln. I

Vln. II

Gtr.

I III

A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

117 Mezzo vo-la - da dis - te en busca de o-tra me - jor No du - do haz en - co-tra - do

Vln. I

Vln. II

Gtr.

121 Mezzo quien te pa-te me - jor *arco* que bue-na vo-la - da dis - te en busca de o-tra me -

Vln. I

Vln. II

Gtr.

Em G

126 Mezzo jor No du - do haz en - co-tra - do quien te pa-te me - jor

Vln. I

Vln. II

Gtr.

Em G

I III

A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

131

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

135

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

140

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Gtr.

arco

Em G

Que bue - na

Em G

I III

I III

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'A LOS FILOS DE UN CUCHILLO'. The score is arranged in systems for Mezzo (voice), Violin I, Violin II, and Guitar. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The page is numbered 156 at the bottom. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 131 and ends at 134. The second system starts at measure 135 and ends at 139. The third system starts at measure 140 and ends at 143. In the second system, the Mezzo part has a rest, and the Violin I part is marked 'arco'. The Guitar part has chord markings 'Em' and 'G'. In the third system, the Mezzo part has the lyrics 'Que bue - na'. The Violin I and II parts have chord markings 'Em' and 'G'. The Guitar part has fingering markings 'I' and 'III'.

A LOS FILOS DE UN CUCHILLO

145

Mezzo  
vo-la - da díz - te en busca de o-tra me - jor No du - do haz en - co-tra - do

Vln. I

Vln. II

Gtr.

149

Mezzo  
quien te pa-te me - jor Que bue - na vo-la - da díz - te en busca de o-tra me -

Vln. I

Vln. II  
arco

Gtr.

Em G

154

Mezzo  
jor No du - do haz en - co-tra - do quien te pa-te me - jor

Vln. I

Vln. II

Gtr.

Em B7 Em

I V I

# MARUJITA

Score

TONALIDAD: F#m

Autor: ERNESTO SANCHEZ FAJARDO

Arreglado por: PEDRO OLIVOS Y MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 100$

Mezzo-Soprano

Violin 1

Violin 2

Acoustic Guitar

A F#m A

INTRODUCCION

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

F#m A

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

F#m A

©PEDRO MAGHIORY

MARUJITA      PUENTE

19

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac.Gtr.

F#m

TEMA A      ANTECEDENTE      CONSECUENTE

25

Mezzo

Can-tan-do te co-no - ci      lin-da Ma - ru-ji - ta      co-mo ro-si-taen bo - ton

Vln. 1

pizz.

Vln. 2

Ac.Gtr.

D      A

ANTECEDENTE

31

Mezzo

de la pri - ma-ve - ra      Can-tan-do te di mia - mor      to-do mis ca-ri-

Vln. 1

arco

Vln. 2

Ac.Gtr.

F#m      A



MARUJITA  
CONSECUENTE

37

Mezzo

por-que tu fuis-te la flor que cau-ti-vas - te mial - ma

Vln. 1

Vln. 2

Ac.Gtr.

F#m

43

Mezzo

ANTECEDENTE

CONSECUENTE

Vln. 1

Vln. 2

Ac.Gtr.

A

49

Mezzo

ANTECEDENTE

A tu la-di-toes-ta - re a-cu-ru - ca-di-

Vln. 1

Vln. 2

Ac.Gtr.

F#m

D

MARIJITA  
CONSECUENTE

55

Mezzo  
to y por don - de va - yas i - re co - mo cor - de - ri - to

Vln. 1

Vln. 2  
A F#m

Ac. Gtr.  
55

ANTECEDENTE

61

Mezzo  
Si pa - cis - te pa - ra mi y yo na - ci pa - ra ti la sa - gra - da ley de

Vln. 1  
pizz

Vln. 2  
A

Ac. Gtr.  
61

CONSECUENTE

TEMA B

66

Mezzo  
Dios has - ta en la muer - te per - da - ra - ra Ma - ru Ma - ru - ji - ta

Vln. 1

Vln. 2  
F#m A

Ac. Gtr.  
66

ANTECEDENTE  
MARUJITA

72

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac.Gtr.

Ma - ru - ji - ta lin - da por ti des - ve - lo - yel sue - ño se me au - sen - ta

CONSECUENTE

77

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac.Gtr.

tue - res la fue - te de to - da mi - a - le - gri - a la luz ra - dian - te que a -

ANTECEDENTE

81

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac.Gtr.

lum - bra el al - ma mi - a

1, 2. 3.

1, 2. 3.

1, 2. 3.

F#m F#m A

MARUJITA

CONSECUENTE

86

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

ANTECEDENTE

90

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

F#m A

CONSECUENTE

95

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

F#m

**MARUJITA**

100 ANTECEDENTE CONSECUENTE

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

106 ANTECEDENTE

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

F<sup>#</sup>m A

111 CONSECUENTE CADENZA

Mezzo

Vln. 1

Vln. 2

Ac. Gtr.

F<sup>#</sup>m C<sup>#</sup>7 F<sup>#</sup>m

Score

# RIO SANTA

TONALIDAD: Bm

Autor: JACINTO PALACIOS ZARAGOZA

Arreglado por: PEDRO OLIVOS Y MAGHIORY CLAUDIO

$\text{♩} = 112$  INTRODUCCION

Mezzo-Soprano

Violin I

Violin II

Acoustic Guitar

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac. Gtr.

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac. Gtr.

©PEDRO MAGHIORY

RIO SANTA

PUENTE

15

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac. Gtr.

TEMA A

ANTECEDENTE

19

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac. Gtr.

Ri-o San - ta ri-o san - ta cau-da-lo - so

D

CONSECUENTE

25

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac. Gtr.

Ri-o san - ta quie-ro que lle-vea to-das mis pe-nas al ol-vi-do

G D

RIO SANTA

29

Mezzo

quie-ro que lle-vee to-das mis pe-nas al ol-vi - do

Vln. I

Vln. II

Bm

Ac.Gtr.

34

PUENTE

ANTECEDENTE

Mezzo

Ri-o san - ta ri-o san - ta cau-da-lo -

Vln. I

Vln. II

D

Ac.Gtr.

39

CONSECUENTE

Mezzo

so Ri-o san - ta quie-ro que lle-vee to-das mis pe-nas

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.



RIO SANTA

44  
Mezzo  
al ol - vi - do que - ro que lle - ves to - das mis - pe - nas al ol - vi - do

Vln. I

Vln. II  
G D Bm

Ac.Gtr.

49  
Mezzo  
PUENTE

Vln. I

Vln. II  
D

Ac.Gtr.

53  
Mezzo  
ANTECEDENTE 1. 2.

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.

Detailed description: This is a musical score for the piece 'RIO SANTA'. It consists of eight staves. The first staff is for Mezzo voice, with lyrics in Spanish: 'al ol - vi - do que - ro que lle - ves to - das mis - pe - nas al ol - vi - do'. The second and third staves are for Violin I and Violin II, respectively. The fourth staff is for Acoustic Guitar (Ac.Gtr.), with chord markings 'G D Bm' and 'D'. The fifth staff is for Mezzo voice, with the section title 'PUENTE' above it. The sixth and seventh staves are for Violin I and Violin II. The eighth staff is for Acoustic Guitar. The score includes various musical notations such as treble clefs, key signatures (two sharps), time signatures (3/4 and 3/8), and dynamic markings. There are also section markers for 'ANTECEDENTE' and 'PUENTE'.

RIO SANTA

CONSECUENTE

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.

G D Bm

PUENTE

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.

1. 2.

ANTECEDENTE

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.

D

To-dos me di-cen to-dos me cuen-tan quee-res san - ta To-dos me di-cen

RIO SANTA CONSECUENTE

75

Mezzo

de que te va-le de que te sir-ve quee-reu san - ta si tus co-rrien-teu son trai-cio-ne-raz

Vln. I

Vln. II

G D

Ac.Gtr.

80

Mezzo

Ri-o san - ta de que te va-le

Vln. I

Vln. II

Bm

Ac.Gtr.

1. 2. PUENTE

85

Mezzo

La ca - lle que te quis sue - gra pa - pun - gun - chau

Vln. I

Vln. II

D

Ac.Gtr.

TEMA B ANTECEDENTE

**RIO SANTA**  
CONSECUENTE

89  
Mezzo  
ma-nac sha-bu-dec cau-cun-tun que ta-quen-te

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.

Bm

---

93  
Mezzo  
La ca-lle que te

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.

ANTECEDENTE      CONSECUENTE

Bm      D

---

99  
Mezzo  
quis zue-gra pa-pun-gunchau ma-nacsha-bu-dec cau-cun-tun que ta-quen-te te

Vln. I

Vln. II

Ac.Gtr.

ANTECEDENTE      CONSECUENTE      CADENCIA

Bm      Bm      F#7 Bm

Score

# EL PERFUME DE UNA ROSA

TONALIDAD: Em

## CHUSCADA

MODULA: F#m

Autor: PASTORITA HUARACINA

INTRODUCCION

Arreglado por: PEDRO OLIVOS Y MAGHIORY CLAUDIO

Mezzo-Soprano

Violin I

Violin II

Classical Guitar

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

©PEDRO MAGHIORY

EL PERFUME DE UNA ROSA

27 **TEMA A**

Mezzo  
El per-fu-me deu-na *pizz.* ca so-lo du-ra un mo-men - to

Vln. I  
*pizz.*

Vln. II  
G Em

Cl. Gtr.

34

Mezzo  
A-si lo mis-mo cho-li-to A-si lo mis-mo ne-gri-to nue-stra-mor nos —pa-ra siem - pre *arco*

Vln. I  
*arco*

Vln. II  
G Em Em

Cl. Gtr.

40

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr. E7

EL PERFUME DE UNA ROSA

45

Mezzo

Ay pa - ra mi nohay con - zue - lo nien el mun-do nien tuz o - ojo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

A F#m

50

Mezzo

Haz-ta las flo-res del cam-po pa-ra mi sehan mar-chi-ta-do la dec-di - cha que yo ten -

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

A

54

Mezzo

1 2

Vln. I

pizz. arco

Vln. II

pizz. arco

Cl. Gtr.

F#m F#m D7

EL PERFUME DE UNA ROSA

The musical score is divided into three systems, each starting with a Mezzo vocal line. The first system (measures 61-65) features a Mezzo line with rests, Violin I with a melodic line, Violin II with rests, and Classical Guitar with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 66-71) continues the instrumental parts, with Violin I and II playing together and the guitar providing accompaniment. The third system (measures 72-75) shows the Mezzo line re-entering with a vocal line, while the instrumental parts continue. The score includes various musical notations such as rests, notes, stems, and dynamic markings like 'pizz.' and 'arco'. Chord symbols 'G' and 'Em' are placed below the guitar line. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

61 Mezzo

61 Vln. I

61 Vln. II

61 Cl. Gtr.

66 Mezzo

66 Vln. I

66 Vln. II

66 Cl. Gtr.

72 Mezzo

72 Vln. I

72 Vln. II

72 Cl. Gtr.

G

Em

pizz.

arco

arco

Em

Em



EL PERFUME DE UNA ROSA

76

Mezzo  
Ay pa - ra mi no hay con - sue - lo nien el mun - do nien tu o - jo pizz.

Vln. I  
pizz.

Vln. II  
G Em

Cl. Gtr.

81

Mezzo  
Haa - ta las flo - res del cam - po pa - ra mi se han mar - chi - ta - do la de - di - cha que yo ten - go

Vln. I  
arco

Vln. II  
arco Em

Cl. Gtr.

86

Mezzo  
go A - si a - si a -

Vln. I  
TEMA B

Vln. II  
Em G

Cl. Gtr.

EL PERFUME DE UNA ROSA

92

Mezzo  
- si ah de ser pa-da-me la ma-no por a-qui no - mas sie - res ca-da-dou - na so-la vez sie-

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

97

Mezzo  
res sol - te-ro ca-da vez no - mas A-si a-si a-si,ah de ser

Vln. I

Vln. II

Em G

Cl. Gtr.

101

Mezzo  
da-meun be-si - to por a-qui no - mas sie - res ca-da - dou - na so - la vez sie-

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

EL PERFUME DE UNA ROSA

105

Mezzo

resoltero cadavezo - mas

Vln. I

Vln. II

Em

Cl. Gtr.

111

Mezzo

1. 2.

Vln. I

Vln. II

Em Em

Cl. Gtr.

116

Mezzo

A-zi a-zi a-ziah de ser da-meun be-zi - to por a-qui no - mas sie -

Vln. I

Vln. II

G

Cl. Gtr.

Detailed description: This is a page of a musical score for the piece 'El Perfume de una Rosa'. The score is arranged for Mezzo, Violin I, Violin II, and Clarinet/Guitar. It is divided into three systems. The first system starts at measure 105 and ends at measure 110. The second system starts at measure 111 and ends at measure 115. The third system starts at measure 116 and ends at measure 121. The Mezzo part includes lyrics in Portuguese. The Violin and Clarinet/Guitar parts provide accompaniment with various rhythmic patterns and chordal textures. The score includes dynamic markings like 'Em' and 'G', and first/second endings for the Mezzo part at measure 111.

EL PERFUME DE UNA ROSA

120

Mezzo

- res ca-sa - dou - na so - la vez sie - res sol - te - ro ca - da vez no - mas A - si a - si

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Em G

125

Mezzo

a - niah de ser da - meun be - zi - to por a - qui no - mas sie - res ca - sa - dou -

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

129

Mezzo

na so - la vez sie - res sol - te - ro ca - da vez no - mas

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Em B7 Em

Score

# BENDITA LAS MADRES

TONALIDAD: Em

CHUSCADA

Autor: ERNESTO SANCHEZ FAJARDO

INTRODUCCION Arreglado por: PEDRO OLIVOS Y MAGHIORY CLAUDIO

Mezzo-Soprano

Violin I

Violin II

Classical Guitar

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Ma-dre so-lohay u-na y no se pa-re-ce pa-re-ce

©PEDRO MAGHIORY

TEMA A BENDITA LAS MADRES

22 Mezzo a nin-gu - na Ben - di - ta las ma - dres que ben - di - ta sea - ren - trea que  
Ben - di - ta las ma - dres que - con - ter - ne - raal ni - ño en -

Vln. I pizz.

Vln. II

Cl. Gtr.

28 Mezzo con do - lor pro - fun - do tra - en hi - jos al mun - do des - ga -  
- tre - gan su - ca - ri - ño tan - pu - roy - ver - da - de - ro me -

Vln. I arco

Vln. II arco

Cl. Gtr.

33 Mezzo rran - do sus en - tra - ñas hi - rien - do - seen el al - ma en - fren - tan - doa - la muer -  
cien - do - lo en sus bra - zos en vol - vien - do loa be - zos dan - do le - por - pe - da -

Vln. I pizz.

Vln. II pizz.

Cl. Gtr.

BENDITA LAS MADRES

38

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

te se - gun - do por se - gun - do  
- zoe el co - ra - zon en - te ro

arco

Em G

44

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

52

Mezzo

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

Em

BENDITA LAS MADRES

60  
Mezzo El a-mor de ma - dre es lo mas subli - me quena-da lo i-gua-

60  
Vln. I pizz.

60  
Vln. II

60  
Cl. Gtr.

67  
Mezzo la que na - da lo su-pe - ra por - que has - ta cris -

67  
Vln. I arco

67  
Vln. II

67  
Cl. Gtr.

72  
Mezzo to pa - ra ve-nir al mun - do a ser mas Dios que nun - ca qui-

72  
Vln. I pizz.

72  
Vln. II

72  
Cl. Gtr.



BENDITA LAS MADRES TEMA B

77

Mezzo  
so te-ner su ma - dre De lo po-qui-to queex-

Vln. I  
arco

Vln. II  
Em

Cl. Gtr.

---

82

Mezzo  
pli - co tan so-lo quie-roa - cla-rar que hi - jos de-vo - be - dien - te quea, su ma -

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

---

86

Mezzo  
dreha-cen llo-rar Pe-ro la ma-dre tan bue - na to - do aa - be per - do-nar

Vln. I

Vln. II

Cl. Gtr.

BENDITA LAS MADRES

90  
Mezzo  
ziel hi - jo es un o - cio - so un la-dron o-cri - mi - nal

90  
Vln. I

90  
Vln. II

Em

90  
Cl. Gtr.

95  
Mezzo

95  
Vln. I

95  
Vln. II

95  
Cl. Gtr.

101  
Mezzo

101  
Vln. I

101  
Vln. II

Em B7 Em EmB7 Em

101  
Cl. Gtr.

**CUADRO E INTERPRETACION**

CANCIONES ARTISTAS	LA BODA	QUISIERA QUERERTE	A LOS FILOS DE UN CUCHILLO	CALLEJON DE HUAYLASH	CAPITALINA	RIO SANTA	PERFUME DE UNA ROSA	BENDITA LAS MADRES	MUJER ANDINA	MARU JITA
ANDY CHACON	X					X				
ROGATO			X		X					
SENTIR SIHUASINO							X			
KARITO COLLAZOS		X			X					
FELIPE MORENO		X	X		X	X	X	X		
ANITA FAJARDO		X			X					
NANCY MANCHEGO		X				X				
ROLANDO CARRASCO							X	X		
<b>PORCENTAJE</b>	<b>11,53</b>	<b>15,38</b>	<b>7,69</b>	<b>0</b>	<b>15,38</b>	<b>11,53</b>	<b>11,53</b>	<b>11,53</b>	<b>0</b>	<b>15,38</b>

Fuente: Ficha de Entrevista

Elaboración: Investigadores

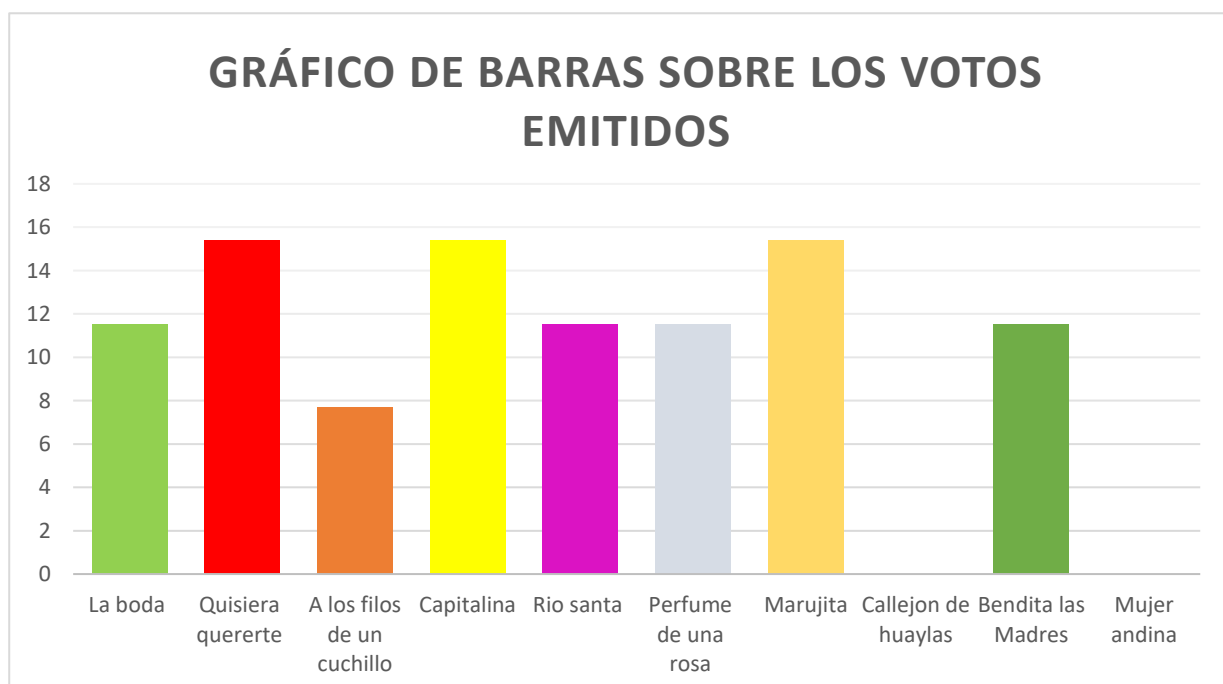
Análisis e interpretación:

Del cuadro N°1, que se evalúa los temas requeridos para proceder a elaborar los arreglos de música Ancashina para violín y voz, se observa que los especialistas en arreglos musicales destacan 8 temas tradicionales de la región de Ancash.

Luego de aplicar la entrevista, se observa el porcentaje de aceptación y sugerencias de los especialistas destacando estas músicas tradicionales que son referentes de Ancash.

Además, cabe señalar los resultados obtenidos a los temas siguientes:

- La boda: 3 votos
- Quisiera quererte (cenizas): 4 votos
- A los filos de un cuchillo: 2 votos
- Capitalina: 4 votos
- Rio santa: 3 votos
- Perfume de una rosa: 3 votos
- Bendita las madres: 2 votos
- Marujita: 3 votos
- Callejón de Huaylas: 0 votos
- Mujer andina: 0 votos



## CAPITULO V

### V. DISCUSION

La presente investigación tuvo como objetivo general: Crear repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash, donde se examinaron ocho (08) entrevistas semiestructuradas aplicadas a músicos y locutores naturales de la ciudad de Ancash, estos resultados permitieron determinar tres categorías: características y significado, estilo y repertorio. Respecto a la información que manejan los participantes sobre la música tradicional peruana de la región Ancash, los resultados evidenciaron que cada participante posee un tipo de información objetiva. A su vez, los participantes reconocieron que la utilidad de contar con un repertorio para canto y violín. Este hallazgo concuerda con los planteamientos teóricos hechos en la entrevista por el locutor Ancashino Rogato quien indica que la creación de arreglos musicales de la música tradicional de la región Ancash es un avance para el repertorio musical peruano y en especial de la región Ancash. Este resultado se contrasta con el autor **Jiménez (2017)** en su investigación *“Creación y arreglos de composiciones musicales de Jazz, a partir de la aplicación e innovación de recursos compositivos, utilizados por Thelonious Monk en 1957 a 1951”*, donde analiza los temas y las técnicas de composición de Thelonious Monk teniendo en cuenta la métrica, intervalos y motivos permitiéndole alcanzar a adaptar los recursos compositivos de Thelonious Monk tanto en la composición como en el arreglo del estándar de Jazz Have You Met Miss Jones.

En cuanto al objetivo específico 1: Describir las características, significado, estilo y repertorio de la música tradicional peruana de la región Ancash, los entrevistados concuerdan que lo que caracteriza a la música tradicional ancashina es el ritmo sincopado, mensaje es melancólico contando las vivencias de cada persona, la instrumentación esencialmente de

cuerdas y el bordón que hace la guitarra a la hora de acompañar. Este resultado se asemeja con la de los autores **Vera y Vélez (2018)**, en su investigación titulada: *“Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la Timba cubana”*. Donde alcanzar a determinar que las características rítmicas, melódicas y orquestales del pasillo son: lenguaje ternario, orquestación a dos voces, ommit, two part soli, orquestación a unisono u octavas. Donde se tuvo que conocer el estilo, elementos y recursos más importantes de cada género para preparar los arreglos musicales.

En cuanto a objetivo específico 2: Recopilar, transcribir y analizar, para generar arreglos para el canto y violín de música tradicional peruana de la región Ancash. En cuanto a la categoría estilo, los entrevistados mencionan que el estilo que caracteriza a la música tradicional Ancashina es el chimaiche, la chuscada, el remate y el huayno. En cuanto a la categoría repertorio, los expertos mencionan que el repertorio musical más representativos de la región Ancash son los siguientes: Capitalina, A los filos de un cuchillo, Bendita las madres, Marujita, Rio Santa, Cenizas Quedaron, El perfume de una rosa y Tu Boda. Muchos de los expertos entrevistados son naturales de la ciudad de Ancash con una trayectoria dentro de la música como artistas y como periodistas como: Felipe Moreno (Concertista de Guitarra Ancashino), Anita Fajardo (Cantante Natural de la zona de Sihuas), Rogato (Comunicador Social natural de Huaraz), entre otros.

Se logró desarrollar el segundo objetivo tomando como referencia el trabajo de investigación del autor **Ramírez (2017)** titulada *“Tres Adaptaciones para Guitarra Solista De Compositores Centenaristas”* donde indica los siguientes pasos: Recolección, análisis, transcripción, armonización y arreglo.

## **LIMITACIONES**

A lo largo de la investigación, se pudo evidenciar ciertas limitaciones como, la ausencia de antecedentes locales acerca del tema de estudio. Por otro lado, existieron dificultades para el acceso a los entrevistados, debido a la situación del COVID 19 y por las disposiciones del gobierno.

## **PROSPECTO**

Siendo esta una propuesta musical de creación de repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash, entonces las diferentes instituciones e universidades tendrán acceso a este material que ha tenido en respeto la revalorización y enseñanza de la música ancashina a través de los arreglos y a la vez de la consideración que las versiones pueden ser tocadas y adaptadas para un nivel musical básico e intermedio aptos para la enseñanza musical. A futuro se busca que este trabajo pueda ser ejemplo del inicio de una línea de investigación para muchos estudiantes de las diferentes carreras musicales de mi nación.

## CONCLUSIONES

Después de haber realizado el proceso y análisis de los datos recogidos en la presente investigación, las conclusiones en esta investigación son las siguientes.

1. Se logró crear repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos de la música para canto y violín de Ancash. Fueron 08 arreglos llamados: 1) Tu boda, 2) Cenizas quedaron, 3) A los filos de un cuchillo, 4) Capitalina, 5) Río Santa, 6) Perfume de una Rosa, 7) Bendita las madres y 8) Marujita.
2. Se describió las características, significado, estilo y repertorio de la música tradicional peruana de la región Ancash a través de las preguntas realizadas a los 08 entrevistados, sacando primero unas preconclusiones para luego corroborar al momento de hacer el análisis musical de cada una de las piezas, concluyendo que la música tradicional peruana de la región Ancash se caracterizan por un ritmo rápido, mensaje vivencial, una instrumentación de cuerdas y el bordón de la guitarra a la hora de acompañar, el estilo que caracteriza a la música tradicional de la región Ancash es el chimaiche, la chuscada, el remate y el huayno, y en cuanto al repertorio más característico de la música tradicional de la región Ancash, después de haber hecho un gráfico de barras sobre los temas musicales más destacados de la región Ancash, se obtuvo como resultado los siguientes títulos: Capitalina, A los filos de un cuchillo, Bendita las madres, Marujita, Río Santa, Cenizas Quedaron, El perfume de una rosa y Tu Boda. De los cuales se hicieron sus arreglos musicales.
3. Se logró recopilar, transcribir y analizar música tradicional peruana de la región Ancash, para generar arreglos para canto y violín.



## **RECOMENDACIONES**

Al Ministerio de Cultura revalorar nuestra música tradicional peruana y fomentar el conocimiento y la práctica de la música tradicional peruana.

A las autoridades de nuestra prestigiosa Universidad Daniel Alomía Robles, fomentar la investigación musical en sus docentes en el campo de la música tradicional, para así mejorar la formación musical de los alumnos y promover la difusión de la música del Perú profundo.

A los músicos compositores y arreglistas darle más importancia a la elaboración de arreglos musicales basados en la música tradicional peruana.

Cambiar un aspecto de la instrumentación si es que los aprendices no cuentan con el formato instrumental que yo propongo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

### LIBROS

Alchourrón, R. (2020). *Composición y Arreglos de Música Popular*. Ricordi.

Ayllón, H. (2014). *El Derecho de Transformación de las Obras del Espíritu*. Reus.

Beauvillard, L. (2006). *Un instrumento Para Cada Niño*. Robinbook.

Cascudo, T. (2010). *El Arreglo Como Obra Musical*. Fundación Juan March.

Costa, C. (2012). *Taller de Técnica del Violín*. Verano

de Román, R. (2003). *Obras Musicales, Compositores, Interpretes y Nuevas Tecnologías*. Reus.

Galamian, I (1998) *Interpretación y enseñanza del violín*. Pirámide.

García, J. (1981). *Historia de Perú*. J. Mejía Baca.

Gómez, M. (1997). *Diccionario Akal de Teatro*. Akal.

Kennedy, J., Kennedy, M., Rutherford, T. (2012) *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford University Press

Martínez, M. (2004). *Ciencia y Arte en la metodología cualitativa*. Trillas.

Mozart, L. (1985 [1756]) *A Treatise on the Fundamental Principles of violin Playing*. University Press

Nahoum, C. (1961). *La entrevista psicológica*. Kapelusz.

Neumann, F. (2006) *La Controversia acerca del Vibrato*. Quotlibet.

Patton (2011) *Developmental Evaluation: applying complexity concepts to enhance innovation and use*. Guilford Press

Silvela, Z. (2003). *Historia del violín*. Entrelineas.

Speratti, A. (1969). *Con Piazzolla*. Galerna.

Strange, P., & Strange, A. (2011) *The Contemporary Violin*. UC Press

## TESIS

Antequera, C. (2015). *Catalogación sistemática y análisis de las técnicas extendidas en el violín en los últimos treinta años del ámbito musical español [Tesis de Doctorado, Universidad de Rioja]*. Repositorio Insitucional. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/tesis/45374.pdf>

Cachay, C. (2002). *Música Tradicional y Popular Huanuqueña Arreglos e Instrumentación para el piano [Monografía, Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles]*. Repositorio Institucional. <http://repositorio.undar.edu.pe/handle/123456789/3>

Caldas, A. (2003). *Adaptación y Arreglos Musicales para Bandas Escolares de Música [Monografía, Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles]*. Repositorio Institucional. <http://repositorio.undar.edu.pe/handle/123456789/3>

Casas, A. (2013). *Culturas de aprendizaje musical: concepciones, procesos [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid]*. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/10486/14310>

Gamboa, L. (2016). *La Música Tradicional Popular Colombiana como herramienta para la Enseñanza de la Historia [Tesis de Licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]*. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/20.500.12209/3015>

- González, M. J. (2017). *Creación y arreglo de composiciones musicales de jazz, a partir de la aplicación e innovación de recursos compositivos, utilizados por Thelonious Monk en 1957 a 1961 [Tesis de Licenciatura, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]*. Repositorio Institucional. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/8271>
- Loor, J. A. (2017). *Creación de una composición y arreglo en el género Jazz fusión, a partir del análisis de los recursos musicales y de ejecución de los temas : Desire y Now or Never del álbum : Voice, de Hiromi Uehara [Tesis de Licenciatura, Universidad de Guayaquil]*. Repositorio Institucional. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/9533>
- Pinedo, J. J. (2022). *La Falta de Repertorio popular folclórico latinoamericano como requisito en el curso de instrumento y las repercusiones en el desarrollo de la enseñanza musical profesional en el área clásica en el Perú [Tesis de Bachiller, Pontificia Universidad Católica del Perú]*. Repositorio Institucional. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/23248>
- Santos, L., & Macedo Mamani, N. (2019). *Influencia del Taller de Canto Infantil en el Desarrollo de la Expresión Oral de los Niños de 3 años de la I. E. I. Privada Cristo Rey del Barrio Huayna Pucara de la Ciudad de Puno - 2018 [Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Del Altiplano]*. Repositorio Institucional. [http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/11785/Santos\\_Luz\\_Macedo\\_Nelly.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.unap.edu.pe/bitstream/handle/UNAP/11785/Santos_Luz_Macedo_Nelly.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Vera, J. A., & Vélez Torres, J. D. (2018). *Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la timba cubana. [Tesis de Licenciatura, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil]*. Repositorio Institucional. <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/11785>

## REVISTAS

- Cáceres, P. (2003). Análisis Cualitativo de Contenido: Una Alternativa Metodologica Alcanzable. *Revista de la Escuela de Psicología*, 53-82. <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/download/3/1003>
- Chase, G. (1967). Recordando a Carlos Vega. *Revista Musical Chilena*, 21(101) 36-48 <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/14462>
- González, F. (s.f.). Folklore Ancashino. *Revista del Instituto Andino de Artes Populares del Convenio Andres Bello*. 73 - 82. <http://hdl.handle.net/10469/3567>
- Machuca, Valles & Blas , J. (2019). Consideraciones en torno a la categoría. *Jornadas de Investigación en Música*. 64 - 71. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/74151>
- Madoery, D. (2000). El arreglo en la música popular. *Arte e Investigación Nr. 4*. 90 - 95. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/18669>
- Martínez , P. (2022). El Método de Estudio de Caso Estrategia Metodológica de la Investigación Científica. *Pensamiento & Gestion Nr. 20*. 165 - 193. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64602005>
- Molina, P. (2011). Ser o No Ser "Tradicional". *Anthropía*, (9). 63 - 69. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11246>
- Neumann, F. (2006). The Vibrato Controversy. *Performance Practice Review. Vol. 4 (1), Article 3*. 14 – 27. <https://scholarship.claremont.edu/ppr/vol4/iss1/3/>
- Nieto, Gómez, & Eslava, S. (2016). Significado psicológico del concepto investigación en investigadores. *Diversitas: Perspectivas en Psicología. Vol. 12. (1)*. 109 - 121.

[http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-99982016000100009&lng=en&nrm=is](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-99982016000100009&lng=en&nrm=is)

Pacheco, C. (2018). Patrones rítmicos del vals criollo peruano y su adaptación al cuarteto de cuerdas. *ANTEC*. Vol. 2 (2). 57 - 79.  
<http://revistas.unm.edu.pe/index.php/Antec/article/view/46>

## DOCUMENTOS ELECTRONICOS

Barrientos, C. (2014, 03 de Diciembre). *Historia De La Música En El Perú*.  
<https://prezi.com/h12wit77zszs/historia-de-la-musica-en-el-peru/>

Boada, Y. (2022, 01 de Marzo). *Tipos de voz y registros vocales: clasificación y técnicas para saber qué tipo de voz tengo y cómo potenciarla*. <https://www.cinconoticias.com/tipos-de-voz-y-registros-vocales-clasificacion-y-tecnicas/>

Condor, R. (2019, 07 de Diciembre). *LA MÚSICA EN EL DEPARTAMENTO DE ANCASH I*.  
<https://www.chiquianmarka.com/la-muacutesica-del-departamento-de-ancash-i.html>

Fernández, J. (2012, 23 de Febrero). *Los Golpes de Arco* <https://www.deviolines.com/los-golpes-de-arco/#:~:text=Detache,mitad%2C%20tercio%2C%20cuarto%E2%80%A6>

Marisol. (2020, 15 de Diciembre). *¿Cómo saber qué violín comprar? Te ayudamos a encontrar el instrumento perfecto para ti*. <https://www.superprof.cl/blog/escoger-talla-violin/>

Música B. (2023) *El Violin Historia, Que es, Quien lo invento, Tipos y Otras Cosas Más*.  
<https://musica-barroca.com/violin/>

Noticias, R. B. (2018,15 de Febrero). *La Chuscada Ancashina*. <https://bolognesinoticias.com/la-chuscada-ancashina/>

Panduro, C., Ortiz, H., & Granados Dominguez, A. (2017, 24 de Setiembre). *LA CHUSCADA ANCASHINA*. <http://lachuscadaancashina.blogspot.com/2017/09/la-chuscada-ancashina-la-chuscada-es-un.html>

Publimetro, R. (2018, 19 de Mayo). *Estos son los ocho instrumentos peruanos que debes conocer*. <https://www.publimetro.pe/entretenimiento/2018/05/19/ocho-instrumentos-peruanos-que-debes-conocer-15509-noticia/>

Solís Hernández, I. (2003, 5 de octubre). *El análisis documental como eslabón para la*. <http://www.monografias.com/>

## ANEXO



# MATRIZ DE CATEGORIZACIÓN

**AUTORES:** Olivos Sánchez, Pedro Claudio Luna, Maghiory Antonella

PLANTEAMIENTO	PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	PROPOSITO DE INVESTIGACIÓN (objetivo)	JUSTIFICACIÓN	CONTEXTO y AMBIENTE	MARCO TEÓRICO	METODOLOGÍA
<p>Uno de los principales problemas musicales que existen en el país, es la falta de repertorio de música tradicional peruana, especialmente en el caso de la música de la región Ancash. Esto debido al desarraigo de nuestra cultura tradicional o nacional por el proceso de alienación cultural y la falta de interés por la música tradicional. Hoy en día, es complicado poder encontrar partituras de música tradicional peruana, especialmente en el caso de la música para canto y violín de Ancash en todos los espacios de búsqueda, debido a que no son</p>	<p><b><u>GENERAL</u></b></p> <p>¿Cuál es la música representativa y la naturaleza de la melodía para canto y violín de la música tradicional peruana de la región Ancash?</p> <p><b><u>ESPECIFICOS</u></b></p> <p>¿Cuáles son las características, significado, estilo y repertorio de la música tradicional peruana de la región Ancash?</p> <p>¿Cómo establecer la naturaleza de la música para canto y</p>	<p><b><u>GENERAL</u></b></p> <p>Analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín.</p> <p><b><u>ESPECIFICOS</u></b></p> <p>Describir las características, significado, estilo y repertorio de la música tradicional peruana de la región Ancash.</p> <p>Recopilar, transcribir, analizar y proponer arreglos para canto y violín de música tradicional peruana de la región Ancash.</p>	<p><b>Justificación Teórica</b></p> <p>Este proyecto se realiza con la finalidad de aportar al conocimiento musical ya existente, ya que nos permitió investigar y crear arreglos musicales para la comunidad musical; profesional, investigadores llenando el vacío teórico musical.</p> <p><b>Justificación Practica</b></p> <p>La preservación y revaloración de las piezas musicales tradicionales es de suma importancia, porque permite valorar la cultura del pueblo y mediante estas piezas musicales se logra arraigar en las nuevas generaciones el vínculo con la música del</p>	<p><b>Espacio de comunicación de fuentes escritas y oralidad</b></p> <p>La presente investigación se realizó en la ciudad de Huánuco, dado que los autores se encuentran ubicados en esta área geográfica, además cuentan con la oportunidad de consultar a su asesor correspondiente Esio Ocaña y profesionales externos.</p> <p>Las melodías escogidas para el estudio de caso son importantes ya que han sido premiados por la APDAYAC, etc.</p> <p>La primera melodía titulada</p>	<p><b><u>ANTECEDENTES</u></b></p> <p><b>INTERNACIONAL</b></p> <p>Velasco (2014) en la Universidad de Cuenca - Ecuador, Facultad de Artes para la obtención del título de Licenciado en Composición Musical, realizó una investigación titulada: "<i>Obras Orquestales Inéditas y Arreglos de Música Ecuatoriana</i>".</p> <p>Jiménez (2017) en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil - Ecuador, Facultad de Artes y Humanidades para la obtención del título de Licenciado en música, realizó una investigación titulada: "Creación y arreglos de composiciones musicales de jazz, a partir de la aplicación e innovación de recursos compositivos, utilizados por Thelonious Monk en</p>	<p>Primeramente, al comenzar un proyecto de índole musical como este, es compilar toda la información musical necesaria para poder lograr los objetivos trazados al terminar este proyecto. Algunas de las fuentes principales de información que se usó, ya que este trabajo es un proyecto musical, son las grabaciones, adaptaciones y arreglos musicales de los más representativos artistas de cada género musical que se fueron dando a través de los tiempos hasta la actualidad. Estas grabaciones, adaptaciones y arreglos no solo fueron escuchadas, sino que se investigó desde un punto musical y analítico. Usando los recursos de análisis musical se</p>

<p>interpretadas por músicos profesionales que dominan la escritura musical. En los conservatorios, universidades o institutos de música, muchas veces rechazan la música tradicional por los siguientes motivos:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• No tiene un nivel musical técnico para que pueda ser estudiada por alumnos de música</li> <li>• Es difundida de forma vulgar (música para fiestas, bares, eventos, etc.)</li> <li>• No es considerada en el repertorio musical de todo músico profesional.</li> <li>• No es tomada en cuenta por los docentes.</li> </ul>	<p>violín del repertorio tradicional peruano de la región Ancash?</p>		<p>pasado.</p> <p><b>Justificación Metodológica</b></p> <p>El presente estudio facilitó la creación de instrumentos de recolección de datos que fueron revisados y validados por juicio de expertos que los investigadores que se apoyen en esta investigación podrán usar.</p>	<p>“La Boda” corresponde a María Dictenia Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina)</p> <p>La segunda melodía titulada “cenizas quedaron” corresponde a Moisés Castillo Villanueva.</p> <p>La tercera melodía titulada “capitalina” corresponde a Ernesto Samuel Sánchez Fajardo (Jilguero del Huascarán)</p> <p>La cuarta melodía titulada “filos de un cuchillo” corresponde a María Dictenia Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina)</p> <p>La quinta melodía titulada “Marujita” corresponde a Ernesto Samuel Sánchez Fajardo (Jilguero del Huascarán)</p> <p>La sexta melodía titulada</p>	<p>1957 a 1961”.</p> <p>Loor (2017) en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil - Ecuador, Facultad de Artes y Humanidades para la obtención del título de Licenciado en música, realizó una investigación titulada: “Creación de una composición y arreglo en el género Jazz fusión, a partir del análisis de los recursos musicales y de ejecución de los temas: Desire y Now or Never del álbum: Voice, de Hiromi Uehara”</p> <p>Vera y Vélez (2018) en la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil – Ecuador, Facultad de Artes y Humanidades para la obtención del título de Licenciado en música, realizó una investigación titulada: “Arreglos musicales para dos pasillos ecuatorianos aplicando recursos melódicos, rítmicos y orquestales de la Timba cubana”</p> <p>NACIONAL</p> <p>Por el momento no se ha</p>	<p>experimentaron cada una de las piezas para poder comprender si eran aptas para poder ser ejecutadas por el violín, para ver cuáles son las técnicas utilizadas en los temas y cuál es su estructura. Esto, añadiendo la información obtenida de la consulta en textos de estudio, preguntas a maestros, facilito información oportuna que mientras se realizaron los arreglos fueron de mucha utilidad.</p>
--	---	--	---	---	---	--

			<p>“Rio Santa” corresponde a María Dictenia Alvarado Trujillo (Pastorita Huaracina)</p> <p>La séptima melodía titulada “El perfume de una rosa” corresponde a Julio Gamarra</p> <p>La octava melodía titulada “Bendita las madres” corresponde a Ernesto Samuel Sánchez Fajardo (Jilguero del Huascarán)</p>	<p>encontrado trabajos referentes a este tema, pero no se descarta una posible existencia.</p> <p>REGIONAL</p> <p>Cachay (2002) Música Tradicional y Popular Huanuqueña Arreglos e Instrumentación para el piano”</p> <p>Caldas (2003) Adaptaciones y Arreglos Musicales para Banda Escolares de música – Huánuco”</p> <p><b><u>BASES TEORICAS</u></b></p> <p><b>El arreglo</b></p> <p>Piazzolla (2019) EL arreglo musical reside en coger una pieza musical para adornar o para estropear</p> <p><b>El violín</b></p> <p>Laurence Beauvillard (2006) El violín es el soberano de la orquesta. La tesitura del violín, desde el más grave hasta el más agudo, viene a ser la extensión de la voz humana.</p> <p><b>El canto</b></p> <p>Según Macedo Nina (2018) señala que el canto es una</p>
			<p><b>VIABILIDAD</b></p> <p>El trabajo se puede realizar debido a la carencia de arreglos en la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles. Se tiene todos los recursos disponibles para poder dar una solución a la problemática.</p>	<p><b>CONVENIENCIA y ACCESIBILIDAD</b></p> <p>Si es conveniente realizar esta investigación porque no afecta a ningún sector.</p> <p>Si es accesible porque será compartido al público en general.</p>

					agrupación de sonidos que resultan melodiosos y agradables <b>al oído</b> humano.	
--	--	--	--	--	---	--

## Anexo N°02 INSTRUMENTOS PARA LA RECOLECCIÓN DE DATOS

### Instrumento (Guía de Entrevista) – para expertos

Fecha...../...../..... Hora de Inicio:.....Hora de Terminó:.....

Lugar:.....Entrevistador:.....

Datos del entrevistado:

Nombres:.....

Edad:.....Género:.....Ocupación y Cargo:.....Lugar de Nacimiento:.....

Preguntas:

1. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al ritmo?
2. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al tiempo?
3. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la instrumentación?
4. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la armonía?
5. ¿Qué mensaje tiene la música tradicional ancashina?
6. En que se diferencia la música tradicional de la región Áncash de las demás regiones del Perú.
7. ¿Qué piezas musicales tradicionales de la región Áncash son las más representativas?
8. ¿Quiénes son o quienes fueron los músicos más representativos de la región Áncash?
9. ¿Cuáles son o cuales fueron los grupos musicales más representativos de la región Áncash?

¡Muchas Gracias!

## ANEXO 03: VALIDACIÓN DE INSTRUMENTOS

### FORMATO DE VALIDACIÓN DE GUÍA DE ENTREVISTA

<b>Nombres y apellidos</b>	Dr. Roberto Carlos Cárdenas Viviano		
<b>Profesión:</b>	<b>Institución donde labora:</b>	<b>Grado actual</b>	Bach(...) Máster(...) Doctor(X)
<b>Edad:53</b>		<b>Fecha</b>	25-01-2021

Usted ha sido elegido como experto(a) para emitir su opinión sobre el contenido de este instrumento cualitativo. Su experiencia será muy valiosa para tener una información sobre la calidad de las preguntas en este proceso de construcción de la guía de entrevista, la cual está diseñada con el objetivo *analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín*. Los participantes serán músicos, entre 35 a 55 años de edad, que cuenten con formación musical, que residan actualmente en la ciudad de Lima y Ancash, y finalmente, que presenten experiencias con la música tradicional de la región Ancash.

#### **Breve explicación del constructo**

El constructo a explorar es la música tradicional de la región Ancash, el cual se define como conjunto de formas musicales como la chuscada, la muliza y chimaiche. De acuerdo al contexto, las subcategorías que comprende este constructo son, *características y significado*, que permite entender la música tradicional de la región Ancash. De otro lado, se tiene *el estilo*, que consiste en un conjunto de características que individualizan las obras de un músico o la tendencia musical. Asimismo, la subcategoría repertorio, detalla las piezas musicales más representativas de la música tradicional de la región Ancash.

**Evaluación de preguntas:** A continuación, encontrará una matriz con las preguntas de la guía y 4 criterios que deberá utilizar para evaluar cada una de ellas. Utilice una escala del 1 al 5 para evaluar cada pregunta con los siguientes criterios, los cuales se describen a continuación:


- *Pertinencia:* La pregunta permite alcanzar el objetivo del estudio.
- *Coherencia:* Existe relación directa entre la pregunta y su objetivo.
- *Apertura:* Las preguntas son abiertas y no de “Si” y “No”.
- *Claridad:* La pregunta no es compleja (varias preguntas/ideas a la vez) ni presenta ambigüedades (diferentes interpretaciones)

Adicionalmente, al final de la matriz encontrará una fila para la evaluación de la fluidez de la guía como conjunto.

Objetivo del estudio: analizar la música tradicional peruana de la región Áncash y proponer arreglos para canto y violín							
Subcategoría	Pregunta	Criterios de evaluación				Puntaje promedio	Observaciones
		Pertinencia	Coherencia	Apertura	Claridad		
Características y significado	1. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al ritmo?	x				5	
	2. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al tiempo?		x			4	
	3. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la instrumentación?		x			4	
	4. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la armonía?		x			4	
	5. ¿Qué mensaje tiene la música tradicional ancashina?		x			4	
Estilo	6. ¿En qué se diferencia la música tradicional de la región Áncash de las demás regiones del Perú?		x			4	
Repertorio	7. ¿Qué piezas musicales tradicionales de la región Áncash son las más representativas?		x			4	
	8. ¿Quiénes son o quienes fueron los músicos más representativos de la región Áncash?		x			4	

	9. ¿Cuáles son o cuales fueron los grupos musicales más representativos de la región Ancash?		x			4	
Fluidez de la guía: Evaluar del 1 al 5 si la secuencia de las preguntas permitirá mantener una conversación dinámica con el participante, sin cambios abruptos de temas inconexos o repetitivos. Fluidez:04							

¿Tiene otros comentarios para mejorar el instrumento?	El instrumento es pertinente para la investigación.
---	---

Lugar y Fecha	DNI N°	Firma del experto	Teléfono N°
Huánuco, 25/01/2021	22474665	 Roberto Carlos GARDENAS VIVIANO	932925911



### FORMATO DE VALIDACIÓN DE GUÍA DE ENTREVISTA

<b>Nombres y apellidos</b>	Dr. Fredy R. Marcellini Morales		
<b>Profesión:</b>	<b>Institución donde labora:</b>	<b>Grado actual</b>	Bach(...) Máster(...) Doctor(X)
<b>Edad: 52</b>	UNDAR	<b>Doctor</b>	10/02/2021

Usted ha sido elegido como experto(a) para emitir su opinión sobre el contenido de este instrumento cualitativo. Su experiencia será muy valiosa para tener una información sobre la calidad de las preguntas en este proceso de construcción de la guía de entrevista, la cual está diseñada con el objetivo *analizar: La música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín*. Los participantes serán músicos, entre 35 a 55 años de edad, que cuenten con formación musical, que residan actualmente en la ciudad de Lima y Ancash, y finalmente, que presenten experiencias con la música tradicional de la región Ancash.

#### **Breve explicación del constructo**

El constructo a explorar es la música tradicional de la región Ancash, el cual se define como conjunto de formas musicales como la chuscada, la muliza y chimaiche. De acuerdo al contexto, las subcategorías que comprende este constructo son, *características y significado*, que permite entender la música tradicional de la región Ancash. De otro lado, se tiene *el estilo*, que consiste en un conjunto de características que individualizan las obras de un músico o la tendencia musical. Asimismo, la subcategoría repertorio, detalla las piezas musicales más representativas de la música tradicional de la región Ancash.

**Evaluación de preguntas:** A continuación, encontrará una matriz con las preguntas de la guía y 4 criterios que deberá utilizar para evaluar cada una de ellas. Utilice una escala del 1 al 5 para evaluar cada pregunta con los siguientes criterios, los cuales se describen a continuación:


- *Pertinencia:* La pregunta permite alcanzar el objetivo del estudio.
- *Coherencia:* Existe relación directa entre la pregunta y su objetivo.
- *Apertura:* Las preguntas son abiertas y no de “Si” y “No”.
- *Claridad:* La pregunta no es compleja (varias preguntas/ideas a la vez) ni presenta ambigüedades (diferentes interpretaciones)

Adicionalmente, al final de la matriz encontrará una fila para la evaluación de la fluidez de la guía como conjunto.

Objetivo del estudio: analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín							
Subcategoría	Pregunta	Criterios de evaluación				Puntaje promedio	Observaciones
		Pertinencia	Coherencia	Apertura	Claridad		
Características y significado	1.¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al ritmo?	5	5	4	4	18	
	2.¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al tiempo?	5	5	4	4	18	
	3.¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la instrumentación?	5	5	4	4	18	
	4.¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la armonía?	5	5	4	4	18	

	5. ¿Qué mensaje tiene la música tradicional ancashina?	5	5	5	4	19	
<b>Estilo</b>	6. ¿En qué se diferencia la música tradicional de la región Áncash de las demás regiones del Perú?	5	5	5	5	20	
<b>Repertorio</b>	7. ¿Qué piezas musicales tradicionales de la región Áncash son las más representativas?	5	5	5	5	20	
	8. ¿Quiénes son o quienes fueron los músicos más representativos de la región Áncash?	5	5	5	5	20	
	9. ¿Cuáles son o cuales fueron los grupos musicales más representativos de la región Áncash?	5	5	4	4	18	
<b>Fluidez de la guía:</b> Evaluar del 1 al 5 si la secuencia de las preguntas permitirá mantener una conversación dinámica con el participante, sin cambios abruptos de temas inconexos o repetitivos. <b>Fluidez:</b>							

¿Tiene otros comentarios para mejorar el instrumento?	
---	--

Lugar y Fecha	DNI N°	Firma del experto	Teléfono N°
Huánuco 10/02/2021	22489134		962969390

## FORMATO DE VALIDACIÓN DE GUÍA DE ENTREVISTA

<b>Nombres y apellidos</b>	<b>Cristhian Eli Cachay Tello</b>		
<b>Profesión:</b>  Músico Profesional	<b>Institución donde labora:</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.</li> <li>- Orquesta Sinfónica de Huánuco.</li> <li>- Ensamble de instrumentos tradicionales del Perú.</li> <li>- Conjunto de instrumentos tradicionales del Perú Qhapaq Ñan.</li> </ul>	<b>Grado actual</b>	Titulado Licenciado Bachiller
<b>Edad</b>	42 años	<b>Fecha</b>	14 / 01/ 2021

Usted ha sido elegido como experto(a) para emitir su opinión sobre el contenido de este instrumento cualitativo. Su experiencia será muy valiosa para tener una información sobre la calidad de las preguntas en este proceso de construcción de la guía de entrevista, la cual está diseñada con el objetivo *analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín*. Los participantes serán músicos, entre 35 a 55 años de edad, que cuenten con formación musical, que residan actualmente en la ciudad de Lima y Ancash, y finalmente, que presenten experiencias con la música tradicional de la región Ancash.

### **Breve explicación del constructo**

El constructo a explorar es la música tradicional de la región Ancash, el cual se define como conjunto de formas musicales como la chuscada, la muliza y chimaiche. De acuerdo al contexto, las subcategorías que comprende este constructo son, *características y significado*, que permite entender la música tradicional de la región Ancash. De otro lado, se tiene *el estilo*, que consiste en un conjunto de características que individualizan las obras de un músico o la tendencia musical. Asimismo, la subcategoría repertorio, detalla las piezas musicales más representativas de la música tradicional de la región Ancash.

**Evaluación de preguntas:** A continuación, encontrará una matriz con las preguntas de la guía y 4 criterios que deberá utilizar para evaluar cada una de ellas. Utilice una escala del 1 al 5 para evaluar cada pregunta con los siguientes criterios, los cuales se describen a continuación:


- *Pertinencia:* La pregunta permite alcanzar el objetivo del estudio.
- *Coherencia:* Existe relación directa entre la pregunta y su objetivo.
- *Apertura:* Las preguntas son abiertas y no de “Si” y “No”.
- *Claridad:* La pregunta no es compleja (varias preguntas/ideas a la vez) ni presenta ambigüedades (diferentes interpretaciones)

Adicionalmente, al final de la matriz encontrará una fila para la evaluación de la fluidez de la guía como conjunto.

Objetivo del estudio: analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín							
Subcategoría	Pregunta	Criterios de evaluación				Puntaje promedio	Observaciones
		Pertinencia	Coherencia	Apertura	Claridad		
Características y significado	1. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al ritmo?	5	5	5	5	5	
	2. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al tiempo?	5	5	5	5	5	
	3. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la instrumentación?	5	5	5	5	5	
	4. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la armonía?	5	5	5	5	5	
	5. ¿Qué mensaje tiene la música tradicional ancashina?	4	3	5	3	4	
Estilo	6. ¿En qué se diferencia la música tradicional de la región Ancash de las demás regiones del Perú?	5	3	5	3	4	
Repertorio	7. ¿Qué piezas musicales tradicionales de la región Ancash son las más representativas?	5	5	5	5	5	

	8. ¿Quiénes son o quienes fueron los músicos más representativos de la región Áncash?	5	5	5	5	5	
	9. ¿Cuáles son o cuales fueron los grupos musicales más representativos de la región Áncash?	5	5	5	5	5	
Fluidez de la guía: Evaluar del 1 al 5 si la secuencia de las preguntas permitirá mantener una conversación dinámica con el participante, sin cambios abruptos de temas inconexos o repetitivos. <b>Fluidez: 5</b>							

¿Tiene otros comentarios para mejorar el instrumento?	
---	--

Lugar y Fecha	DNI N°	Firma del experto	Teléfono N°
Huánuco, 14 de enero del 2021	40408902		962980682

### FORMATO DE VALIDACIÓN DE GUÍA DE ENTREVISTA

<b>Nombres y apellidos</b>	Josué Choquevilca Chinguel		
<b>Profesión: Licenciado en Educación</b>	<b>Institución donde labora: UN DAR</b>	<b>Grado actual</b>	Bach(.x...) Máster(....) Doctor(....)
<b>Edad:53</b>		<b>Fecha</b>	09/01/21

Usted ha sido elegido como experto(a) para emitir su opinión sobre el contenido de este instrumento cualitativo. Su experiencia será muy valiosa para tener una información sobre la calidad de las preguntas en este proceso de construcción de la guía de entrevista, la cual está diseñada con el objetivo *analizar la música tradicional peruana de la región Ancash y proponer arreglos para canto y violín*. Los participantes serán músicos, entre 35 a 55 años de edad, que cuenten con formación musical, que residan actualmente en la ciudad de Lima y Ancash, y finalmente, que presenten experiencias con la música tradicional de la región Ancash.

#### **Breve explicación del constructo**

El constructo a explorar es la música tradicional de la región Ancash, el cual se define como conjunto de formas musicales como la chuscada, la muliza y chimaiche. De acuerdo al contexto, las subcategorías que comprende este constructo son, *características y significado*, que permite entender la música tradicional de la región Ancash. De otro lado, se tiene *el estilo*, que consiste en un conjunto de características que individualizan las obras de un músico o la tendencia musical. Asimismo, la subcategoría repertorio, detalla las piezas musicales más representativas de la música tradicional de la región Ancash.

**Evaluación de preguntas:** A continuación, encontrará una matriz con las preguntas de la guía y 4 criterios que deberá utilizar para evaluar cada una de ellas. Utilice una escala del 1 al 5 para evaluar cada pregunta con los siguientes criterios, los cuales se describen a continuación:

- *Pertinencia:* La pregunta permite alcanzar el objetivo del estudio.
- *Coherencia:* Existe relación directa entre la pregunta y su objetivo.
- *Apertura:* Las preguntas son abiertas y no de "Si" y "No".
- *Claridad:* La pregunta no es compleja (varias preguntas/ideas a la vez) ni presenta ambigüedades (diferentes interpretaciones)

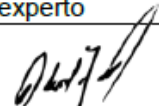
Adicionalmente, al final de la matriz encontrará una fila para la evaluación de la fluidez de la guía como conjunto.

Objetivo del estudio: analizar la música tradicional peruana de la región Áncash y proponer arreglos para canto y violín							
Subcategoría	Pregunta	Criterios de evaluación				Puntaje promedio	Observaciones
		Pertinencia	Coherencia	Apertura	Claridad		
Características y significado	1. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al ritmo?	5	5	5	5	5	Ninguna
	2. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto al tiempo?	5	5	5	5	5	Ninguna
	3. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la instrumentación?	5	5	5	5	5	Ninguna
	4. ¿Qué características tiene la música tradicional ancashina en cuanto a la armonía?	5	5	5	5	5	Ninguna
	5. ¿Qué mensaje tiene la música tradicional ancashina?	5	5	5	5	5	Ninguna
Estilo	6. ¿En qué se diferencia la música tradicional de la región Áncash de las demás regiones del Perú?	5	5	5	5	5	Ninguna
Repertorio	7. ¿Qué piezas musicales tradicionales de la región Áncash son las más representativas?	5	5	5	5	5	Ninguna
	8. ¿Quiénes son o quienes fueron los músicos más representativos de la región Áncash?	5	5	5	5	5	Ninguna



	9. ¿Cuáles son o cuales fueron los grupos musicales más representativos de la región Áncash?	5	5	5	5	5	Ninguna
Fluidez de la guía: Evaluar del 1 al 5 si la secuencia de las preguntas permitirá mantener una conversación dinámica con el participante, sin cambios abruptos de temas inconexos o repetitivos. Fluidez:							5

¿Tiene otros comentarios para mejorar el instrumento?

Lugar y Fecha	DNI N°	Firma del experto	Teléfono N°
Huánuco 09 de enero	22486989		962095335

## Anexo N°04: RESOLUCIÓN DE APROBACIÓN



"Año del Fortalecimiento de la Soberanía Nacional"

CREADA POR LEY N.º 30597  
COMISIÓN ORGANIZADORA

### RESOLUCIÓN DE PRESIDENCIA N° 125-2022-CO-P-UNRAR

Huánuco, 04 de noviembre de 2022

**VISTO:** Los documentos que se acompañan en doce (12) folios, y;



**CONSIDERANDO:**

Que, el artículo 18 de la Constitución Política del Perú, establece que "Cada universidad es autónoma en su régimen normativo, de gobierno, académico, administrativo y económico. Las universidades se rigen por sus propios estatutos en el marco de la Constitución y de las leyes";

Que, mediante el artículo 1 de Ley N° 30597, se denomina Universidad Nacional Daniel Alomía Robles al Instituto Superior de Música Pública Daniel Alomía Robles de Huánuco; así mismo en el artículo 2 establece que deberá de adecuar su estatuto y órganos de gobierno conforme a lo dispuesto en la Ley Universitaria N° 30220;

Que, el primer y segundo párrafo del artículo 29 de la Ley Universitaria N° 30220, establece que "Aprobada la ley de creación de una universidad pública, el Ministerio de Educación (MINEDU), constituye una Comisión Organizadora integrada por tres (3) académicos de reconocido prestigio, que cumplan los mismos requisitos para ser Rector, y como mínimo un (1) miembro en la especialidad que ofrece la universidad. Esta comisión tiene a su cargo la aprobación del estatuto, reglamentos y documentos de gestión académica y administrativa de la universidad, formulados en los instrumentos de planeamiento, así como su conducción y dirección hasta que se constituyan los órganos de gobierno que, de acuerdo a la presente Ley, le correspondan";

Que, mediante Resolución Viceministerial N° 300-2019-MINEDU, de fecha 28 de noviembre de 2019, se reconfigura la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, la que está integrada por: Espartaco Rainer Lavalle Terry – Presidente, Elena Rafaela Benavides Rivera – Vicepresidenta Académica y encarga las funciones de Vicepresidenta de Investigación a la señora Elena Rafaela Benavides Rivera;



Que, en el artículo 2.- de la Resolución Viceministerial N° 055-2020-MINEDU, de fecha 24 de febrero de 2020, se designa al señor Carlos Manuel Mansilla Vásquez en el cargo de Vicepresidente de Investigación de la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles;

Que, mediante Resolución Viceministerial N° 086-2022-MINEDU, de fecha 11 de julio de 2022, se resuelve: Artículo 1.- Dar por concluida la designación del señor ESPARTACO RAINER LAVALLE TERRY en el cargo de Presidente de la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles. Artículo 2.- Encargar a la señora ELENA RAFAELA BENAVIDES RIVERA, en su calidad de Vicepresidenta Académica, las funciones de Presidente de la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, en adición a sus funciones, en tanto se designe al titular;

Que, el literal d) del acápite 6.1.5 del inciso 6.1 del Documento Normativo denominado "Disposiciones para la constitución y funcionamiento de las comisiones organizadoras de las universidades públicas en proceso de constitución", aprobado mediante Resolución Viceministerial N° 244-2021-MINEDU, establece que una de las funciones del presidente es: "Emitir resoluciones en los ámbitos de su competencia";

Que, el artículo 40° del Reglamento de Grados y Títulos del Instituto Superior de Música Pública "Daniel Alomía Robles" establece "Los estudiantes podrán solicitar cambio de asesor sólo si el docente dejase de trabajar en la institución o exista rompimiento de relaciones con el asesor y eso se aceptará por única vez";

**RESOLUCIÓN DE PRESIDENCIA N° 125-2022-CO-P-UNДАР**

Que, mediante Resolución de Presidencia N° 150-2020-CO-P-UNДАР, de fecha 25 de noviembre de 2020, se resolvió en su Artículo 1° - **APROBAR** los nombres de los proyectos de tesis de los alumnos del Instituto Superior de Música Pública Daniel Alomía Robles de Huánuco de acuerdo al siguiente detalle:



N°	TÍTULO DE PROYECTO	AUTORIAUTORES	ASESOR
(...)			
02	Arreglos de música tradicional ancashina para violín y canto lírico	Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna	Dr. Esio Ocaña Igarza
(...)			

Que, con solicitud de fecha 01 de setiembre de 2022, Maghiory Antonella Claudio Luna y Pedro Pascual Olivos Sánchez, egresados de la carrera musical Intérprete, productor y director musical; solicitan el cambio de asesor de tesis, por motivo de falta de tiempo y demasiada carga laboral de su asesor el doctor Esio Ocaña Igarza, asimismo, solicitan el cambio por el doctor Fredy Marcelini Morales y adjuntan la carta de aceptación de asesor de tesis de fecha 01 de setiembre de 2022;

Que, a través del Oficio N° 042-2022-UNДАР/VPI, de fecha 09 de setiembre de 2022, el Vicepresidente de Investigación, expone entre otros, la importancia de atender la solicitud de los egresados Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna, y con el propósito de no retrasar el proceso que vienen realizando, su despacho considera admitir su petición y se considere al Dr. Fredy Rómulo Marcelini Morales asesor de la tesis: "Arreglos de música tradicional ancashina para violín y canto", mediante el acto resolutivo correspondiente;



Que, con Memorando N° 298-2022-UNДАР/CO-P de fecha 09 de setiembre de 2022, el Presidente (e) de la Comisión Organizadora, solicita la emisión de acto resolutivo, respecto a solicitud de cambio de asesor de tesis del "Proyecto arreglos de música tradicional ancashina para violín y canto" presentado por los egresados Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna, y Dr. Fredy Rómulo Marcelini Morales en lugar del Dr. Esio Ocaña Igarza; en consideración de su admisión por parte de la Vicepresidencia de Investigación;

Que, mediante Oficio N° 0070-2022-UNДАР-YKFO/SG de fecha 16 de setiembre de 2022, la Secretaria General, se dirige a la Presidenta (e) de la Comisión Organizadora, indicando entre otros que, previo a la emisión del acto resolutivo, solicita se realice las coordinaciones con la Vicepresidencia de Investigación respecto a que si la solicitud de cambio de asesor de tesis, de fecha 01 de setiembre de 2022, presentado por los egresados Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna, se enmarca en los alcances de los establecido en el artículo 40° del Reglamento de Grados y Titulos;

Que, a través del Oficio N° 087-2022-UNДАР/VPI, de fecha 27 de octubre de 2022, la Vicepresidenta (e) de Investigación, se dirige a la Presidenta (e) de la Comisión Organizadora, informando entre otros que, con Informe N° 012-2022-EOI-P-ISMP"UNДАР" - HCO, el Dr. Esio Ocaña Igarza, manifiesta entre todo que: "... los estudiantes antes mencionados solicitan cambio de asesor, sobre el cual manifiesto que se le de las facilidades sobre lo solicitado para que los tesisistas prosigan con la elaboración de su informe final e informe musical", añade que considera la importancia de atender la solicitud de los egresados Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna, y con el pronunciamiento del Dr. Esio Ocaña Igarza, su despacho considera admitir su petición y se considere al Dr. Fredy Rómulo Marcelini Morales asesor de la Tesis: "Arreglos de música tradicional ancashina para violín y canto", mediante el acto resolutivo correspondiente;

### RESOLUCIÓN DE PRESIDENCIA N.º 125-2022-CO-P-UN DAR

Que, mediante Memorando N.º 503-2022-UN DAR/CO-P de fecha 02 de noviembre de 2022, la Presidenta (e) de la Comisión Organizadora, solicita la emisión de acto resolutivo, respecto a solicitud de cambio de asesor de tesis del proyecto "Arreglos de música tradicional ancashina para violín y canto" presentado por los egresados Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna, debiendo considerar al Dr. Fredy Rómulo Marcellini Morales en lugar del Dr. Esio Ocaña Igarza, en mérito al Oficio N.º 087-2022-UN DAR/VPI;

Que, de conformidad con la Ley Universitaria N.º 30220, RVM N.º 300-2019-MINEDU, RVM N.º 055-2020-MINEDU, RVM N.º 086-2022-MINEDU, RVM N.º 244-2021-MINEDU y demás normas conexas;

#### SE RESUELVE:

**ARTÍCULO 1. ACEPTAR** la solicitud de cambio de asesor de tesis, de los egresados Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna; consecuentemente considerar al Dr. Fredy Rómulo Marcellini Morales, asesor del Proyecto de Tesis "ARREGLOS DE MÚSICA TRADICIONAL ANCASHINA PARA VIOLÍN Y CANTO LÍRICO", en reemplazo del Dr. Esio Ocaña Igarza; por lo expuesto en los considerandos precedentes.


**ARTÍCULO 2. NOTIFICAR** la presente resolución a los miembros de la Comisión Organizadora, a los interesados, y demás órganos y unidades correspondientes de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, para su conocimiento y fines.

REGÍSTRESE, COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE.



  
Dra. Elena Ratzela Behavides Rivera  
Presidenta (e) de la Comisión Organizadora  
Universidad Nacional Daniel Alomía Robles



  
Abg. Yensely Karli Figuerola Quiñones  
Secretaría General  
Universidad Nacional Daniel Alomía Robles

**RESOLUCIÓN DE PRESIDENCIA N° 147-2022-CO-P-UNДАР**

Huánuco, 15 de diciembre de 2022



**VISTO:** Los documentos que se acompañan en quince (15) folios, y;

**CONSIDERANDO:**

Que, el artículo 18 de la Constitución Política del Perú, establece que "Cada universidad es autónoma en su régimen normativo, de gobierno, académico, administrativo y económico. Las universidades se rigen por sus propios estatutos en el marco de la Constitución y de las leyes";

Que, mediante el artículo 1 de Ley N° 30587, se denomina Universidad Nacional Daniel Alomía Robles al Instituto Superior de Música Pública Daniel Alomía Robles de Huánuco; así mismo en el artículo 2 establece que deberá adecuar su estatuto y órganos de gobierno conforme a lo dispuesto en la Ley Universitaria N° 30220;

Que, el literal d) del acápite 6.1.5 del inciso 6.1 del Documento Normativo denominado "Disposiciones para la constitución y funcionamiento de las comisiones organizadoras de las universidades públicas en proceso de constitución", aprobado mediante Resolución Viceministerial N° 244-2021-MINEDU, establece que una de las funciones del presidente es: "Emitir resoluciones en los ámbitos de su competencia";

Que, mediante solicitud de fecha 29 de abril de 2022, con registro N° 293 de Mesa de Partes, los egresados Maghiory Antonella Claudio Luna y Pedro Pascual Olivos Sanchez, manifiestan entre otros que por motivos de revisión y arduo trabajo de asesoramiento, se tomó por conveniente modificar el título de su tesis "Arreglos de música tradicional Ancashina para violín y canto lírico", por el título "La Carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos. El caso de la música para canto y violín de Ancash" ya que el trabajo abarca todo el campo expuesto en el título;

Que, mediante Resolución de Presidencia N° 150-2020-CO-P-UNДАР, de fecha 25 de noviembre de 2020, se resuelve en su Artículo 1°.- **APROBAR** los nombres de los proyectos de tesis de los alumnos del Instituto Superior de Música Pública Daniel Alomía Robles de Huánuco de acuerdo al siguiente detalle:



N°	TÍTULO DE PROYECTO	AUTOR/AUTORES	ASESOR
(--)			
02	Arreglos de música tradicional ancashina para violín y canto lírico	Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio Luna	Dr. Esio Ocaña Igarza
(--)			

Que, con Resolución de Presidencia N° 125-2022-CO-P-UNДАР, de fecha 04 de noviembre de 2022, se resuelve en su **ARTÍCULO 1°.- ACEPTAR** la solicitud de cambio de asesor de tesis, de los egresados Pedro Pascual Olivos Sánchez y Maghiory Antonella Claudio; consecuentemente considerar al Dr. Fredy Rómulo Marcellini Morales, asesor del Proyecto de Tesis "ARREGLOS DE MÚSICA TRADICIONAL ANCASHINA PARA VIOLÍN Y CANTO LÍRICO", en remplazo del Dr. Esio Ocaña Igarza;

Que, con Informe N° 06-FRMM-UNДАР-HCO-2022, del mes de noviembre de 2022, del Dr. Fredy Rómulo Marcellini Morales manifiesta su pronunciamiento sobre el cambio de nombre del proyecto de tesis "Arreglos de Música Tradicional Ancashina para Violín y Canto Lírico" de la carrera musical intérprete, productor y director musical, a pedido de los egresados Maghiory Antonella

## RESOLUCIÓN DE PRESIDENCIA N° 147-2022-CO-P-UNDA

Claudio Luna y Pedro Pascual Olivos Sánchez, quienes solicitan la modificación del nombre del título del proyecto de tesis a: "La Carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos. el caso de la música para canto y violín de Ancash"; el cual considera que sí es "viable" el cambio y/o modificación del nombre del título del proyecto de tesis;

Que, a través del Oficio N° 0118-2022-UNDA/VPI, de fecha 05 de diciembre de 2022, el Vicepresidente de Investigación, informa que, la Bach. Maghiory Antonella Claudio Luna, identificada con DNI N° 71789633, y el Bach. Pedro Pascual Olivos Sánchez, identificado con DNI N° 70885499, ambos egresados de la carrera profesional Música: Intérprete, Productor y Director, solicitan el cambio de denominación de título del proyecto de tesis; y con Informe N° 06-FRMM-UNDA-HCO.2022, el Dr. Fredy Rómulo Marcellini Morales, sugiere que es viable el cambio y/o modificación del nombre del título del proyecto de tesis, debiendo ser:

**DICE:** "Arreglos de Música Tradicional Ancashina para Violín y Canto Lírico"

**DEBE DECIR:** "La Carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos. el caso de la música para canto y violín de Ancash".

En este sentido, previa revisión y con el propósito de no retrasar el proceso que vienen realizando los egresados para continuar con la elaboración de su proyecto de tesis y posterior sustentación del mismo, su despacho admite considerar mediante acto resolutorio;

Que, con Memorando N° 831-2022-UNDA/CO-P, de fecha 12 de diciembre de 2022, la Presidenta (e) de la Comisión Organizadora, indica la emisión de acto resolutorio, respecto al cambio de denominación del título de proyecto de tesis "Arreglos de música tradicional Ancashina para violín y canto lírico" a "La carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos. El caso de la música para canto y violín de Ancash"; presentado por la Bach. Maghiory Antonella Claudio Luna y el Bach. Pedro Pascual Olivos Sánchez; esto es en consideración del pronunciamiento favorable de su asesor de tesis y admisión de la Vicepresidencia de Investigación;

Que, de conformidad con la Ley Universitaria N° 30220, la RVM N° 300-2019-MINEDU, RVM N° 055-2020-MINEDU, la RVM N° 086-2022-MINEDU y demás normas conexas;

### SE RESUELVE:

**ARTÍCULO 1. APROBAR** el cambio de denominación del título de proyecto de tesis "Arreglos de música tradicional Ancashina para violín y canto lírico" a "La carencia y utilidad de los repertorios de música tradicional peruana en los procesos formativos. El caso de la música para canto y violín de Ancash"; presentado por la Bach. Maghiory Antonella Claudio Luna y el Bach. Pedro Pascual Olivos Sánchez; por lo expuesto en los considerandos precedentes.

**ARTÍCULO 2. NOTIFICAR** la presente resolución a los miembros de la Comisión Organizadora, a los interesados y demás órganos y unidades competentes de la Universidad Nacional Daniel Alcózar Robles, para su conocimiento y fines.

### REGÍSTRESE, COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE.



**Dra. Elena Patricia Benavides Rivera**  
Presidenta (e) de la Comisión Organizadora  
Universidad Nacional Daniel Alcózar Robles



**Abg. Yersely Karla Figueroa Obinonez**  
Secretaria General  
Universidad Nacional Daniel Alcózar Robles