



JHONATAN JESUS CHAQUILLA BUSTINZA:

Músico, compositor, arreglista y director puneño, licenciado en Arte con especialidad en Música por la Universidad Nacional del Altiplano. Su formación comprende violín, viola, piano y composición. Ha desarrollado una activa labor como intérprete y director en diversas agrupaciones orquestales y de cámara de Puno, entre ellas la Orquesta Sinfónica de Puno, la Estudiantina Edgar Valcárcel Arze y el Ensamble de Cuerdas Fidelio.

Asimismo, ha realizado transcripciones y arreglos para estudiantina. Entre sus composiciones destaca Uku Pacha, obra para coro y orquesta sinfónica inspirada en la concepción andina del mundo de los muertos.

ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y SINTÁCTICO MELÓDICO DE LA OBRA “BAILAN LOS LLAMEROS”

De las estampas del Ballet Suray Surita del compositor
Theodoro Valcárcel

Jhonatan Jesus Chaquilla Bustinza

Escuela Profesional de Arte, Universidad Nacional Del Altiplano, Puno, Perú

<https://orcid.org/0009-0001-8122-4561>



jchaquilla@unap.edu.pe

Resumen

Theodoro Valcárcel desempeñó un papel decisivo en la integración de la música popular peruana con recursos técnicos europeos a inicios del siglo XX. Este estudio analiza los desplazamientos melódicos y las escalas de “Bailan los Llameros”, perteneciente a Estampas del Ballet Suray Surita. Mediante un enfoque cualitativo y análisis morfológico y sintáctico, se examinan sus estructuras melódicas para identificar las estrategias compositivas de Valcárcel y su aporte a la música peruana contemporánea. Se identifican dos escalas principales: Fa hexatónica hemitónica dórico-dórico y Fa pentatónica anhemitónica dórico-dórico. La obra articula ritmos tradicionales, improvisación y escalas reducidas, configurando un lenguaje melódico moderno en el que convergen tradición e innovación.

Palabras Clave:

Análisis, Llameros, melodía, Suray Surita, Theodoro Valcárcel.

Abstract

Theodoro Valcárcel played a decisive role in integrating Peruvian traditional music with European compositional techniques in the early twentieth century. This study analyzes the melodic shifts and scales in “Bailan los Llameros,” from Estampas del Ballet Suray Surita. Using a qualitative approach and morphological and syntactic analysis, it examines the work’s melodic structures to identify Valcárcel’s compositional strategies and their relevance to contemporary Peruvian music. Two principal scales are identified: the F hexatonic hemitonic Dorian-Dorian scale and the F anhemitonic Dorian-Dorian pentatonic scale. The piece combines traditional rhythms, improvisation, and reduced scales, creating a modern melodic language in which tradition and innovation converge.

Keywords:

Analysis, Llameros, melody, Suray Surita, Theodoro Valcárcel.



UNDAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia
Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-
Compartir Igual 4.0 Internacional
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo de revisión, arbitrado por
pares ciegos
Recibido: 10/06/2026
Revisado: 29/06/2026
Aceptado: 17/07/2026

1 Introducción

Estampas del ballet Suray Surita, compuesta por Theodoro Valcárcel para piano e instrumentos nativos, constituye un referente emblemático del repertorio de danzas peruanas difundido en París. La investigación aborda el análisis de su estructura rítmica y melódica, considerando la limitada producción musicológica existente sobre el legado del compositor. Esta carencia investigativa resulta significativa, ya que el estudio y valoración de su obra contribuyen a la preservación del patrimonio musical y cultural de Puno.

A pesar de la relevancia otorgada a la producción de Valcárcel mediante disposiciones legales y del reconocimiento internacional de sus composiciones, existen pocos estudios profundos que expliquen las características musicales que sustentan dicho prestigio. En este contexto, la investigación busca catalogar y analizar su obra desde perspectivas morfológicas y sintácticas, enfatizando los elementos melódicos, rítmicos y melódicos presentes en la composición.

El estudio se inscribe en el campo de las ciencias sociales, específicamente en la línea de arte y música, orientándose al análisis e interpretación de la producción musical como expresión cultural y estética. El propósito principal consiste en identificar las formas rítmicas, las características melódicas y los tipos de escalas empleados en la obra. Metodológicamente, se adopta un enfoque cualitativo de carácter morfológico y sintáctico, sustentado en el análisis detallado de las fases rítmicas y melódicas mediante observación cualitativa de los elementos musicales.

1.1 Planteamiento del problema

a) Problema central:

¿Cuál es la estructura melódica sintáctica y morfológica de la obra “Bailan los llameros” de las Estampas del ballet Suray Surita del compositor puneño Theodoro Valcárcel?

b) Problemas específicos:

¿Cómo identificar las características melódicas morfológicas en ella?

¿Cómo identificar las características melódicas sintácticas en ella?

1.2 Marco teórico conceptual

1.2.1 Theodoro Valcárcel caballero

El nacionalismo musical, vinculado al romanticismo europeo de los siglos XIX y XX, coexistió con diversos estilos y técnicas musicales (Petrozzi, 2009). En Latinoamérica, compositores como Theodoro Valcárcel desarrollaron esta corriente durante la década de 1920. Según Petrozzi (2010), Valcárcel fue uno de los compositores peruanos más importantes de la primera mitad del siglo XX, caracterizado por la búsqueda de identidad mediante elementos nativistas (Caicedo Serrano 2013). Caicedo Serrano (2013) señala que esta visión revalorizó el aporte indígena en igualdad con el criollo, mientras que Tello (2001) destaca la integración de instrumentos nativos con influencias modernas

e impresionistas.

Valcárcel documentó manifestaciones musicales andinas a través de trabajos de campo en regiones del altiplano, donde identificó la permanencia de un amplio patrimonio musical indígena (Valcárcel et al., 1932). Asimismo, Valcárcel & Palacios (1986) sostienen que la música puneña del siglo XX impulsó tanto formas breves como grandes estructuras musicales, predominando versiones para canto y piano. Desde el ámbito estético, Colquicocha Carrascal (2020) afirma que el compositor fusionó melodías indígenas con lenguajes modernos y académicos, logrando una expresión vinculada a la vanguardia musical.

Por otro lado, Edgar Valcárcel defendió la propuesta artística de Theodoro frente a sectores académicos tradicionales, cuestionando la hegemonía estética limeña (Orozco 2017). También sostuvo que el estudio del folclore peruano aún no había logrado comprender plenamente la riqueza rítmica y melódica de la música andina (Orozco, 2017, p. 32). Finalmente, Pinilla (1980) destacó en la obra de Valcárcel la combinación entre dominio técnico y expresión de elementos melódicos indígenas, integrados a un lenguaje moderno y profundamente expresivo.

1.2.2 Métrica y compás

El apoyo métrico se refiere a la sensación de agrupación rítmica que surge a partir de pulsaciones regulares, en las que algunas de ellas se destacan de manera periódica sobre otras. Este concepto se prefiere al de «acento métrico», ya que, como señalan Chailley y Challan (1964), en casos como las sincopas, contratiempos o anacrusas, el acento no necesariamente coincide con las partes fuertes del compás.

En cuanto a la organización métrica, Kostka y Payne (2009), proponen una clasificación que abarca desde la métrica unitaria hasta la nonanaria, dependiendo del número de pulsos contenidos en cada agrupación. Además, en ciertos tipos métricos puede percibirse no solo un apoyo principal, sino también un apoyo métrico secundario de menor jerarquía.

Según Zamacois (1966), constituye la dimensión técnica de la música encargada de estructurar el ritmo y la melodía a través del compás. En otras palabras, si bien el ritmo existe de forma autónoma, la métrica actúa como su marco organizador. De Pedro Cursá (1990), completa esta idea al señalar que la métrica ordena la estructura rítmica mediante combinaciones temporales que utilizan el compás como unidad de medida. Jofré i Fradera (2003) destaca que la mente humana tiene una tendencia natural a agrupar los pulsos en patrones periódicos, destacando el primer pulso de cada grupo como tiempo fuerte. Roca Vidal (2017b) identifica este primer pulso como el apoyo métrico principal. además, según Jofré i Fradera (2003, p. 25).

Respecto al compás, Chailley y Challan (1964) lo definen como una agrupación racional de acentos rítmicos que muestran su distribución. De Pedro Cursá (1990) lo entiende como la división y ordenación de la música en unidades denominadas tiempos. Zamacois (2007) lo describe como la medida que divide una obra en fragmentos de igual duración. Finalmente, Jofré i Fradera (2003) lo consideran la unidad mínima del

nivel métrico superior, mientras que Roca Vidal (2017b) lo define como la representación gráfica de la periodicidad de los acentos rítmicos dentro de la pulsación.

1.2.3 Tetracordio

Para Chailley y Challan (1964), los tetracordios permiten una organización más precisa de las escalas musicales al explicar las relaciones entre sus grados. Roca Vidal (2019) retoma y amplía esta perspectiva, proponiendo una reclasificación.

El tetracordio diatónico modal abarca una 4º justa e incluye cuatro tipos: jónico, dórico, frigio y lidio. El diatónico alterado comprende una 4º justa o +4º y presenta cinco tipos: jónico alterado, lidio alterado, árabe y zíngaro. El diatónico disminuido se extiende en una 4º e incluye dórico disminuido, frigio disminuido, zíngaro disminuido y doble disminuido. Finalmente, el diatónico aumentado se basa en una +4º e incluye jónico aumentado, frigio aumentado y árabe aumentado.

1.2.4 Análisis musical

No existe un consenso definitivo sobre cómo analizar acordes ni sobre el sistema de cifrado más adecuado (Aldwell y Schachter, 2011). Cada tratado de armonía propone criterios y notaciones distintas según el autor y el repertorio (Piston, 1998).

Según Kostka y Payne (2009) se reconocen cuatro sistemas principales: Dos absolutos: cifrado de bajo y nombre del acorde. Dos relativos: función tonal y grado de la tonalidad.

Los sistemas absolutos identifican el acorde sin relacionarlo necesariamente con su contexto tonal. El bajo continuo, ampliamente empleado en el Barroco, es un ejemplo práctico para improvisar armonías desde la línea del bajo (Schoenberg, 1990). Sin embargo, todos los sistemas tienen limitaciones; el cifrado de bajo puede resultar complejo; el nombre del acorde es insuficiente para análisis funcionales; los sistemas por grados o funciones se vuelven problemáticos ante cromatismos, modulaciones o armonías alteradas (Aldwell y Schachter, 2011).

Históricamente, el análisis ha sido parte esencial de la tradición occidental durante siglos, aunque su sistematización se consolidó en la Ilustración (Bent, 1990). No obstante, González (2015), observa que la tradición analítica privilegió los procesos compositivos, relegando las perspectivas del intérprete y del oyente.

A partir de la década de 1990, la musicología impulsó métodos más rigurosos, priorizando estudios estilísticos y analíticos sobre enfoques biográficos y promoviendo perspectivas interdisciplinarias (Frías López, 2012). Dentro de estas nuevas tendencias, Cisneros Sola (2013) propone un enfoque músico-literario para estudiar la relación entre acento métrico y acento musical en repertorios nacionalistas, Peña Kleisdyth (2018) entiende el análisis musical interpretativo como una estrategia pedagógica vinculada a la práctica instrumental, mientras que Litvak (2009) amplía la aplicación del análisis hacia campos como la pintura y la literatura.

Frente a ello Molino (1990), concibe el análisis musical como el estudio integral del

fenómeno sonoro, más allá de la partitura. Esta idea se completa con, Salzer (1995), quien, desde la “audición estructural”, destaca la interpretación como componente central de la experiencia musical. Asimismo, Pryer (1996) quien entiende la percepción musical como un fenómeno colectivo y social.

En esta línea, Bent (1990) resume el análisis como la articulación de dos procesos: descomponer la obra en sus elementos constitutivos; investigar la función de cada uno dentro del conjunto. Desde una perspectiva contemporánea, Cook (1994) amplía esta visión al incorporar dimensiones históricas, culturales y sociales que influyen en la experiencia del oyente.

Meyer y Beveridge (1958) distinguen dos enfoques: absolutista (centrado en la partitura); referencialista (incorpora factores extra-musicales). Por su parte, Igoa (2020) destaca que composición y análisis se centran en la organización estructural y en la interacción entre armonía, contrapunto, forma y orquestación. Finalmente, Roca Vidal (2008) propone un modelo analítico de morfología y sintaxis del ritmo y la melodía, útil para repertorios modernos e integrando armonía, intervalos, modos y texturas.

1.2.5 Sintaxis del ritmo

Roca Vidal (2017b) clasifica la morfología del ritmo, analizando las partes de las oraciones rítmicas y sus formas, categorizando sus diferencias. La sintaxis del ritmo estudia las relaciones entre las partes dentro de una oración rítmica y entre diferentes oraciones rítmicas.

LaRue (1989), al referirse a las fuentes generadoras de forma, establece cuatro opciones de continuidad: recurrencia (repetición), desarrollo (interrelación, variación, mutación), respuesta (interdependencia) y contraste.

1.2.6 Niveles de análisis morfológico melódico y rítmico

Aunque el análisis morfológico melódico y rítmico se asemeja en términos de clasificación, al profundizar en el estudio los resultados suelen variar ligeramente, ya que cada concepto tiene características propias. Roca Vidal (2017a).

La estructura del análisis morfológico de una ritmo y melodía se divide en tres niveles, cada uno construido sobre el anterior, Roca Vidal (2016) contempla los siguientes aspectos:

- El primer nivel se centra en el análisis morfológico del material básico.
- El segundo nivel, llamado análisis morfológico del sistema principal.
- El tercer nivel, denominado análisis morfológico del sistema secundario.

Cada nivel aborda aspectos distintos pero complementarios de la morfología melódica: qué notas están presentes en cada melodía, cómo se relacionan entre sí y qué estructuras específicas forman parte de la composición.

a) Sistema sonoro del material básico (SMB)

El sistema sonoro del material básico define la cantidad de sonidos únicos en una melodía o fragmento musical, sirviendo como base para la creación de la obra. Estos sonidos se identifican con el sufijo "fono" seguido del número de notas. El análisis morfológico determina las notas específicas presentes en términos de cantidad y rango tonal.

b) Sistema sonoro principal (SSP)

El sistema sonoro principal organiza las notas que componen el material de una melodía o fragmento musical. Se identifica con el sufijo "tónico" en sistemas tonales o "fónico" en sistemas no tonales, seguido del número de notas que integran cada sistema.

c) Sistema sonoro secundario (SSS)

El sistema sonoro secundario determina la estructura parcial de un grupo de sonidos dentro de un sistema sonoro principal. Se identifica con el sufijo "cordo", seguido del número de notas que componen cada sistema. Su función es analizar la morfología de las partes de las oraciones melódicas que forman la melodía.

1.2.7 Análisis sintáctico de la melodía

Fue principalmente extraído y resumido del libro Análisis morfológico y sintáctico de la melodía de Roca Vidal (2017b).

1.2.8 Sintaxis de la oración musical simple

a) Partes de la oración musical simple

Fue principalmente extraído y resumido del libro Análisis morfológico y sintáctico de la La oración musical simple está compuesta por cuatro partes diferentes. No todas las oraciones musicales simples contienen necesariamente las cuatro partes; su presencia depende del compás y de la morfología del motivo (Roca Vidal, 2017b). Las partes básicas son:

- **Célula musical:** La célula musical es la unidad rítmico-melódica mínima, formada por uno o varios sonidos que se desarrollan dentro de una pulsación o su equivalente métrico. Su agrupación o repetición origina cesuras y motivos musicales, y está constituida por una célula rítmica y una melódica. Se clasifica según su extensión en simples, compuestas o defectivas; según su acentuación en téticas o anacrúsicas; y según su terminación en estables, tensas o muy tensas. Internamente puede ser binaria o ternaria, y desde el punto de vista melódico puede estar formada por una o varias notas.
- **Cesura musical:** La cesura musical es la estructura resultante de la unión de dos o más células musicales, que subdivide el motivo en partes y le otorga un sentido expresivo propio, superior al de sus componentes. Puede ser regular, cuando divide el motivo en dos mitades de igual duración y número de pulsos, o irregular, cuando la división genera partes de distinta extensión.

- **Motivo musical:** El motivo musical es una estructura rítmico-melódica fácil de recordar, repetir o variar, con extensión habitual de un compás, aunque no siempre. Puede dividirse en dos mitades mediante cesuras y está compuesto por células musicales binarias, ternarias o irregulares (5, 7, 10, 11 sonidos). Clasificación de los motivos según extensión son simples, compuestos y defectivos.
- **Inciso musical:** El inciso musical es la unidad de mayor extensión dentro de la oración musical, formada por dos o más motivos y pudiendo incluir varias cesuras. Según su extensión, se clasifica en simple, compuesto o defectivo.

b) Partes de la oración subordinadas y oraciones musicales subordinadas

Las oraciones musicales se componen de unidades estructurales menores (incisos, motivos, cesuras y células) con rasgos rítmicos y melódicos comunes. Dichas oraciones pueden presentar relaciones estructurales y de subordinación entre sí, lo que garantiza la coherencia de la melodía. En la tradición musical, esta subordinación se interpreta como una variación (Roca Vidal, 2017a).

Existen dos tipos de variación. En el primero, la estructura melódica permanece igual, pero se introducen cambios importantes en el ritmo. En el segundo, la estructura melódica solo se conserva en parte y se combina con nuevos materiales rítmicos y melódicos, lo que crea una variación más desarrollada y existen los siguientes:

- Subordinación rítmica (rit)
- Subordinación melódica (mel)
- Subordinación rítmica y melódica
- Subordinación por transporte (tr)
- Subordinación por secuencia (s)
- Subordinación por cambio de modo (mod)
- Subordinación por movimiento contrario (con)
- Subordinación por variación melódica (vm)
- Subordinación por aumentación (au)
- Subordinación por disminución (dis)
- Subordinación por variación rítmica (vr)
- Subordinación por el movimiento retrógrado directo (←)
- Subordinación por el movimiento retrógrado contrario (←con)
- Subordinación por ampliación (amp)
- Subordinación por reducción (red)

1.3 Antecedentes

Frolova-Walker (2007) sostiene que el nacionalismo musical ruso se construyó mediante símbolos e identidades culturales promovidos por compositores como “Los Cinco”, influencia que alcanzó a Theodoro Valcárcel. Entre sus referentes destacó Manuel de Falla, cuya propuesta nacionalista y modernista buscaba nuevas formas melódicas, armónicas y rítmicas orientadas a la evocación expresiva (Cascudo, 2013,

p. 170). Asimismo, Cisneros Sola (2019), señala que Falla transformó profundamente la escritura pianística popular española, influencia reflejada posteriormente en Valcárcel (Valcárcel Caballero, 1939).

Petrozzi (2009) destaca los aportes musicológicos de Edgar Valcárcel, mientras que Valcárcel Arze (1999) realizó análisis descriptivos de obras de Enrique Pinilla desde perspectivas rítmicas, melódicas, armónicas y formales. Del mismo modo, Petrozzi (2009) concluye que Theodoro Valcárcel trascendió la simple imitación folclórica al integrar elementos europeos e indígenas dentro de un indigenismo moderno.

Tello (2001) afirma que Valcárcel fusionó impresionismo francés y pentafricanismo nativo mediante una estilización del folclore, especialmente visible en 31 cantos del alma vernácula. Riggs (2011) resalta en Cuatro canciones incas la importancia del folclore indígena combinado con armonías modernas y acompañamientos pianísticos virtuosos. Por su parte, Ardila Ramírez (2018) interpreta el Concierto Indio como un homenaje a las sonoridades ancestrales mediante recursos compositivos de tradición europea.

Caicedo Serrano (2013) identifica en 31 cantos del alma vernácula el empleo de escalas pentatónicas, terceras menores repetidas y el uso de idiomas indígenas como parte de la identidad musical peruana. Asimismo, Orozco (2017) analiza la relación entre Canto Coral a Túpac Amaru II de Edgar Valcárcel y el contexto de la reforma agraria peruana. Finalmente, Petrozzi (2010) señalan que en Checan II Edgar Valcárcel fusionó elementos contemporáneos y tradicionales mediante pentafricanismo, modalismo y exploraciones tímbricas vinculadas al paisaje cultural andino.

1.4 Objetivo de la investigación

1.4.1 Objetivo general

Analizar la estructura rítmica, melódica y armónica de la obra Estampas del ballet Suray Surita” del compositor puneño Theodoro Valcárcel.

1.4.2 Objetivos específicos

- Conocer las formas rítmicas, morfológicas y sintácticas en la obra “Estampas del ballet Suray Surita” del compositor puneño Theodoro Valcárcel.
- Identificar las características melódicas, morfológicas y sintácticas en la obra Estampas del ballet Suray Surita” del compositor puneño Theodoro Valcárcel.

2 Metodología

Se trata de una investigación cualitativa de observación y análisis morfológico y sintáctico, el análisis se adentra en una de las doce piezas escritas para piano e instrumentos nativos. Mediante el análisis de las estructuras melódicas, esta investigación busca descubrir las técnicas creativas de Valcárcel y explorar cómo su obra puede inspirar composiciones musicales peruanas contemporáneas. Región de Puno, ubicada a orillas del lago Titicaca. La Población consiste en un álbum de grabados del ballet Suray Surita de Theodoro Valcárcel. La Muestra: «La Danza de los Pastores de Llamas», una de

las 12 danzas pertenecientes a la población, eligiendo la primera.

Se utilizaron los métodos descritos en la publicación de Fausto Roca: “Melodía: análisis morfológico y sintáctico” Roca Vidal (2017a) ; Se compararon los resultados con trabajos de otros autores, como el análisis de la Danza Ritual del Fuego de Manuel de Falla de Roca Vidal (2019).

Los primeros procedimientos son la reducción de la información:

a) Segmentación jerárquica de la partitura: La obra se fragmentó en niveles y se utiliza las siguientes terminologías (obra → tiempos → secciones → párrafos → oraciones compuestas y simples), tal como propone Roca Vidal (2008) para la realización de los análisis morfológico melódico.

b) Reducción del material sonoro: El “material sonoro completo” de la obra (escala material) se redujo a una “escala básica material” dentro de una octava para simplificar la identificación de grados y modos.

c) Descartes por irrelevancia: Se dejaron de lado las voces contrapuntísticas secundarias que no aportaban a la línea melódica principal, centrándose el análisis en la voz guía para el análisis, la obra no está excluida de un posible análisis de voces contrapuntísticas, pero se consideró trabajar solo la primera voz ya que guarda relación con la melodía tradicional que se conoce de la danza de los Llameros.

d) Esquemas y Gráficos: Se utiliza un esquema para enumerar secciones, temas, párrafos y oraciones de una obra, indicando entre paréntesis la función de cada unidad. Cada sección se identifica por el número de compases, una letra y/o número, y un superíndice si es necesario para diferenciarlas.

e) Sistema de categorías Prefijado: se adoptaron de partida las categorías teórico-metodológicas de Roca Vidal (2019): tipos de unidades (célula, motivo, inciso, oración) y modalidades de subordinación (ampliación, reducción, transporte, secuencia, variación de modo, etc.).

f) Construcción inductiva: a partir de la aplicación al caso concreto de “Bailan los llameros” emergieron subcategorías específicas (p. ej. reducciones de motivos particulares, patrones de asimetría rítmica, variaciones de modo propias de este fragmento) que se incorporaron al sistema de codificación.

g) Uso de colores en la representación gráfica: Para resaltar similitudes entre los incisos, se utilizaron colores, uno principal para cada grupo relacionado y sus variantes tonales para marcar diferencias. Esto facilita identificar repeticiones o variaciones y entender su orden y función dentro de la estructura armónica.

2.1 Transformaciones y comparaciones para extraer significado

a) Abreviaturas: Debido a la gran cantidad de información generada por los análisis morfológico y sintáctico, se emplean abreviaturas para indicar con precisión los aspectos analizados. Estas siglas se colocan a la izquierda de la partitura, debajo de la clave.

b) Codificación analítica en partitura: junto al pentagrama se anotaron siglas como (red) para subordinación por reducción, (amp) para ampliación, (tr↑2a) para transporte ascendente de segunda, (s↓3a) para secuencia descendente de tercera, etc.

c) Análisis Interválico: Se realiza un análisis de los intervalos que se forman por la sucesión de las notas que componen una melodía. Para identificar si un intervalo es melódicamente ascendente o descendente, se proponen la utilización de signos añadidos al número del intervalo: ↑ = ascendente, ↓ = descendente, → = ni sube ni baja, se repite el mismo sonido.

d) Operaciones analíticas: se aplicaron procedimientos de reducción (eliminación de notas), ampliación (inserción de elementos), transporte (desplazamiento Interválico), secuencia (repetición desplazada) y variaciones de modo, para comparar segmentos homólogos y determinar relaciones formales.

e) Contraste con estudios previos: los resultados se pusieron en diálogo con análisis de obras afines (p. ej. la “Danza Ritual del Fuego” de Falla o los estudios de Valcárcel Arze & Palacios Ortega), para validar patrones y enriquecer la interpretación de los resultados.

2.2 Manejo físico-manipulativo de los datos

a) Abreviaturas: Debido a la gran cantidad de información generada por los análisis morfológico y sintáctico, se emplean abreviaturas para indicar con precisión los aspectos analizados. Estas siglas se colocan a la izquierda de la partitura, debajo de la clave.

b) Codificación analítica en partitura: junto al pentagrama se anotaron siglas como (red) para subordinación por reducción, (amp) para ampliación, (tr↑2a) para transporte ascendente de segunda, (s↓3a) para secuencia descendente de tercera, etc.

c) Análisis Interválico: Se realiza un análisis de los intervalos que se forman por la sucesión de las notas que componen una melodía. Para identificar si un intervalo es melódicamente ascendente o descendente, se proponen la utilización de signos añadidos al número del intervalo: ↑ = ascendente, ↓ = descendente, → = ni sube ni baja, se repite el mismo sonido.

d) Operaciones analíticas: se aplicaron procedimientos de reducción (eliminación de notas), ampliación (inserción de elementos), transporte (desplazamiento Interválico), secuencia (repetición desplazada) y variaciones de modo, para comparar segmentos homólogos y determinar relaciones formales.

e) Contraste con estudios previos: los resultados se pusieron en diálogo con análisis de obras afines (p. ej. la “Danza Ritual del Fuego” de Falla o los estudios de Valcárcel Arze & Palacios Ortega), para validar patrones y enriquecer la interpretación de los resultados.

Todo el proceso se realizó de manera manual sobre el software SIBELIUS, lectura y anotación directa sobre partituras transcritas y digitalizadas, elaboración de tablas y esquemas en Excel y fichas de registro. Se empleó SIBELIUS software para detallar el análisis musical pero solo para realizar el “marcado” de categorías y su posterior conteo y comparación de sucesos en cada análisis siguiendo técnicas cualitativas de observación participante. En conjunto, el análisis combinó un marco de categorías prefijadas con subcategorías inductivas surgidas del propio material, aplicando procedimientos de reducción, transformación y comparación estrictamente manuales para extraer y dar sentido a los datos musicales.

3 Resultados

3.1 Análisis melódico morfológico de la obra “Bailan los llameros”

3.1.1 La escala material

Son el material sonoro completo que se ha usado para la elaboración de la obra em = “Bailan los llameros”



Figura 1
Material sonoro de la obra
completa “Bailan los llameros”

3.1.2 La escala básica material

Determinaremos cuál es la tesitura en la que se mueve la obra musical. Bastará con añadir a continuación de dicha escala material básica, la nota más grave y la más aguda que aparecen en dicha obra a analizar.

3.1.3 Material básico de la obra completa

El material sonoro utilizado en la totalidad de la obra para piano “Bailan los llameros” de las estampas del Ballet Suray Surita de Theodoro Valcárcel reduciendo todo a una sola octava tendremos el siguiente resumen:

E^bm: “Bailan los llameros”



Figura 2
Material base reducido en una octava de la obra completa, la nota más grave y aguda

En la gama cromática se han utilizado 11 de los 12 sonidos existentes en el sistema temperado clasificándose como un sistema sonoro del material básico undecáfono, de las cuales adicionalmente utilizó 2 enarmónicos, el Mi natural y el Fa bemol, así como el Si natural y el Do bemol y tiene una extensión desde el Sib¹ al Do⁷.

3.1.4 Material sonoro solo de la melodía “Bailan los llameros”

El material sonoro utilizado solo en la melodía principal reducida a una sola voz de la obra “Bailan los llameros” de las estampas del Ballet Suray Surita de Theodoro Valcárcel tendremos.



Figura 3
Material básico de la melodía principal

Podemos reducir en sus octavas teniendo el material básico de la melodía en una sola octava teniendo el siguiente resultado siendo y notándose solo la utilización de 10 de las 12 notas del sistema temperado tradicional, clasificándolo como un sistema sonoro del material básico decáfono sin la utilización de enarmónicos y con una nota más baja de Lab² y la nota más alta un Do⁷.



Figura 4
Material base reducido en una octava de la melodía principal, la nota más grave y aguda

La obra tiene 2 partes melódicas tradicionales, la primera es la danza tradicional, y la segunda, su huayño, veremos a continuación la primera parte correspondiente a la danza tradicional y observar el tipo de material sonoro que se ha utilizado en dicha melodía.

Figura 5
Sistema sonoro de la danza tradicional principal



Observamos que se han utilizado 6 de las 12 notas del sistema temperado tradicional clasificándolo como un sistema sonoro hexáfono y la nota más grave es el Do₄ y la nota más aguda el Mib₅; en esta frase nos hace reflexionar que se ha utilizado una escala del tipo Hexatónico y está en el modo **"Fa hexatónico hemitónico Dórico-Dórico."**



Figura 6
Sistema sonoro del huayño

Se han utilizado 5 de las notas del sistema temperado tradicional clasificándolo como un sistema pentáfono donde la nota más grave es el Do₄ y la nota más aguda el Lab₅; en este resumen podemos analizar que se ha utilizado una escala del tipo pentatónico y está en el modo **"Fa Pentatónico anhemitónico Dórico-Dórico."**

3.2 Identificación de la tonalidad de la melodía "Bailan los llameros"

Utilizando el material sonoro de la melodía tenemos la siguiente escala utilizada en la melodía principal de toda la obra:

Figura 7
Material base de la melodía principal en la tonalidad de Fa menor



La tonalidad principal es FA menor, con alteraciones accidentales en el segundo grado, en el quinto grado y en el sexto grado de la escala. Identificando la tonalidad de la melodía de la siguiente forma: **T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)**

Podemos notar que aparecen dos bemoles adicionales a la tonalidad y un becuadro en el sexto grado, si observamos la melodía, veremos que los 4 bemoles que aparecen sobre las notas SI MI LA MI son alteraciones accidentales que pertenecen a la armadura que tiene la obra, y unas veces aparecen naturales y otras en bemol.

El RE natural se observa en las conclusiones de los pasajes improvisatorios y en la nota final del compás 4 para ayudar a realizar el proceso moduladorios del primer episodio improvisatorio.

El DO^b se observa en la obra en los episodios improvisatorios 2 y 3 alterando la función dominante.

El SOL^b se observa en la obra en el compás 53 realizando un movimiento cromático ascendente en la melodía

3.3 Análisis de grados e intervalos melódicos de la obra “Bailan los llameros”

Analizaremos los grados melódicos de toda la obra y también los intervallos melódicos, conocido también como análisis morfológico del sistema sonoro principal.
Ver Anexo 1 para el análisis completo.

BAILAN LOS LLAMEROS

T = Fa menor (-2 2 -3 5 -6 6) Theodoro VALCARCEL

T = Fa menor (6)

The image shows a musical score for 'Bailan los llameros' by Theodoro Valcarcel. It consists of two staves. Above the first staff, the text 'T = Fa menor (-2 2 -3 5 -6 6)' is written. Above the second staff, 'T = Fa menor (6)' is written. The score includes interval numbers (e.g., 1, 2, -3, 4, 5, -5, -7, 5, 4, -3, 2, 1, 1, 1, 1) written above and below the notes on the staves.

Figura 8
Análisis de grados e intervallos melódicos de la obra “Bailan los llameros”

El sistema sonoro principal de la melodía analizada es DECATÓNICO Dórico formado por los grados 1 -2 2 -3 4 -5 5 -6 6 -7 con una estructura intervállica de segundas mayor y menor seguidas de terceras mayor y menor, la tónica está en FA.

En este caso las 10 notas que forman este sistema pertenecen al sistema sonoro principal:

Figura 9

SSP Decatónico Dórico/Frigio –
Semicromático Dórico/Frigio/
Lidio alterado N°2 (8a) T=FA

The image shows a musical score for a scale titled 'Decatónico Dórico/Frigio – Semicromático Dórico/Frigio/Lidio alterado N°2 (8°) T=FA'. The scale is written on a single staff and consists of 10 notes. Below the staff, the notes are numbered 1 through 10. The title is written above the staff.

Resumen del análisis intervállico:

- La melodía está formada por un total de 576 notas.
- El unísono → aparece un total de 32 veces.
- La segunda menor (-2a) aparece 20 veces. 12 de forma ascendente (↑) y 8 de forma descendente (↓).
- La segunda mayor (2a) aparece 182 veces, 70 de forma ascendente (↑) y 112 de forma descendente (↓).
- La tercera menor (-3a) aparece 105 veces, 43 de forma ascendente (↑) y 62 de forma descendente (↓).
- La tercera mayor (3a) aparece 33 veces, 22 de forma ascendente (↑) y 11 de forma descendente (↓).

- La cuarta justa (4a) aparece 70 veces, 48 de forma ascendente (↑) y 21 de forma descendente (↓) y 1 de forma descendente que es una 11a relativo a (4).
- La cuarta aumentada (+4a) aparece 5 veces de forma ascendente (↑).
- La cuarta disminuida (°4a) aparece 2 veces forma ascendente (↑).
- La quinta justa (5a) aparece 18 veces, 12 de forma ascendente (↑) y 6 de forma descendente (↓).
- La quinta disminuida (°5a) aparece 9 veces forma ascendente (↑).
- La quinta aumentada (+5a) aparece 2 veces forma descendente (↓) en intervalo real de +12va.
- La sexta menor (-6a) aparece 9 veces, 3 de forma ascendente (↑) y 6 de forma descendente (↓).
- La sexta mayor (6a) aparece 11 veces, 3 de forma ascendente (↑) y 8 de forma descendente (↓).
- La séptima menor (-7a) aparece 6 veces forma ascendente (↑).
- La octava justa (8a) aparece 7 veces, 3 de forma ascendente (↑) y 4 de forma descendente (↓).

En la melodía de Theodoro Valcárcel predominan los intervalos de segunda mayor, seguidos de las terceras menores y las cuartas justas. También destacan las terceras mayores, segundas menores, quintas justas y sextas mayores. Los demás intervalos, como las cuartas aumentadas y disminuidas, las quintas disminuidas y aumentadas, la sexta menor, la séptima menor y la octava, tienen una presencia menor en la obra.

Vemos que aparecen una variedad de intervalos llamados “disonantes”: cuarta aumentada, cuarta disminuida, quinta aumentada, quinta disminuida.

240 intervalos son ascendentes (↑) y 239 son intervalos descendentes (↓)

Las fórmulas utilizadas más comúnmente son las siguientes:

COMPAS 1: Es una secuencia tipo escala ascendente de 5 notas seguidas por un salto de tercera menor; el primer intervalo es una segunda mayor seguido de un intervalo de segunda menor, tercer intervalo de segunda mayor, cuarto intervalo de segunda mayor, quinto y sexto intervalo son unísonos y finalmente un intervalo de tercera menor.



Figura 10
Compas 1

Esta secuencia interválica se repite 12 veces con 2 variaciones; la primera variación inicia con un unísono en el primer intervalo y luego un intercambio de notas entre la última y la penúltima cambiando la dirección y valor de los 2 últimos intervalos.

Figura 11
Compas 1



En la segunda variación es idéntica a la anterior con la variación de que la última nota desaparece al convertirse en una negra la penúltima nota desapareciendo la presencia del último intervalo de tercera menor.



Figura 12
Compas 1

COMPAS 2: Es una secuencia tipo escala descendente de 5 notas seguidas por un salto de cuarta justa; el primer intervalo es una segunda mayor seguido de un intervalo de segunda mayor, tercer intervalo de segunda menor, cuarto intervalo de segunda mayor, quinto y sexto intervalo son unísonos y finalmente un intervalo de cuarta justa.

Figura 13
Compas 2



También esta secuencia interváltica se repite 12 veces con también 2 variaciones ligeras; la primera variación inicia con un unísono y con un intervalo final de tercera menor.



Figura 14
Compas 2

En la segunda variación semejante al anterior con la única diferencia que solo se utilizan los intervalos generados por las notas del primer tiempo y un cambio en la primera nota variando el primer intervalo por una segunda mayor.

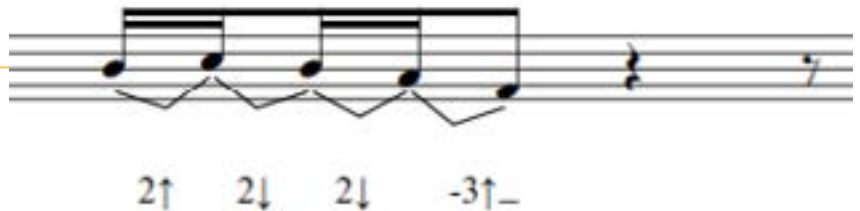


Figura 15
Compas 2

Estas secuencias interválticas son las principales que pertenecen a la tradicional música de los “Llameritos” que actualmente conocemos con ligeras diferencias que son productos de la variación oral en su difusión ya que esta melodía fue recopilada por Theodoro a inicios del siglo XX y quizás producto de la convivencia natural del compositor con la danza en su infancia a finales del siglo XIX practicada frecuentemente en las fiestas de la época.

3.4 Análisis melódico sintáctico de la obra “Bailan los llameros”

La obra analizada se caracteriza por la presencia de oraciones binarias y ternarias, compuestas principalmente por incisos binarios, con un uso ocasional de incisos ternarios. Los motivos y células simples, tanto binarias como ternarias, surgen como resultado de los cambios de compás.

A continuación, se presenta el análisis melódico-sintáctico de la obra “Bailan los

llameros". Este enfoque difiere del análisis sintáctico-armónico (Frías López, 2012), aunque guarda ciertas similitudes con el análisis sintáctico-rítmico. Ver anexo 2 para ver análisis completo.

BAILAN LOS LLAMEROS



Figura 16
Análisis melódico sintáctico de la obra "Bailan los Llameros"

Figura 17
Análisis melódico sintáctico de la obra "Bailan los Llameros"



Figura 18
Análisis melódico sintáctico de la obra "Bailan los Llameros"

El párrafo melódico A (compases 15 al 28) presenta el tema principal con dos oraciones melódicas: a1 (ternaria) y a2 (binaria). Cada una tiene tres incisos: en a1, dos pertenecen a la melodía principal y uno al 1er episodio improvisatorio; en a2, dos a la melodía principal y uno al 2do episodio improvisatorio. Cada inciso contiene dos motivos, y cada motivo, dos células melódicas.

El párrafo melódico A1 (compases 57 al 70) es muy similar a A: los dos primeros incisos de la oración a1.1 y el primer inciso de a2.1 se exponen en una octava superior.

En el párrafo B (del compás 29 al 56) se expone un ritmo de huayño en compás de 2/4, con dos oraciones: a3 (con un 3er episodio improvisatorio) y a4 (con repetición de los incisos melódicos 4, 5 y 6). La mayoría de incisos tienen dos motivos y cada motivo dos células melódicas; en el 3er episodio improvisatorio, cada motivo tiene tres células melódicas.

Se produce una reexposición total del párrafo a1, con una variación en el inciso melódico 3.1 (una octava superior), solo a nivel melódico (con variaciones armónicas significativas). También hay una reexposición completa del párrafo B (compases

71–101), seguida de una CODA en ritmo lento y forma descendente: la oración musical unimembre a5, que consta de un solo inciso melódico con motivos ternarios (tres células melódicas cada uno).

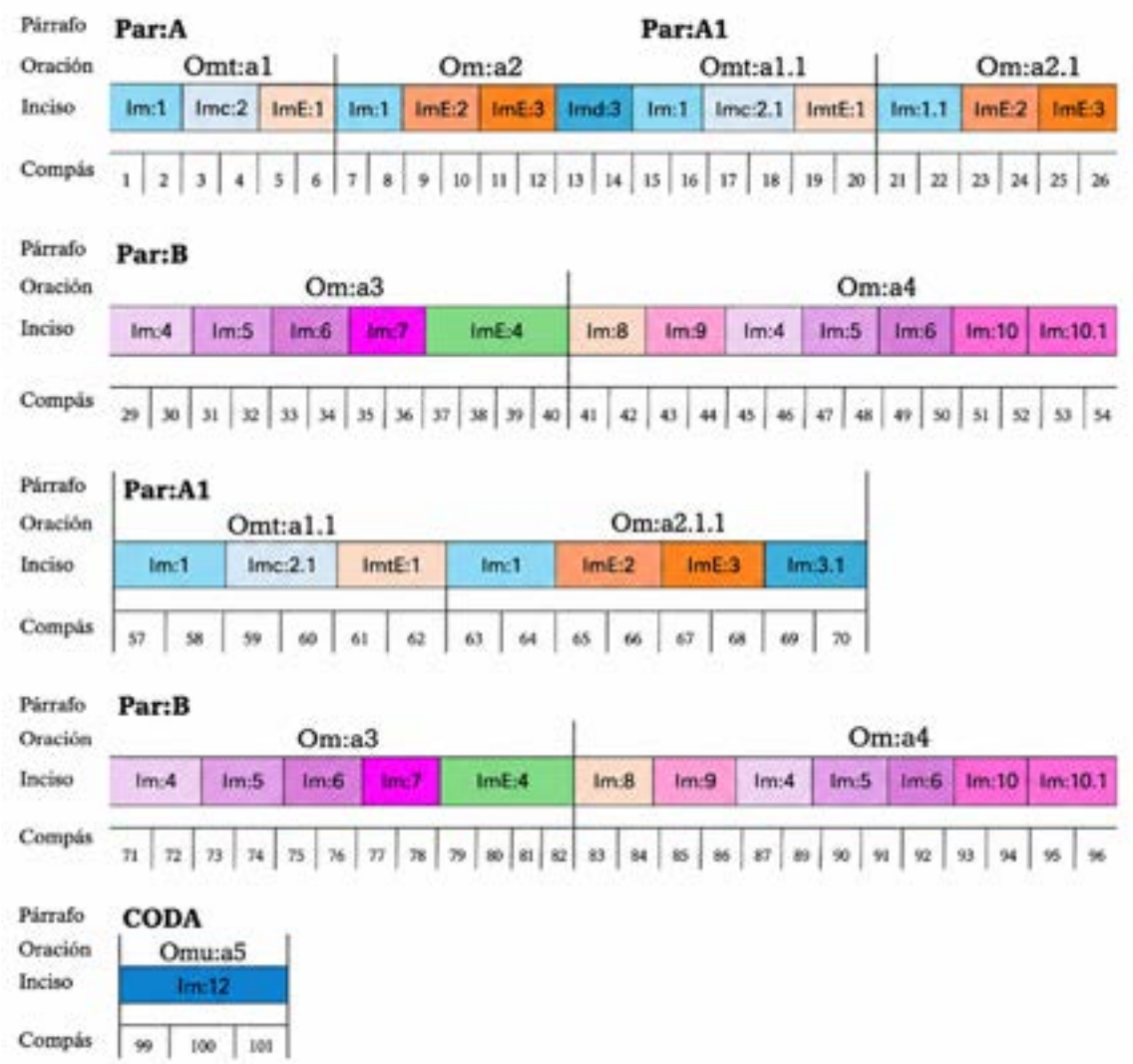


Figura 19
Esquema general de la forma
morfológica melódica

3.5 Descripción del análisis sintáctico de la melodía de la obra “Bailan los llameros”

La obra se divide principalmente en 2 partes:

Párrafo A (Par:A) que está en 6/8 y contiene la melodía principal de la danza popularmente conocida como Llameritos de cantería, pero con 2 incisos melódicos con forma de episodios improvisatorios interrumpiendo las melodías de forma muy inteligente.

Párrafo A1 (Par:A1) de ritmo 6/8 y realiza una reexposición del párrafo A pero en una octava alta varios de los incisos.

Párrafo B (P:B) de ritmo de 2/4 a un estilo parecido al de un huayño e incluye un 3er episodio improvisatorio antes de repetir la melodía principal pero dándole un final con un mayor desarrollo melódico.

Párrafo A1 (Par:A1) de ritmo 6/8 vuelve a aparecer y conserva la mayoría de la similitud a excepción del inciso melódico final que se encuentra en una octava superior.

Párrafo B (P:B) la reexposición del mismo párrafo en su totalidad.

Párrafo C (P:B) que más que un párrafo en sí es una especie de coda final del tema

Dando en la estructura tradicional la siguiente forma musical:

A – A' – B – A' – B – C

Esa sería la estructura en general, ahora procederemos a detallar los tipos de células, motivos e incisos que se han formado en cada párrafo y oración y los tipos de subordinaciones que se han tenido respecto de una célula, motivo e inciso con otro.

3.5.1 Resumen de células, motivos, incisos y oraciones melódicas y subordinaciones por compases

Del compás 1 al 6 forman la oración melódica <<Omt:a1>>

Compás 1: motivo melódico (mm:1) formado por dos células melódicas ternarias (cmt:1) y (cmt:2) (ritmo 6/8).

Compases 2–3: desarrollo de (mm:1) con células subordinadas y variaciones (ej.: cmt:1.1 (con), cmt:3, cmt:1.2 (vm), cmt:4), formando (mm:2) y (mm:1.1).

Compás 4: subordinaciones de células anteriores (cmt:1.1.1 (con/vm), cmt:3.1 (vm)).

Compases 5–6: episodio improvisatorio I con células episódicas (cmtE:1–3) y motivo (mmE:2); se forma el inciso melódico (Imc:2).

Del compás 7 al 14 forman la oración melódica <<Omt:a2>>

Compases 7–8: repetición integral del inciso (Im:1).

Compases 9–12: episodio improvisatorio II con incisos (ImE:2–3), motivos (mmE:3–4) y células (cmtE:4–8).

Compases 13–14: repetición de (mm:1); motivo unimembre con (cmt:1.1.2 (con/vm); forman el inciso (Im:3).

Del compás 15 al 20: forman la oración melódica <<Omt:a1.1>> se considera diferente ya que en comparación a la oración a1 presenta una variación rítmica en la segunda célula del compás 17 y todo está subordinado por una octava ascendente.

Compases 15–16: repetición de (Im:1) con trasporte de octava ascendente.

Compases 17–18: variaciones rítmicas y subordinaciones ascendentes (cmt:1.2_(con/vm) (tr 8↑), cmt:4.1_(vr) (tr 8↑), (mmc:2.1_(amp) (tr 8↑))).

Compases 19–20: reexposición del episodio improvisatorio I.

Compases 21–22: repetición del motivo (mm:1) transpuesto en octava superior; motivo (mm:2) también subordinado por octava (excepto las dos últimas notas). Célula (cmt:3 (vm) (tr 8↑)) con variación melódica por transporte de octava de la primera nota.

Compases 23–26: reexposición completa del episodio improvisatorio II (originalmente expuesto en compases 9–12).

Compases 27–28: repetición integral del inciso melódico (Im:3) (compases 13–14), conservando similitud en motivos y células melódicas ternarias.

Del compás 29 al 40: forman la oración melódica << Om:a3>>

Compases 29–34: nuevos motivos (mm:4–9) a partir de células con variaciones rítmicas (cm:6–13); formación de incisos (Im:4–6).

Compases 35–36: motivos (mm:10–11) con subordinaciones por transporte de intervalo (cm:14–15.1 (tr -2↑)).

Compases 37–40: episodio improvisatorio IV con células acéfalas (cmE:12–17) y motivos ternarios (mmtE:11–12); forman inciso episódico (ImE:4).

Del compás 41 al 56: forman la oración melódica << Om:a4>>

Compases 41–44: motivos (mm:12–13) con subordinaciones por transportes de intervalo (cuarta, tercera, segunda) y variaciones (cm:16–15.3_(tr 3↑), (cmd:16).

Compases 45–50: repetición de incisos (Im:4–6) y sus células.

Compases 51–54: desarrollo de (mm:14–14.2) con subordinaciones descendentes y

variaciones melódicas (cm:14.1–14.3_(tr-2+)), (cm:15.4–15.6_(tr 4+)).

Compases 55–56: motivo (mm:15) y inciso unimembre (lmu:11) a partir de (cm:17) y (cm:9.2.1_(vm)).

Del compás 57 al 62: Tenemos una reexposición de la oración melódica (Omt:a1.1).

Del compás 63 al 70: forman la oración melódica << Om:a2.1.1>>

Del compás 63 al 70: Reexposición de la oración melódica <<Om:a2.1>> pero con una variación en el inciso melódico (lm:3.1_(tr 8+)) que es la primera subordinación del inciso melódico 3 que tiene una subordinación por transporte de intervalo ascendente de octava.

Del compás 71 al 98: reexposición completa de las oraciones <<Om:a3>> y << Om:a4>>

Compás 98: La célula melódica anacrúsico (cm:13.2_(vm)) que es la segunda subordinación del motivo melódico 13 que tiene una subordinación por variación melódica

Del compás 98 al 101: forman la oración melódica unimembre << Omu:a5>>

Compás 98: célula anacrúsica (cm:13.2 (vm)) (subordinación de mm:13).

Compases 99–101: motivos ternarios (mmt:17–18) con subordinaciones por transporte de intervalo (cm:15.1_(tr-2+)), (cm:15.2_(tr5+)), (cm:13.1_(tr 2+)), defectivas (cmd:19) y compuestas (cmc:20); forman (lm:12).

3.5.2 Resumen y análisis de los motivos melódicos

Los motivos se van a clasificar en motivos melódicos simples y a los motivos de los episodios improvisatorios.

Los motivos originales simples en ritmo de 6/8 son 3: mm:1, mm:2, mmu:3

El resto de los motivos que aparecen en la obra en ritmo de 6/8 son subordinados de estos motivos originales.

Los motivos originales en ritmo de 2/4 son: mm:4, mm:5, mm:6, mm:7, mm:8, mm:9, mm:10, mmt:11, mm:12, mm:13, mm:14, mm:15, mmu:16, mmt:17, mmt:18.

El resto de los motivos que aparecen en la obra en ritmo de 2/4 son subordinados de estos motivos originales.

Los motivos originales Episódicos en ritmo de 6/8 son: mmEu:1, mmE:2, mmE:3, mmE:4, mmE:5, mmE:6

Los motivos originales Episódicos en ritmo de 2/4 son: mmtE:7, mmtE:8.

Los motivos melódicos del ritmo de 6/8 son téticas, comienzan con el ataque en el pulso, todas binarias a excepción del motivo melódico unimembre 3.

El pulso de las células es de tiempo y medio y su figuración rítmica en los 3 motivos es el mismo, 4 semicorcheas seguido de 4 corcheas

El motivo mm:1 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas ternarias cmt:1 y cmt:2, contiene los grados melódicos 1 2 -3 4 5 5 5 -7

El motivo mm:1.1 subordinado del motivo mm:1, subordinado con una variación melódica en la primera célula cmt:1.2 y cmt:4, contiene los grados melódicos 1 1 -3 4 5 5 -7 5.

El motivo mm:1.1.1 subordinado del motivo mm:1.1, subordinado con una transposición de intervalo de octava ascendente en sus dos células cmt:1.2_{(con/vm)(tr 8+)} y cmt:4.1_(vr)
(tr 8+)' contiene los grados melódicos 1 1 -3 4 5 5 -7.

El motivo mm:2 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas ternarias cmt:1.1 y cmt:3, contiene los grados melódicos 5 4 -3 2 1 1 5

El motivo mmc:2.1 subordinado del motivo mm:2, subordinado con una variación melódica en las 2 células cmt:1.1.1 y cmt:3.1, y tiene una subordinación por ampliación añadiendo el cmd:5 que es una célula defectiva, contiene los grados melódicos 5 5 4 -3 1 1 1 6

El motivo mmu:3 es tético y final estable, formado por una única célula melódica ternaria unimembre cmt:1.1.2, contiene los grados melódicos 4 5 4 -3 1

Los motivos melódicos del ritmo de 2/4 son téticas, comienzan con el ataque en el pulso, todas binarias a excepción del motivo melódico 11, 17 y 18 como un motivo unimembre 16.

El motivo mm:4 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:6 y cm:6.1, contiene los grados melódicos 5 1 -7 5 1 -7.

El motivo mm:5 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:7 y cm:8, contiene los grados melódicos 5 5 5 -7 4

El motivo mm:6 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:9 y cm:9.1, contiene los grados melódicos -3 5 4 -3 5 4

El motivo mm:7 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:10 y cm:11, contiene los grados melódicos -3 4 1 -3 5

El motivo mm:8 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:12 y

cm:6.2, contiene los grados melódicos 1 -3 4 5 1 -7

El motivo mm:9 es tético y final suspendido, formado por 3 células melódicas cm:6.2, cm:13 y cm:14, contiene los grados melódicos 5 1 -7 5 4 -3

El motivo mm:10 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:13.1 y cm:15, contiene los grados melódicos 4 -3 1

El motivo mm:10.1 es tético y final suspendido, subordinado del motivo mm:10 que tienen una variación melódica y variación rítmica formado por la célula melódica cm:15, contiene los grados melódicos 1

El motivo ternario mm:11 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:15.1, contiene los grados melódicos 2 2

El motivo mm:12 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:16 y cm:15.2, contiene los grados melódicos -7 -3 1 5

El motivo mm:12.1 es tético y final estable, subordinado por transposición de intervalo descendente de cuarta y con variación melódica de las células melódicas cm:16.1 y cm:15.3, contiene los grados melódicos 4 -7 5 -3

El motivo mm:12.2 es tético y final suspendido, subordinado por transposición de intervalo descendente de cuarta, con variación melódica, variación rítmica y ampliación melódica de las células melódicas cm:16.1 y cm:9.2, contiene los grados melódicos 4 -7 5 -3 4 -3 1

El motivo mm:13 es tético y final suspendido, formado por 2 células melódicas cm:16 y cm:14.1, contiene los grados melódicos 5 5 6 5 4

El motivo mm:14 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:14.1 y cm:15.4, contiene los grados melódicos 6 6

El motivo mm:14.1 es tético y final estable, subordinado por transposición de intervalo ascendente de cuarta de las células melódicas cm:14.2 y cm:15.5, contiene los grados melódicos -2 -2.

El motivo mm:14.2 es tético y final estable, subordinado por variación melódica de las células melódicas cm:14.3 y cm:15.6, contiene los grados melódicos 2 5

El motivo mm:15 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas cm:17 y cm:9.2.1, contiene los grados melódicos 1 -7 5 4 5 -3

El motivo mm:16 es tético y final estable, formado por una única célula melódica cm:14.4, contiene el grado melódico 1

El motivo mm:17 es ternarios, anacrúsico y final suspensivo, formado por las células melódicas cm:13.2, cm:15.1 y cm:15.2 contiene los grados melódicos 5 -3 2 5

El motivo mm:18 es ternarios, tético y final estable, formado por las células melódicas cm:13.1, cm:19 y cm:20 contiene los grados melódicos 4 -3 2 1 5 1

Los motivos melódicos episódicos del ritmo de 6/8 son acéfalos sin el primer tiempo y téticos comenzando con el ataque en el pulso, todas binarias a excepción del motivo melódico unimembre 1 y el motivo melódico defectivo 6.

El motivo mmEu:1 es unimembre, acéfalo y de final suspensivo, formado por la única célula melódica cmtE:1, contiene los grados melódicos -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2

El motivo mmE:2 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:2 y cmtE:3, contiene los grados melódicos 2 5 4 2

El motivo mmE:3 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:4 y cmtE:5, contiene los grados melódicos 2 4 4 2 4

El motivo mmE:4 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:6 y cmtE:7, contiene los grados melódicos -6 -6 4 -7 °5

El motivo mmcE:5 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmtE:8 y cmcE:9, contiene los grados melódicos 5 6 2 5 2 5

El motivo mmdE:6 es tético y final estable, formado por 2 células melódicas episódicas cmdE:10 y cmtE:11, contiene los grados melódicos -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

Los motivos melódicos episódicos del ritmo de 2/4 son acéfalos sin el primer tiempo, todas ternarias.

El motivo mmcE:7 es acéfalo y final estable, formado por 3 células melódicas episódicas cmE:12, cmE:13 y cmE:14, contiene los grados melódicos °5 -7 1 °5 -7 2 1 °5 -7 1 °5 2 1

El motivo mmcE:8 es acéfalo y final estable, formado por 3 células melódicas episódicas cmE:15, cmE:16 y cmE:17, contiene los grados melódicos 1 5 1 -3 6 1 °5 6 1 5 1

3.5.3 Resumen y análisis de los incisos melódicos

El inciso Im:1 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:1 y mm:2, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Im:1.1 es tético y de final estable, subordinado del inciso Im:1 por transposición de intervalo ascendente de octava, formado por los motivos mm:1 y mm:2, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Imc:2 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:1.1 y mm:2.1, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Im:2.1 es compuesto, tético y de final estable, subordinado del inciso Im:2 por transposición de intervalo ascendente de octava, formado por los motivos mm:1.1.1 y mm:2.1, comienza con el grado 1 y termina con el grado 5.

El inciso Imc:3 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:1 y mm:3, comienza con el grado 1 y termina con el grado 1.

El inciso Imc:3.1 es tético y de final estable, subordinado del inciso Im:3 por transposición de intervalo ascendente de octava, formado por los motivos mm:1 y mm:3, comienza con el grado 1 y termina con el grado 1.

El inciso Im:4 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:4 y mm:5, comienza con el grado 5 y termina con el grado 4.

El inciso Im:5 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:6 y mm:7, comienza con el grado -3 y termina con el grado 5.

El inciso Im:6 es tético y de final suspensivo, formado por los motivos mm:8 y mm:9, comienza con el grado 1 y termina con el grado 4.

El inciso Imc:7 es compuesto, tético y de final estable, formado por los motivos mm:10 y mm:11, comienza con el grado -3 y termina con el grado 2.

El inciso Im:8 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:12 y mm:12.1, comienza con el grado -7 y termina con el grado -3.

El inciso Im:9 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:12.2 y mm:13, comienza con el grado 4 y termina con el grado 4.

El inciso Im:10 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:10.1 y mm:14, comienza con el grado -3 y termina con el grado 6.

El inciso Im:10.1 es tético y de final estable, formado por los motivos mm:14.1 y mm:14.2, comienza con el grado -2 y termina con el grado 5.

El inciso Imu:11 es unimembre, tético y de final estable, formado por el único motivos mm:15, comienza con el grado 1 y termina con el grado 1.

3.5.4 Incisos melódicos episódicos improvisatorios

El inciso ImE:1 es acéfalo y de final suspendido, formado por los motivos mmEu:1 y mmE:2, comienza con el grado -3 y termina con el grado 2.

El inciso ImE:2 es tético y de final suspendido, formado por los motivos mmE:3 y mmE:4, comienza con el grado 2 y termina con el grado °5.

El inciso ImE:3 es tético y de final estable, formado por los motivos mmE:3 y mmE:4, comienza con el grado 5 y termina con el grado -3.

El inciso ImE:4 es acéfalo y de final estable, formado por los motivos mmEu:1 y mmE:2, comienza con el grado °5 y termina con el grado 1.

3.5.5 Resumen y análisis de las oraciones melódicas

La oración melódica Omt:a1 es binario regular, tética y termina con un inciso melódico episódico con carácter improvisatorio, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 2, tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente repitiéndose el patrón en los 2 primeros incisos y finalizando de forma ascendente con el último inciso.

La oración melódica Omt:a1.1 es binario regular, tética y termina con un inciso melódico episódico con carácter improvisatorio, los 2 primeros incisos están subordinados por una transposición de octava ascendente, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 2, tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente repitiéndose el patrón en los 2 primeros incisos y finalizando con una reexposición del primer episodio improvisatorio de forma ascendente con el último inciso.

La oración melódica Omt:a2 es binario regular, tética y con final estable, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 1, el primer inciso tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente continuando con el segundo episodio improvisatorio que tienen un contorno ondulante y finaliza de forma descendente y continua con el último inciso similar al primero.

La oración melódica Omt:a2.1 es binario regular, tética y con final estable, la oración comienza por el grado 1 y acaba en el grado 1, el primer inciso está subordinado por una transposición ascendente de intervalo de octava, tiene un contorno melódico ascendente y luego descendente; teniendo una reexposición del segundo episodio improvisatorio que tienen un contorno ondulante y finaliza de forma descendente y continua con el último inciso similar al primero.

La oración melódica Omt:a3 es binario regular, tética y con final estable, la oración comienza por el grado 5 y acaba en el grado 1, tiene un contorno melódico ondulatorio en sus 4 primeros incisos con un salto final de intervalo de 9na, el último inciso es el tercer episodio improvisatorio que tienen un contorno melódico ascendente un salto de 3 octavas inferiores para de nuevo la melodía desarrollarse de forma ascendente.

La oración melódica Omt:a4 es binario regular, tética y con final estable, la oración

comienza por el grado -7 y acaba en el grado 1, tiene un contorno melódico ondulatorio en sus ocho incisos melódicos.

La oración melódica Omt:a5 es unimembre teniendo un único inciso y cumpliendo la función de CODA, anacrúsico y con final estable, la oración comienza por el grado 5 y acaba en el grado 1, tiene un contorno melódico descendente

4 Discusión

Al ser el primer trabajo de este tipo realizado sobre el compositor, se está abierto a diversas propuestas que puedan enriquecer su profundidad o ampliar sus conclusiones desde diferentes perspectivas. La investigación permite adoptar un enfoque abierto y flexible. En cuanto a comparaciones, se puede observar que presenta similitudes con los trabajos realizados por Roca Vidal (2019) autor principal de la metodología empleada. En su análisis de la Danza Ritual del Fuego de Manuel de Falla, Roca Vidal destaca características del estilo nacionalista que Falla emplea en su composición, así como la variada utilización de acordes y recursos melódicos, los cuales son extensos y ricos, reflejando la musicalidad propia del inicio del siglo XX.

Por otro lado Valcárcel Arze & Palacios Ortega (1986) señalan que la obra de Valcárcel hace un uso constante de la música mestiza del altiplano. A través de un análisis melódico, se ha comprobado que, a pesar de estar adornada con pasajes ornamentales y de carácter virtuoso, la obra mantiene su esencia original.

Uno de los hallazgos más significativos es la utilización de sistemas sonoros reducidos particularmente las escalas hexatónica hemitónica y pentatónica anhemitónica en modo dórico que confieren a la obra un carácter distintivo. Estas estructuras, lejos de limitar la expresividad, se convierten en recursos creativos que favorecen la generación de motivos, incisos y oraciones con gran riqueza rítmica y variaciones melódicas. El hecho de que Valcárcel reduzca su material a sistemas decáfonos o hexáfonos revela una búsqueda de síntesis entre lo popular y lo académico, evitando la dependencia exclusiva del cromatismo europeo.

Asimismo, la predominancia de intervalos de segunda mayor, tercera menor y cuarta justa muestra la cercanía de la obra con las melodías tradicionales andinas, donde los giros melódicos sencillos, repetitivos y de carácter modal cumplen una función identitaria. La incorporación de intervalos disonantes, aunque menos frecuentes, sugiere la influencia de técnicas modernas que enriquecen el discurso sin perder la raíz folclórica.

Desde la perspectiva sintáctica, la organización en párrafos de estructura A – A' – B – A' – B – C, con episodios improvisatorios intercalados, refleja una concepción flexible de la forma, más cercana a la oralidad y a la práctica popular que a los moldes europeos clásicos. Este diseño formal aporta dinamismo y espontaneidad, a la vez que evoca la naturaleza festiva y comunitaria de las danzas de llameros. En conjunto, los resultados evidencian que Valcárcel no se limita a transcribir melodías folclóricas, sino que las reelabora a través de procedimientos de reducción,

ampliación, transporte y variación, logrando un lenguaje moderno que dialoga con la tradición. De este modo, la obra se convierte en un ejemplo paradigmático de mestizaje musical, en donde la estética europea se pone al servicio de la sonoridad andina.

5 Conclusiones

La obra presenta una compleja organización melódico-armónica en la que las melodías principales se sustentan en estructuras pentatónicas y hexatónicas, reflejando la fusión de tradiciones musicales andinas con desarrollos compositivos más elaborados. En la sección de la danza se emplea específicamente una escala FA hexatónica hemitónica (Dórico-Dórico), mientras que el huayno se articula sobre una escala FA pentatónica anhemitónica (Dórico-Dórico), lo que confiere a cada sección un matiz tonal distintivo a pesar de compartir la misma nota tónica.

El sistema sonoro principal de toda la obra se estructura como un SSP Decatónico Dórico/Frigio – Semicromático Dórico/Frigio/Lidio alterado N°2 (8a) T=FA, generando una red de tensiones y resonancias armónicas que enriquece la textura musical.

Desde el punto de vista sintáctico, la pieza sigue una estructura clara y equilibrada de tipo (A – A' – B – A' – B – C), que permite tanto la repetición temática como la variación progresiva de los materiales melódicos.

Finalmente, la tonalidad principal se asienta en Fa menor, con alteraciones accidentales en el segundo, quinto y sexto grado de la escala (T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)), lo que introduce un juego de tensiones modal-diatónicas que se entrelaza con los sistemas escalares anteriores, creando una unidad coherente entre la base folclórica y el desarrollo compositivo de la obra.

6 Recomendaciones

La investigación musical está permitiendo un conocimiento más profundo de nuestros recursos en las melodías principales tanto la danza como en el huayño, por lo que se recomienda fomentar más estudios similares de este tipo. Se recomienda también hacer una evaluación a las cadencias sin preparación previa, como las voces secundarias de la obra de Theodoro Valcárcel, ya que este tipo de análisis puede ser muy amplio para cada fase. Cabe resaltar la labor innovadora al fusionar la música tradicional de la época inca y de los pueblos alto andinos con la emergente música moderna del siglo XX.

ANEXO 1:

Análisis melódico morfológico de la obra "Bailan los llameros"

BAILAN LOS LLAMEROS

T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)

Theodore VALCARCEL

T = Fa menor (6)

Go. mel. 1 2 3 4 5 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5 -3 5

Int. mel. 27 -27 27 27 1+ 1+ -37 -37 27 27 -27 27 + + 47 47 1+ -37 27 27 1+ -37 27 1+ 27 27

3 3 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1+ 27 27 -37 1+ 1+ -37 27

Nº 100 37 -27 -47 47 37 27 37 27 37 47 27 47

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 4 4 -7 5

27 -27 27 27 1+ 1+ -37 -37 27 27 -27 27 + + 47 47 -37 -37 -37 -37 47 47 -27

T = Do menor

5 6 2 5 2 5 -7 5 4 -3 5 4 -3 1 -7 5 4 -3

27 37 37 47 47 -37 27 27 37 27 27 -37 27 27 27 27 27 27 27

T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

27 -27 27 27 1+ 1+ -37 47 27 27 27 -37

T = Fa menor (6)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5 -3 5

27 -27 27 27 1+ 1+ -37 -37 27 27 -27 27 + + 47 47 1+ -37 27 27 1+ -37 27 1+ 27 27

3 3 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1+ 27 27 -37 1+ 1+ -37 27

Nº 100 37 -27 -47 47 37 27 37 27 37 47 27 47

T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 4 4 -7 5

27 -27 27 27 1+ 1+ -37 -37 27 27 -27 27 + + 47 47 -37 -37 -37 -37 47 47 -27

T = Do menor

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

T = Fa menor

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

T = Fa menor (-5 5 -6 6)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

T = Fa menor (-2 2 -4 4)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

T = Fa menor (8)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

T = Fa menor (-5-5)

ANEXO 2:

Análisis melódico morfológico de la obra "Bailan los llameros"

BAILAN LOS LLAMEROS

T = Fa menor (-2 2 -5 5 -6 6)

Theodore VALCARCEL

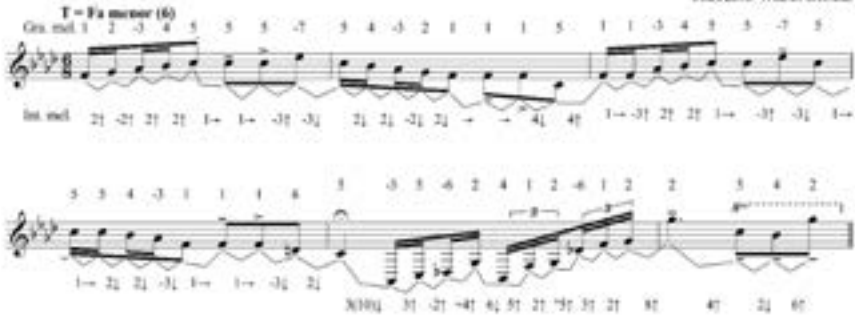
T = Fa menor (6)

Gra. mel. 1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5 -7 5

Int. mel. 21 -21 21 21 1+ 1+ -31 -31 21 21 -21 21 + - 41 41 1+ -31 21 21 1+ -31 -31 1+

5 5 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1+ 21 21 -31 1+ 1+ -31 21 3131 31 -21 -41 61 51 21 31 31 31 41 21 61



T = Fa menor (-5 5)

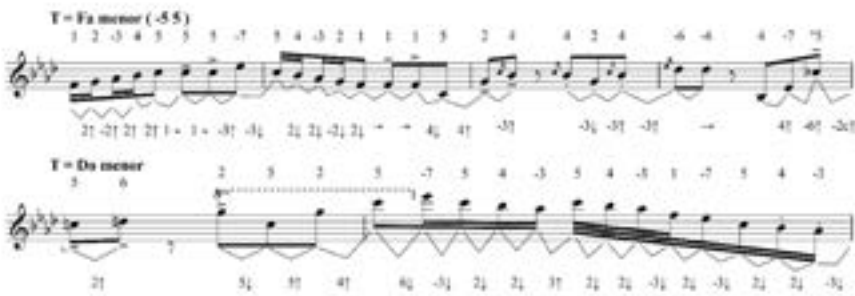
1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 -6 4 -7 7

21 -21 21 21 1+ 1+ -31 -31 21 21 -21 21 + - 41 41 -31 -31 -31 -31 -41 -61 -261

T = Da menor

5 6

21 31 31 41 61 -31 21 21 31 21 21 -31 21 -31 21 21 -31



T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 4 5 4 -3 1

21 -21 21 21 1+ 1+ -31 41 21 21 21 -31



T = Fa menor (6)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 1 1 -3 4 5 5 -7

21 -21 21 21 1+ 1+ -31 -31 21 21 -21 21 + - 41 41 1+ -31 21 21 1+ -31 -31

5 5 4 -3 1 1 1 6 5 -3 5 -6 2 4 1 2 -6 1 2 2 5 4 2

1+ 21 21 -31 1+ 1+ -31 -31 3131 31 -21 -41 61 51 21 31 31 31 41 21 61



T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 5 5 -7 5 4 -3 2 1 1 1 5 2 4 4 2 4 -6 4 -7 7

21 -21 21 21 1+ 1+ -31 -31 21 21 -21 21 + 41 41 -31 -31 -31 -31 41 -61 -261



JULIO DEL 2026



T = Fa menor (-5 5)

1 2 -3 4 5 1 2 3 4 -5 2 1 1 1 2 4 4 2 4 -6 -6 4 -7 5 3

21 -21 21 21 1+ 1+ -31 -31 21 21 -31 21 = 31 41 41 -31 -31 -31 -31 41 -41 -51

T = Do menor

5 6 2 3 2 3 4 -3 3 4 -3 1 -7 3 4 -3

21 51 51 41 61 -31 21 21 31 21 21 -31 21 -51 21 21 -31

T = Fa menor

1 2 -3 4 5 5 5 -7 6 5 4 -3 1

21 -21 21 21 1+ 1+ -31 41 21 21 -31

T = Fa menor (-5 5 -4 6)

5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4 -3 5 4 -3 3 4 -3 4 1 -3 5

41 21 -31 41 21 -31 → → -31 41 21 31 21 21 31 21 21 41 -31 41 41

1 -3 4 5 1 -3 5 1 -7 3 4 -3 4 -3 1 2

-31 21 31 41 21 -31 41 21 -31 21 21 21 -31 21 21 21 →

3 15 -7 1 15 -7 2 1 15 -7 1 15 2 1 1 5 1 -3 4 1 15 4 1 5 1

-31 -31 21 21 31 21 41 31 21 31 21 41 31 21 41 -31 41 31 41 -31 41 31 41

T = Fa menor (-2 2 -6 4)

-7 -3 1 5 4 -7 5 -3 4 -7 5 -3 4 -3 1 5 1 -7 5 1 -7 5 5 5 -7 4

41 -31 41 21 41 -31 31 21 41 -31 31 21 21 -31 41 21 41 21 -31 41 21

-3 5 4 -3 5 4 -3 4 1 -3 5 1 -3 4 5 1 -3 5 1 -3 5 4

31 21 21 31 21 21 21 41 -31 41 41 -31 21 21 41 21 -31 41 21 -3 21 21

-3 1 6 4 -2 -2 2 5 1 -7 5 4 3 -3

-31 → 41 → -51 51 41 -71 -31 21 21 31 -31

T = Fa menor

1 3 2 3 4 -3 2 1 3 1

31 21 21 21 21 21 -31 21 41 41

ANEXO 3:

Partitura original de la obra "Bailan los llameros" de las "Estampas del Ballet Suray Surita".

a don Manuel de FALLA

BAILAN LOS LLAMEROS

1

Theodore VALCARCEL

Muy pausadamente, $\text{♩} = 112$

PIANO

p

* Chli-chli y lliga

breve

f

senza rall.

cresc.

piu cresc.

f

p

senza rit.

* Chli-chli, instrumento hecho en calabazo.
Tinea, especie de tamborecillo de una sola membrana, sirve para acentuar el ritmo sincopado de la danza.

Propriété de l'Auteur
A LA FLÛTE DE PAN
48, rue de Rome et 3, rue de Madrid, Paris.

Copyright by Theodore VALCARCEL 1939
F. 603 P.

Tous droits d'exécution, de reproduction
et d'arrangement réservés pour tous pays.

8 **a Tempo**
*vigoroso **f***
più marcato il basso
etc.
senza rall.
più cresc. e recito
f
Placido, e più mosso
p
senza rall.
*sempre **p***
***f** poi cresc.*



The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics include *mf*, *fz*, *pp*, *f*, and *p*. Tempo markings include *mod.*, *senza Tempo*, and *a Tempo*. Performance instructions include *dolce e tranqu.*, *me sa fiata*, *crisp.*, and *slanciato*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

4 *a Tempo*



f

senza Tempo

a Tempo

cresc.

p

retto

f

Tempo, placido i movido

p

ritardando e dim.

preciso

f

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Dynamics markings include *ad.*, *fr. a.*, *p*, *dim.*, *cruc.*, *dim. e rall.*, and *arco*. Tempo markings include *subito Tempo*, *a Tempo*, and *Largo*. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 2/4 time signature. The notation is in a standard musical format with a treble and bass clef for each system.

REFERENCIAS:

Bibliografía

Aldwell, E., & Schachter, C. (2011). *Harmony and Voice Leading* (4a ed.). Schirmer. https://hugoribeiro.com.br/area-restrita/Schachter_Aldwell-Harmony_Voice_Leading.pdf

Ardila Ramírez, J. A. (2018). *Tres obras para guitarra Basadas en música tradicional indígena de la zona andina* [Pontificia Universidad Javeriana]. <https://core.ac.uk/download/pdf/185621059.pdf>

Bent, I. (1990). Analysis, with a Glossary by William Drabkin. London, Macmillan. *Journal of the Royal Musical Association*, 111-122. <https://doi.org/10.1093/JRMA/115.1.111>

Caicedo Serrano, P. (2013). *La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte* [Universidad Complutense de Madrid]. <http://hdl.handle.net/20.500.14352/37725>

Cascudo, T. (2013). Un arte mágico de evocación: La música nueva según Manuel de Falla. *Brocar. Cuadernos De Investigación Histórica*, (37), 167-182. <https://doi.org/10.18172/brocar.2544>

Chailley, J., & Challan, H. (1964). *Teoría completa de la música* (Vol. 1). Alphonse Leduc. <https://www.elargonauta.com/metodos-y-ejercicios/teoria-completa-de-la-musica-vol-i/979-0-046-22779-1/>

Cisneros Sola, M. D. (2013). Las canciones de juventud de Manuel de Falla: bases para su análisis prosódico y musical. *Quodlibet*, 53. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/43796>

Cisneros Sola, M. D. (2019). *La obra para voz y piano de Manuel de Falla: contexto artístico-cultural, proceso creativo y primera recepción*. Universidad Complutense de Madrid. <http://hdl.handle.net/20.500.14352/16973>

Colquicocha Carrascal, M. P. (2020). *Fonética y significado de la lengua quechua en la interpretación de un Canto del alma vernácula de Theodoro Valcárcel*. Universidad Nacional de Música. <https://repositorio.unm.edu.pe/handle/20.500.12767/64>

Cook, N. (1994). *Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press. <https://www.elargonauta.com/libros/a-guide-to-musical-analysis/978-0-19-816508-8/>

De Pedro Cursá, D. (1990). *Teoría completa de la música* (Real musical, Ed.; 3era edición, Vol. 1). <https://www.iberlibro.com/9788438712573/TEOR%C3%8DA-COMPLETA-M%C3%9ASICA-VOL.1-Edici%C3%B3n-8438712576/plp>

Frías López, J. (2012). Los trabajos analíticos en torno a la obra de Manuel de Falla (IV): Trabajos de la década de los noventa" etapa primaria y secundaria. *Innovación y experiencias educativas*, 57. https://archivos.csif.es/archivos/andalucia/ensenanza/revistas/iee/Numero_57/JOSE_JUAN_FRIAS_1.pdf

Frolova-Walker, M. (2007). *Russian music and nationalism*. Yale University Press

González, J. P. (2015). Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX. *El oído pensante*, 3(1), 29–42. <http://revistascientificas2.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7453>
Igoa, E. (2020). Análisis Musical I. <https://www.enriqueigoa.com/en/libros-y-ediciones/>

Jofré i Fradera, J. (2003). *El lenguaje musical*. Ma Non Troppo. <https://www.casadellibro.com/libro-el-lenguaje-musical/9788495601568/920383>

Kostka, S., & Payne, D. (2009). *Tonal Harmony: With an Introduction to Twentieth-Century Music*. McGraw-Hill.

LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical* (1a ed.). labor S.A. https://www.academia.edu/38914747/Jan_LaRue_An%C3%A1lisis_del_Estilo_Musical

Litvak, L. (2009). La pintura de la música. El nocturno en la pintura, la literatura y la música, 1870-1915. *Quintana*, 8, 95–111. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65323979006>

Meyer, L. B., & Beveridge, L. P. (1958). Emotion and Meaning in Music. *The Christian Scholar*, 2, 175–178. <http://www.jstor.org/stable/41177078>

Molino, J. (1990). Musical Fact and the Semiology of Music. *J. A. Underwood - Music Analysis*, 9(2), 105. <https://doi.org/10.2307/854225>

Orozco, R. F. (2017). ta [p] chas: References to indigenous traditions in peruvian electroacoustic composition of the 1960s. *Leonardo Music Journal*, 27, 93–97. https://doi.org/10.1162/LMJ_a_01026

Peña Kleisdyth, D. V. (2018). *Aplicación de una estrategia de aprendizaje en el proceso de formación de banda-escuela en un colegio público de Santander basada en el análisis musical interpretativo*. <http://hdl.handle.net/20.500.12749/2675>

Petrozzi, C. (2009). *La música orquestal peruana de 1945 a 2005 Identidades en la diversidad* [Tesis doctoral, Universidad de Helsinki]. <http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2016/11/Tesis-Clara-Petrozi.-2009.pdf>

Petrozzi, C. (2010). *Musical avant-garde in Peru since 1950* [Proceedings]. International Conference Beyond the Centres: Musical Avant-gardes since 1950, Thessaloniki, Greece. https://btc.web.auth.gr/_assets/_papers/PETROZZI.pdf

Pinilla, E. (1980). Informe sobre la música en el Perú. *Revista Musical Chilena*, 35(156), 363–685. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12404>

Piston, W. (1998). *Harmony* (5th ed.). <https://www.elargonauta.com/libros/armonia/978-84-936631-1-7/>

Pryer, A. (1996). Nattiez's "Music and Discourse": Situating the Philosophy. *Music Analysis*, 15(1), 116. <https://doi.org/10.2307/854172>

Riggs, E. J. (2011). *The art song of south America: an exploration through performance* [University of Maryland]. <https://api.drum.lib.umd.edu/server/api/core/bitstreams/8822446d-40ed-4bdc-91eb-cd37d9a22ab4/content>

Roca Vidal, F. (2008). *Propuesta de análisis musical: morfología y sintaxis del ritmo y de la melodía* [Universitat de Barcelona]. <https://dialnet.>

unirioja.es/servlet/tesis?codigo=190568&info=resumen&idioma=SPA

Roca Vidal, F. (2016). *Armonía: análisis morfológico y sintáctico*. Edimúsica Ediciones Musicales. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=821143>

Roca Vidal, F. (2017a). *Melodía: análisis morfológico y sintáctico*. Edimúsica. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=808880>

Roca Vidal, F. (2017b). *Ritmo: análisis morfológico y sintáctico* (Edimúsica, Ed.). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=808882>

Roca Vidal, F. (2019). *Análisis de la Danza Ritual del Fuego de Manuel de Falla*. Edimúsica. <https://www.elargonauta.com/libros/analisis-de-la-danza-ritual-del-fuego-de-manuel-de-falla/978-84-945864-9-1/>

Salzer, F. (1995). *Audición estructural - coherencia tonal en la música: 1a* (2° edición). Labor. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=160199>

Schoenberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía* (primera edición). https://openlibrary.org/works/OL1394577W/Structural_functions_of_harmony.com

Tello, A. (2001). Antaras de Celso Garrido-Lecca o la perenne persistencia de la peruanidad. *Revista musical chilena*, 55(196), 7-26. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902001019600001>

Valcárcel Arze, E. (1999). Enrique Pinilla: hombre y artista. En *Repositorio Institucional - Ulima*. Universidad de Lima. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/6396609>

Valcárcel Arze, E., & Palacios Ortega, V. (1986). *Antología de la música puneña* (Corporaciones de Fomento y Promoción Social y Económica de Puno, Ed.; Vol. 1). https://biblioteca.unap.edu.pe/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=40384

Valcárcel Caballero, T. (1939). *Estampas del ballet "Suray surita"*. Paris. <https://drive.google.com/file/d/1unV4pQ9fOXQH2IVDAgmY8CWTqL8bT5Qa/view>

Valcárcel, L. E., Valcárcel, T., & Yacovleff, E. (1932). Revista del Museo Nacional Lima N° 1. *Ministerio de Cultura*, 1. <http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/294>

Zamacois, J. (1966). *Teoría de la música II* (Labor S. A., Ed.). <https://www.casadellibro.com/libro-teoria-de-la-musica-ii-12-ed/9788433578402/20828>

Zamacois, J. (2007). *Teoría de la música I* (Vol. 1). https://www.gub.uy/ministerio-interior/sites/ministerio-interior/files/2023-10/toaz.info-joaquin-zamacois-teoria-de-la-musica-i-pr_f5ea535a6e3795fdb95c568cfa271d19.pdf