



**Karen Giselle Valiente Estrada  
(Huánuco, 1994)**



Bachiller en Interpretación Musical, especialidad de Violín, por la Universidad Nacional de Música. Ha conformado la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Lima y la Orquesta del Pacífico, y los ensambles de música barroca Musicus y Artifex de Lima. Paralelamente incursiona en la práctica de músicas populares y tradicionales. Como integrante del Dúo Illapa, desde 2018 ha presentado conciertos de música latinoamericana contemporánea y tradicional en diversas ciudades del Perú.

# Recursos violinísticos de la tradición musical de danza de tijeras en Huanta, Ayacucho

Violinistic resources of the musical tradition of Scissor dance  
in Huanta, Ayacucho



Karen Giselle Valiente Estrada

Universidad Nacional de Música

karenvali@hotmail.com

ORCID: 0000-0003-2162-9564



## Resumen

La danza de tijeras presenta una música particular en comparación con otras expresiones musicales de la tradición andina. Su interpretación del violín ha adquirido características propias que se vinculan con una gama de recursos técnico-expresivos, transmitidos a través de la imitación en la tradición aural, y sobre los cuales no hay estudios suficientes. En este trabajo, se aborda el contexto de la práctica tradicional del violín en Huanta, Ayacucho, reconociendo las dinámicas de aprendizaje del instrumento y el rol de liderazgo musical que asume el violinista. Como estudio central, se analizan los recursos melódicos y de ornamentación empleados durante la ejecución del violín, e indicados mediante transcripciones musicales realizadas a partir de una fuente sonora. Paralelamente al reconocimiento de estos recursos, se devela la relación existente entre su concreción sonora en la música y la expresión coreográfica del danzante o *dansaq*. Los resultados de la investigación permiten observar que la ejecución de los recursos técnico-expresivos en el violín constituye un componente estético sustancial en la tradición musical de la danza de las tijeras.

## Palabras clave

Danza de tijeras; música tradicional andina; recursos violinísticos; danzante

## Abstract

The scissors dance presents a particular music compared to other musical expressions of the Andean tradition. The interpretation of the violin has acquired its own characteristics that are linked to a range of technical-expressive resources, transmitted through the imitation in the aural tradition, and on which there are not enough



Esta obra está bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0)

studies. In this study, the context of the traditional practice of the violin in Huanta, Ayacucho is approached, recognizing the dynamics of learning the instrument and the role of musical leadership that the violinist assumes. As a central study, the melodic and ornamental resources used during the performance of the violin are analyzed, and indicated by musical transcriptions made from a sound source. Parallel to the recognition of these resources, the relationship between their sound embodiment in music and the choreographic expression of the dancer or *dansaq* is revealed. The results of the research allow us to observe that the execution of the technical-expressive resources on the violin constitutes a substantial aesthetic component in the musical tradition of the Scissors dance.

### Keywords

Danza de tijeras (scissor dance); traditional Andean music; violinistic resources

Recibido: 12/06/20

Aceptado: 20/04/21

### Introducción

Existe una amplia variedad de recursos que emplean los violinistas en la tradición musical de la danza de tijeras, los cuales se pueden clasificar y comprender teóricamente. Sin embargo, los estudios sobre el aspecto musical de esta danza o focalizados en el funcionamiento técnico-violinístico son aún escasos, y para un músico académico, cuyo aprendizaje es sistemático y estructural, se hace difícil acceder a estas particularidades técnicas y estéticas, tal como lo haría un músico de tradición aural, quien tiene una relación de carácter cultural y vivencial respecto al aprendizaje del instrumento.

Esta investigación se propone conocer, desde un enfoque teórico, cuáles son los recursos que emplean los violinistas de la danza de tijeras y cómo se ejecutan, para comprender su función dentro de la música y la coreografía. De ese modo, se pretende generar información sobre una expresión cultural que es parte de la vida, identidad y cotidianidad de un importante grupo humano de este país multicultural. Para el trabajo, ha sido muy importante el texto *Los dansaq*, de la antropóloga Lucy Núñez Rebaza, porque brinda una visión antropológica sobre la danza, así como el texto *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*, del etnomusicólogo Manuel Arce Sotelo, el cual muestra el aspecto musical de la danza y su contexto etnográfico.

En el primer apartado, se aborda el contexto de esta tradición musical en Huanta, Ayacucho, el rol musical que asume el violinista y cómo se desarrolla el aprendizaje del instrumento. En el segundo apartado, se reconocen los recursos violinísticos clasificados en recursos melódicos y de ornamentación, y transversalmente a este análisis se hace un reconocimiento de su relación directa con la coreografía del danzante.

Para alcanzar resultados que sean significativos en términos técnico-musicales y estéticos, el análisis violinístico se llevó a cabo por medio de la audición focalizada y la transcripción melódica de grabaciones hechas en fiestas patronales en Huanta (diez de estas transcripciones se presentan en el Anexo). De manera complementaria, se observaron videos para entender las formas de uso del arco en esta tradición musical y así comprender el aspecto de la articulación del sonido y su planteamiento en las transcripciones. Las condiciones de este trabajo no permitieron la interacción directa con músicos violinistas; sin embargo, se llegaron a corroborar estas deducciones con la entrevista directa al músico arpista Yins Ever Coronado Capcha, cultor de esta expresión musical.

Tomar esta perspectiva de estudio obedece a que, durante mi desarrollo profesional como violinista, me vi en el deber de ahondar en un aspecto de la tradición violinística de mi país y así compartir saberes con todos los músicos que desean conocer sobre esta expresión estético-cultural.

## **1. La danza de tijeras, el contexto de realización y el rol del violinista**

### **1.1. La danza de tijeras como tradición**

La danza de tijeras es una expresión ritual tradicional que conlleva música y danza. La antropóloga Lucy Núñez Rebaza (1990, p. 33) afirma que es una danza mestiza porque desde sus inicios, junto con los elementos andinos precolombinos, incorporó elementos europeos tanto en la confección del vestuario, las telas y el calzado como en la ideología.

Se considera originaria de tres departamentos de los Andes centrales del Perú: Ayacucho, Huancavelica y Apurímac, aunque también se practica en algunas zonas del norte de Arequipa. En cada lugar, se ejecuta con sus respectivas características y diferencias en cuanto a la música, el orden y nombre de las piezas, el vestuario del danzante, la denominación de los pasos, la forma de las tijeras y los rituales a los que se asocia.

En la provincia de Huanta, Ayacucho, a los danzantes se les denomina *dansaq*, al igual que en la región Apurímac. En cuanto a la etimología, la palabra *dansaq*, según lo señala Manuel Arce (2006, pp. 151-152), es un vocablo resultante de la combinación del vocablo castellano danza, en su expresión fonética de *dansa*, y el sufijo quechua *q* que denota quién lo hace; es decir, *dansaq* es el denominativo de “quien danza” o “quien hace la danza”, “danzador” o “danzante”.

El investigador Raúl R. Romero, en su libro *Sonidos andinos* (2002), comenta que “muchas de las manifestaciones musicales andinas son parte integral e indiferenciable de fiestas, ceremonias y rituales tradicionales. Concebir o ejecutar la música fuera de su contexto sociocultural es poco frecuente” (p. 36). Esto se puede observar en la tradición de la danza de tijeras, la cual se realiza en momentos específicos del año y presenta un significado y funciones propias. Según explica Arce (2006):

La danza de tijeras es bailada de mediados de abril a comienzos de noviembre (...). Este período corresponde a etapas importantes del ciclo agrícola: cosechas y ciegas (de marzo a abril), descanso de la tierra e inicio del año agrícola (agosto) y siembras (de setiembre a noviembre). (...), corresponde, igualmente, a fechas claves del calendario católico, comenzando en Viernes Santo (...) y termina antes de Navidad. (p. 31)

De esta manera, se vinculan los elementos de la tradición andina con los de la tradición cristiana. Una costumbre en estas festividades, también llamadas fiestas patronales, es que los danzantes pidan protección al espíritu de las montañas, o *Apu Huamani*, pues, como indica Arce (2006), hacer la danza "es en realidad un ritual propiciatorio para el buen desarrollo del año agrícola" (p. 21). Esta idea se relaciona también con lo expresado por el historiador José Carlos Vilcapoma (1998), quien señala que el danzante "es uno de los personajes centrales de las fiestas locales", ya que "se le asocia con cualidades mágicas" (p. 88).

Las fiestas patronales son organizadas por varios mayordomos, uno de ellos es quien contrata al danzante y sus músicos, los cuales serán parte de la celebración y competirán con un grupo contratado por otro. Cada mayordomo intenta dar la mejor fiesta posible dentro de su círculo social, pues al año siguiente el responsable será otro mayordomo.

A lo largo de la festividad, los danzantes realizan rituales y bailan en diversos lugares: en la casa de los *dansaq* mayores y de los mayordomos, en las calles rumbo a la plaza a modo de pasacalle, frente a la iglesia en la cual se realiza la mayor parte de la festividad, y principalmente en la plaza donde ocurre el *atipanakuy* o contrapunto, parte característica de la danza (Núñez, 1990, pp. 62-63).

Esta danza la ejecuta una cuadrilla; es decir, la conformación de un danzante, un violinista y un arpista. A esta cuadrilla puede sumarse un personaje denominado *capataz*, quien se encarga de cuidar a los otros integrantes. Tradicionalmente, puede decirse que los músicos están casados con su cuadrilla, lo cual significa que siempre tocan juntos (ver Anexo 1).

En la fiesta, compiten varias cuadrillas con el objetivo de demostrar cuál es la mejor. Esta decisión la toma el pueblo que, si bien incluye a pobladores que no son músicos o danzantes, tiene un amplio conocimiento sobre los pasos, el orden de las piezas y la música, por su memoria cultural.

Por lo tanto, se puede decir que esta danza es una manifestación colectiva, ya que involucra una relación profunda entre músicos y *dansaq*, y la población. En ese contexto, obtiene un significado más amplio que la autora Núñez (1990) considera una categoría de arte compartido.

En la sierra peruana, el arte no es una categoría vacía, abstracta o universal que escapa al condicionamiento histórico (...) tiene su origen y continuidad en las necesidades de los hombres concretos, reales y en las prácticas cotidianas de su existencia (...) cuyo producto o resultado apunta a una meta colectiva (...) que todos entienden y practican

(...). El arte se convierte, por ello, en el medio de identificación de un mundo también compartido. (pp. 48-49)

Por su parte, respecto a la categorización de arte en estos contextos, en su libro *Todas las músicas*, Romero (2017) escribe acerca de la estrecha relación entre la danza, la música y la estructura social. El autor expresa que:

(...) la música no era un arte periférico con respecto a las estructuras y relaciones sociales, sino (...) parte fundamental de su tejido, se fue difundiendo cada vez más entre varias disciplinas (...), la música importa no solo por su valor estético, y por las emociones que puede transmitir, sino también porque es un hecho social, (...) consiste en un fenómeno que congrega y vincula, así como divide y desune; que fomenta la armonía y fuertes lazos de comunidad, así como crea conflictos y disputas entre diferentes sectores sociales. (p. 12)

En esta práctica tradicional, los pobladores muestran respeto hacia los danzantes y músicos mediante atenciones especiales, que incluyen comida, bebida u otros obsequios; por ejemplo, se ve con admiración y orgullo al danzante dentro de su comunidad (Cánepa, citada por Romero, 2002, p. 115) y, sin embargo, existen ocasiones en las que se le tiene cierto temor debido al rumor social de ser considerado “brujo” y atribuir sus habilidades corporales a un supuesto “pacto con el diablo” (Núñez, 1990, p. 37). Esta dicotomía entre la admiración y el temor sería una manifestación de la dualidad andina. Tanto Núñez como Cánepa coinciden en indicar que en esta dualidad es también visible la relación de oposición complementaria entre las dos partes del instrumento tijeras (ver Anexo 2), que simboliza lo femenino y lo masculino. La antropóloga Gisela Cánepa (citada por Romero, 2002) comenta que:

La complejidad de la danza, el orden y la combinación de cada uno de sus elementos no corresponden únicamente a una estructura formal de valor estético, sino a una estructura conceptual profundamente marcada por valores andinos vinculados a la cosmovisión, a los dioses y a la relación con las fuerzas de la naturaleza del hombre de los Andes. (p. 115)

De esa forma, se puede apreciar la importancia de esta tradición dentro de la vida cotidiana y el bagaje cultural de la población. No solo es una parte de la vida de las personas, sino la expresión de su identidad y su pensamiento colectivo o religioso.

## 1.2. El aprendizaje de la danza de tijeras

El aprendizaje de la danza de tijeras y su ejecución musical se realizan de manera aural y vivencial a través de la tradición, así como de manera oral e imitativa por medio de las enseñanzas de un maestro. Este proceso de enseñar y aprender puede durar años y, para los danzantes, en particular, implica una formación no solo coreográfica y musical, sino también espiritual. El investigador Cavero Carrasco (citado por Arce, 2006) explica que “los grandes maestros, herederos de una ancestral sabiduría, sabían curar enfermedades, predecir el futuro en sus comunidades y podían transmitir estos dones a sus mejores

alumnos" (p. 52). También señala que un músico o danzsaq deseoso de aprender podía recorrer muchos lugares buscando al maestro que considerara el mejor para encargarse de su formación.

Luego de las migraciones hacia la capital sucedidas en la década de los noventa y la producción en masa de casetes y CD, estas prácticas dejaron de ser tan comunes. El aprendizaje se ha vuelto más autodidacta, a través de la imitación de grabaciones. Son pocos los violinistas que aprenden bajo la guía de un maestro. Debido a ello, se ha ido deteriorando una peculiaridad estética de esta tradición, que consistía en que cada artista buscaba un estilo propio con el cual distinguirse (Arce, 2006, p. 53). También hubo intentos de institucionalizar la enseñanza de la danza de tijeras, pero no ha tenido un mayor alcance. Actualmente, a raíz de las demandas económicas, la mayoría de las personas dedicadas a la danza de tijeras tienen además otra profesión y otras obligaciones, por lo que su oficio de artista pasa a un segundo plano.

Aún con los cambios de la tradición y el contexto de su práctica, el aprendizaje sigue siendo de manera aural y no académica. Esta característica es resaltada por el músico arpista, nativo de Huanta, Yins Ever Coronado Capcha (comunicación personal, 10 de julio, 2019), quien aclara que los términos musicales convencionales no son conocidos o empleados por la mayoría de músicos tradicionales; no obstante, algunos los conocen y refuerzan dentro de su práctica artística. Al parecer, en la práctica tradicional tampoco existen términos específicos para nombrar cada uno de los recursos aquí referidos y, según explica Coronado, son recursos que el maestro transmite al aprendiz de manera demostrativa, ejecutando el instrumento y refiriéndose casi siempre a estos elementos como "adornos". Además, Coronado explica que los músicos tradicionales prescinden del conocimiento teórico de la armonía, de los conceptos de cadencia, grado y función tonal; sin embargo, tienen y sensibilizan estas nociones musicales de manera auditiva.

En consecuencia, la transmisión de los saberes musicales, así como de la ejecución de la danza, ocurre fundamentalmente en el contexto de la tradición local.

### 1.3. El rol del violinista

Arturo Kike Pinto, en su artículo "Instrumentos musicales nativos y mestizos", comenta que, durante la época de la colonia, para lograr los objetivos de la catequización "prohibieron el uso de instrumentos nativos por considerarlos diabólicos, y fomentaron el uso de estos instrumentos europeos que se creía eran más adecuados para el culto católico" (1985, p. 47). Por otra parte, respecto a la adopción del violín en el ámbito indígena, Romero (2017) comenta que el instrumento fue difundido activamente por los misioneros españoles a lo largo de toda el área de los Andes, y que hoy está ampliamente diseminado en las comunidades andinas (p. 82). Posiblemente, debido a tal arraigo, el rol del violinista en las músicas no solo es sonoro, sino que también se relaciona con otros aspectos performativos, como la definición de la forma musical y de la coreografía. Así, ser violinista tiene una connotación especial en las tradiciones musicales de Ayacucho.

De acuerdo con Coronado (comunicación personal, 10 de julio, 2019), el violín es indesligable del arpa y de las tijeras, este trío realiza toda la parte musical de la danza de tijeras. El músico arpista se encarga de un acompañamiento armónico y, en determinadas secciones, duplica fragmentos de la melodía. Además, introduce efectos particulares del arpa, como *glissandi* sin apagar y *glissandi* apagados con dos dedos. Se debe recordar que el *glissando* en el arpa consiste en tocar las cuerdas de graves a agudas con rapidez y, para los que son apagados con dos dedos, uno de ellos se usa para detener pronto la vibración de las cuerdas tocadas. También se *mutean* algunas notas para darles otro color tímbrico, apoyando la parte lateral de la mano sobre las cuerdas que se quiere mutear y así conseguir un sonido apagado. El *bisbigliando* es un efecto especial, similar al trémolo que se efectúa al mover el dedo rápidamente contra la cuerda.

El violinista, por otro lado, se encarga en todo momento de sostener la melodía y ejecutar las introducciones de las piezas. Su destreza musical también es puesta a prueba en la celebración cuando le toca competir contra otro violinista. El autor Vilcapoma (1998) brinda referencias sobre el desarrollo de una de estas competencias de la siguiente manera:

Ahora la competencia es entre los músicos. El trato es similar al que recibieron los danzantes: sus instrumentos son motivo de un lenguaje sexuado. Comienzan los violinistas. Ambos frente a frente entran al ruedo. Comienza "Lapla" (ser alado) toca y pica la tonada de la danza. "Wayracha" (viento) replica, con la misma tonada. Deben demostrar quien lo ejecuta mejor. (p. 99)

Esta instancia de confrontación ratifica la importancia del rol de líder del violinista durante la celebración musical. Sostener las melodías de la danza es sostener el aspecto central de la música, puesto que las variaciones melódicas, a su vez, marcan las secciones de la forma musical.














**Fotografía 1.** Violinista Gringucha de Sucre tocando junto al arpista Saúl Buleje de Puquio. Postura y técnica propias de la tradición violinística andina. Fuente: Joseph Neyra Ramírez.



## 2. Los recursos violinísticos, su finalidad expresiva y su relación con la coreografía

Las piezas escogidas para este trabajo han sido transcritas en la tonalidad de sol mayor, la cual corresponde a los accionamientos de la ejecución; es decir, se optó por transcribir en altura ficticia en función del análisis de la ejecución, ya que los instrumentos en la danza son afinados a un semitono más alto de lo convencional: su tono real es de la bemol mayor o de fa menor. Esta afinación ascendida es común en la práctica tradicional, como explica Arce (2006), "(...) afinado más alto, el sonido del violín (...) será percibido más fácilmente por el danzante sobre el acompañamiento del arpa y los ruidos de la calle y la fiesta" (p. 63). Sol mayor no es una tonalidad exclusiva, pues algunas secciones de la danza de tijeras son ejecutadas también en otras tonalidades, y otras en modo menor. Debido a la funcionalidad en el accionamiento mnemotécnico del violín, ligada a la configuración de los elementos melódicos que se emplean en las melodías, se puede afirmar que sol mayor o su tonalidad relativa de mi menor son las más comunes para interpretar esta danza.

Una vez analizados los recursos técnico-expresivos del violín, que otorgan la personalidad y característica de la música de la danza de las tijeras, se comprenden como recursos de ornamentación melódica producidos en la digitación, y como recursos de articulación producidos en el manejo del arco. La relevancia de estos recursos radica en que su ejecución está siempre presente en determinadas estructuras o puntos fijos de la melodía, profundamente relacionados con coreografías específicas de la danza. Los recursos hallados en el análisis violinístico se presentan en el siguiente cuadro:

| Recursos violinísticos de la Danza de Tijeras |  |   |
|---|--|---|
| RECURSO                                       | NOMBRE   | SÍMBOLO   |
| Recursos melódicos                            | <i>Portamento</i>                                  |  |
|   | <i>Portamento con nota indeterminada de inicio</i> |  |
|   | <i>Portamento con nota indeterminada de final</i>  |  |
|   | Apoyatura  |  |
|   | Trino  |  |
|   | Mordente   |  |
| Recursos de articulación                      | Acento   |  |
|   | <i>Staccato</i>                                    |  |
|   | <i>Spiccato</i>                                    |  |
|   | Trémolo  |  |
|   | Ligadura   |  |

Cuadro 1. Recursos violinísticos de la danza de tijeras. Fuente: Elaboración propia.

### 2.1. Recursos melódicos

Se llamará con este término a aquellos recursos ejecutados con la mano izquierda, con la cual se digitan las notas sobre el mástil del violín, presionando las cuerdas para generar





Figura 2. *Portamento* con inicio y final en notas indeterminadas. Fragmento de *Contradanza II*.

En este último ejemplo, se observa que, de acuerdo a la teoría de Dionisio de Pedro, el *portamento* se da hacia una segunda nota o nota de llegada. Entre los recursos violinísticos de la danza de tijeras, es frecuente un *portamento* que inicia en nota determinada y concluye en nota indeterminada a modo de desaparecer. En este caso, el ámbito de notas que abarca el *portamento*, o ámbito interválico, está determinado por el accionamiento y alcance del dedo con el que se ejecuta; es decir, es un *portamento* condicionado por el mecanismo técnico de la ejecución.

Esta forma de *portamento* con alturas indeterminadas es frecuente en la expresión musical andina. Un caso similar se observa en transcripciones de los investigadores Raúl R. Romero y Rosalinda Vásquez (1998) de la compilación de canciones andinas titulada *La sangre de los cerros*, en la cual se consignan “glissando sin nota específica de comienzo y sin nota determinada de conclusión” (p. 53).

## B) Apoyatura

Se percibe como una nota corta y ágil, que se apoya en notas específicas y definidas, sobre todo cuando son acentuadas. La apoyatura en la danza de tijeras es ejecutada de manera rápida, siempre en la misma arcada que la nota de llegada, abarcando un intervalo de segunda mayor o menor, u ocasionalmente un ámbito de tercera. Se presenta tanto en sentido descendente (Figura 3) como ascendente (Figura 4).



Figura 3. Apoyatura descendente. Fragmento de *Contradanza III*.



Figura 4. Apoyatura en sentido ascendente. Fragmento de *Huañuy onqoy*.

También se puede encontrar doble o triple apoyatura que, debido a su forma de ejecución y sonoridad, podría considerarse un acorde. Sin embargo, según Coronado, no se realizan acordes como tales dentro de la práctica violinística tradicional, la aparición de estos cumple la función de una apoyatura más virtuosa (comunicación personal, 10 de julio, 2019).



Figura 5. Apoyatura doble. Fragmento de *Ensayo I*.

### C) Trino

El Diccionario enciclopédico de la música lo define como un “adorno que consiste en una rápida sucesión alternada entre la nota principal (...) y otra nota que generalmente se encuentra a distancia de un tono o semitono superior” (Latham, 2008, p. 1527). El trino en la danza de tijeras se ejecuta velozmente y su subdivisión es de ritmo parejo. Puede comenzar desde la nota superior hasta la nota principal (Figura 6) o desde la nota principal. Asimismo, es posible aplicarlo tanto en notas largas (Figura 6) como cortas (Figura 7).



Figura 6. Trino desde nota superior y de duración larga. Fragmento de *Huañuy onqoy*.



Figura 7. Trino desde la nota central y en figura corta. Fragmento de *Contradanza I*.

### D) Mordente

Consiste en la alternancia rápida de la nota principal a una nota auxiliar superior. Cabe precisar que, según el *Diccionario enciclopédico de la música*, esta definición correspondería a un “mordente invertido”, pues el mordente normal sería el que se ejecuta con la nota inferior (Latham, 2008 p. 980); son varias las posturas en cuanto a esta definición. En la música de la danza de tijeras, se puede considerar que el mordente es veloz y muy sonoro y, además, es un recurso constante que puede presentarse a tiempo o en distintas secciones de la subdivisión del tiempo, tal como se observa en la transcripción (Figura 8) en la cual ocupa velozmente la segunda semicorchea de una cuartina.



Figura 8. Mordente ubicado en la segunda semicorchea del tiempo. Fragmento de *Contradanza I*.

Si bien este recurso puede presentarse en distintos grados de la escala, es frecuente y casi definitiva su aparición sobre la nota fa sostenida, que correspondiendo a la tonalidad de sol mayor viene a ser la sensible tonal. La ejecución de un adorno de mordente en el séptimo grado, por lo tanto, trae una fuerte carga de tensión antes de su resolución a la tónica.

### E) Vibrato amplio

Consiste en una oscilación amplia y bastante rápida de la mano izquierda mientras se pulsa una nota. Este tipo de vibrato, que genera un sonido fluctuante, es característico de la expresión violinística en esta música y se aplica sobre todo en las notas largas, en notas acentuadas, en notas finales de frase y en todo momento que la expresividad musical del violinista lo desee. El vibrato amplio es un recurso constante que podría hasta ser identificado en todas las notas de una frase, como ocurre en el siguiente pasaje (Figura 9). Se puede decir que la expresión del violín en la danza de tijeras es inmanentemente vibrada:



Figura 9. Frase que se toca con permanente vibrato junto a las articulaciones. Fragmento de *Cholada I*.

### F) Variaciones rítmicas

Si bien la variación rítmica no es un recurso de naturaleza técnico-instrumental, y su ejecución no es exclusiva del violín, es importante señalarla como uno de los recursos melódicos determinantes en la sensación estética de esta música. Como se observa en los siguientes fragmentos melódicos (Figuras 10 y 11), una variación rítmica frecuente consiste en la subdivisión de valores rítmicos de un motivo después de haber sido expuesto en su forma básica:



Figura 10. Secuencia melódica con una variación rítmica al final. Fragmento de *Ensayo I*.



Figura 11. Motivo y variación rítmica. Fragmento de *Ensayo I*.

Arce (2006), en su análisis del violín de Lucanas, considera que el cambio de ritmo de un motivo está fuertemente asociado a la ejecución ornamental. Sostiene que:

(...) la variabilidad de la melodía es una constante de esta música y ella se manifiesta en las microvariaciones y ornamentos propios de cada interpretación: una nota de paso, una bordadura, un glissando, una síncopa, un trino, cambios de ritmo, notas con puntillo, etc. (p. 98)

Este recurso de variación rítmica es la forma de variación más notoria para los oyentes, pues puede ser usado en una melodía expuesta previamente, pero que ellos reconocen con claridad. La aplicación de una gran gama de variaciones melódicas es parte de las virtudes especiales de liderazgo que asume el violinista.

## 2.2. Recursos de articulación

Se denominará con este término a aquellos recursos realizados con la mano derecha, que sostiene el arco, los cuales afectan la manera de ataque de las notas y la consiguiente característica del sonido. Los recursos de articulación en el violín de la danza de tijeras son el acento, el *staccato*, el trémolo, la ligadura y las dobles cuerdas.

### A) Acento

Es el énfasis realizado sobre notas específicas. En este caso, los violinistas lo logran ejecutando el movimiento del arco con más velocidad e incrementando la presión en el dedo índice al entrar el arco en contacto con las cuerdas. De esa manera, consiguen notas de sonoridad muy enérgica, resaltables en el discurso melódico. En el fragmento del final de una pieza de cholada (Figura 12), por ejemplo, se producen varios acentos consecutivos.



Figura 12. Acentuación de tiempos fuertes. Fragmento de *Cholada III*.

### B) Staccato

Es una palabra italiana que significa 'separado'. Musicalmente se refiere a notas que se tocan de modo cortado y separadas entre sí, lo cual genera brevísimos silencios entre notas. Por lo general, los *staccati* en la danza de tijeras son ejecutados por el violinista sin despegar el arco de la cuerda o bajo la figura "a la cuerda", como se observa a continuación (Figura 13):



Figura 13. *Staccati* en tiempos fuertes. Fragmento de *Cholada I*.

También se realiza un *staccato* fuera de la cuerda, similar a un *spiccato*, que es una variante del *staccato*, en la cual el arco rebota con la ayuda de la muñeca y produce un sonido mucho más corto y articulado. A continuación, se muestra un pasaje de cholada que presenta un *spiccato* (Figura 14):



Figura 14. Sección con *spiccato*. Fragmento de *Cholada III*.

### C) Trémolo

Según el teórico Dionisio de Pedro (2014), el trémolo es la “repetición lo más rápido posible de un mismo sonido” (p. 40); es decir, son repercusiones instantáneas de un sonido. Los violinistas de danza de tijeras ejecutan un trémolo veloz, buscan una sonoridad fuerte, pareja y concentrada, por lo que suele realizarse en la mitad superior del arco. La rapidez del trémolo no parece presentar una medida establecida, sino que depende del virtuosismo del intérprete. En la música de la danza de tijeras, se aplica el trémolo en las notas largas y también en la parte de contratiempo de la división binaria, o segunda corchea de dos (Figura 15). Asimismo, es frecuente aplicar el trémolo al inicio de una frase o motivo (Figura 16).



Figura 15. Ubicación del trémolo sobre nota larga y notas cortas. Fragmento de *Ensayo II*.



Figura 16. Ubicación cíclica del trémolo sobre notas de contratiempo. Fragmento de *Contradanza II*.

### D) Ligaduras

En instrumentos de cuerda frotada, como el violín, las notas ligadas se ejecutan en la misma arcada, a diferencia de las notas sueltas que se hacen con arcadas individuales. En la danza de tijeras, el máximo de notas ligadas es de dos, conjuntas o disjuntas, aunque puede alcanzar una mayor cantidad de notas si el pasaje es veloz. No obstante, teniendo en cuenta que los músicos buscan una mayor sonoridad y que mientras más notas se ligan, más difícil resulta mantener un volumen fuerte, es poco común ligar varias notas en una sola arcada. En el siguiente fragmento (Figura 17), se observan ligaduras de dos notas que son ejecutadas definiendo claramente la sonoridad de cada una.



Figura 17. Notas ligadas a intervalo conjunto. Fragmento *Huañuy onqoy*.

### E) Dobles cuerdas

Para realizar este recurso, se necesita el trabajo conjunto de ambas manos. Se precisa que la mano izquierda presione dos cuerdas contiguas simultáneamente, mientras el arco las frota. Casi siempre, un breve toque de dobles cuerdas se encuentra en el pasaje cadencial hacia el grado I al final de las piezas. Otro caso de su aplicación es al efectuar una apoyatura doble (Figura 5). Una forma técnicamente más compleja de doble cuerda se presenta cuando el violinista acompaña su melodía líder con la cuerda contigua ejecutada al aire o sin presionar con dedo alguno de la mano izquierda (Figura 18).



Figura 18. Dobles cuerdas en melodía acompañada. Fragmento de *Contradanza I*.

## 2.3. Finalidades de uso de recursos

### A) Finalidades técnicas

La aplicación de los recursos violinísticos, constante y permanente en su aparición y específica en sus formas, además de su función músico-expresiva, está relacionada con finalidades propias de la ejecución, pueden ser finalidades técnico-instrumentales, finalidades estructurales, finalidades ornamentales y finalidades coreográficas respecto a la acción del danzante.

- Cambiar de posición. El único recurso empleado con esta finalidad es el *portamento*. Como se ve en el siguiente ejemplo, los *portamenti* presentan nota de inicio y nota de llegada determinadas; por lo tanto, se ejecutan velozmente con un solo dedo y sobre la misma cuerda, lo cual produce el traslado de la mano.





Figura 19. *Portamenti* entre dos notas determinadas. Fragmento de *Tuco*.

- Facilitar movimiento del arco. Se ejecutan ligaduras en notas rápidas, lo cual sugiere la facilidad en el manejo del arco para lograr una sonoridad más uniforme, de notas claras, y que la ejecución no pierda la fluidez rítmica. En el siguiente fragmento, se observan ágiles ligaduras ejecutadas entre corcheas y fusas.



Figura 20. Ligaduras sobre fusas. Fragmento de *Ensayo II*.

## B) Finalidades estructurales

- Caracterizar secciones. Una característica de la música de la danza de tijeras es el empleo de recursos melódicos y violinísticos específicamente para marcar secciones de la danza. Uno de estos es el patrón rítmico-melódico de la introducción de la pieza ensayo, que es la primera de la competencia propiamente dicha. La cantidad de ciclos de esta pieza depende de la demanda del público que juzga la competencia de los danzantes.

Estructuralmente, el ensayo presenta una sección introductoria. “Durante esta introducción musical, el *dansaq* realiza su saludo, se desplaza a lo largo del recinto realizando algunos pasos ágiles y reverencias corporales de saludo al público y da señales de respeto hacia ellos” (Coronado, comunicación personal, 10 de julio, 2019).

Durante este fragmento musical, el danzante aún no ejecuta propiamente su coreografía y los músicos improvisan sobre características y pautas definidas, una de ellas es el patrón rítmico de dos corcheas, con abundantes variantes de *portamenti*, *staccati*, trémolos y cambios de ritmo fáciles de reconocer. Algunas de las combinaciones de recursos que puede tener este patrón rítmico son las siguientes:



Figura 21. Variaciones en el patrón rítmico de dos corcheas. Fragmento de *Ensayo I y II*.

Otro momento en que se utilizan estos recursos técnico-expresivos con esta finalidad es en los finales, ya sean finales de frase, de sección o de pieza. Estos motivos finales se ejecutan siempre acentuados y con staccato. La articulación se emplea para concluir la pieza de una manera enérgica y con firme carácter de final (Figura 12).

Sucede lo mismo en la cholada, que es una de las piezas de la danza que presenta estructuralmente tres secciones: la introducción, la sección A y la sección B. En la cholada, el patrón rítmico-melódico de la introducción se repite aplicando alternadamente múltiples recursos (Figura 22). En un breve fragmento, pueden ser aplicados el trémolo, el mordente, la apoyatura y los portamenti.



Figura 22. Patrón rítmico-melódico de cholada con variación de recursos. Fragmento de *Cholada I*.

La sección B, por otro lado, presenta acentos ampliamente marcados y en staccato (Figura 13). Se hablará más de esta sección de la cholada en cuanto a su finalidad coreográfica. En el movimiento contradanza, asimismo, se presenta esta aplicación múltiple de recursos. El patrón rítmico-melódico característico de la primera sección (Figura 23) se repite cargado de portamenti, trémolos, apoyaturas, cambios de ritmo y staccati.



Figura 23. Múltiples recursos aplicados en un patrón rítmico-melódico. Fragmento de *Contradanza I*.

- Marcar el alzar. Las frases y semifrases, en la mayoría de piezas o movimientos de la danza de tijeras, se inician en contratiempo a manera de alzar y con trémolo. Con este recurso, el violinista da a entender que la melodía continuará, mientras que, por el contrario, al llegar al final de la frase, la última nota es claramente marcada empleando acento con *staccato* (Figura 16).

### C) Finalidades de ornamentación

- Adornar la melodía. Adornar la línea melódica en todos los movimientos de la danza es una finalidad específica del uso de recursos técnico-expresivos especiales en el violín. Durante todo el discurso melódico, la ejecución de estos recursos ayuda al músico violinista a mostrar más virtuosismo. Coronado explica que “el músico decide adornar la melodía bajo su propio criterio y posibilidad técnica” (comunicación personal, 10 de julio, 2019). Por su parte, Arce (2006) también señala la importancia que tienen estos recursos para adornar las melodías, ya que se repiten constantemente (p. 98).

Los recursos que se usan con la finalidad de adornar la melodía son los mordentes, los portamenti, las apoyaturas, los trinos, las dobles cuerdas o los cambios de ritmo.

- Generar variaciones. Se puede variar un fragmento melódico cuando se repite varias veces, ya sea una variación rítmica (Figuras 10 y 11) o un cambio de articulación (Figura 24). En el primer caso, se ejecuta la melodía con articulación simple, y luego, al repetir el fragmento, se realiza con *spiccato* y ligeros cambios de ritmo.



Figura 24. Frase con cambio de ritmo y de articulación. Fragmento de *Cholada III*.

También se puede variar un recurso por otro al momento de repetir alguna parte. El propósito es darle diversidad a la música, pues, como explica Arce (2006), “estas microvariaciones dan siempre a las melodías un sabor particular, porque el propósito de los músicos es el de reproducir y variar constantemente cada versión de una misma pieza interpretada en «contrapunto»” (p. 98).

- Acentuar y enfatizar notas. Una de las finalidades de aplicar recursos, como el acento, el *staccato*, la apoyatura y el mordente, es la de enfatizar determinadas notas. Estas notas acentuadas pueden ser significativas, armónicamente, cuando cumplen funciones tonales, como remarcar la tónica, dominante o sensible, y también pueden ser importantes rítmicamente. La ubicación de los acentos puede sugerir una irregularidad en el compás debido a la frecuencia de su aparición. En un fragmento de la pieza *Tuco*, se aprecia la articulación natural que le da el violinista de danza de tijeras.



Figura 25. Cambios de ubicación de los acentos. Fragmento de *Tuco*.

- Sostenimiento de notas largas. Las notas largas no son ejecutadas como tales, de manera homogénea, sino que, por una necesidad expresiva de siempre variar el transcurrir de un sonido, los violinistas emplean en este caso el trémolo o el trino. Estéticamente, el sonido largo debe ser percibido como un momento de mayor virtuosismo y no sonar vacío (Figuras 6 y 15).
- Muestra de virtuosismo e improvisación. En la competencia músico-coreográfica de la danza de tijeras, es importante para el violinista mostrar su destreza en la ejecución instrumental. Una de las formas de ostentar virtuosismo es improvisando, sobre todo en la sección introductoria del ensayo. Otros elementos vinculados a esta finalidad son los fragmentos empleados en las piezas *tuco* y *contradanza*, los cuales “no son

parte de la melodía, sino que el violinista a veces decide introducirlos para demostrar su habilidad de virtuosismo y para impresionar y sorprender a su contrincante” (Coronado, comunicación personal, 10 de julio, 2019).



Figura 26. Fragmento melódico de virtuosismo. Fragmento de *Tuco*.

#### D) Finalidades coreográficas

Coronado afirma que es el danzante quien guía a los músicos, ellos siempre están atentos a su acción. Si en los pasos difíciles o en los saltos este se retrasa, los músicos también reducen el tempo de la melodía para llegar todos sincrónicamente a la conclusión, pues el acento final en *tutti* debe coincidir con precisión con la caída de los pies del danzante.

De la misma forma, el sonido y la expresividad de los instrumentistas van de acuerdo con la *performance* del danzante. Si este ejecuta pasos secos, el violinista deberá ejecutar también un *staccato* seco; si el danzante ejecuta pasos un poco más sueltos, la articulación del sonido en el violín ya no deberá ser tan cortada (Coronado, comunicación personal, 10 de julio, 2019). Dos aspectos de la danza que involucran marcadamente la realización del sonido musical son las paradas y los saltos.

- Paradas. El término parada se refiere a la acción en la que el danzante realiza un paso seco y queda estático por un instante. En esta parada, el violinista utiliza *staccati* acentuado, pues los pasos suelen ser enérgicos y rítmicamente muy precisos. El siguiente fragmento (Figura 27) muestra la frecuencia de paradas secas y enérgicas:



Figura 27. Acentos con *staccato* ejecutados junto con los pasos secos del danzante. Fragmento de *Cholada II*.

- Saltos. Un acto característico y admirable de esta danza es la ejecución de saltos acrobáticos, los cuales deben ser acompañados atentamente por la acción de los instrumentistas. Uno de los ejemplos más claros es el uso de recursos en la pieza cholada, cuando la repetición de la sección B se torna una música acentuada y picada con el empleo de *staccato*, *spiccato* y *portamento* (Figuras 13 y 14).

Es importante reconocer estos recursos violinísticos, comprenderlos tanto en su definición como en su ejecución musical y, sobre todo, identificar las finalidades que estos cumplen en el desenvolvimiento corporal del danzante, lo cual crea una relación sustancial entre la ejecución del músico y del danzante como una unidad musical y cultural.

## Conclusiones

- La danza de tijeras es una expresión musical y dancística cuya práctica se da en un contexto de valores locales, como la identidad, la solidaridad, el compañerismo, el deseo de superación y la buena interrelación personal entre organizadores e invitados. En este marco, existe también una actitud de respeto y admiración hacia los cultores, músicos y danzantes, ya que alcanzan reconocimiento artístico y social. Su práctica es representativa de localidades andinas de los departamentos de Ayacucho, Apurímac y Huancavelica. Debido a la pluralidad cultural del país, también ha llegado a Lima.
- Los recursos violinísticos en la música de la danza de tijeras pueden ser comprendidos como recursos melódico-ornamentales y recursos de articulación. Entre los primeros, se puede distinguir el empleo de portamento, apoyatura, trino, mordente, vibrato amplio y ligaduras de expresión; mientras que en los segundos, el empleo del acento, *staccato*, *spiccato*, trémolo y dobles cuerdas. Además del empleo de estos recursos, es posible distinguir la generación de variaciones rítmicas. Si bien la ejecución de estos recursos en la expresión andina es teóricamente análoga a los conceptos técnico-instrumentales de la tradición violinística académica, el violinismo de la danza de tijeras presenta diferencias de ejecución, que marcan un resultado estético propio.
- Los recursos técnico-expresivos del violín cumplen diversas finalidades en el logro musical de la danza de tijeras. La consideración de una buena interpretación del instrumento corresponde a un canon estético, culturalmente considerado característico de esta tradición. Se puede decir que la ejecución permanente y fija de los recursos técnico-expresivos aquí abordados está profundamente vinculada con propósitos que pueden ser de carácter ornamental, técnico, formal-estructural, coreográfico o propiamente sonoro; por tanto, su ejecución no se presenta al azar o de modo aleatorio, sino que se relaciona con una presencia constante de elementos, cuya reiteración y variación es señal de virtuosismo entre los músicos violinistas.
- La remarcación de los recursos musicales provenientes de la técnica violinística establece una estrecha relación con la coreografía de la danza, pues su presencia sonora es necesaria no solo para lograr una congruente interpretación musical, sino también para determinar colectivamente los pasos, las coreografías o los movimientos corporales que ejecuta el danzante. Igualmente, las variaciones melódicas que realiza el violinista en la performance alcanzan gran sincronismo con los accionamientos corporales del danzante.
- La permanencia de estos recursos indica que sus sonoridades y rudimentos le otorgan cierto grado de identidad y distinción respecto de otras formas y estilos musicales andinos. Sin estos no podría consumarse esta expresión musical y posiblemente no existiría una conexión tan estrecha entre violinista y danzante. La formación del músico violinista en esta tradición es larga y requiere mucha precisión mnemotécnica, pues para llegar al virtuosismo de la variación, estos recursos deben ser plenamente asimilados.

## Referencias

- Arce, M. (2006). *La danza de tijeras y el violín de Lucanas*. Lima: Institut Français d'Etudes Andines.
- De Pedro, D. (2014). *Teoría completa de la música*. Vol. 1. Madrid: Real musical.
- Fernández, J. (2013). *Diccionario del violinista*. Recuperado de: <https://www.deviolines.com/diccionario-del-violinista/#:~:text=PORTAMENTO.,ya%20sea%20ascendente%20o%20descendente>
- Latham, A. (Coord.a) (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Núñez, L. (1990). *Los dansaq*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.
- Pinto, A. (1985). *Instrumentos musicales nativos y mestizos*. Boletín de Lima, 40, 41-48.
- Romero, R. (2002). *Sonidos andinos. Una antología de la música campesina en el Perú*. Lima: Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Romero, R. (2017). *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú*. Lima: Instituto de Etnomusicología PUCP.
- Romero, R. y Vásquez, R. (1998). *La sangre de los cerros*. Vol. 5. (R. Montoya, L. Montoya y E. Montoya, Comps.). Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal.
- Vilcapoma, J. (1998). La danza de tijeras en Parinacochas. En L. Millones, H. Tomoeda y T. Fuji (Eds.), *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos (87-117)*. Osaka: National Museum of Ethnology.

## Linkografía

- Pablo Studios. (18 de enero de 2017). *Satan Piki Chaki vs. Ccarccacha, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07* [video]. Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=INtR2nv0t\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=INtR2nv0t_c)
- Pablo Studios. (22 de enero de 2017). *Reyna Avispa vs. Llullu Quilla, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R7-qyURBQck>
- Reyna Avispa vs. Llullu Quilla, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07 [video] Perú: Pablo Producciones Internacional, recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=R7-qyURBQck>
- Satan Piki Chakivs, Ccarccacha, Huayhuas - Huanta. Enero 2017 Parte 07 [video] Perú: Pablo Producciones Internacional, recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=INtR2nv0t\\_c](https://www.youtube.com/watch?v=INtR2nv0t_c)
- Supaypa Wawan Danza de Tijeras. (6 de abril de 2019). *Supaypa Wawan vs. Rey Ulises vs. Mal Genio parte 1* [video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=05pYvnQkkl8>

## Entrevista grabada

- Coronado, Y. (10 de julio, 2019). *Conversaciones sobre danza de tijeras*. Entrevistadora: Karen Valiente. Lima.



### Anexo de imágenes y transcripciones



**Anexo 1.** Conformación de cuadrilla. Violinista Gringucha de Sucre y arpista Saúl Buleje de Puquio tocando junto a los danzantes Yawar Mayo (izquierda) y Relámpago de Paico (derecha).  
Fuente: Joseph Neyra Ramírez.



**Anexo 2.** Instrumento tijeras. Tijeras de *dansaq*, instrumento musical idiófono fabricado de metal Castel pulimentado por el constructor Yunke en 1995. Fuente: danzante Héctor Bautista "Alacrán de Pampamarca" - Lucanas, Ayacucho.

## CHOLADA II

Versión ejecutada para la competencia de "Situa Piki Chaki vs. Cencachá"  
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017  
Transcripción de Karen Valiente

Vivace  $\text{♩} = 62$

Musical score for Cholada II, measures 1 through 18. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a tempo marking of 'Vivace' and a metronome marking of 62. The notation includes various violin techniques such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 1, 5, 9, 12, 15, and 18 are indicated at the start of their respective staves.

## CHOLADA I

Versión ejecutada para la competencia de "Situa Piki Chaki vs. Cca"  
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero  
Transcripción de Karen

Con spirito  $\text{♩} = 62$

Musical score for Cholada I, measures 1 through 26. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It begins with a tempo marking of 'Con spirito' and a metronome marking of 62. The notation includes various violin techniques such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 1, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, and 26 are indicated at the start of their respective staves.



### CHOLADA III

Versión ejecutada para la competencia de "Suan Pki Chaki vs. Ceacaccha"  
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017  
Transcripción de Karen Valiente

**Deciso.** ♩ + 65

### CONRADANZA I

Versión ejecutada para la competencia de "Suan Pki Chaki vs. Ceacaccha"  
En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017  
Transcripción de Karen Valiente

**Con fuerza** ♩ + 95

## CONRADANZA II

Versión ejecutada para la competencia de "Satan Piki Chaki vs. Cacercacha"  
En Huayllus, provincia de Huamán, Enero de 2017  
Transcripción de Karen Valiente

♩ + 90

Musical score for Contradanza II, measures 1-34. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 5, 10, 14, 19, 24, 29, and 34 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at measure 34.

## CONRADANZA III

Versión ejecutada para la competencia de "Reyna Avispa vs. Llull'u Quilla"  
En Huayllus, provincia de Huamán, Enero de 2017  
Transcripción de Karen Valiente

Con spirito ♩ + 90

Musical score for Contradanza III, measures 1-37. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 6, 11, 16, 23, 29, and 37 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line at measure 37.

## HUAÑUY ONQOY

Versión ejecutada para la competencia de "Satan Piki Chaki vs. Cerecacha"  
 En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017  
 Transcripción de Karen Valiente

**Vivace** ♩ + 135

4 8 12 16 20 24

©

## TUCO

Versión ejecutada para la competencia de "Satan Piki Chaki vs. Cerecacha"  
 En Huayhuas, provincia de Huanta, Enero de 2017  
 Transcripción de Karen Valiente

**Deciso** ♩ + 93

5 9 13 17 21

*sol. A*

©

## ENSAYO I

Versión ejecutada para la competencia de "Saraun Pkik Chaki vs. Coraceschi"  
En Hualyhuas, Provincia de Huancayo, Escudo de 2017  
Transcripción de Karen Valiente

3  
6  
10  
15  
19  
24  
28  
34

39  
43  
48  
52  
56  
61  
65  
70

## ENSAYO II

Versión ejecutada para la competencia de "Supayta Wawan vs. Rey Ulises vs. Mel Gontis"  
En Arequipa, Abril de 2019  
Transcripción de Karen Valente

Vivace ♩ + 80

Musical score for the first system of 'Ensayo II', measures 1-33. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Measure numbers 1, 7, 13, 18, 22, 27, and 33 are indicated at the start of their respective staves. Performance markings include accents (>), slurs, and dynamic markings like 'k' and 'V'. A first ending bracket is present above measures 27-29.

## ENSAYO II

2

Musical score for the second system of 'Ensayo II', measures 37-61. The score continues in the same key and time signature. Measure numbers 37, 41, 45, 50, 54, 57, and 61 are indicated at the start of their respective staves. Performance markings include accents (>), slurs, and dynamic markings like 'k' and 'V'. A first ending bracket is present above measures 57-59, and a second ending bracket is present above measures 60-61.