

ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA

“CONDORCUNCA” DE AYACUCHO CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA



TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL DE LAS CANCIONES
TRADICIONALES DE LA PASCUA DE URIPA, DISTRITO DE ANCO HUALLO,
PROVINCIA CHINCHEROS, APURIMAC 2025.

PARA OPTAR EL GRADO DE BACHILLER EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA,
ESPECIALIDAD MÚSICA

PRESENTADO POR

LAURA ARROYO EDGAR

LAURA ARROYO RUBEN

ASESORA: MG. MILKA J. DELGADO ORTIZ

AYACUCHO - PERÚ 2026

DEDICATORIA
A NUESTROS QUERIDOS PADRES Y
HERMANOS

AGRADECIMIENTO

A la escuela Superior de Formación Artística Pública de “Condorcunca” de Ayacucho. A los docentes, personal administrativo y a mis compañeros de promoción con quienes pase agradables e inolvidables momentos.

PRESENTACION

El trabajo titulado Transcripción y análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa, distrito de Anco Huallo, provincia Chincheros, Apurímac, 2025 se presenta como requisito para optar el grado académico de Bachiller en Educación Artística, especialidad Música, en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho. La investigación tuvo como objetivo describir de qué manera la transcripción y el análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa permiten comprender su estructura sonora y su valor como expresión del patrimonio cultural peruano. El estudio se desarrolló desde un enfoque cualitativo de nivel descriptivo, sustentado en la observación indirecta mediante el uso de registros audiovisuales, lo que permitió revisar reiteradamente las interpretaciones y asegurar precisión en el proceso de transcripción musical. Este procedimiento facilitó la identificación de patrones melódicos, rítmicos, armónicos y formales, así como de recursos técnico-interpretativos propios de la práctica musical comunitaria.

Los resultados evidencian estructuras melódicas y rítmicas coherentes con las tradiciones musicales andinas, caracterizadas por la repetición, la flexibilidad interpretativa y la participación colectiva, además de recursos armónicos funcionales y variaciones expresivas vinculadas al carácter ritual de la festividad. En conjunto, la investigación demuestra que la transcripción y el análisis musical constituyen herramientas fundamentales para preservar, valorar y difundir el repertorio de la Pascua de Uripa, aportando documentación útil para los ámbitos educativo, cultural y académico. La revisión de antecedentes muestra la existencia de estudios desde perspectivas educativas, musicales, etnomusicológicas y antropológicas; sin embargo, se identificó una limitada producción enfocada específicamente en el análisis del lenguaje musical con fines académicos en la especialidad de música.

En cuanto a la estructura del trabajo, el capítulo I presenta el planteamiento del problema, así como la importancia, pertinencia y justificación del estudio. El capítulo II aborda los antecedentes internacionales, nacionales y locales relacionados con investigaciones afines al repertorio musical de la Pascua de Uripa. El capítulo III describe la metodología aplicada, de enfoque cualitativo y carácter descriptivo. Finalmente, el capítulo IV expone los resultados del estudio, evidenciando que la música andina constituye una manifestación cultural híbrida en la que convergen elementos de origen prehispánico con aportes occidentales y procesos contemporáneos de resignificación cultural.

Fuentes principales

- 8%  Fuentes de Internet
- 2%  Publicaciones
- 8%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Fuentes principales

Las fuentes con el mayor número de coincidencias dentro de la entrega. Las fuentes superpuestas no se mostrarán.

1	Internet	www.elperulegal.com	<1%
2	Trabajos del estudiante	Universidad Francisco de Vitoria on 2025-03-08	<1%
3	Internet	repository.usta.edu.co	<1%
4	Internet	radiotitanka.pe	<1%
5	Trabajos del estudiante	Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga on 2022-11-10	<1%
6	Internet	www.coursehero.com	<1%
7	Internet	es.wikipedia.org	<1%
8	Trabajos del estudiante	Lincoln School on 2016-09-04	<1%
9	Internet	andina.pe	<1%
10	Publicación	PERU WASTE INNOVATION S.A.C.. "DÍA del Proyecto Relleno Sanitario, Planta de T...	<1%
11	Internet	dspace.unach.edu.ec	<1%

11% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Filtrado desde el informe

- Bibliografía

Fuentes principales

- 8%  Fuentes de Internet
- 2%  Publicaciones
- 8%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

RESUMEN

La investigación aborda la transcripción y el análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua del distrito de Uripa, provincia de Chincheros (Apurímac), con el propósito de comprender su organización sonora y su valor como patrimonio cultural inmaterial. La festividad es entendida como un sistema cultural complejo donde confluyen dimensiones musicales, rituales, sociales y simbólicas, por lo que la música se estudia tanto desde su estructura interna como desde su función dentro del contexto festivo.

El estudio adopta un enfoque cualitativo descriptivo basado en la observación indirecta mediante registros audiovisuales, lo que permite revisar reiteradamente las interpretaciones y asegurar precisión en la transcripción musical. Este procedimiento facilita la identificación de patrones melódicos, rítmicos, armónicos y formales, así como de recursos técnico-interpretativos propios de la práctica comunitaria. El análisis integra la teoría musical con una perspectiva sociocultural que concibe la música como práctica viva y situada.

Los resultados evidencian estructuras melódicas y rítmicas coherentes con las tradiciones musicales andinas, caracterizadas por repetición, flexibilidad interpretativa y participación colectiva. Se identifican además recursos armónicos funcionales y variaciones expresivas vinculadas al carácter ritual de la festividad.

En conjunto, la investigación demuestra que la transcripción y el análisis musical son herramientas clave para preservar, valorar y difundir el repertorio de la Pascua de Uripa, aportando documentación útil para ámbitos educativos, culturales y académicos.

Palabras clave: Pascua de Uripa, canciones tradicionales

ABSTRAC

The research focuses on the transcription and musical analysis of traditional Easter songs from the district of Uripa, province of Chincheros (Apuurímac), with the aim of understanding their sonic organization and their value as intangible cultural heritage. The festivity is understood as a complex cultural system where musical, ritual, social, and symbolic dimensions converge; therefore, the music is studied both in terms of its internal structure and its function within the festive context.

The study adopts a descriptive qualitative approach based on indirect observation through audiovisual recordings, which allows repeated review of performances and ensures accuracy in the musical transcription process. This procedure facilitates the identification of melodic, rhythmic, harmonic, and formal patterns, as well as technical and interpretative resources characteristic of community practice. The analysis integrates music theory with a sociocultural perspective that conceives music as a living and situated practice.

The results reveal melodic and rhythmic structures consistent with Andean musical traditions, characterized by repetition, interpretative flexibility, and collective participation. Functional harmonic resources and expressive variations linked to the ritual nature of the festivity are also identified.

Overall, the research demonstrates that transcription and musical analysis are key tools for preserving, valuing, and disseminating the repertoire of the Easter celebration of Uripa, providing useful documentation for educational, cultural, and academic contexts.

Keywords: Pascua de Uripa, traditional songs

CONTENIDO

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTO.....	iii
PRESENTACION.....	iv
RESUMEN.....	vi
ABSTRAC.....	vii
CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	3
Descripción del problema.....	3
1.2. Formulación del Problema.....	3
1.3. Planteamiento de Objetivos.....	4
1.4. Justificación.....	4
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO.....	7
2.1. Antecedentes del Estudio.....	7
2.2. Bases Teóricas.....	15
2.3 Definición de Términos.....	18
CAPITULO III: METODOLOGIA.....	22
3.1. Enfoque de la Investigación.....	22
3.2. Nivel de Investigación.....	22
3.3. Tipo de investigación.....	22
3.4. Diseño de Investigación.....	22
3.5. Método de Investigación.....	22
3.6. Técnicas.....	22
7.5. Categorías, Subcategorías.....	23
CAPITULO IV: RESULTADOS.....	26
4.2. Transcripción de la canción Tradicional Anillo Quwasqayki.....	31
4.3. Transcripción de la canción Tradicional Imamantam Qawawanki.....	35
4.4. Transcripción de canción Tradicional Pitapas Maytapas Qawawayninichu.....	40
4.5. Transcripción de la canción tradicional Qipay qamuq warma yanay.....	43
4.6. Transcripción de la canción tradicional Sapallaymi Kani.....	48
4.7. Transcripción de la canción tradicional Uripamantam Qamuni.....	52
4.8. Transcripción de la canción tradicional Yunka Sisi Qina Tipi Wiqaw.....	55
4.9. Transcripción de la canción tradicional Tunas Pinka Qawapi.....	59
4.10. Transcripción de la canción tradicional Munay Zapallito.....	63
CONSIDERACIONES FINALES.....	71
CONCLUSIONES.....	73
RECOMENDACIONES.....	75
ANEXO.....	78

INTRODUCCIÓN

La música tradicional constituye uno de los medios más significativos de transmisión de la memoria colectiva, los valores simbólicos y las formas de organización social de los pueblos andinos. En este contexto, las festividades religiosas constituyen espacios privilegiados de producción musical, donde se articulan prácticas rituales, danzas, cantos y repertorios instrumentales que reflejan procesos históricos de larga duración. La festividad de la Pascua de Uripa, provincia de Chincheros (Apurímac), se inscribe dentro de este universo cultural, configurándose como una celebración que integra elementos de origen prehispánico con prácticas cristianas introducidas durante la colonia. En este marco, las canciones tradicionales asociadas a la Pascua no solo cumplen una función estética, sino también social, ritual y comunitaria, al acompañar las actividades festivas, reforzar la identidad colectiva y transmitir saberes intergeneracionales a través de la tradición oral.

A pesar de la relevancia cultural de este repertorio, la documentación sistemática de sus características musicales ha sido limitada, especialmente desde la perspectiva del análisis del lenguaje musical con fines académicos. La mayor parte de los estudios existentes se han centrado en dimensiones antropológicas, históricas o etnográficas, dejando en segundo plano el examen detallado de los elementos estructurales del sonido. Esta situación evidencia la necesidad de investigaciones que integren la teoría musical con enfoques socioculturales, permitiendo comprender la música festiva no solo como práctica social, sino también como organización sonora susceptible de ser descrita, transcrita y analizada. En este sentido, la transcripción musical se convierte en una herramienta fundamental para trasladar el conocimiento desde la oralidad hacia el ámbito académico, posibilitando su estudio, preservación y difusión.

La presente investigación adopta un enfoque cualitativo de carácter descriptivo, sustentado en la observación indirecta mediante el uso de registros audiovisuales. Este procedimiento permite revisar reiteradamente las interpretaciones musicales, garantizando precisión en el proceso de transcripción y facilitando la identificación de patrones melódicos, rítmicos, armónicos y formales, así como de recursos técnico-interpretativos propios de la práctica comunitaria. De este modo, el análisis integra la teoría musical con una perspectiva sociocultural que concibe la música como una práctica viva, situada y en constante transformación.

El estudio parte de la premisa de que las canciones de la Pascua de Uripa constituyen un ejemplo representativo de hibridación cultural, en el que convergen matrices indígenas, influencias coloniales y procesos contemporáneos de resignificación. La

alternancia métrica, la relación entre música y danza, la centralidad de la melodía y la flexibilidad interpretativa evidencian una organización sonora coherente con las tradiciones musicales andinas y con su función dentro del contexto festivo. En este sentido, la investigación busca contribuir a la comprensión del repertorio musical de la Pascua de Uripa mediante su transcripción y análisis, aportando documentación especializada que fortalezca los procesos de valoración, preservación y difusión del patrimonio cultural inmaterial.

En consecuencia, el estudio titulado *Transcripción y análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa, distrito de Anco Huallo, provincia Chincheros, Apurímac, 2025* se orienta a describir de qué manera el análisis estructural del sonido permite comprender el valor cultural de este repertorio, así como a generar conocimientos que puedan ser utilizados en contextos educativos, culturales y académicos, contribuyendo al reconocimiento y salvaguarda de la música tradicional andina.

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Descripción del problema

El problema de investigación se centra en la transcripción y análisis musical de las canciones tradicionales, perteneciente a la música de Pascua del distrito de Uripa, provincia de Chincheros, región Apurímac. El estudio busca profundizar en la estructura interna de la obra, identificando sus patrones rítmicos, melódicos y armónicos, así como las particularidades interpretativas que configuran su identidad sonora dentro del contexto festivo.

A través de la transcripción, se pretende sistematizar un repertorio que, hasta la fecha, se ha transmitido principalmente por vía oral, lo que ha limitado su análisis formal y su incorporación en espacios académicos. En este sentido, el análisis musical permitirá comprender la organización estructural de la pieza, sus formas, frases, células rítmicas y progresiones armónicas, evidenciando la complejidad estética de esta manifestación tradicional.

Sin embargo, la escasa atención por parte de instituciones culturales y la limitada inversión en investigación han contribuido a la invisibilización de este patrimonio musical. A pesar de que la festividad de la Pascua en Uripa posee un profundo valor cultural — reconocido incluso como patrimonio—, sus expresiones musicales, carecen de estudios sistemáticos que documenten y analicen sus elementos constitutivos.

Esta falta de documentación no solo dificulta su preservación, sino que también pone en riesgo la transmisión de conocimientos musicales tradicionales, especialmente aquellos vinculados a técnicas instrumentales, estilos interpretativos y estructuras propias del repertorio local. En consecuencia, la ausencia de investigaciones específicas sobre la transcripción y el análisis de esta canción limita su comprensión y valoración en el ámbito académico y cultural.

Por ello, resulta fundamental abordar este problema mediante un estudio riguroso que permita transcribir, analizar e interpretar las canciones de la Pascua de Uripa, con el fin de preservar sus características musicales, fortalecer su reconocimiento como expresión cultural significativa y contribuir a la valorización y difusión del patrimonio musical del distrito de Uripa.

1.2. Formulación del Problema

1.2.1. Problema General

¿De qué manera la transcripción y el análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua del distrito de Uripa (Chincheros, Apurímac), permiten comprender su estructura musical y su valor como expresión del patrimonio cultural peruano?

1.2.2. Problemas Específicos

¿Cuáles son las características melódicas, rítmicas y formales presentes en las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa a partir de su proceso de transcripción musical?

¿Qué patrones armónicos y recursos técnico-interpretativos, se identifican en la ejecución de la canción dentro del contexto de la festividad de la Pascua en Uripa?

¿De qué manera el análisis musical de “Tunas Pinka Qawapi” contribuye a la valoración, preservación y difusión de la música tradicional de la Pascua en el distrito de Uripa?

1.3. Planteamiento de Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Describir de qué manera la transcripción y el análisis musical de la canción “Tunas Pinka Qawapi”, perteneciente a la música de la Pascua del distrito de Uripa (Chincheros, Apurímac), permiten comprender su estructura musical y su valor como expresión del patrimonio cultural peruano.

1.3.2. Objetivos específicos

O1. Referir las características melódicas, rítmicas y formales presentes en la canción “Tunas Pinka Qawapi” a partir de su proceso de transcripción musical

O2. Explicar los patrones armónicos y recursos técnico-interpretativos, se identifican en la ejecución de la canción dentro del contexto de la festividad de la Pascua en Uripa

O3. Determinar de qué manera el análisis musical de “Tunas Pinka Qawapi” contribuye a la valoración, preservación y difusión de la música tradicional de la Pascua en el distrito de Uripa

1.4. Justificación

1.4.1. Justificación teórica

La presente investigación se fundamenta en la necesidad de generar conocimiento sistemático sobre la estructura musical de las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa. Desde el campo de la Etnomusicología, el estudio de las expresiones musicales tradicionales permite comprender no solo sus componentes sonoros, sino también su significado cultural y social dentro de una comunidad. En este sentido, el análisis de los elementos melódicos, rítmicos y armónicos de la obra contribuye a una comprensión más profunda de la relación entre música e identidad cultural (Merriam, 1964).

Asimismo, la investigación responde a la limitada producción teórica sobre repertorios musicales específicos de la región Apurímac, lo que evidencia un vacío en el conocimiento académico. Tal como señala Nettl (2005), el estudio de músicas tradicionales permite ampliar el campo de la musicología, incorporando perspectivas culturales diversas que enriquecen la comprensión global de la música. De igual manera, Blacking (1973) sostiene que la música debe entenderse como una manifestación humana profundamente vinculada a los contextos sociales y culturales, lo que refuerza la importancia de analizar las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa como parte del patrimonio cultural de Uripa.

1.4.2. Justificación metodológica

Desde el punto de vista metodológico, la investigación se justifica en la aplicación de la transcripción y el análisis musical como herramientas fundamentales para el estudio de repertorios de tradición oral. La transcripción permite representar de manera gráfica y sistemática una obra que originalmente se transmite de forma oral, facilitando su análisis estructural y su conservación (Nettl, 2005).

El enfoque cualitativo adoptado posibilita una aproximación integral a la obra, considerando tanto sus elementos técnicos como su contexto de ejecución. En este marco, el análisis de los patrones armónicos y de las técnicas guitarrísticas resulta clave para identificar los rasgos estilísticos propios de la música de Pascua en Uripa. Según Merriam (1964), el estudio de la música debe integrar el análisis sonoro con la comprensión de las prácticas culturales, lo que justifica el uso de un enfoque que combine transcripción, análisis y contextualización.

De este modo, la investigación no solo sistematiza información musical, sino que también propone un modelo metodológico aplicable a otras expresiones musicales tradicionales, contribuyendo al desarrollo de estudios en el ámbito de la educación artística y la musicología.

1.4.3. Justificación práctica

En el plano práctico, esta investigación responde a la necesidad de preservar y difundir el patrimonio musical del distrito de Uripa, considerando que la falta de documentación representa un riesgo para la continuidad de estas expresiones culturales. Tal como plantea Blacking (1973), la música forma parte esencial de la vida social y cultural, por lo que su pérdida implica también la pérdida de elementos fundamentales de la identidad colectiva.

La transcripción y el análisis de la canción “Tunas Pinka Qawapi” permitirán generar materiales concretos, como partituras y descripciones analíticas, que podrán ser utilizados en contextos educativos y culturales. En este sentido, el estudio se convierte en una herramienta pedagógica que facilita la enseñanza y aprendizaje de la música tradicional, promoviendo su valoración en instituciones educativas y espacios de formación artística.

Asimismo, la investigación contribuye a fortalecer la identidad cultural local, al visibilizar una manifestación musical que forma parte de la festividad de la Pascua en Uripa. Como señala Nettl (2005), la documentación de las músicas tradicionales es fundamental para su preservación y transmisión a futuras generaciones. En consecuencia, este estudio no solo tiene un valor académico, sino también social y cultural, al promover la revalorización y difusión del patrimonio musical de la región

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes del Estudio

2.1.1. Antecedentes Internacionales

Manuel, Y. (2013) en el Resumen Sintético titulado “Culturas híbridas Estrategias para entrar y salir de la modernidad”, dice que, el pensamiento de Néstor García Canclini constituye una de las bases teóricas más influyentes para el análisis contemporáneo de la cultura en América Latina. Su obra *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* propone una interpretación crítica de los procesos culturales desde una perspectiva interdisciplinaria que articula la antropología, la sociología del arte y los estudios culturales. Este enfoque resulta especialmente pertinente para investigaciones orientadas al estudio de manifestaciones musicales tradicionales, ya que permite comprenderlas como fenómenos históricos, sociales y simbólicos inscritos en procesos de transformación cultural.

Desde el punto de vista epistemológico, la propuesta de García Canclini se sitúa en una perspectiva crítica que cuestiona las dicotomías clásicas entre tradición y modernidad, cultura popular y cultura de élite, o lo local y lo global. El autor sostiene que estas oposiciones resultan insuficientes para explicar la complejidad de las sociedades latinoamericanas, caracterizadas por procesos históricos de colonización, modernización desigual y globalización cultural. En este marco, plantea que la cultura debe analizarse como un campo de disputas simbólicas donde intervienen relaciones de poder, procesos de hegemonía y dinámicas de reproducción social. La cultura no se concibe únicamente como producción estética, sino como un espacio donde se negocian identidades, memorias y formas de participación social.

Un concepto central de esta propuesta es la hibridación cultural, entendida como el proceso mediante el cual prácticas, saberes y símbolos provenientes de distintos sistemas culturales se entrecruzan para generar nuevas configuraciones culturales. En el contexto latinoamericano, esta hibridación se explica por la superposición de tradiciones indígenas, herencias coloniales, modernización industrial e industrias culturales contemporáneas. De este modo, las manifestaciones culturales actuales no son “puras” ni estáticas, sino el resultado de procesos históricos de mezcla, resignificación y adaptación. Esta perspectiva permite comprender que las prácticas festivas, musicales y rituales conservan elementos tradicionales mientras incorporan dinámicas contemporáneas vinculadas al mercado, los medios de comunicación y las políticas culturales.

Desde el plano metodológico, García Canclini propone desplazar el énfasis del análisis de los objetos culturales hacia los procesos sociales que los producen y

resignifican. Esto implica estudiar las condiciones históricas de producción, circulación y consumo de los bienes simbólicos, así como los actores sociales que intervienen en su construcción y legitimación. En consecuencia, la investigación cultural requiere enfoques interdisciplinarios que integren la etnografía, la historia cultural, el análisis sociológico y la interpretación hermenéutica. Esta orientación metodológica resulta particularmente relevante para el estudio de repertorios musicales tradicionales, pues invita a analizar la música no solo como estructura sonora, sino como práctica social situada.

Otro aporte significativo del autor se vincula con el análisis del patrimonio cultural. García Canclini sostiene que el patrimonio no debe entenderse únicamente como herencia del pasado, sino como un recurso simbólico utilizado por instituciones, Estados y comunidades para construir identidades colectivas. Las conmemoraciones, rituales y fiestas populares constituyen escenarios donde se teatraliza la memoria histórica y se renueva la hegemonía cultural. En este sentido, las celebraciones religiosas y festivas adquieren relevancia como espacios de producción simbólica y de negociación entre tradición, modernidad y políticas culturales.

Asimismo, el autor examina la transformación del espacio público y el papel de los medios de comunicación en la configuración de nuevas formas de participación social. La expansión de las industrias culturales y los medios masivos genera procesos de desterritorialización y reterritorialización cultural, en los que los significados circulan más allá de los límites geográficos tradicionales. Esta dinámica produce nuevas formas de cultura urbana y mediática que conviven con prácticas tradicionales, ampliando los espacios de producción y difusión cultural.

En síntesis, la propuesta epistemológica y metodológica de García Canclini ofrece un marco teórico sólido para el análisis de manifestaciones culturales tradicionales en contextos contemporáneos. Su enfoque permite comprender estas prácticas como expresiones híbridas que articulan memoria, identidad, poder y modernidad. Desde esta perspectiva, el estudio de las manifestaciones festivas y musicales puede abordarse como un proceso complejo de producción simbólica que integra dimensiones históricas, sociales y culturales.

Merriam, A. (1964) en su texto titulado *“La antropología de la música”* es una obra fundacional que busca establecer un marco teórico y metodológico para el estudio de la música desde una perspectiva antropológica, es decir, como comportamiento humano y no solo como estructura sonora. constituye un hito fundacional en la consolidación de la etnomusicología como campo interdisciplinario orientado a comprender la música como comportamiento humano y no únicamente como estructura sonora. Merriam parte de la

constatación de la histórica división entre los enfoques musicológicos, centrados en el análisis del sonido, y los enfoques etnológicos, orientados al estudio del contexto cultural. Frente a esta dicotomía, propone una integración metodológica basada en la comprensión de la música como un fenómeno que solo puede explicarse mediante la interacción de tres niveles interrelacionados: la conceptualización (ideas, valores y creencias sobre la música), el comportamiento (físico, social y verbal) y el sonido musical (estructura acústica). Estos niveles se articulan mediante procesos de retroalimentación y aprendizaje continuo, lo que permite explicar simultáneamente la estabilidad y el cambio de los sistemas musicales. Desde esta perspectiva, el objeto de estudio de la etnomusicología se redefine como un complejo de actividades, ideas y objetos que se materializan en sonidos culturalmente significativos, enfatizando que el sonido constituye la fase final de un proceso social y simbólico más amplio.

El autor introduce además distinciones metodológicas fundamentales, entre ellas la diferencia entre evaluación *folk* y evaluación analítica, advirtiendo que el análisis académico debe partir de las categorías propias de la cultura estudiada para evitar la imposición de marcos externos. Asimismo, defiende el carácter científico-social de la disciplina, proponiendo el uso de hipótesis, control de variables y generalizaciones, sin perder de vista que la música pertenece al ámbito de las humanidades. Su modelo tripartito organiza la investigación en los niveles conceptual, conductual y sonoro, incorporando tanto el análisis estructural como el estudio de técnicas instrumentales, roles sociales, terminología, emociones y valores asociados a la práctica musical. Este enfoque dinámico sitúa el aprendizaje como eje central: la aceptación o rechazo social del sonido musical retroalimenta los conceptos y comportamientos, generando transformaciones constantes. En conjunto, esta propuesta estableció las bases teóricas y metodológicas de la etnomusicología contemporánea al demostrar que la comprensión profunda del fenómeno musical exige integrar el análisis estructural con el estudio de los procesos sociales y culturales que lo sustentan.

2.1.2. Antecedentes Nacionales

Gobierno del Perú (2025) en la nota de prensa titulada “Ministerio de Cultura participó en el lanzamiento de la fiesta Pascua de Uripa 2025” dice que, el lanzamiento oficial de la Fiesta de Pascua de Uripa 2025 se constituye como un hito reciente dentro de las políticas públicas orientadas a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el Perú. La actividad se desarrolló en la sede del Ministerio de Cultura del Perú, en Lima, como parte de las estrategias de visibilización de manifestaciones festivas reconocidas como Patrimonio Cultural de la Nación desde 2018. Este acto institucional reafirma la

importancia de la articulación entre el Estado, las autoridades locales y las comunidades portadoras para la preservación y difusión de prácticas culturales de larga data.

La ceremonia fue presidida por el director de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, Pablo Molina, en representación del ministro Fabricio Valencia, junto al alcalde distrital Miguel Oswaldo Huacre Méndez. En este contexto se presentó la danza distintiva de la festividad, considerada una de las expresiones culturales más significativas de la región Apurímac y del distrito de Anco Huallo, provincia de Chincheros. Desde una perspectiva de gestión cultural, este tipo de eventos evidencia la implementación de políticas de difusión orientadas a fortalecer el reconocimiento social y nacional de las prácticas festivas andinas.

En términos socio antropológicos, la festividad constituye un sistema ritual de carácter sincrético que articula la conmemoración cristiana de la resurrección de Jesús de Nazaret con los ciclos productivos del mundo andino. La celebración simboliza la fertilidad de la tierra, la cosecha del maíz, el nacimiento del ganado y el cierre de la temporada de lluvias, integrando dimensiones religiosas, agrícolas y comunitarias en un mismo calendario festivo. La edición correspondiente al año 2025 se programó entre el domingo 20 y el viernes 25 de abril, reafirmando la continuidad temporal y la vigencia social de la práctica.

Asimismo, la dimensión material y simbólica de la festividad se expresa en la elaboración colectiva de vestimentas tradicionales durante la Cuaresma, proceso que evidencia la transmisión intergeneracional de saberes, identidades y prácticas comunitarias. En conjunto, este antecedente permite comprender la relevancia de los procesos contemporáneos de patrimonialización y difusión cultural, así como la persistencia de las festividades andinas como espacios de producción de identidad, memoria y cohesión social.

Díaz, I. (2023) en su tesis titulada “uso académico de la pascua de uripa distrito de Anco Huallo región Apurímac en la escuela superior de formación artística pública “Condorcunca” de Ayacucho 2023”, dice que la falta de integración de la música tradicional de la Pascua de Uripa en el repertorio académico musical, a pesar de su gran valor cultural, es el principal problema de la presente investigación por lo que se plantea como objetivo transcribir y adaptar esta música utilizando softwares especializados, para incorporarla al ámbito académico. Así también propone caracterizar la música de la festividad de Uripa y explorar su potencial aplicación en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho. Este estudio fue de tipo cualitativo, enmarcado en estudios culturales, y el nivel de investigación fue descriptivo. El método empleado fue la

observación participante, centrada en la transcripción musical, utilizando un editor de partituras. Los resultados incluyen la transcripción de la música asociada a la Pascua de Uripa y un arreglo musical para banda de metales, lo cual amplía las posibilidades de interpretación y difusión. Finalmente, se exploró su implementación en el programa académico de la Escuela "Condorcunca" y su proyección hacia el sistema educativo en general.

Carbajal, F (2022) en la tesis titulada “Cambios y persistencias en la Fiesta y la Música de Pascua de Uripa (1962 al 2022) distrito de Anco Huallo, Chincheros, Apurímac”, dice que, desde una perspectiva antropológica y etnomusicológica, se problematiza la fiesta de Pascua como sistema cultural dinámico que articula prácticas musicales, rituales, económicas y simbólicas en comunidades ubicadas por encima de los 3000 m s. n. m.

Metodológicamente, la investigación adopta un enfoque cualitativo sustentado en la etnografía y la hermenéutica, lo que permitió analizar longitudinalmente los procesos de cambio y continuidad a lo largo de seis décadas. El objetivo central consistió en identificar los factores socioculturales que han posibilitado tanto la persistencia de elementos tradicionales —como la ejecución de quena y tinya, los cantos responsoriales y la organización en comparsas— como la emergencia de nuevas configuraciones festivas, actores sociales y formas de institucionalización. En este sentido, el reconocimiento oficial de la festividad por parte de la Municipalidad de Anco Huallo, así como su declaratoria como Patrimonio Cultural de la Nación por el Ministerio de Cultura del Perú mediante la Resolución Viceministerial N.º 232-2018-VCPCIC-MC, constituye un hito que evidencia procesos de patrimonialización y resignificación contemporánea de la práctica festiva.

Epistemológicamente, el estudio se inscribe en la convergencia entre historia social y etnomusicología, aportando una lectura microhistórica que examina la relación entre memoria colectiva, agencia comunitaria y políticas culturales. La investigación se estructura en tres ejes analíticos: (a) contextualización sociohistórica del territorio, (b) descripción integral de la fiesta y su cronograma ritual, y (c) análisis de cambios y persistencias entre 1962 y 2022, con especial énfasis en la aparición de nuevos actores y en la reconfiguración de las prácticas musicales. Asimismo, el trabajo se sustenta en una trayectoria prolongada de trabajo de campo vinculada a la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga y a procesos institucionales de patrimonialización, lo que fortalece su carácter de investigación situada.

En síntesis, este antecedente demuestra la pertinencia de abordar las manifestaciones musicales festivas desde enfoques interdisciplinarios que integren historia, antropología y etnomusicología, evidenciando que las festividades no constituyen

realidades estáticas, sino procesos sociales en permanente negociación entre tradición, modernidad y políticas culturales.

Agencia Peruana de noticias (2018) en el artículo “Apurímac: tradicional Fiesta de Pascua de Uripa llegó a la sede del Ministerio de Cultura” se describe el lanzamiento oficial de la Fiesta de Pascua de Uripa 2025 constituye un antecedente institucional significativo en los procesos contemporáneos de salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en el Perú. La presentación se llevó a cabo en la sede del Ministerio de Cultura del Perú, en la ciudad de Lima, con la participación de portadores provenientes de la provincia de Chincheros, región Apurímac, específicamente del distrito de Anco Huallo. Este acto se enmarca en las políticas públicas orientadas a la visibilización y preservación de manifestaciones culturales declaradas Patrimonio Cultural de la Nación.

La ceremonia fue encabezada por el director de la Dirección de Patrimonio Inmaterial, Pablo Molina, quien recibió a la delegación de portadores junto al alcalde distrital Miguel Huacre Méndez. En este espacio institucional se destacó el valor de la festividad como una de las expresiones culturales más representativas de la región, subrayando la importancia de las políticas de difusión para fortalecer su reconocimiento a escala nacional. Desde una perspectiva de gestión cultural, el evento evidencia la articulación entre comunidades portadoras, autoridades locales y el Estado en la consolidación de estrategias de salvaguarda del patrimonio vivo.

En términos socioculturales, la festividad se configura como un complejo ritual de carácter sincrético que integra elementos del calendario litúrgico cristiano —vinculados a la conmemoración de la resurrección de Jesús de Nazaret— con prácticas agrícolas y ganaderas propias de la cosmovisión andina. La celebración articula simbólicamente la fertilidad de la tierra, el ciclo agrícola del maíz, el nacimiento del ganado y el cierre de la temporada de lluvias, evidenciando la coexistencia de matrices culturales diversas en un mismo sistema festivo. La edición correspondiente al año 2025 se programó entre el domingo 20 y el viernes 25 de abril, reafirmando la continuidad temporal de esta práctica ritual.

Asimismo, la dimensión material de la fiesta se expresa en la elaboración de vestimentas tradicionales confeccionadas colectivamente durante la Cuaresma, lo que revela procesos comunitarios de transmisión de saberes, identidad y pertenencia. En conjunto, este antecedente permite comprender la relevancia de la intervención estatal en la promoción del patrimonio cultural inmaterial, así como la vigencia y resignificación contemporánea de las prácticas festivas andinas en contextos de difusión nacional.

Diario Correo (2018) en el artículo titulado “Fiesta de Pascua de Uripa fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación”, dice que, la declaratoria de la Fiesta de Pascua de Uripa como Patrimonio Cultural de la Nación constituye un hito fundamental en los procesos de reconocimiento oficial de las manifestaciones culturales andinas. La entrega de la Resolución Viceministerial N.º 232-2018-VMPCIC-MC se realizó en una ceremonia pública desarrollada en la plaza principal del distrito de Anco Huallo, provincia de Chincheros, región Apurímac, donde se dio lectura al informe técnico que sustentó la declaratoria, culminando el proceso impulsado por el comité de gestión presidido por Américo Saravia. Este acontecimiento evidencia la articulación entre actores comunitarios e instituciones públicas en la patrimonialización de prácticas culturales tradicionales.

Desde una perspectiva histórico-cultural, la resolución destaca que la celebración de la Pascua o Domingo de Resurrección forma parte del calendario litúrgico católico vinculado al ciclo de Semana Santa, cuyo periodo preparatorio se inicia con la Cuaresma. No obstante, en el contexto local la festividad adquiere significados ampliados, al constituirse como un espacio de encuentro, integración comunitaria y reafirmación identitaria. Este proceso ritual se vincula con el calendario agrícola andino, dado que los preparativos comienzan incluso antes del 2 de febrero, fecha asociada a la festividad de la Virgen de la Candelaria, momento que marca el fin del periodo de escasez y el inicio de la disponibilidad de tiempo comunitario para la organización festiva.

La ceremonia contó con la participación de diversas autoridades, entre ellas el congresista Dalmiro Palomino y la directora de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Apurímac, Mérida Inca, así como representantes regionales, locales y población en general. En términos de gestión cultural, este reconocimiento oficial refuerza la importancia de la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, al legitimar institucionalmente la continuidad de la festividad y promover su preservación intergeneracional.

En conjunto, este antecedente permite comprender la patrimonialización como un proceso sociopolítico que integra dimensiones religiosas, agrícolas y comunitarias, consolidando la Fiesta de Pascua de Uripa como una práctica cultural de alto valor simbólico y social dentro del contexto andino contemporáneo.

Ministerio de Cultura (2018) Resolución Viceministerial N.º 232-2018-VMPCIC-MC declaran como Patrimonio Cultural de la Nación a la Fiesta de Pascua de Uripa del distrito de Anco Huallo, provincia de Chincheros, departamento de Apurímac, dice que el 4 de diciembre de 2018, en la ciudad de Lima, se emitió la resolución viceministerial que formalizó la declaratoria de la Fiesta de Pascua de Uripa como Patrimonio Cultural de la Nación, sustentada en informes técnicos elaborados por la Dirección de Patrimonio

Inmaterial y la Dirección General de Patrimonio Cultural. Este acto se enmarca en lo dispuesto por la Constitución Política del Perú, que reconoce la obligación del Estado de proteger los bienes culturales materiales e inmateriales, así como en los principios establecidos por la UNESCO respecto a la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, entendido como el conjunto de prácticas, conocimientos y expresiones transmitidas de generación en generación que fortalecen la identidad colectiva.

El sustento normativo de la declaratoria se articula también con la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación y con las funciones del Ministerio de Cultura, institución responsable de investigar, proteger, promover y difundir las manifestaciones culturales del país. En este contexto, los informes técnicos recomendaron el reconocimiento oficial de la festividad, tras recibir la opinión favorable de la Dirección Desconcentrada de Cultura de Apurímac, evidenciando la coordinación entre instancias nacionales y regionales para la protección del patrimonio vivo.

La resolución resalta el contexto histórico y geográfico del distrito de Anco Huallo, ubicado en la provincia de Chincheros, región Apurímac. Este territorio posee una herencia cultural vinculada a la tradición chanca y a la posterior presencia inca, visible en la persistencia del Qhapaq Ñan, ruta histórica aún utilizada por las comunidades. Asimismo, la historia colonial y republicana dejó huellas en la organización social y económica del distrito, donde la actividad agropecuaria continúa siendo el eje de la vida cotidiana, complementada en años recientes por el comercio impulsado por su ubicación estratégica dentro del corredor Ayacucho–Apurímac–Cusco.

En el ámbito cultural, la resolución subraya la estrecha relación entre el calendario agrícola y las festividades locales. La Pascua de Uripa articula el simbolismo cristiano de la resurrección con la celebración de la fertilidad de la tierra, marcando el fin de la temporada de lluvias y el inicio de la cosecha. Este vínculo entre religión y ciclo productivo se expresa en las actividades previas que comienzan desde la Cuaresma y la festividad de la Virgen de la Candelaria, periodo en el que la población dispone de mayor tiempo para la elaboración de vestimenta, instrumentos musicales y preparativos rituales.

La secuencia festiva comprende rituales religiosos, representaciones colectivas y prácticas de convivencia comunitaria que se desarrollan durante seis días. Entre ellas destacan el viacrucis hacia el cerro Ccollpaccasa, la escenificación de la Pasión de Cristo, la preparación de alimentos y bebidas tradicionales, y el inicio de la fiesta con la misa central y la procesión del Domingo de Resurrección. En este marco, el watukanakuy —visitas familiares y comunitarias basadas en la reciprocidad— refuerza los vínculos sociales y convoca a migrantes que retornan para participar en la celebración.

La participación colectiva constituye uno de los rasgos más significativos de la festividad. Instituciones públicas, comunidades campesinas y organizaciones locales conforman comparsas de pandilla de Pascua que recorren diversos centros poblados. Estas agrupaciones recrean, mediante danza y dramatización, las actividades económicas y sociales del distrito, incorporando competencias rituales como el seqollanakuy y el paki, que simbolizan la resolución de conflictos y la reafirmación de la cohesión social. Asimismo, la figura del atuq representa simbólicamente la valentía juvenil dentro del espacio festivo.

La vestimenta tradicional constituye otro elemento esencial. Los varones utilizan sombreros adornados con cintas, espejos y pompones, sacos negros y pantalones cubiertos con watanas y simpanas; mientras que las mujeres visten blusas de seda, faldas y mantas de colores intensos, complementadas con sombreros decorados con plumas de pavo real. Estas prendas son elaboradas durante la Cuaresma, lo que evidencia la transmisión intergeneracional de saberes textiles.

En el plano musical, la pandilla de Pascua integra cantos en lengua quechua transmitidos por imitación y aprendizaje comunitario. Los varones ejecutan instrumentos de viento como la quena y el silbato, mientras que las mujeres interpretan la tinya, pequeño tambor de origen precolombino. La gastronomía también ocupa un lugar central, destacando platos tradicionales elaborados con productos locales que se comparten durante la festividad, fortaleciendo la memoria culinaria colectiva.

Finalmente, la resolución dispone acciones de salvaguardia, entre ellas la elaboración periódica de informes sobre el estado de la manifestación cultural y su difusión oficial. Con ello, el Estado reconoce la Fiesta de Pascua de Uripa como un espacio de encuentro que preserva la lengua quechua, la música, la danza, la gastronomía y las prácticas comunitarias, contribuyendo a la continuidad de saberes tradicionales y al fortalecimiento de la identidad cultural de sus portadores.

2.2. Bases Teóricas

En el marco de los estudios culturales contemporáneos, la obra de Néstor García Canclini (1990) constituye un referente imprescindible para comprender los procesos de transformación cultural en América Latina. En *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, el autor propone una perspectiva que permite interpretar las manifestaciones culturales tradicionales no como vestigios estáticos del pasado, sino como prácticas dinámicas que se reconfiguran constantemente en diálogo con la modernidad, la globalización y los procesos de circulación simbólica.

Desde este enfoque, las expresiones festivas, musicales y rituales deben analizarse como fenómenos insertos en procesos de hibridación cultural, entendida como la

interacción y mezcla de elementos provenientes de distintos sistemas culturales. García Canclini cuestiona las visiones dicotómicas que separaban lo tradicional de lo moderno, lo popular de lo culto o lo local de lo global, señalando que dichas oposiciones resultan insuficientes para explicar la realidad cultural latinoamericana. En su lugar, plantea que las sociedades de la región se caracterizan por vivir una modernidad heterogénea, donde conviven simultáneamente prácticas ancestrales, dinámicas urbanas, medios de comunicación y mercados culturales.

Esta perspectiva resulta particularmente pertinente para el estudio de las canciones de la Pascua del distrito de Uripa, ya que dichas manifestaciones musicales pueden comprenderse como prácticas culturales que integran tradiciones andinas, simbolismos religiosos católicos y procesos contemporáneos de socialización y transmisión cultural. En este sentido, la música festiva no constituye únicamente un objeto artístico o sonoro, sino un espacio de negociación simbólica donde se articulan identidades, memorias colectivas y formas de pertenencia comunitaria.

Asimismo, García Canclini destaca el papel del consumo cultural como práctica social vinculada a la construcción de identidades. El acceso, la apropiación y la reinterpretación de bienes simbólicos forman parte de procesos de ciudadanía cultural, mediante los cuales los sujetos participan activamente en la vida social a través de la cultura. Desde esta mirada, las festividades tradicionales no pueden reducirse a expresiones folclóricas aisladas; por el contrario, deben entenderse como escenarios de participación social, reafirmación identitaria e integración comunitaria.

Otro aporte relevante del autor radica en la reconsideración del patrimonio cultural. En contextos contemporáneos, el patrimonio deja de concebirse únicamente como herencia del pasado para convertirse en un recurso simbólico que articula memoria, identidad y proyección social. En consecuencia, el análisis y la transcripción de repertorios musicales tradicionales adquieren un valor fundamental, ya que contribuyen a su preservación, resignificación y transmisión intergeneracional.

En síntesis, la propuesta teórica de García Canclini permite fundamentar el estudio de las canciones de la Pascua de Uripa desde una perspectiva que reconoce la complejidad de los procesos culturales actuales. La música festiva se comprende, así como una práctica híbrida, situada en la intersección entre tradición y modernidad, que cumple funciones sociales, identitarias y patrimoniales dentro de la comunidad.

Teoría de la música

La teoría musical constituye un soporte epistemológico fundamental para la transcripción y el análisis de la música tradicional, ya que proporciona los marcos

conceptuales necesarios para transformar la experiencia sonora en conocimiento sistematizado. Desde la perspectiva de la etnomusicología, la música no se entiende únicamente como estructura sonora, sino como un fenómeno cultural cargado de significados sociales, simbólicos y rituales (Merriam A. P., 1964). En este sentido, la teoría musical actúa como un puente entre la oralidad y la escritura, permitiendo describir, comparar y preservar repertorios transmitidos de generación en generación. Esta función resulta especialmente relevante cuando se estudian manifestaciones festivas y rituales como las canciones de Pascua del distrito de Uripa, donde la música cumple un rol identitario y comunitario.

Desde el punto de vista metodológico, la transcripción musical representa una herramienta clave para el análisis sistemático de repertorios tradicionales. Nettl (2015) sostiene que la transcripción no es un proceso neutral, sino una interpretación analítica que traduce prácticas sonoras a sistemas de notación occidentales, lo cual exige una comprensión profunda de los parámetros musicales como ritmo, melodía, forma y timbre. Por ello, el uso de la teoría musical permite establecer criterios de observación rigurosos y replicables, indispensables en la investigación científica. En el caso de las canciones de Pascua, la transcripción posibilita identificar patrones rítmicos, estructuras melódicas recurrentes y relaciones modales que de otro modo permanecerían implícitas en la práctica oral.

Epistemológicamente, el análisis musical de repertorios tradicionales implica reconocer la coexistencia de distintos sistemas de conocimiento. Según Blacking (1973), toda música es “sonido humanamente organizado”, lo que implica que su estudio debe integrar dimensiones culturales, sociales y cognitivas. En este marco, la teoría musical se convierte en una herramienta de diálogo intercultural: permite describir técnicamente la música sin desvincularla de su contexto sociocultural. Así, el análisis de las canciones de Pascua de Uripa no solo busca comprender su organización sonora, sino también su función ritual, su relación con el calendario festivo y su papel en la construcción de la memoria colectiva.

Finalmente, la articulación entre teoría musical, transcripción y análisis fortalece la preservación del patrimonio musical. Como señala Seeger (2004), la documentación musical contribuye a la salvaguarda de tradiciones amenazadas por los procesos de globalización y cambio cultural. En este sentido, el estudio titulado Transcripción y análisis de las canciones de la Pascua del distrito de Uripa, provincia Chincheros, Apurímac se inscribe en una perspectiva metodológica que busca registrar, analizar y revalorizar estas prácticas sonoras, generando conocimiento académico que contribuya tanto a la investigación musicológica como a la preservación de la identidad cultural local.

2.3 Definición de Términos

Pascua

La Pascua constituye una celebración compleja que puede comprenderse desde múltiples enfoques analíticos. Su significado trasciende el ámbito religioso para convertirse en una práctica cultural y social que articula memoria, identidad, conocimiento y transmisión de saberes.

Desde la antropología cultural, la Pascua puede entenderse como un ritual festivo que integra símbolos, creencias y prácticas colectivas que se recrean de generación en generación. Para Clifford Geertz, (1973) los rituales constituyen sistemas simbólicos mediante los cuales las sociedades expresan y legitiman su visión del mundo. En este sentido, la Pascua funciona como un lenguaje cultural que combina elementos religiosos, agrícolas, festivos y comunitarios, configurando un espacio donde se reafirman valores y cosmovisiones compartidas. Asimismo, Néstor García Canclini (1990) sostiene que las festividades tradicionales son escenarios de hibridación cultural, donde conviven herencias históricas diversas. La Pascua, especialmente en contextos latinoamericanos, evidencia la articulación entre tradiciones cristianas y prácticas locales, lo que la convierte en un proceso dinámico de recreación cultural.

En términos sociológicos, la Pascua puede analizarse como un mecanismo de cohesión social. Émile Durkheim (1995) explica que las celebraciones colectivas fortalecen la solidaridad al generar momentos de “efervescencia colectiva”, en los que los individuos experimentan pertenencia y unidad. La Pascua, al convocar reuniones familiares, visitas comunitarias, intercambios de alimentos y actividades festivas, refuerza los lazos sociales y la reciprocidad. Por su parte, Víctor Turner (1969) destaca el carácter liminal de los rituales festivos: momentos en los que se suspenden temporalmente jerarquías y rutinas para dar paso a experiencias de *communitas*, es decir, de igualdad simbólica y convivencia intensificada. La Pascua representa precisamente ese tiempo extraordinario que fortalece la integración comunitaria.

Desde la epistemología, la Pascua puede comprenderse como una forma de conocimiento socialmente construido. Peter Berger y Thomas Luckmann (1984) plantean que la realidad social se construye mediante procesos de institucionalización y transmisión simbólica. En este marco, la Pascua constituye un conocimiento colectivo que enseña valores, normas y significados sobre la vida, la muerte, la renovación y la esperanza.

Además, desde la perspectiva de la educación cultural, Paulo Freire (2004) subraya que las prácticas culturales son espacios de producción de saberes. Las celebraciones como la Pascua transmiten aprendizajes sobre identidad, memoria histórica, espiritualidad

y convivencia, configurando un proceso de educación no formal basado en la experiencia comunitaria.

Metodológicamente, la Pascua puede abordarse como objeto de estudio interdisciplinario. La etnografía propuesta por Bronislaw Malinowski (1984) resulta especialmente pertinente, ya que permite comprender las festividades desde la observación participante, el análisis de prácticas y la interpretación de significados desde la perspectiva de los propios actores.

Complementariamente, la etnomusicología y la antropología del ritual proponen analizar elementos como música, danza, vestimenta, gastronomía y organización social como componentes interrelacionados del fenómeno festivo. Este enfoque integral permite comprender la Pascua como un sistema cultural complejo y dinámico.

En conjunto, la Pascua puede definirse como una práctica cultural y ritual que: Expresa símbolos e identidades colectivas (dimensión cultural). Fortalece la cohesión y la convivencia comunitaria (dimensión social). Transmite saberes y significados sobre la vida y la renovación (dimensión epistemológica). Requiere enfoques interdisciplinarios para su estudio (dimensión metodológica).

Pascua de Uripa

La Pascua es una festividad religiosa cristiana que conmemora la resurrección de Jesucristo de entre los muertos, celebrada principalmente por las ramas cristianas del catolicismo, el protestantismo y la ortodoxia. La fecha de la Pascua varía según las tradiciones cristianas y está determinada por un calendario lunar.

Para muchas ramas del cristianismo, la Pascua es el evento central y más importante del año litúrgico, destacando el significado espiritual de la resurrección de Cristo, la vida eterna y la redención. Las celebraciones de Pascua incluyen rituales religiosos, misas especiales, reflexión espiritual y, en muchos lugares, tradiciones populares como la búsqueda de huevos de Pascua, los conejitos y la preparación de comidas y dulces tradicionales asociados con la festividad.

Patrones Armónicos

Los patrones armónicos se refieren a una secuencia regular y predecible de acordes o progresiones de acordes en la música. Estos patrones establecen la estructura tonal y armónica de una composición musical, indicando la secuencia de acordes que se repiten a lo largo de una canción o pieza musical. Los acordes pueden seguir una secuencia específica que se repite, creando una armonía que acompaña la melodía y define la base armónica sobre la cual se desarrolla la música. Los patrones armónicos son

fundamentales para la organización y cohesión musical, ofreciendo un marco tonal que influye en la estructura y el carácter de una composición. (Latham, 2010).

Patrones rítmicos

Los patrones rítmicos son secuencias regulares y repetitivas de notas o acentos musicales que forman la base del ritmo en una composición musical. Estos patrones definen la organización del pulso y la acentuación del compás, estableciendo la estructura rítmica de una pieza musical. Los patrones rítmicos pueden ser simples o complejos, y se utilizan para establecer un marco rítmico que guía la interpretación de los instrumentos y la cohesión del conjunto musical. (Latham, 2010).

Canciones tradicionales

Las canciones tradicionales pueden definirse como expresiones musicales transmitidas principalmente por vía oral dentro de una comunidad, vinculadas a prácticas sociales, rituales y formas de memoria colectiva que se recrean y transforman con el tiempo. Desde la etnomusicología, se entiende que estas canciones no constituyen únicamente estructuras sonoras, sino comportamientos culturales que integran valores, significados y contextos sociales, en consonancia con la propuesta de Alan P. Merriam, quien concibe la música como parte del comportamiento humano y de los sistemas culturales (Merriam, 1964). Asimismo, desde la perspectiva de la hibridación cultural planteada por Néstor García Canclini, las canciones tradicionales son resultado de procesos históricos de interacción entre matrices culturales diversas, donde elementos indígenas, coloniales y contemporáneos se reconfiguran continuamente (García Canclini, 1990). En este sentido, las canciones tradicionales constituyen patrimonio cultural inmaterial, ya que preservan saberes, identidades y formas de expresión colectiva que se actualizan en cada interpretación. (García Canclini, N (1990)

2.4. Marco Histórico – Geográfico

Uripa

El distrito de Anco Huallo, cuya capital es Uripa, se localiza en la provincia de Chincheros, región Apurímac, en la zona sur andina del Perú. Este territorio forma parte de un espacio históricamente vinculado a las culturas prehispánicas que habitaron los Andes, especialmente a las sociedades quechuas que desarrollaron complejas formas de organización social, económica y ritual. Tras la expansión del Imperio Inca, el área fue integrada al sistema administrativo del Tawantinsuyo, consolidando una tradición agrícola, comunal y festiva que aún se mantiene en la actualidad. Posteriormente, durante la

colonización española, se introdujeron nuevas estructuras políticas, religiosas y económicas que transformaron profundamente la vida local, generando procesos de mestizaje cultural que hoy caracterizan la identidad de la zona.

Desde el punto de vista demográfico, Uripa constituye uno de los principales centros poblados del distrito. Según registros estadísticos del Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI), la localidad de Uripa cuenta con aproximadamente 5,587 habitantes y más de 1,600 viviendas, lo que evidencia su rol como núcleo urbano dentro del distrito de Anco Huallo (INEI, citado en Adonde.com, s. f.). Esta configuración demográfica refleja una dinámica territorial en la que conviven espacios urbanos y rurales, con comunidades anexas que mantienen formas tradicionales de organización social y productiva. La población se caracteriza por un fuerte arraigo a la cultura quechua, tanto en el uso del idioma como en las prácticas festivas y rituales.

En el plano cultural, la provincia de Chincheros se distingue por la continuidad de tradiciones vinculadas al calendario agrícola y religioso, donde las festividades patronales y rituales constituyen espacios de reafirmación identitaria. Estas celebraciones combinan elementos de origen prehispánico con influencias del cristianismo introducido durante la colonia, dando lugar a manifestaciones sincréticas que integran música, danza, vestimenta tradicional y participación comunitaria. La música festiva, especialmente la asociada a celebraciones como la Pascua, cumple una función central como medio de cohesión social, transmisión de memoria colectiva y reafirmación de pertenencia cultural.

En la actualidad, Uripa se configura como un espacio donde conviven tradición y cambio. La migración, la educación y los medios de comunicación han introducido nuevas dinámicas sociales, pero las prácticas culturales continúan ocupando un lugar fundamental en la vida comunitaria. Este contexto histórico y sociocultural explica la vigencia de repertorios musicales tradicionales y resalta la importancia de su documentación, análisis y preservación como parte del patrimonio cultural inmaterial del Perú. (Adonde.com, s/f).

CAPITULO III: METODOLOGIA

3.1. Enfoque de la Investigación

El enfoque de la presente investigación será el cualitativo

3.2. Nivel de Investigación

La presente investigación es de nivel descriptivo. El objetivo principal es identificar patrones, generar hipótesis, y desarrollar una base de conocimiento preliminar sobre el tema de estudio y utiliza métodos flexibles y abiertos. Los resultados de una investigación exploratoria son descriptivos y proporcionan una visión general del tema. No se espera que estos resultados sean definitivos ni que proporcionen pruebas concluyentes. (Hernandez & Mendoza, 2017).

3.3. Tipo de investigación

La investigación será aplicada. (Hernandez & Mendoza, 2017).

3.4. Diseño de Investigación

Para la presente investigación se utilizará un diseño descriptivo cualitativo enfocado en los estudios culturales, ya que se trata de transcribir y analizar música. (Hernandez & Mendoza, 2017)

La metodología para esta investigación podría incluir el trabajo de campo, entrevistas con músicos locales, grabaciones de campo, transcripción musical, análisis armónico y, posiblemente, estudios comparativos con otras manifestaciones musicales similares para contextualizar y comprender más profundamente la música de la Pascua en Uripa.

3.5. Método de Investigación

El método será inductivo. (Hernandez & Mendoza, 2017)

3.6. Técnicas

Las técnicas a utilizar para la recolección de la información, en este caso específico, (Hernandez & Mendoza, 2017).

7.5. Categorías, Subcategorías.

CATEGORIA	DEFINICIÓN
Género o manifestación musical	Música de la pascua de Uripa: repertorio, estilo, ritmos y significado
Contexto cultural y geográfico	Uripa, provincia de Chincheros, Departamento de Apurímac, influencias culturales y geográficas
Celebración o festividad	Pascua: significado y prácticas culturales relacionadas con las festividades
1. Transcripción	Indica la posibilidad de plasmar la música en un formato escrito o partitura, permitiendo un estudio analítico más profundo de la estructura musical.
2. Análisis de las canciones tradicionales de la pascua de Uripa	Se focaliza en comprender y desentrañar los patrones armónicos utilizados en la música de la Pascua del distrito de Uripa. Este análisis implica la identificación de las características melódicas, armónicas y rítmicas que se usan en la interpretación de las canciones de la Pascua de Uripa.

3.7. Objeto de Análisis

Objeto de estudio: las canciones tradicionales de la pascua de Uripa.

3.8. Métodos y Técnicas de Recolección de Datos

El método a utilizar será la observación indirecta, porque el fenómeno no se observa exclusivamente en tiempo real, sino mediante evidencias registradas previamente (audio y video). El investigador no depende únicamente de la presencia física en el momento del evento, sino que accede al fenómeno a través de documentos audiovisuales que conservan la situación original.

3.9. Procedimientos

Los procedimientos involucrados en la observación como método y técnica para recolectar datos son los siguientes:

Dimensión	Descripción de los procedimientos de observación mediante registros audiovisuales
Enfoque general de la observación	En una investigación cualitativa orientada a la transcripción y análisis musical de las canciones de Pascua de Uripa, las grabaciones de audio y video se emplean como fuente primaria de datos. Este enfoque complementa la observación directa y permite revisar el material de forma reiterada y sistemática, incrementando la rigurosidad del proceso investigativo y la precisión del análisis musical y performativo.
Procedimiento metodológico	Los registros audiovisuales posibilitan capturar la música con alta fidelidad, evitando la pérdida de información que suele ocurrir en descripciones únicamente narrativas. La revisión repetida del material facilita la identificación de patrones rítmicos, variaciones melódicas, micro variaciones interpretativas, ornamentaciones vocales e instrumentales y cambios de tempo. Este proceso favorece la transcripción musical detallada y el análisis minucioso del sonido.
Fundamento teórico-metodológico	El uso de grabaciones constituye una ventaja clave en la investigación cualitativa, ya que permite regresar a los datos tantas veces como sea necesario para profundizar la interpretación y asegurar mayor precisión analítica. Esta característica es especialmente relevante en la transcripción musical, que exige revisiones reiteradas del material sonoro (Hernández Sampieri et al., 2014).
Dimensión epistemológica	El registro audiovisual articula la teoría musical con el enfoque de las culturas híbridas, al contener no solo el sonido, sino también la dimensión performativa, gestual y social de la música. El visionado reiterado permite observar la interacción entre músicos, danzantes y comunidad, así como la coexistencia de elementos tradicionales y contemporáneos en la práctica musical (García Canclini, 1990).

Dimensión	Descripción de los procedimientos de observación mediante registros audiovisuales
Validez y confiabilidad	Las grabaciones permiten contrastar, verificar y corregir continuamente la información, reduciendo el margen de error y fortaleciendo la transparencia metodológica. De esta manera, se garantiza que la transcripción musical represente con fidelidad las canciones de la Pascua de Uripa y posibilite su análisis técnico y sociocultural posterior.
Interpretes	

El proceso a seguir será el siguiente

Elección del Contexto cultural: El contexto cultural seleccionado para la presente investigación es el departamento de Apurímac

Recopilación de datos: se utilizarán distintas técnicas para la recopilación de datos como la transcripción, la observación activa y la revisión documental.

Análisis de datos: para el análisis de los datos se procederá a aplicar el análisis musical, lo que nos dará información de las características melódicas, armónicas y rítmicas de la Pascua de Uripa.

Contextualización: contexto cultural en las que se desarrollan las canciones de la Pascua de Uripa.

Reflexividad: el investigador reflexiona sobre su propio papel y posición dentro del proceso de investigación.

Presentación de resultado: Los hallazgos se presentan de manera narrativa y descriptiva tratando de representar la cultura estudiada de la manera más respetuosa.

CAPITULO IV: RESULTADOS

La Pascua de Uripa

En el distrito de Anco Huallo, provincia de Chincheros, departamento de Apurímac, se celebra la Fiesta de Pascua de Uripa, una tradición que ha sido oficialmente reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación. Esta declaratoria, publicada en diciembre de 2018 en el diario oficial El Peruano, destaca la importancia de esta festividad como un espacio de encuentro que fortalece la historia, la oralidad, el idioma quechua, las prácticas culinarias y las expresiones musicales y artísticas de la región.

La celebración tiene lugar durante el Domingo de Resurrección y marca el fin de una temporada productiva y el inicio de otra, coincidiendo con la cosecha de maíz, el nacimiento del ganado y el final de la temporada de lluvias. Durante la fiesta, los encuentros de comparsas reúnen a distintas generaciones, donde la música, el baile, los cantos en quechua y los coloridos trajes tradicionales reflejan la riqueza cultural local. Los trajes son elaborados durante la Cuaresma por los propios miembros de las pandillas: los hombres lucen sombreros adornados con cintas y espejos, sacos negros con pañuelos cruzados y pantalones decorados; las mujeres visten blusas de seda, faldas de pana y sombreros con plumas de pavo real.

La música y el baile se transmiten de generación en generación por observación e imitación. Los cantos en quechua reflejan elementos de la naturaleza y aspectos cosmológicos, mientras que instrumentos como la quena y la tinya son ejecutados con distinción de género. La música de la Pascua incluye cantos litúrgicos, música instrumental, danzas tradicionales como el huayno y la marinera, y música de comparsas que anima los desfiles.

La gastronomía es también fundamental: durante el watakanakuy se comparten platos como wallpaquwi, colis ulla, queso teqti y papa pikanti, acompañados de chicha de jora y chicha de molle. Las mujeres tienen un papel clave en la preparación y transmisión de estas recetas.

La organización de la fiesta inicia durante la Cuaresma y se despliega a lo largo de toda la Semana Santa, con actividades que van desde el Domingo de Ramos con sus arcos de ramos y palmas, el Vía Crucis al cerro de Ccolpa Ccasa, el sábado de Gloria con concursos de cantos antiguos, hasta la Misa de Resurrección, el pasacalle, el watakanakuy entre barrios y el gran encuentro del Lunes de Pascua con residentes de Lima.

El Patronato para la Pascua de Uripa trabaja en tres ejes: el fortalecimiento y valoración de los elementos de la fiesta, la investigación y documentación científica, y la promoción y difusión de la celebración a nivel nacional e internacional. Entre sus iniciativas

destacan la instalación de un museo vivencial, la organización de artesanos y músicos ancestrales, la publicación de investigaciones y documentales, y la recopilación de canciones tradicionales.

La Fiesta de Pascua de Uripa trasciende lo festivo para convertirse en un poderoso vehículo de preservación cultural, donde se entrelazan lo religioso católico con lo ancestral andino, la memoria colectiva con la transmisión generacional, y la celebración comunitaria con la afirmación de una identidad que se mantiene viva en los cantos, las danzas, los trajes y los sabores compartidos. (Díaz, 2023)

4.1. Transcripción de la canción Tradicional Acerochallam Tulluchallay

Andante *Autor: D.R*

7
a ce ro cha llam tu llu cha llay su li ma cha llam sun qu cha llay wa ra ka cha lla

14
chas ki nay paq si qu llu cha lla chas ki nay paq wa ra ka cha lla chas ki nay paq

19
wa ra ka ta chum qan ri nin ki si qu llu ta chum qan ri nin ki

25
wa ra ka cha ta mu nas pa qa ma ki chay ki ta a lis ta kuy ma ki chay ki ta
se qo llo cha ta mu nas pa qa cha ki chay ki ta a lis ta kuy

32
a lis ta kuy a na na llaw ma ki cha llay a na na llaw cha ki cha llay

38
cha kiy ma kiy na na wach kan wa ra ka cha lla chas ki llas qay cha kiy ma kiy

na na wach kan si qu llu cha lla chas ki llas qay wa ra ka cha lla chas kis qa llay

4.1.1. Análisis de la Canción Acerochallam Tulluchallay

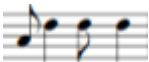
Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Re menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Métrica compuesta con alternancia de 6/8 y 3/8, lo que evidencia flexibilidad métrica y adaptación al movimiento coreográfico.
Unidad de pulso (tiempo)	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo y negra con puntillo.
Pulsos por compás	2 y 1 pulso, correspondientes a la alternancia métrica.
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado. 
Subdivisión	Ternaria, propia de ritmos festivos andinos.
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.

Parámetro musical	Descripción analítica
Rango melódico	Nota más grave: La3 – Nota más aguda: Re4.
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.
Época referencial	Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	44 compases.
Interpretes	Los hijos del Cercado
Transcripción	Rubén y Edgar Laura Arroyo
Link del video	https://youtu.be/co68pVWZofA?si=Jd7pMfbWV0sYfcer

4.1.2. Análisis rítmico

Como señala Néstor García Canclini, las culturas latinoamericanas, incluida la música tradicional andina, son híbridas: no existen en estado "puro", sino que son el resultado de siglos de interacción entre lo autóctono, lo colonial europeo y lo moderno, en este sentido aplicaremos la métrica grecolatina al análisis rítmico de la canción tradicional Acerochallam Tulluchallay

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
	3/8, compas ternario simple, según el número de pulsos es de división ternaria y Subdivisión: binaria	Unidad de tiempo (pulso): corchea (♪) Unidad de compás: negra con puntillo.
	Cambio de compas se hace al final de una idea musical completa, evidenciando tres ideas musicales, repitiéndose exactamente las dos primeras y variando la tercera.	
	Los ritmos utilizados son intramétricos	

Célula rítmica principal	La célula rítmica más usada es  con un valor tibraco (pie de tres sílabas de la métrica grecolatina cuantitativa que consiste en tres silabas breves), seguido de un valor yambo (pie de dos silabas de la métrica grecolatina que consiste en una silaba breve seguida de una larga) Otra célula rítmica importantes es  pie de cuatro silabas con un valor Diyambo consistente en una silaba corta, seguida de una larga seguida de otra silaba corta, seguida de otra silaba larga)
Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves

4.1.3. Letra de la canción tradicional Acerochallam Tulluchallay

Texto en quechua	Traducción
Acerochallam Tulluchayay sulimanchallam sunquchallay(bis) Warakachalla chaskinaypaq siqulluchalla chaskinaypaq Warakachalla chaskinaypaq Warakatachum qanri ninki siqullutachum qanri ninki(bis) Warakachata munaspaqa makichaykita alistakuy Siqulluchata munaspaqa chakichaykita alistacuy Makichaykita alistakuy Ananallaw makichallay ananallaw chakichallay(bis) Chakiy makiy nanawachkan warakachalla chaskillasqay Chakiy makiy nanawachkan siqulluchalla chaskillasqay Warakachalla chaskillasqay.	Mis huesos son de acero, mi corazón es de oro (bis) Para recibir waraka, para recibir sejollo Para recibir waraka Tú quieres waraka tú quieres sejollo (bis) Si quieres waraka alista tu mano Si quieres sejollo alista tu pie Alista tu mano Que dolor en mi mano que dolor en mi pie Mi mano y pie está doliendo por recibir waraka Mi mano y pie está doliendo por recibir sejollo Por recibir waraka.

4.2. Transcripción de la canción Tradicional Anillo Quwasqayki

Andante *Autor: D.R*

su maq ya na ña wi may pi ña raq kan ki maypi ña ka llas pa pas
su maq su ni chuk cha chay pi ña raq kan ki chaypi ña ka llas pa pas

7
de jay ki man raq chum ani llo qu was qay kim
de jay ki man raq chum de jay ki man raq chum ani llo qu was qay kim

13
nùme ru cha yuq kas qa i ma paq qu war qan ki ya na yuq kach kas pa
se ñal cha yuq kas qa qay ka paq qu war qan ki ur pi yuq kach kas pa

19
ya na yuq kach kas pa ya nay ki ya chas pa i ma ni sun ki raq
ur pi ki ya chas pa qay ka ni sun ki raq

25
tri gu cha i ray cha llam i ray ku lla sun ki
chu ñu cha sa ruy cha llam sa ruy ku lla sun ki i ray ku lla sun ki

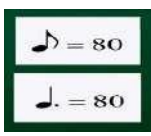
31
qay na wa ta cha llay pu riq ma si cha llay may mi ri ku nan cha lla
qay na wa ta cha llay pa sihaq ma si cha llay may mi ri ku nan cha lla

37
cha ya llach kan ña chu an chay ta nis pay mi
pu ri llach kan ña chu cha ya llach kan ña chu an chay ta nis pay mi

43
pu ri ka much ka ni ki sa ya wa ta man qa
pas ya ka much ka ni ki sa ya wa ta man qa

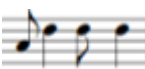
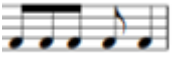
47
ta ki saq chu nis pay
pu ri saq chu nis pay ta ki saq chu nis pay

4.2.2. Análisis de la Canción Anillo Quwasqayki

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Re menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Métrica compuesta en 6/8.
	Compas binarios  dos pulsos Subdivisión ternaria  seis pulsos
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo.
Pulsos por compás	6 pulsos
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado. 
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.
Rango melódico	Nota más grave: Re4 – Nota más aguda: Re5.
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.

Parámetro musical	Descripción analítica
Época referencial	Híbrida: Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	50 compases.
Interpretes	Los hijos del cercado
Link	https://youtu.be/8MVB6ZQ9Vrs?si=XX2JH75wpiVvgQRu

4.2.3. Análisis Rítmico

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
Célula Rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos	
	La célula rítmica más usada es  que se repite 25 veces	
	Pie métrico conformado por dos sílabas largas con un valor espondeo.	
	Otra célula rítmica usada es  pie de cuatro sílabas con un valor Diyambo consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba corta, seguida de otra sílaba larga). Esta célula se repite 21 veces.	
Figuras especiales	Otra célula rítmica que se repite 4 veces es  con un valor tibraco (pie de tres sílabas de la métrica grecolatina cuantitativa que consiste en tres sílabas breves), seguido de un valor yambo (pie de dos sílabas de la métrica grecolatina que consiste en una sílaba breve seguida de una larga).	
	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Adornos: apoyaturas breves	

4.2.4. Letra de la canción tradicional anillo Quwasqayki

Texto en quechua	Traduccion
Sumaq yana ñawi maypiñaraq kanki Sumaq suni chukcha chaypiñaraq kanki Maypiña kallaspapas dejaykimanraqchu Chaypiña kallaspapas dejaykimanraqchu Dejaykimanraqchu Anillo quwasqaykim numeruchayuq kasqa Anillo quwasqaykim siñalchayuq kasqa Imapaq quwarqanki yanayuq kachkaspa Qaykapaq quwarqanki urpiyuq kachkaspa Yanayuq kachkaspa Yanayki yachaspa imanisunkirraq Urpiki yachaspa qayka nisunkirraq Trigucha iraychallam iraykullasunki Chuñaucha saruychallam saruykullasunki Iraykullasunki Qayna watachallay puriqmasichallay Qayna watachallay pasihaq masichallay Maymiri kunanchalla chayallachkanñachu Maymiri kunanchalla purillchkanñachu Chayallachkanñachu Anchayta nispaymi purikamuchkani Anchayta nispaymi pasyakamuchkani Kisaya watamanqa takisaqchu nispay Kisaya watamanqa purisaqchu nispay Takisaqchu nispay.	Hermosos ojos negros dondequiera que estés Bonito cabello largo, ya estás ahí No puedo dejarte en ningún lado No te dejaría ir, aunque estuviera allí Aún no te dejaría ir El anillo que me diste tenía un número El anillo que me diste tenía un símbolo Por qué me lo diste si tenías pareja para qué me diste si tenías pareja Si tenías pareja Si se entera tu pareja que te dirá Si se entera tu pareja que cosa te dirá Como pisar trigo te pisoteará Como pisar chuño te pisoteará Te pisoteará El año pasado, mi compañero de caminata El año pasado mi compañero de andanza Donde este año ya no está llegando Donde este año ya no está en andanzas Ya no están llegando Diciendo eso estoy caminando Diciendo eso estoy en andanzas Talvez al otro año ya no voy a estar cantando Talvez al otro año ya voy a estar en andanzas Ya no voy a estar cantando

4.3. Transcripción de la canción Tradicional Imamantam Qawawanki

i ma ta taq qa wa wan ki cha kiy man ta u may ka ma i ma ta taq qa wa wan

8
ki cha kiy man ta u may ka ma ma na lla raq chum rik si lla wan ki vi da la

14
pa saq ma si ki ta ma na lla raq chum rik si lla wan ki kus ka lla pu ñuq ma si

20
ki ta vi da la pa saq ma si ki ta na ran ji tay na ran ji tay qi lluy
27 pa kay ci toy pa kay ci toy ver dey

34
qi lluy na ra ji tay na ran ji tay na ran ji tay qi lluy qi lluy na ran ji tay
ver dey pa kay ci toy pa kay ci toy pa kay ci toy ver dey ver dey pa kay ci toy

40
tip qay kus pay qa way kup tiy puch qu lla ñam ka llas qan ki tip qay kus pay
tip qay kus pay qa way kuy tip u ru lla ñam ka llas qan ki tip qay kus pa

47
qa way kup tiy puch qu lla ñam ka llas qan ki puch qu lla ñam ka llas qan ki
qa way kup tiy is mu lla ñam ka llas qan ki u ru lla ñam ka llas qan ki

53
tan kar kich ka qa wa cha pi pa ris pa ris pa lo mi tay tan kar kich ka

60
qa wa cha pi pa ris pa ris pa lo mi tay qan ri pa ris pa ris cha lla ñu qa ri

67
sa pay so lo cha lla qan ri pa ris pa ris cha lla ñu qa ri sa pay so lo cha lla

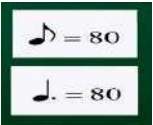
74
ñu qa ri sa pay so lo cha lla re ta mi tay re ta mi tay qi llu si sa re ta

81
mi tay re ta mi tay re ta mi tay qi llu si saq re ta mi tay qi llu cha lla ta

87
si sas pa chu wa qa chi saq mi ni wach kan ki qi llu cha lla ta si sas pa

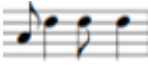
chu lla ki chi saq mi ni war qan ki wa qa chi saq mi ni wach kan ki

4.3.1. Análisis De La Canción Imamantam Qawawanki

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Re menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Métrica compuesta con alternancia de 6/8 y 3/8, lo que evidencia flexibilidad métrica y adaptación al movimiento coreográfico.
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo y negra con puntillo.
Pulsos por compás	6 y 3 pulsos, correspondientes a la alternancia métrica.
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado. 
Subdivisión	Ternaria, propia de ritmos festivos andinos.
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.
Rango melódico	Nota más grave: La3 – Nota más aguda: Re5
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.
Época referencial	Tradición prehispánica con influencia hispánica.

Parámetro musical	Descripción analítica
Número de compases	92 compases.
Interpretes	Los hijos del cercado
Link	https://youtu.be/2lyfkSG3_TU?si=iACiflMO72e5bVi0

4.3.2. Análisis Rítmico

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
	3/8, compas ternario simple, según el número de pulsos es de división ternaria y Subdivisión: binaria	Unidad de tiempo (pulso): corchea (♪) Unidad de compás: negra con puntillo.
	Cambio de compas se hace al final de una idea musical completa, evidenciando tres ideas musicales, repitiéndose exactamente las dos primeras y variando la tercera.	
	Los ritmos utilizados son intramétricos	
Célula rítmica principal	La célula rítmica  que se repite 7 veces con un valor tibraco (pie de tres sílabas de la métrica grecolatina cuantitativa que consiste en tres sílabas breves), seguido de un valor yambo (pie de dos sílabas de la métrica grecolatina que consiste en una sílaba breve seguida de una larga) Célula rítmica utilizada  pie de cuatro sílabas con un valor Diyambo consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba corta, seguida de otra sílaba larga). Esta célula se repite 28 veces.	

	Otra célula rítmica importantes es  pie de tres sílabas con un valor Baquio consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba larga.
Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves

4.3.3. Letra de la canción tradicional anillo Quwasqayki

Texto en quechua	Traducción
Imatataq qawawanki chakiymanta umaykama	Qué me ves de mis pies a mi cabeza Qué ves de mí de mis pies a mi cabeza
Imatataq qawawanki chakiymanta umaykama	Aún no me has conocido a tu pareja Aún no me has conocido a tu pareja
Manallaraqchum riksillawanki vidalla pasaq masikita	compañero/a
Manallaraqchum riksillawanki kuskalla puriq masikita	Naranja naranja amarillo amarillo naranja
Vidalla pasaq masikita	Naranja naranja amarillo amarillo naranja
Naranjitay naranjitay qilluy qilluy naranjitay	Cuando te veo pelando eras amargo Cuando te veo pelando eras amargo
Naranjitay naranjitay qilluy qilluy naranjitay	Eras amargo
Tipqaykuspa qawaykuptiy puchqullañam kallasqanki	Pacay pacay verde pacay Pacay pacay verde pacay
Tipqaykuspa qawaykuptiy puchqullañam kallasqanki	Cuando te pelo, eras con gusano Cuando te pelo, estabas podrido
Puchqullañam kallasqanki	Estabas con gusano
Pakaycitoy pakaycitoy verdey verdey pakaycitoy	Encima de espina dos palomas Encima de espina dos palomas
Pakaycitoy pakaycitoy verdey verdey pakaycitoy	Tu si estas en pareja yo si estoy solo Tu si estas en pareja yo si estoy solo
Tipqaykuspa qawaykuptiy urullañam kallasqanki	Yo si estoy solitario Retama retama flores amarillos Retama retama flores amarillos

Tipqaykuspa qawaykuptiy ismullañam kallasqanki Urullañam kallasqanki Tankar kichka qawachapi paris parís palomitay Tankar kichka qawachapi paris parís palomitay Qanrim parís parischalla ñuqari sapay solochalla Qanrim parís parischalla ñuqari sapay solochalla Ñuqari sapay solochalla Ritamita ritamitay qillu sisaq retamitay Ritamita ritamitay qillu sisaq retamitay Qilluchallata sisaspachu waqachisaqmi niwachkanki Qilluchallata sisaspachu llakichisaqmi niwaranki Waqachisaqmi niwachkanki	Me estás diciendo que voy a florecer amarillo Porque tienes flores amarillas pensaste hacerme sufrir Hacerme llorar
---	--

4.4. Transcripción de la canción Tradicional Pitapas Maytapas Qawawayninichu



pi ta pas may ta pas qa wa way ni ni chu ki kiy pa ya nay tas qa wa
 7 ki kiy pa ur piy tas qa wa
 lla way ni ni qa wa lla way ni ni u ri pa pla za pi ce dro plan tas cha
 14 lla way ni ni
 llay a man cha kin ki chu ku ti mu nay ka ma ku ti mu nay ka ma
 21 a man cha kin ki chu vuel ta mu nay ka ma
 ku ti ri mus pay qa mu yu ri mus pay qa aya vi ya ku
 26 aya vi ya ku
 cha tach to may ka chi say ki to may ka chi say ki
 cha tach up ya ka chi say ki

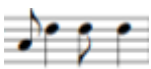
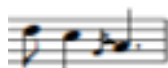
4.4.1. Análisis de la Canción Pitapas Maytapas Qawawayninichu

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Re menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Compas binarios Métrica compuesta con alternancia de 6/8 y 3/8, lo que evidencia flexibilidad métrica y adaptación al movimiento coreográfico.
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo y negra con puntillo.

Parámetro musical	Descripción analítica
Pulsos por compás	6 y 3 pulsos, correspondientes a la alternancia métrica.
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado. 
Subdivisión	Ternaria, propia de ritmos festivos andinos. 
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.
Rango melódico	Nota más grave: Re4 – Nota más aguda: Re5.
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.
Época referencial	Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	64 compases.
link	https://youtu.be/B-ADITDxeX0?si=QdLNB4OubiyEfi0c

4.4.2. Análisis Rítmico

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás.	Unidad de tiempo: corchea

	Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de compas: negra con puntillo
	3/8, compas ternario simple, según el número de pulsos es de división ternaria y Subdivisión: binaria	Unidad de tiempo (pulso): corchea (♪) Unidad de compás: negra con puntillo.
	Cambio de compas se hace al final de una idea musical completa, evidenciando tres ideas musicales, repitiéndose exactamente las dos primeras y variando la tercera.	
	Los ritmos utilizados son intramétricos	
Célula rítmica principal	Célula rítmica utilizada  pie de cuatro silabas con un valor Diyambo consistente en una silaba corta, seguida de una larga seguida de otra silaba corta, seguida de otra silaba larga). Esta célula se repite 15 veces.	
	Otra célula rítmica que se repite 6 veces  pie de tres silabas con un valor Baquio consistente en una silaba corta, seguida de dos silabas largas.	
Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves	

4.4.3. Letra de la canción tradicional Pitapas Maytapas Qawawayninichu

Texto en quechua	Traducción
pitapas maytapas qawaway ninichu (bis)	No le digo a nadie y a ninguno que me mire (bis)
kikiypa yanaytas qawallaway nini kikiypa urpiytas qawallaway nini	A mi enamorada le digo que mi mire
qawallaway nini uripa plazapi cedro	A mi novia le digo que mi mire Mírame digo
plantaschallay(bis)	En plaza de uripa árbol de cedro
aman chakinkichu kutimunaykama	No vas a secar hasta que regrese
aman chakinkichu vueltamunaykama	No vas a secar hasta que regrese Hasta que regrese

kutimunaykama kutirimuspayqa muyurimuspayqa ayavi yakuchatach tomaykachisqayki ayavi yakuchatach upyaykachisqayki tomaykachisqayki.	Si es que vuelvo o regreso Agüita de ayavi te hare tomar Agüita de ayavi te hare beber Te hare tomar.
---	--

4.5. Transcripción de la canción tradicional Qipay qamuq warma yanay

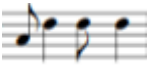
7 qí pay qa muq war ma ya nay las tru llay man taq sa ru ru waq
qí pay qa muq war ma ya nay las tru llay man taq sa ru ru waq
sa ru ru waq yu pí llay man sa rus pa qa ñu qa llay qí nach wa qa
las tro llay man sa rus pa qa ñu qa llay qí nach lla ki
14 lla waq wa qa lla waq qa wan ki chu wak pu yu ta ya na ya rin
21 llan ki ri kun ki chu way pu yu ta qa ta ri rin
raq yu raq yan raq chay na pu nim ñu qa pa ya nay
raq ti yay kun raq yu raq yan raq chay na pu nim ñu qa pa som bray
an ri ni wan raq ma nam nin raq ma nam nin raq qa kuy nis
an ri ni wan raq ma nam nin raq qa kuy nis
qa ma nay mu naq wa qaq lla ta ta qa way ki man qa qay ki man
qa ma nay mu naq lla kiy lla ta ta ri kuy ki man
wa qaq lla ta qa was pay qa a si ri ris pach pa sas qay ki
lla kiy lla ta ri kus pay qa qich qa ri ris pach pa sas qay ki
pa sas qay ki a tuq chay tas yar qa na yan may lla pi raq ya a qa
le on hay tas mi ku na yan chay lla pi raq ya ca ña
pis ka ca ña tra go a tuq chay tas yar qa na yan
tra go le on chay tas mi ku na yan
sull ka ña ña chan ka llach kan chu ka llach kan chu
sull ka ña ña chan ka llach kan chu

5.2.1. Análisis De La Canción Qipay Qamuq Warma Yanay

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Re menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Compas binarios Métrica compuesta con alternancia de 6/8 y 3/8, lo que evidencia flexibilidad métrica y adaptación al movimiento coreográfico.
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo y negra con puntillo.
Pulsos por compás	6 y 3 pulsos, correspondientes a la alternancia métrica.
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado. 
Subdivisión	Ternaria, propia de ritmos festivos andinos. 
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.

Parámetro musical	Descripción analítica
Rango melódico	Nota más grave: La3 – Nota más aguda: Do4.
Nota cumbre	Re4, punto de mayor tensión expresiva.
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.
Época referencial	Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	64 compases.
link	https://youtu.be/9LntCY5oWk4?feature=shared

4.5.2. Análisis rítmico

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
	3/8, compas ternario simple, según el número de pulsos es de división ternaria y Subdivisión: binaria	Unidad de tiempo (pulso): corchea (♩) Unidad de compás: negra con puntillo.
	Cambio de compas se hace al final de una idea musical completa, evidenciando tres ideas musicales, repitiéndose exactamente las dos primeras y variando la tercera.	
	Los ritmos utilizados son intramétricos	
Célula rítmica principal	Célula rítmica utilizada  pie de cuatro sílabas con un valor Diyambo consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba corta, seguida de otra sílaba larga). Esta célula se repite 28 veces.	
	Otra célula rítmica importantes es  pie de tres sílabas con un valor Baquio consistente en una sílaba corta,	

	seguida de una larga seguida de otra silaba larga. Silaba que se repite 13 veces.
Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves

4.5.3. Letra de la canción Qipay Qamuq Warma Yanay

Texto en quechua	Traduccion
Qipay qamuq warma yanay(bis)	Mi novia que viene después de mi (bis)
Lastrullaymantaq saruruwaq(bis)	No vayas a pisar mi huella (bis)
Saruruwaq	Si pisas mi huella
Yupillayman saruruspaqa	Puedes llorar como yo
Lastrullayman saruruspaqa	Puedes sufrir como yo
Ñuqallayqinach waqallawas	Puedes llorar
Ñuqallayqinach llakillanki	Tu vez esa nube
Waqallawaq	Tu vez esa nube
Qawankichu wak puyuta	Si pone negro o blanco
Rikunkichu wak puyuta	Así es mi novia
Yanayarinraq yuraqyanraq	Así es mi enamorada
Chaynapunim ñuqapa yanay	Hay veces dice si
Chaynapunim ñuqapa sumbray	Hay veces dice no
Anri niwanraq manam niwanraq	Dice no
Anri niwanraq manam niwanraq	Cuando digo vamos no quieres(bis)
Manm niwanraq	Talvez te vea llorando
Qakuy nisqa manay munaq(bis)	Talvez te vea sufriendo
Waqaqllataq qawaykiman	Te vea
Llakiqllatataq rikuykiman	Si te veo llorando
Qawaykiman	Si te veo sufriendo
Waqaqllata qawaspayqa	Sonriendo te voy a pasar
Llakisslata rikuspayqa	Volteando mi rostro te voy a pasar
Asiririspach pasaqayki	Te voy a pasar
Qichqaririspach pasasqayki	A mi zorro le da hambre
Pasasqayki	A mi león le da ganas de comer
Atuqchaytas yarqanayan	Donde estará chicha
Leonchaytas mikunayan	Donde estará licor de caña

Mayllapiraqya aqapiska Chayllapiraqya cañatrago Cañatrago Atuqchaytas yarqanayan Leonchaytas mikunayan Sullka ñañachan kallachkanchu Sullka ñañachan kallachkanchu Kallachkanchu.	Licor de caña A mi zorro le da hambre A mi león le da ganas de comer Tendrá su hermana menor Tendrá su hermana menor Tendrá.
---	--

4.6. Transcripción de la canción tradicional Sapallaymi Kani

sa pa llay mi pu rich ka ni sa pa llay mi pas yach ka ni may pi raq ta
may pi raq to

7
kiq ma si llay ma na ña nun ca ku ti muq ma na ña nun ca ri ku riq
kaq ma si llay ma na ña nun ca qis pi muq

14
sa pa llay mi pu rich ka ni sa pa llay mi pas yach ka ni may pi raq ta
may pi raq to

20
kiq ma si llay ma na ña nun ca ku ti muq ma na ña nun ca ri ku
kaq ma si llay ma na ña nun ca qis pi muq

27
a si kun chum lla ki kum chum i ma y naraq ya chay kuy man i may na raq
lla ki kum chum a si kum chum qay kay na raq ya chay kuy man

33
ya chay kuy man i ma nin mi sun qu chay ki ku nan lla ñas pu ri ku na
qay ka nin mi sun qu chay ki ku nan lla ñas pa sia ku na

40
an ri nin chu ma nan nin chu cier tu cha lla ta wi llay
an ri nin chu ma nan nin chu cier tu cha lla ta wi llay

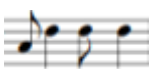
44
ku way uk cha lla ta wi llay ku way
ku way

4.6.1. Análisis de la Canción tradicional Sapallaymi Kani

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Re menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Compas binarios Métrica compuesta con alternancia de 6/8 y 3/8, lo que evidencia flexibilidad métrica y adaptación al movimiento coreográfico.
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo y negra con puntillo.
Pulsos por compás	6 y 3 pulsos, correspondientes a la alternancia métrica.
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado. 
Subdivisión	Ternaria, propia de ritmos festivos andinos. 
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.

Parámetro musical	Descripción analítica
Rango melódico	Nota más grave: La2 – Nota más aguda: Do4.
Nota cumbre	Re4, punto de mayor tensión expresiva.
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.
Época referencial	Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	47 compases.
link	https://youtu.be/2GD9Fs9wfls?si=8uqozLHE7qkKtfki

4.6.2. Análisis Rítmico

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
	3/8, compas ternario simple, según el número de pulsos es de división ternaria y Subdivisión: binaria	Unidad de tiempo (pulso): corchea (♩) Unidad de compás: negra con puntillo.
	Cambio de compas se hace al final de una idea musical completa, evidenciando tres ideas musicales, repitiéndose exactamente las dos primeras y variando la tercera.	
	Los ritmos utilizados son intramétricos	
Célula rítmica principal	Célula rítmica utilizada  pie de cuatro silabas con un valor Diyambo consistente en una silaba corta, seguida de una larga seguida de otra silaba corta, seguida de otra silaba larga). Esta célula se repite 18 veces.	
	Otra célula rítmica importantes es  pie de tres silabas con un valor Baquio consistente en una silaba corta, seguida de una larga seguida de otra silaba larga. Silaba que se repite 10 veces.	

Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves
--------------------	---

4.6.3. Letra de la canción Qipay Qamuq Warma Yanay

Texto en quechua	Traducción
Sapallaymi purichkani sapallaymi pasyachkani (bis) Maypiraq takiqmasillay manaña nunka kutimuq Maypiraq tukaq masillay manaña nunka qispimuq Manaña nunka rikuriq Sapallaymi purichkani sapallaymi pasyachkani(bis) Maypiraq takiqmasillay manaña nunka kutimuq Maypiraq tukaq masillay manaña nunka qispimuq Manaña nunka rikuriq Asikuchun llakikuchun imaynaraq yachaykuymán Llakikucuchun asikuchun qaykanaraq yachaykuymán Imaynaraq yachaykuymán Imaninmi sunquchayki kunanllañas purikuna Qayka ninmi sunquchayki kunanllañas pasyakuna Anri ninchu manam ninchuciertochallata willaykuway(bis) Hukchallata willaykuway.	Camino solo, paso solo (bis) Donde estará mi compañero de canto nunca regresará Donde estará mi compañero de música ya no aparece Nunca aparece Estoy Camino solo, estoy pasando solo (bis) Donde estará mi compañero de canto nunca regresará Nunca regresa Donde estará mi compañero de música ya no aparece Nunca aparece Si está sonriendo o esta triste como mi enteraría Qué dirá tu corazón solo hoy día es para caminar Qué dirá tu corazón solo hoy es para andar Si dice o no dice Avísame si es de verdad(bis) Si es verdad.

4.7. Transcripción de la canción tradicional Uripamantam Qamuni

I Moderato **III** **I** **III** **III**

u ri pa man tas qa mu ni que bra da man tas qa mu ni ma cho rra va ca

6 **I** **I** **I**

mi kus qa a rro ba tra go to mas qa a rro ba tra go to mas qa u chuy cha llas

12 **III** **I** **III** **III** **I**

qa mu ni tak sa cha llas qa mu ni ca mi no qa mus qay pi ñas wi ñay ta pas

18 **I** **I** **III** **I**

tu ku ni wi ñay ta pas tu ku ni ay llik lla chay llik lla chay tu kuy co lor

24 **III** **III**

llik lla chay tu ku llay co lor kas pa chu

27 **I** **I**

wa qa chi saq mi ni ran ki lla ki chi saq mi ni ran ki

4.7.1. Análisis de la Canción tradicional Uripamantam Qamuni

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Re menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Métrica compuesta en 6/8.
	Compas binarios  dos pulsos Subdivisión ternaria  seis pulsos
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.

Parámetro musical	Descripción analítica
Unidad de compás	 Blanca con puntillo.
Pulsos por compás	6 pulsos
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado.  
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.
Rango melódico	Nota más grave: La3 – Nota más aguda: Do5.
Nota cumbre	Re4, punto de mayor tensión expresiva.
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.
Época referencial	Híbrida: Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	30 compases.
Intérprete	Flor Encantadora de Apurímac
Link	https://youtu.be/h5fkY9Ab3fg?si=n2H-rlIvo5FJ0nkB

4.7.2. Análisis rítmico de la Canción tradicional Uripamantam Qamuni

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
Célula rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos	
	Otra célula rítmica que se repite 9 veces es  con un valor tibraco (pie de tres sílabas de la métrica grecolatina cuantitativa que consiste en tres sílabas breves), seguido de un valor yambo (pie de dos sílabas de la métrica grecolatina que consiste en una sílaba breve seguida de una larga).	
	Célula rítmica utilizada  pie de cuatro sílabas con un valor Diyambo consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba corta, seguida de otra sílaba larga). Esta célula se repite 6 veces.	
Figuras especiales	Otra célula rítmica importantes es  pie de tres sílabas con un valor Baquio consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba larga. Silaba que se repite 15 veces.	
	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves	

4.7.3. Letra de la canción Uripamantam Qamuni

Texto en quechua	Traducción
Uripamantas qamuni quebradamantas qamuni (bis) Machorra vaca mikusqa arroba trago tomasqa (bis)	Vengo de uripa vengo de quebrada(bis) Después de haber comido vaca machorra (bis)

Uchuychallas qamuni taksachallas qamuni (bis)	Vengo pequeñito vengo jovencito (bis)
Camino qamusqaypiñas wiñaytapas tukuni (bis)	En el trayecto del camino termino crecer (bis)
Ay llikllachay llikllachay tukuy color llikllachay (bis)	Ay mantita mantita multicolor mantita (bis)
Tukuylla color kaspachu waqachisaqmi niranki (bis)	Por eres multicolor pensabas hacerme llorar (bis)
Llakichisaqmi niranki.	Hacerme sufrir.

4.8. Transcripción de la canción tradicional Yunka Sisi Qina Tipi Wiqaw

VI Moderato III I VI III

chay raq mi chay raq mi cha yay ka much ka ni war ma lla kach kas pay

I VI III

llu llu lla kach kas pay war ma lla kach kas pay i man u su chi kuch kay man war ma

I VI III I VI

vi das chay ta qay kam u su chi kuch kuy man sol te ro vi das chay ta way ta ro sas
cla ve li na

III I VI III

ta pas pan chi ri chi nan si pan chi ri chi nay si yun ka si si qi na
ta pas way ta ri chi nay si

VI III I

ti pi wi qaw maq ta wi ñay ta raq tu kuy ñu qa wan ka nay ki paq

III I VI III I VI

ñu qa wan ka nay ki paq llullu ca la ba za qi na law sa si ki pas ña llullu

III I VI III

ca la ba za qi na law sa si ki pas ña wi ñay ta raq tu kuy ñu qa wan ka nay

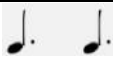
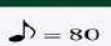
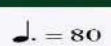
I III I VI III I

ki paq ñu qa wan ka nay ki paq a ta ka cha llaw pas a pa cha kuy ki man
a ta ta cha llaw pas pu sa cha kuy ki man

VI III I III I

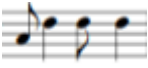
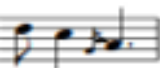
lin do u ri pi no pu riq ma si chay paq pu riq ma si chay paq
lin do u ri pi no pas yaq ma si chay paq

4.8.1. Análisis de la canción tradicional Yunka Sisi Qina Tipi Wiqaw

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Do# menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Métrica compuesta en 6/8.
	Compas binarios  dos pulsos Subdivisión ternaria  seis pulsos
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo.
Pulsos por compás	6 pulsos
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado.  = 80  = 80
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.
Rango melódico	Nota más grave: Do4 – Nota más aguda: Mi5.
Nota cumbre	Re4, punto de mayor tensión expresiva.
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.

Parámetro musical	Descripción analítica
Época referencial	Híbrida: Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	60 compases.
Intérprete	Ruth Conquistadora de Uripa
link	https://youtu.be/0n5QhXXENn8?si=MmHlb4CkpiR7KDco

4.8.2. Análisis Rítmico

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo.
Célula rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos La célula rítmica más usada es  que se repite 19 veces Pie métrico conformedo por dos silabas largas con un valor espondeo. Otra célula rítmica que se repite 5 veces es  con un valor tibraco (pie de tres sílabas de la métrica grecolatina cuantitativa que consiste en tres silabas breves), seguido de un valor yambo (pie de dos silabas que consiste en una silaba breve seguida de una larga). Célula rítmica utilizada  pie de cuatro silabas con un valor Diyambo consistente en una silaba corta, seguida de una larga y de otra silaba corta, seguida de otra silaba larga). Esta célula se repite 9 veces. Otra célula rítmica importantes es  pie de tres silabas con un valor Baquio consistente en una silaba corta,	

	seguida de dos sílabas largas. Esta célula se repite 3 veces.
Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves

4.8.3. Letra de la canción tradicional Yunka Sisi Qina Tipi Wiqaw

Texto en quechua	Traducción
Chayraqmi chayraqmi chayaykamuchukani (bis) Warmalla kachkaspay llullulla kachkaspay (bis) Warmalla kachkaspay imam usuchikuchkayman Warma vidaschayta qaykam usuchikuchkayman soltero vidaschayta Wayta rosastapas panchirichinansi Clavelinatapas waytarichinaysi Panchirichinaysi Yunka sisi qina tipi wiqaw maqta (bis) Wiñaytaraq tukuy ñuqawan kanaykipaq (bis) Ñuqawan kanaykipaq Llullu calabaza qinalawsasiki pasña Llullu calabaza qina lawsasiki pasña Wiñaytaraq tukuy ñuqawan kanaykipaq (bis) Ñuqawankanaykipaq Atakachallawpas apachakuykiman Atakachallawpas pusachakuykiman Lindo uripino puriqmasichaypaq Lindo uripino pasyaqmasichaypaq Puriqmasichaypaq.	Recién, recién, estoy llegando (bis) Estando niño, estando verde (bis) Estando niño, que voy a desperdiciar Mi vida de niño como voy a desperdiciar Mi vida de soltero Hasta la flor de rosa debo hacer florecer Hasta el clavel debo hacer florecer Como la hormiga de la quebrada hombre de cintura delgada(bis) Termina de crecer para que estés conmigo(bis) Para que estés conmigo Como calabaza verde poto pegajoso(bis) Termina de crecer para que estés conmigo(bis) Para que estés conmigo Qué bonito te llevaría Qué bonito te llevaría Lindo Uripino para caminar juntos Lindo Uripino para bailar juntos

4.9. Transcripción de la canción tradicional Tunas Pinka Qawapi

I Moderato III

tu nas pin ka qa wa pis pa ra ya ku cha qu char qun tu nas pin ka qa wa pis

7 pa ra ya ku cha qu char qun ma na sa pa ra ya ku chu ya nay pa wi qi cha llan si

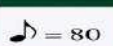
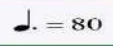
13 ma na sa pa ra ya ku chu ya nay pa wi qi cha llan si ya nay pa wi qi cha llan si

19 ay si sa chay si sa chay chi ri mu ya pa si sa chan ay si sa chay si sa chay

25 chi ri mu ya pa si sa chan a ma ña mas ta si say chu ñu qa llay qi nam wa qa waq

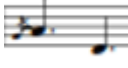
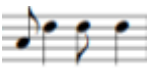
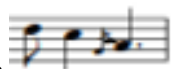
31 a ma ña mas ta si say chu ñu qa llay qi nam lla ki waq ñu qa llay qi nam wa qa waq

4.9.1. Análisis de la canción tradicional Tunas Pinka Qawapi

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	Do menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Métrica compuesta en 6/8.
	Compas binarios  dos pulsos Subdivisión ternaria  seis pulsos
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo.
Pulsos por compás	6 pulsos
Tempo	Moderato, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado.  = 80  = 80
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.
Rango melódico	Nota más grave: Sol4 – Nota más aguda: Sol5.
Nota cumbre	Re4, punto de mayor tensión expresiva.
Instrumentación	Quena, Quejada de burro, batería electrónica, bajo electrónico, guitarra, silbato y la voz humana

Parámetro musical	Descripción analítica
Época referencial	Híbrida: Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	36 compases.
Intérprete	Hermanos Aguilar
link	https://youtu.be/2QzSRulodJI?si=Jg184xd7IMGLIUDV

4. 9.2. Análisis Rítmico de la canción tradicional Tunas Pinka Qawapi

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
Célula rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos	
	La célula rítmica más usada es  que se repite 19 veces Pie métrico conformado por dos sílabas largas con un valor espondeo.	
	Otra célula rítmica que se repite 5 veces es  con un valor tibraco (pie de tres sílabas que consiste en tres sílabas breves), seguido de un valor yambo (pie de dos sílabas de la métrica grecolatina que consiste en una sílaba breve seguida de una larga).	
	Célula rítmica utilizada  pie de cuatro sílabas con un valor Diyambo consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba corta, seguida de otra sílaba larga). Esta célula se repite 9 veces.	
	Otra célula rítmica importantes es  pie de tres sílabas con un valor Baquio consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba larga. Silaba que se repite 3 veces.	

Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves
--------------------	---

4.9.3. Transcripción de La Canción Tunas Pinka Qawapi

Texto en quechua	Traducción
Tunas pinka qawapis para yakucha qucharqun	Encima de la penca de tuna se almaceno agua de lluvia
Tunas pinka qawapis para yakucha qucharqun	Encima de la penca de tuna se almaceno agua de lluvia
Manasa parayakuchu yanaypa wiqichallansi	Dice que no es agua de lluvia si no es lágrimas de
Manasa parayakuchu yanaypa wiqichallansi	pareja
Yanaypa wiqichallansi	Dice que no es agua de
Hay sisachay sisachay chirimuyapa sisachan	lluvia si no es lágrimas de pareja
Hay sisachay sisachay chirimuyapa sisachan	Es lágrimas de me pareja
Amaña masta sisaychu ñuqallay qinam waqawaq	Hay florcita flor de chirimuya
Amaña masta sisaychu ñuqallay qinam llakiwaq	Ya no florescas mucho
Ñuqallay qinam waqawaq	Por qué puedes llorar como yo

4.10. Transcripción de la canción tradicional Munay Zapallito

I Moderato III Autor: D.R

mu nay za pa lli tos pir qa ta llu qach kan re cien ca sa di tos ya war
re cien ca sa di tos ya war

7 ta wa qach kan ya war ta wa qach kan sa ra chay sa ra chay mu ru
ta lla kich kan

13 chu sa ra chay ña chum ya chan ki ña vi da lla pa say ta vi da lla pa

20 say ta ña ma ñu qa llay qa ya cha ru lla ni ña ru na pa wa
ru na pa chu

26 wan wan vi da lla pa say ta u ri pi na cha tam pu sa
rin wan vi da lla pa say ta vi da lla pa say ta u ri pi na cha tam ay sa

33 ka mu ra ni za pa to wa tu cham pas lli pi pi pich kaq ta
ka mur qa ni som bre ro wa tu cham pas ka na na nach kas ta

39 lli pi pi pich kaq ta chay u ri pi na cha pu sa ka mus qay mi
chay u ri pi na cha ay sa ka mus qay mi

45 ri o cha pam pas ma yu qi chu ra ta lla wan qi chu ra ta lla wan

51 ma may man da mu wan pu ri ka muy nis pa chau pi tu ta ta qa ma kiy
tay tay ka cha mu wan pas ya ka muy nis pa wall pa wa qay ta qa la doy

2

57 I III I I

pi ñam nis pa la doy pi ñam sis pa ma na sa ri pu ni chu ma na sa
pi ñam nis pa

63 III I III

cha ya ni chu i ma ni wan qa raq qay ka ni wan qa raq i ma ni wan

70 I I III

qa raq pun chu chay pun chu chay vi cu ña pun chu chay je sus ma ria
llok lla chay llok lla chay o ve ja llok lla chay je sus ma ria

76 I III I I

jo se ya nay wan chus qi nam ya nay wan chus qi nam ya chay lla ya
jo se ur piy wan chus qi nam

82 III

cha saq mus yay lla mus ya saq chu ñu cha sa ruy lla tam sa rur qu llas qay
man za na tip qay cha tam tip qay ku llas qay

88 I III I I

ki sa rur qu llas qay ki chi si lla pu ri mu ni ma yor ña ña chan wan
ki ña qa lla pas ya mu ni sull ka ña ña chan wan

95 III I III I

ma ma llan ya char qus pa i ma ni wan qa raq
tay ta llan mus yar qus pa qay ka ni wan qa raq III i ma ni wan qa raq

101 I III I I

ñan ta ri pu ri ni ku chu ku chu llan ta ya nay ta mas ka ni si ki
tra go ta u pya ni ya ku ta qi na ña som bray ta mas ka ni ñu ñu

107 I III I I

sa pa lla ta si ki sa pa lla ta cha war ta waq ta muy wa ra ka ru wa na
sa pa lla ta paq pa ta waq ta muy si qu llu ru wa na

114 III

117 I III I

llu na ku sun wa ra ka na ku sun
ka na ku sun wa ra ka na ku sun

4.10.1. Transcripción de la canción tradicional Munay Zapallito

Parámetro musical	Descripción analítica
Tonalidad	La menor. La elección de esta tonalidad sugiere una sonoridad característica de repertorios andinos que combinan rasgos modales y tonales.
Compás y métrica	Compas binarios Métrica compuesta con alternancia de 6/8 y 3/8, lo que evidencia flexibilidad métrica y adaptación al movimiento coreográfico.
Unidad de pulso	 Negra con puntillo.
Unidad de compás	 Blanca con puntillo y negra con puntillo.
Pulsos por compás	6 y 3 pulsos, correspondientes a la alternancia métrica.
Tempo	Andante, lo que indica una velocidad moderada asociada al canto danzado. 
Subdivisión	Ternaria, propia de ritmos festivos andinos. 
Figuración rítmica predominante	Corcheas, negras y negras con puntillo.
Acentuación métrica	Presencia de patrones FD, FDD y SFDD, que refuerzan la sensación de balanceo rítmico.
Síncopa / Polirritmia / Polimetría	No se registran; el ritmo es estable y regular.
Textura	Monofónica: una sola línea melódica principal.
Carácter expresivo	Alegre; vinculado a danza y canto colectivo.
Comienzo y final	Inicio tético (en tiempo fuerte) y final femenino o suspensivo (en tiempo débil).
Melodía	Ondulada, con apoyaturas breves como ornamentación.
Rango melódico	Nota más grave: Mi ₄ – Nota más aguda: Mi ₅ .

Parámetro musical	Descripción analítica
Instrumentación	Voz, quena de Uripa, tinya y campana.
Época referencial	Tradición prehispánica con influencia hispánica.
Número de compases	120 compases.
Interprete	Los Lirios
link	https://youtu.be/Sju5LgELdAE?si=FI4TX6dL_ZOPD0sf

4.4. Análisis rítmico de la Canción tradicional Munay Zapallito

Análisis rítmico		
compas	6/8: según su número de pulsos: Es binario, porque el compás tiene 2 pulsos principales por compás. Según su subdivisión: ternario (compuesto)	Unidad de tiempo: corchea Unidad de compas: negra con puntillo
	3/8, compas ternario simple, según el número de pulsos es de división ternaria y Subdivisión: binaria	Unidad de tiempo (pulso): corchea (♩) Unidad de compás: negra con puntillo.
	Cambio de compas se hace al final de una idea musical completa, evidenciando tres ideas musicales, repitiéndose exactamente las dos primeras y variando la tercera.	
	Los ritmos utilizados son intramétricos	
Célula rítmica principal	Célula rítmica utilizada  pie de cuatro sílabas con un valor Diyambo consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba corta, seguida de otra sílaba larga). Esta célula se repite 49 veces. Otra célula rítmica importantes es  pie de tres sílabas con un valor Baquio consistente en una sílaba corta, seguida de una larga seguida de otra sílaba larga. Silaba que se repite 20 veces. 	

	La célula rítmica que se repite 6 veces Pie métrico conformado por dos sílabas largas con un valor espondeo.
Figuras especiales	No hay valores irregulares No hay sincopas ni contratiempos Si hay adornos: apoyaturas breves

4.10.3. Letra de la canción tradicional Munay Zapallito

Texto en quechua	Traducción
Munay zapallitos pirqata lluqachkan(bis) Recién casaditos yawarta waqachkan Recién casaditos yawarta llakichkan Yawarta waqachkan Sarachay sarachay muruchu sarachay (bis) Ñachum yachankiña vidalla pasayta (bis) Vidalla pasayta Ñama ñuqallayqa yacharullaniña (bis) Runapa wawanwan vidalla pasayta Runapa churinwan vidalla pasayta Vidalla pasayta Uripinachatam pusakamurani Uripinachatam aysakamurqani Zapato watuchanpas llipipichkaqta Sombrero watuchanpas kanananachkasta Llipipichkaqta Chay uripinacha pusakamusqaymi Chay uripinacha aysakamusqaymi Riocha pampas mayu qichuratallawan (bis) Qichuratallawan	Zapallito lindo trepan por la pared (bis) Los recién casados lloran sangre Los recién casados lloran sangre Está llorando sangre Maicito, maicito maicito amarillo (bis) ¿Ya sabes vivir la vida? (bis) vivir la vida yo ya si se vivir la vida (bis) vivir la vida con hijo del hombre vivir la vida con hijo del hombre vivir la vida me traje a una Uripina me jale a una Uripina Mientras el cordón de su zapato estaba brillando Mientras el cordón de su sombrero estaba alumbrando mientras brillaba A esa Uripina que me traje A esa Uripina que jale el río pampas me quito (bis) me quito mi mamá me mando corre divertirme diciendo mi papá me ordeno corre bailar diciendo

Mamay mandamuwan purikamuy nispa Taytay kachamuwan pasyakamuynispa Chaupi tutataqa makiypiñam nispa Wallpa waqaytaqa ladoypiñam nispa Ladoypiñam nispa Manas ripunichu manasa chayanichu (bis) Ima niwanqaraq qayka niwanqaraq (bis) Imaniwanqaraq Punchuchay punchuchay vicuña punchuchay Llikllachay llikllachay oveja llikllachay Jesús maría José yanaywanchus qinam Jesús maría José urpiwanchus qinam Yanaywanchus qinam Yachaylla yachasaq musyaylla musyasaq (bis) Chuñucha saruyllatam sarurqullasqayki Manzana tipqaychatam tipqaykullasqayki Sarurqullasqayki Chisilla purimuni mayor ñañachanwan Ñaqalla pasyamuni sullka ñañachanwan Mamallan yacharquspa imaniwanqaraq Taytallan musyarquspa qaykaniwanqaraq Ima niwanqaraq Ñantari purini kuchukuchullanta	a la media noche en mis manos debes estar diciendo cuando cante el gallo debes estar a mi lado diciendo en mi lado diciendo no he regresado no he llegado (bis) que cosa me dirá que me dirá (bis) que cosa me dirá ponchito, ponchito mi ponchito de vicuña mantita, mantita mi mantita de oveja Jesús María José con mi esposa creo Jesús María y José con mi esposa creo Con mi enamorada creo Si me entero o llego a saber (bis) Como pisar chuño te voy a pisar Como pelar manzana te voy a pelar Te voy a pisar A noche camine con la hermana mayor Enantes baile con la hermana menor Si se entera su mama que me dirá Si se entera su papa cuanto que cosas me dirá Que me dirá Por el camino, camino, por un lado Tomo el trago como agua Busco a mi enamorada con trasero grande Busco a mi novia con senos grandes
--	--

Tragota upyani yakutaqinaña Yanayta maskani sikisapallata Sombrayta maskani ñuñusapallata Sikisapallata Chawarta waqtamuy waraka ruranapaq Paqpata waqtamuy siqullu ruwanapaq Chayllay warakawan siqullunakusun Chayllay warakawan churaykanakusun Warakanakusun.	
---	--

La canción tradicional de la Pascua de Uripa evidencia una organización rítmica propia de los repertorios festivos andinos sustentada en la métrica compuesta y la subdivisión ternaria. La alternancia sistemática entre los compases de 6/8 y 3/8 revela una estrecha interdependencia entre música y danza, ya que esta flexibilidad métrica favorece la adecuación del discurso sonoro al movimiento corporal colectivo y a la dinámica participativa de la celebración. La ausencia de síncopas, polirritmias o polimetrías sugiere una configuración rítmica estable y reiterativa, coherente con contextos rituales donde la claridad del pulso facilita la participación comunitaria. Asimismo, la textura monofónica confirma la centralidad de la melodía como eje estructural, reforzada por la presencia de instrumentos tradicionales como la quena, la tinya y la campana, los cuales contribuyen a la consolidación de una identidad sonora local.

Desde la perspectiva melódico-expresiva, el rango moderado y el contorno ondulado de la melodía evidencian un diseño accesible y funcional orientado al canto colectivo. El inicio tético y la cadencia final de carácter femenino o suspensivo generan una sensación de continuidad que favorece la repetición y prolongación del repertorio dentro del contexto festivo. La presencia de apoyaturas breves pone de manifiesto prácticas ornamentales propias de la tradición oral, mientras que el carácter alegre confirma su función social dentro de la celebración. En un marco más amplio, el análisis permite reconocer la coexistencia de elementos heredados de la métrica europea —como la organización en compases regulares, el fraseo periódico y la posible lectura en términos de pies métricos— con sistemas rítmicos autóctonos vinculados a ciclos ceremoniales, patrones de pulsación no estrictamente isócronos e influencias afrodescendientes. Esta convergencia evidencia la naturaleza híbrida del ritmo andino, cuya comprensión requiere

articular herramientas de análisis occidental con perspectivas etnomusicológicas que atiendan a su complejidad cultural.

La aplicación de la métrica grecolatina al estudio de la música andina resulta pertinente siempre que se reconozca su carácter parcial y complementario dentro de un enfoque analítico más amplio. Este marco permite describir con precisión la relación entre texto y música, así como identificar estructuras heredadas de la tradición occidental presentes en repertorios andinos contemporáneos. Sin embargo, su alcance es limitado si se pretende explicar de manera exhaustiva la complejidad rítmica de estas prácticas musicales, cuya configuración responde también a sistemas autóctonos de organización temporal y a influencias africanas incorporadas históricamente en diversos contextos regionales. En consecuencia, el análisis musical requiere una perspectiva interdisciplinaria que articule herramientas de la teoría musical occidental con la etnomusicología, a fin de comprender la interacción entre múltiples matrices culturales.

Desde esta perspectiva, el análisis de la canción tradicional de la Pascua de Uripa confirma la pertinencia de una lectura híbrida del fenómeno musical. La alternancia entre los compases de 6/8 y 3/8, la correspondencia entre el acento prosódico del quechua y la duración de las figuras musicales, y la presencia de células rítmicas interpretables como pies métricos evidencian la convergencia de sistemas de origen europeo y andino. Este proceso puede entenderse a la luz del concepto de hibridación cultural propuesto por Néstor García Canclini, según el cual los elementos culturales no se suman de forma mecánica, sino que se transforman al entrar en relación. En este sentido, la métrica grecolatina adquiere nuevos significados al integrarse con la lengua quechua, la función ritual de la festividad y los patrones rítmicos asociados a la danza colectiva, configurando una síntesis sonora que refleja la complejidad histórica y cultural del repertorio andino.

CONSIDERACIONES FINALES

La investigación titulada *Transcripción y análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua del distrito de Uripa, provincia Chincheros, Apurímac* se articula con los estudios culturales contemporáneos que conciben la música como una práctica social e histórica en permanente transformación. En el plano internacional, los resultados dialogan con la noción de hibridación cultural propuesta por García Canclini, quien sostiene que las expresiones tradicionales integran elementos de diferentes matrices culturales en contextos de cambio social (García Canclini, 1990). En concordancia con este enfoque, el análisis musical evidenció la coexistencia de rasgos modales andinos, elementos tonales occidentales y procesos de transmisión oral, confirmando que el repertorio festivo de la Pascua de Uripa constituye una práctica cultural dinámica y compleja.

Desde una perspectiva etnomusicológica, los hallazgos coinciden con los planteamientos de Merriam (1964), quien señala que la música debe comprenderse como sonido, comportamiento y concepto cultural. La transcripción musical permitió identificar la organización sonora de las canciones, mientras que el análisis contextual evidenció su función ritual, social y festiva dentro de la comunidad. En esta línea, los resultados también se vinculan con la propuesta de Turino (2008), quien destaca el carácter participativo de las músicas tradicionales, caracterizadas por estructuras repetitivas y accesibles que favorecen la integración colectiva. La presencia de patrones melódicos reiterativos, métrica estable y textura monofónica confirma el carácter participativo del repertorio de Pascua.

En relación con los antecedentes nacionales y el enfoque de patrimonio cultural, la investigación se alinea con los lineamientos de la UNESCO (2003), que reconocen la música tradicional como parte del patrimonio cultural inmaterial cuya salvaguarda requiere documentación, investigación y transmisión. El proceso de transcripción realizado en el estudio permitió sistematizar el repertorio y aportar herramientas para su preservación y difusión en contextos educativos y académicos. De este modo, el trabajo complementa los procesos de patrimonialización mediante un análisis especializado de la dimensión musical, frecuentemente poco documentada.

En el plano estrictamente musical, los resultados confirman la estrecha relación entre música, danza y ritualidad en las prácticas festivas andinas. La alternancia métrica entre 6/8 y 3/8, la organización rítmica estable y la adaptación al texto cantado evidencian la función social de la música dentro de la festividad. Estos hallazgos coinciden con estudios sobre música andina que destacan la flexibilidad interpretativa y la centralidad de la participación colectiva como rasgos distintivos de este repertorio (Romero, 2001). Asimismo, la investigación demuestra que las herramientas analíticas occidentales

resultan útiles para describir la organización sonora, pero deben complementarse con enfoques socioculturales para comprender plenamente su significado.

En el ámbito metodológico, el estudio confirma la pertinencia del enfoque cualitativo basado en observación indirecta mediante registros audiovisuales. Este procedimiento permitió revisar reiteradamente las interpretaciones, garantizando precisión en la transcripción y fortaleciendo la validez del análisis, en concordancia con metodologías etnomusicológicas contemporáneas que privilegian el trabajo con documentación audiovisual (Barz & Cooley, 2008).

En síntesis, la investigación evidencia que la transcripción y el análisis musical constituyen herramientas fundamentales para la preservación, valoración y difusión del patrimonio musical de la Pascua de Uripa. El estudio aporta documentación sistemática que contribuye a la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial y fortalece el reconocimiento de la música festiva como espacio de construcción de identidad, memoria colectiva y cohesión social.

CONCLUSIONES

C1. La investigación confirma que la transcripción y el análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa permiten comprender con mayor claridad su organización sonora y su significado cultural. El proceso de trasladar la música del sonido a la notación escrita posibilitó identificar con precisión los elementos estructurales que conforman las obras, evidenciando que se trata de una expresión musical compleja y representativa del patrimonio cultural peruano. En coherencia con el enfoque de las culturas híbridas propuesto por Néstor García Canclini, la música analizada integra rasgos tradicionales andinos con influencias contemporáneas, confirmando su carácter dinámico. En este sentido, la transcripción cumple una doble función: técnica y cultural, al facilitar la conservación, el estudio sistemático y la documentación del repertorio festivo.

C2. El estudio permitió reconocer que las canciones presentan una organización melódica y rítmica coherente con las prácticas musicales andinas. La presencia de patrones repetitivos, frases definidas y estructuras formales accesibles favorece la participación colectiva durante la festividad. Estos resultados coinciden con la perspectiva de Alan Merriam, quien plantea que la música debe comprenderse como sonido, comportamiento y concepto cultural. Asimismo, se confirma el carácter participativo descrito por Thomas Turino, evidenciado en la repetición estructural y la accesibilidad interpretativa del repertorio, lo que refuerza su función social, ritual y comunitaria.

C3. El análisis musical permitió identificar patrones armónicos sencillos pero funcionales, junto con recursos interpretativos propios del contexto festivo, como variaciones de tempo, ornamentaciones y dinámicas colectivas de ejecución. Estos elementos demuestran que la interpretación musical es flexible y se adapta al entorno comunitario, confirmando el carácter vivo y participativo de la práctica musical. Tales hallazgos coinciden con los estudios sobre música andina de Raúl Romero, que destacan la estrecha relación entre música, ritualidad y participación social.

C4. Los resultados evidencian que el análisis musical contribuye directamente a la valoración y preservación de la música tradicional de la Pascua de Uripa. La documentación obtenida aporta herramientas útiles para ámbitos educativos, culturales y académicos, fortaleciendo su difusión y reconocimiento como parte de la identidad cultural local y nacional. Esta conclusión se alinea con los lineamientos de UNESCO sobre la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial, que enfatizan la importancia de la

investigación y la documentación. Asimismo, el uso de registros audiovisuales como base metodológica confirma su pertinencia, en concordancia con los aportes de Gregory Barz y Timothy Cooley, quienes resaltan el valor del registro audiovisual para la investigación etnomusicológica contemporánea.

RECOMENDACIONES

R1. Se recomienda promover proyectos de investigación y documentación musical que continúen realizando procesos de transcripción y análisis de las canciones de la Pascua de Uripa y de otras festividades tradicionales. Estas acciones contribuirán a preservar el repertorio musical, facilitar su estudio sistemático y garantizar su transmisión a futuras generaciones mediante materiales escritos y registros académicos.

R2. Se sugiere incorporar los resultados del análisis musical en programas educativos de formación artística y musical, especialmente en instituciones locales y regionales. La inclusión de este repertorio en la enseñanza permitirá fortalecer el conocimiento de las prácticas musicales andinas y fomentar la participación de estudiantes en la interpretación de música tradicional.

R3. Se recomienda desarrollar talleres y espacios de formación musical comunitaria que permitan difundir los recursos interpretativos propios de la Pascua de Uripa. Estos espacios pueden contribuir a mantener viva la práctica musical, reforzando el aprendizaje intergeneracional y promoviendo la continuidad de los estilos interpretativos característicos de la festividad.

R4. Se sugiere que instituciones culturales y autoridades locales impulsen estrategias de difusión, publicación y archivo del repertorio musical estudiado. La creación de repositorios audiovisuales y materiales pedagógicos facilitará el acceso público a estas expresiones culturales y fortalecerá su reconocimiento como parte fundamental del patrimonio cultural local y nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Adonde.com. (s/f). *Código postal del distrito de Anco Huallo (Chincheros - Apurímac)*. <https://adonde.com/codigo-postal/peru/apurimac/chincheros/anco-huallo>
- Agencia Peruana de Noticias. (8 de abril de 2018). Apurímac: tradicional Fiesta de Pascua de Uripa llegó a la sede del Ministerio de Cultura. <https://andina.pe/agencia/noticia-apurimac-tradicional-fiesta-pascua-uripa-llego-a-sede-del-ministerio-cultura-1025288.aspx>
- Barz, G., & Cooley, T. (2008). *Shadows in the field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press. <https://www.amherst.edu/system/files/media/0684/Cooley%2C%20Meizel%20and%20Syed%20-%20Virtual%20Fieldwork.pdf>
- Berger, P., & Luckmann, T. (1984). *The social construction of reality*. Anchor Books.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?*. University of Washington Press.
- Carbajal, F. (2022). Carbajal, F. (2022). *Cambios y persistencias en la fiesta y la música de Pascua de Uripa (1962–2022), distrito de Anco Huallo, Chincheros*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga. <https://es.scribd.com/document/622731873/10-CARBAJAL-SALCEDO-Feliciano>
- Cultura, M. d. (2015). *Indicadores de Cultura para el desarrollo*. Lima.
- Diario Correo. (2018). Fiesta de Pascua de Uripa fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación. <https://diariocorreo.pe/edicion/cusco/fiesta-de-pascua-de-uripa-fue-declarada-patrimonio-cultural-de-la-nacion-860836/>
- Díaz, I. (2023). *Uso Académico de la Pascua de Uripa, distrito de Anco Huallo, Región Apurímac en la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" de Ayacucho*. https://condorcunca.s3.amazonaws.com/media/repositorio/investigacion/TESIS_IS IDRO.pdf?X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAQAJ5EVIQIJJU35FA%2F20260329%2Fus-east-2%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20260329T020428Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-Si
- Durkheim, E. (1995). *The elementary forms of religious life*. Free Press. (Obra original publicada en 1912).
- Freire, P. (2004). *Pedagogía de la autonomía*. : Paz y Tierra.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures*. . Basic Books.

- Gobierno del Perú. (8 de abril de 2025). Ministerio de Cultura participó en el lanzamiento de la fiesta de la Pascua de Uripa 2025. <https://www.gob.pe/institucion/cultura/noticias/1142373-ministerio-de-cultura-participo-en-el-lanzamiento-de-la-fiesta-pascua-de-uripa-2025>
- Hernandez, & Mendoza. (2017). *Metodología de la Investigación: La ruta cuantitativa y la ruta cualitativa*. Mexico: Mc Graw Hill.
- Latham. (2010). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. Mexico: Mc Graw- Hill.
- Malinowski, B. (1984). *Argonauts of the Western Pacific*. . Waveland Press.
- Merriam, A. (1964). *La Antropología de la música*. https://www.academia.edu/87511132/La_Antropologia_de_la_Musica_Alan_Merriam
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern . University Press.
- Ministerio de Cultura. (4 de 12 de 2018). Declaran Patrimonio Cultural de la Nación a la Fiesta de Pascua de Uripa del distrito de Anco Huallo, provincia de Chincheros, departamento de Apurímac. *Resolución Viceministerial N.º 232-2018-VMPCIC-MC*. <https://busquedas.elperuano.pe/dispositivo/NL/1720168-1>
- Nettl, B. (2015). *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions (3rd ed.)*. . University of Illinois Press.
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. . University of Illinois Press.
- Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. . Aldine.

ANEXO

III. MATRIZ DE CONSISTENCIA: TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL DE LAS CANCIONES TRADICIONALES DE LA PASCUA DE URIPA,
DISTRITO DE ANCO HUALLO, PROVINCIA CHINCHEROS, APURIMAC 2025.

PROBLEMA	OBJETIVO	CATEGORIAS		METODOLOGIA							
GENERAL ¿De qué manera la transcripción y el análisis musical de las canciones tradicionales de la Pascua del distrito de Uripa (Chincheros, Apurímac), permiten comprender su estructura musical y su valor como expresión del patrimonio cultural peruano?	GENERAL Describir de qué manera la transcripción y el análisis musical de la canción “Tunas Pinka Qawapi”, perteneciente a la música de la Pascua del distrito de Uripa (Chincheros, Apurímac), permiten comprender su estructura musical y su valor como expresión del patrimonio cultural peruano.	<table><tr><th>CATEGORIA</th><th>DEFINICIÓN</th></tr><tr><td>Género o manifestación musical</td><td>Música de la pascua de Uripa: repertorio, estilo, ritmos y significado</td></tr><tr><td>Contexto cultural y geográfico</td><td>Uripa, provincia de Chincheros, Departamento de Apurímac, influencias culturales y geográficas</td></tr><tr><td>Celebración o festividad</td><td>Pascua: significado y prácticas culturales relacionadas con las festividades</td></tr></table>	CATEGORIA	DEFINICIÓN	Género o manifestación musical	Música de la pascua de Uripa: repertorio, estilo, ritmos y significado	Contexto cultural y geográfico	Uripa, provincia de Chincheros, Departamento de Apurímac, influencias culturales y geográficas	Celebración o festividad	Pascua: significado y prácticas culturales relacionadas con las festividades	Enfoque la Investigación: Cualitativa. Tipo de Investigación Aplicada Diseño de la Investigación: Cualitativo - descriptivo Unidad de Análisis Las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa Métodos y técnicas de recolección de Información Observación indirecta Procedimiento recopilados, los datos se analizan, se categorizan y se interpretan para identificar patrones, tendencias o conclusiones significativas. 7. Valorar la fiabilidad y validez de los datos: Es importante considerar la confiabilidad de la observación (repetición de los mismos resultados si se repite el estudio) y la validez (la observación mide lo que se supone que debe medir). 8. Elaborar conclusiones: Basándote en los datos recolectados y analizados, se extraen conclusiones y se obtiene una comprensión más profunda del fenómeno o sujeto observado. Fuentes de Información Videos y grabaciones
CATEGORIA	DEFINICIÓN										
Género o manifestación musical	Música de la pascua de Uripa: repertorio, estilo, ritmos y significado										
Contexto cultural y geográfico	Uripa, provincia de Chincheros, Departamento de Apurímac, influencias culturales y geográficas										
Celebración o festividad	Pascua: significado y prácticas culturales relacionadas con las festividades										
ESPECÍFICO ¿Cuáles son las características melódicas, rítmicas y formales presentes en las canciones tradicionales de la Pascua de Uripa a partir de su proceso de transcripción musical? ¿Qué patrones armónicos y recursos técnico-interpretativos, se identifican en la ejecución de la canción dentro del contexto de la festividad de la Pascua en Uripa? ¿De qué manera el análisis musical de “Tunas Pinka Qawapi” contribuye a la valoración, preservación y difusión de la música tradicional de la Pascua en el distrito de Uripa? musical tradicional en la festividad de la Pascua en Uripa? P4. ¿Cómo y en qué medida contribuyen los patrones armónicos y las técnicas musicales específicas utilizadas en la festividad de la Pascua a la identidad cultural y tradicional de la región de Uripa, Provincia de Chincheros, ¿Región Apurímac?	Objetivos específicos O1. Referir las características melódicas, rítmicas y formales presentes en la canción “Tunas Pinka Qawapi” a partir de su proceso de transcripción musical O2. Explicar los patrones armónicos y recursos técnico-interpretativos, se identifican en la ejecución de la canción dentro del contexto de la festividad de la Pascua en Uripa O3. Determinar de qué manera el análisis musical de “Tunas Pinka Qawapi” contribuye a la valoración, preservación y difusión de la música tradicional de la Pascua en el distrito de Uripa	<table><tr><td>1. Transcripción</td><td>Indica la posibilidad de plasmar la música en un formato escrito o partitura, permitiendo un estudio analítico más profundo de la estructura musical.</td></tr><tr><td>2. Análisis de las canciones tradicionales de</td><td>Se focaliza en comprender y desentrañar los patrones</td></tr></table>	1. Transcripción	Indica la posibilidad de plasmar la música en un formato escrito o partitura, permitiendo un estudio analítico más profundo de la estructura musical.	2. Análisis de las canciones tradicionales de	Se focaliza en comprender y desentrañar los patrones					
1. Transcripción	Indica la posibilidad de plasmar la música en un formato escrito o partitura, permitiendo un estudio analítico más profundo de la estructura musical.										
2. Análisis de las canciones tradicionales de	Se focaliza en comprender y desentrañar los patrones										

		la pascua de Uripa	armónicos utilizados en la música de la Pascua del distrito de Uripa. Este análisis implica la identificación de las características melódicas, armónicas y rítmicas que se usan en la interpretación de las canciones de la Pascua de Uripa.	
--	--	--------------------	---	--

links de las canciones de pascua de uripa

Acerochallam Tulluchallay

<https://youtu.be/co68pVWZofA?si=Jd7pMfbWV0sYfcer>

Anillo Quwasqayki

<https://youtu.be/8MVB6ZQ9Vrs?si=XX2JH75wpiVvgQRu>

Imamantam Qawawanki

https://youtu.be/2lyfkSG3_TU?si=iAClfIMO72e5bVi0

Pitapas Maytapas Qawawayninichu

<https://youtu.be/B-ADITDxeX0?si=QdLNB4OubiyEfi0c>

Qipay qamuq warma yanay

<https://youtu.be/9LntCY5oWk4?feature=shared>

Sapallaymi Kani

<https://youtu.be/2GD9Fs9wfls?si=8uqozLHE7qkKtfki>

Uripamantam Qamuni

<https://youtu.be/h5fkY9Ab3fg?si=n2H-rllvo5FJ0nkB>

Yunka Sisi Qina Tipi Wiqaw

<https://youtu.be/0n5QhXXENn8?si=MmHlb4CkpiR7KDco>

Tunas Pinka Qawapi

<https://youtu.be/2QzSRulodJI?si=Jg184xd7IMGLIUDV>

Munay Zapallito

https://youtu.be/Sju5LgELdAE?si=FI4TX6dL_ZOPD0sf