

**ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA “CONDORCUNCA” DE
AYACUCHO**

CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA



TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

**TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS DE LA MÚSICA CHIPTICHA PARA SU PROMOCIÓN
COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DEL DISTRITO DE CHILCAS, LA MAR,
2026**

**PRESENTADO POR
RUTH MARILY SAUME PALOMINO
JHONY VLADIMIR IRCAÑAUPA RUPAY**

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

**ASESOR
Mg. MILKA 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, por abrirme las puertas para seguir estudios superiores y luego, como profesional formar a las futuras generaciones que optan por el camino de la música.

12% Similitud general

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

Filtrado desde el informe

- Bibliografía

Fuentes principales

- 11%  Fuentes de Internet
 - 4%  Publicaciones
 - 9%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)
-

PRESENTACIÓN

El estudio denominado Transcripción y análisis de la música Chipticha para su promoción como patrimonio cultural inmaterial del distrito de Chilcas, La Mar, 2026 se presenta como requisito para la obtención del grado de Bachiller en Educación Artística, especialidad Música, en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho. La investigación tuvo como finalidad examinar las características musicales derivadas de la transcripción del Chipticha de La Mar, con el propósito de registrar, interpretar y comprender esta manifestación sonora para favorecer su conservación, revalorización y aplicación pedagógica.

El trabajo se desarrolló desde un enfoque cualitativo de alcance descriptivo, apoyado en la revisión documental y la observación indirecta mediante registros audiovisuales. Este procedimiento posibilitó analizar de manera reiterada diversas interpretaciones musicales, garantizando precisión en el proceso de transcripción y permitiendo reconocer patrones melódicos, rítmicos, armónicos, formales y recursos técnico-interpretativos. La revisión de estudios previos evidenció la presencia de investigaciones desde perspectivas educativas, antropológicas y etnomusicológicas; sin embargo, no se hallaron trabajos centrados específicamente en el análisis del lenguaje musical con fines académicos dentro de la formación artística.

En relación con la organización del documento, el capítulo I expone el planteamiento del problema, así como la relevancia, pertinencia y justificación de la investigación. El capítulo II presenta los antecedentes internacionales, nacionales y locales vinculados con estudios afines a la música chipticha. El capítulo III describe la metodología aplicada, caracterizada por su enfoque cualitativo y naturaleza descriptiva. Finalmente, el capítulo IV muestra los resultados del estudio, evidenciando que la música andina constituye una expresión cultural híbrida donde confluyen elementos de origen prehispánico, aportes occidentales y procesos contemporáneos de resignificación cultural.

RESUMEN

La investigación denominada Transcripción y análisis musical de la música Chipticha para su promoción como Patrimonio Cultural Inmaterial del distrito de Chilcas, La Mar, 2026 tuvo como finalidad caracterizar y examinar las particularidades musicales, métricas y simbólicas del chipticha de Chilcas, con el propósito de aportar a su reconocimiento y valorización como patrimonio inmaterial. El estudio se desarrolló bajo un enfoque cualitativo de nivel descriptivo, apoyado en un diseño documental y en la observación indirecta a través del análisis sistemático y reiterado de registros audiovisuales de interpretaciones musicales.

El proceso de transcripción permitió reconocer los elementos esenciales del lenguaje musical del chipticha, evidenciando una organización formal sustentada en un único tema estructurado en dos periodos: estrofas y fuga. Del mismo modo, se identificó la presencia de patrones melódicos de carácter modal, predominio del ritmo ternario y una métrica textual flexible, rasgos propios de la tradición oral andina. En este marco, la obra se configura como un testimonio sonoro de la memoria colectiva de la provincia de La Mar.

Se concluye que la transcripción y el análisis musical constituyen recursos clave para la preservación del patrimonio musical tradicional, especialmente frente a las transformaciones en los procesos de transmisión cultural. La investigación ofrece fundamentos para la incorporación del huayno en contextos educativos, fortaleciendo la identidad cultural y la formación artística.

Palabras clave: chipticha, transcripción musical, análisis musical, patrimonio cultural, tradición oral.

ABSTRAC

The research titled “Transcription and Musical Analysis of Chipticha Music for Its Promotion as Intangible Cultural Heritage of the District of Chilcas, La Mar, 2026” aimed to characterize and examine the musical, metric, and symbolic particularities of the chipticha of Chilcas, with the purpose of contributing to its recognition and appreciation as intangible heritage. The study was conducted under a qualitative, descriptive approach, supported by a documentary design and indirect observation through the systematic and repeated analysis of audiovisual recordings of musical performances.

The transcription process made it possible to identify the essential elements of the musical language of chipticha, revealing a formal organization based on a single theme structured in two periods: verses and fuga. Likewise, the presence of modal melodic patterns, the predominance of ternary rhythm, and a flexible textual metric were identified—features characteristic of the Andean oral tradition. Within this framework, the work is configured as a sonic testimony of the collective memory of the province of La Mar.

It is concluded that transcription and musical analysis constitute key resources for the preservation of traditional musical heritage, especially in the face of transformations in cultural transmission processes. The research provides foundations for the incorporation of huayno into educational contexts, strengthening cultural identity and artistic education.

Keywords: chipticha, musical transcription, musical analysis, cultural heritage, oral tradition.

INDICE

Dedicatoria.....	2
Agradecimiento	3
INTRODUCCIÓN	8
CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	9
1.1 Determinación del problema.....	9
1.2. Formulación del Problema	9
1.3. Objetivos.....	10
1.4. Justificación de la Investigación	10
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO.....	13
2.1. Antecedentes del Estudio.....	13
2.2. Bases Teórica	16
2.3 Definición de Términos.....	18
CAPÍTULO III: METODOLOGÍA.....	21
3.1. Diseño de la investigación.....	21
3.2. Tipo de investigación.....	21
3.3. Unidad de análisis	21
3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	21
3.5. Procedimiento de análisis de datos	21
CAPITULO IV: RESULTADOS.....	23
4.1. Entrevista realizada a Carmen Rosa Palomino Segovia.....	23
4.2. Transcripción del Chipticha Sirenitay	25
4.3. Análisis del Chipticha Sirenitay	26
4.4. Análisis musical del Chipticha <i>Sirenitay</i>	27
4.5. Análisis Rítmico	31
4.6. Letra del Chipticha Sirenitay	32
4.7. Cuadro analítico del análisis silábico fonético–musical.....	33
4.8. Análisis del texto del Chipticha Sirenitay	35
4.9. Instrumento con que se toca la Chipticha	36
4.10. Vestuario	38
CONSIDERACIONES FINALES	41
CONCLUSIONES	43
RECOMENDACIONES	45
BIBLIOGRAFIA.....	46
ANEXOS.....	47
MATRIZ DE CONSISTENCIA	48

INTRODUCCIÓN

La música tradicional constituye un componente esencial del patrimonio cultural inmaterial de los pueblos, al condensar saberes, memorias colectivas, prácticas sociales y formas de identidad transmitidas intergeneracionalmente. Desde la etnomusicología, se reconoce que las manifestaciones musicales no solo poseen un valor estético, sino también una profunda dimensión social, simbólica y educativa, al articular prácticas comunitarias, rituales y dinámicas de cohesión cultural (Merriam, (1964); Nettl, (2015). En este marco, el estudio analítico de repertorios tradicionales se vuelve una estrategia fundamental para su preservación, difusión y resignificación en contextos educativos contemporáneos.

En el Perú, la diversidad musical andina representa un campo de estudio amplio y complejo, en el que cada localidad conserva géneros, estilos interpretativos y repertorios propios que forman parte de su identidad cultural. Dentro de este universo sonoro, la música Chipticha del distrito de Chilcas (provincia de La Mar, Ayacucho) constituye una manifestación poco documentada a nivel académico, pese a su vigencia en celebraciones comunitarias, festividades locales y prácticas musicales tradicionales. Esta situación evidencia la necesidad de generar investigaciones que contribuyan a su registro sistemático, análisis técnico y proyección pedagógica.

El presente trabajo titulado *“Transcripción y análisis de la música Chipticha ‘Sirenitay’ para su promoción como patrimonio cultural del distrito de Chilcas, La Mar – 2026”* se inscribe en esta problemática, proponiendo la transcripción musical y el análisis estructural de una de las piezas representativas del repertorio local. La investigación busca aportar a la preservación del patrimonio musical mediante herramientas propias del análisis musical, integrando perspectivas de la educación artística.

Desde una perspectiva metodológica, la transcripción y el análisis musical permiten traducir la práctica sonora a un lenguaje sistemático que facilita su estudio, enseñanza y difusión, así como la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial como es la música.

En este sentido, la investigación no solo pretende describir los elementos melódicos, rítmicos, formales y armónicos de la pieza “Sirenitay”, sino también evidenciar su valor sociocultural y su potencial pedagógico en la formación artística. De esta manera, el estudio contribuye a fortalecer los procesos de preservación, valoración e incorporación de la música tradicional en los espacios educativos, promoviendo la continuidad y revalorización de las expresiones musicales locales.

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Determinación del problema

La música tradicional constituye un componente esencial del patrimonio cultural inmaterial, al expresar la memoria colectiva, la identidad y los procesos históricos de los pueblos. Sin embargo, gran parte de estas manifestaciones se transmite de forma oral, lo que incrementa su vulnerabilidad frente a los procesos de modernización, migración y globalización cultural. En este contexto, la UNESCO advierte que el patrimonio inmaterial requiere medidas urgentes de documentación, preservación y difusión para evitar su desaparición (UNESCO , 2003)

En el distrito de Chilcas, la música Chipticha forma parte de las prácticas culturales tradicionales y cumple funciones sociales vinculadas a festividades, ritualidad y cohesión comunitaria. No obstante, pese a su relevancia sociocultural, esta expresión musical carece de estudios musicológicos sistemáticos que permitan su registro, análisis y difusión académica. La ausencia de transcripciones musicales, análisis formales y documentación contextual limita su incorporación en espacios educativos, artísticos e institucionales, lo que pone en riesgo su continuidad y reconocimiento.

Desde la perspectiva de la etnomusicología, la música no solo debe entenderse como sonido, sino como cultura en acción, inseparable de su contexto social y simbólico (Merriam A. , 1964). En este sentido, la falta de investigaciones sobre la música Chipticha impide comprender sus características melódicas, rítmicas y formales, así como su función dentro de la vida comunitaria. Esta carencia dificulta su valoración como patrimonio cultural y limita las posibilidades de transmisión intergeneracional.

A ello se suma la escasa promoción institucional de repertorios musicales locales, lo que genera una brecha entre la tradición oral y los espacios académicos y educativos. Sin procesos de sistematización y difusión, estas manifestaciones permanecen invisibilizadas frente a otras expresiones musicales con mayor documentación y circulación.

En consecuencia, surge la necesidad de desarrollar un estudio orientado a la transcripción y análisis de la música Chipticha, con el propósito de contribuir a su preservación, valorización y promoción como patrimonio cultural del distrito de Chilcas. Este problema plantea la interrogante central sobre cómo documentar y analizar esta manifestación musical para fortalecer su reconocimiento y garantizar su continuidad en el tiempo.

1.2. Formulación del Problema

Problema General

¿Por qué Transcribir y Analizar la música chipticha para su promoción como patrimonio cultural del distrito de Chilcas, La Mar, 2026?

Problemas específicos

¿Cuáles son las características melódicas, armónicas y rítmicas del Chipticha del distrito de Chilcas, La Mar, 2026?

¿Cuáles es su contexto cultural del chipticha del distrito de chilcas la Mar, 2026?

¿Cuáles son los instrumentos musicales que se utilizan en la ejecución del chipticha de Chilcas, La Mar, 2026?

¿Cuál es la importancia del chipticha como patrimonio inmaterial del Perú

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Explicar de qué manera la transcripción y análisis de la música Chipticha contribuye a su promoción como patrimonio cultural de Ayacucho.

1.3.2. Objetivos Específicos

O1. Caracterizar la melodía, armonía y el ritmo del Chipticha del distrito de Chilcas, La Mar, 2026.

O2. Describir el contexto cultural del Chipticha del distrito de Chilcas, La Mar 2026

O3. Describir cuales son los instrumentos musicales que se utilizan en la ejecución del chipticha de Chilcas, La Mar, 2026.

O4. Describir cuál es la importancia del chipticha como patrimonio inmaterial del Perú

1.4. Justificación de la Investigación

La investigación titulada *Transcripción y análisis de la música Chipticha para su promoción como patrimonio cultural del distrito de Chilcas, La Mar, 2026* se fundamenta en la necesidad urgente de documentar y preservar las manifestaciones musicales tradicionales que forman parte del patrimonio cultural inmaterial. La música de tradición oral enfrenta riesgos de desaparición debido a los procesos de globalización, migración y cambios socioculturales, lo que hace imprescindible su registro sistemático. En este sentido, la

UNESCO subraya que la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial requiere acciones de investigación, documentación y difusión que garanticen su continuidad y transmisión intergeneracional (UNESCO, 2003).

En el distrito de Chilcas, la música Chipticha constituye una expresión identitaria vinculada a prácticas festivas, rituales y comunitarias. Sin embargo, la ausencia de estudios musicológicos limita su reconocimiento académico, su incorporación en la educación artística y su difusión en espacios culturales más amplios. La falta de transcripciones y análisis técnicos impide comprender de manera sistemática sus características melódicas, rítmicas, formales y socioculturales, lo que contribuye a su invisibilización dentro del panorama musical nacional.

Desde el ámbito académico, esta investigación aportará conocimiento especializado mediante la sistematización y análisis musical del repertorio Chipticha, contribuyendo al desarrollo de la etnomusicología regional y al fortalecimiento de la investigación artística. Asimismo, generará materiales que podrán ser utilizados en instituciones educativas, escuelas de arte y proyectos culturales, favoreciendo la transmisión pedagógica del repertorio tradicional.

En el plano social y cultural, el estudio contribuirá a reforzar la identidad local y regional, promoviendo el reconocimiento de la música Chipticha como patrimonio cultural. La investigación también puede impulsar iniciativas de difusión, turismo cultural y desarrollo comunitario, al revalorar una expresión artística que forma parte de la memoria colectiva del distrito.

Finalmente, la justificación radica en la necesidad de articular investigación, educación y cultura para preservar y difundir el patrimonio musical andino. La transcripción y análisis de la música Chipticha permitirá no solo documentar una tradición en riesgo, sino también generar estrategias para su promoción y continuidad en las nuevas generaciones.

1.4. Marco histórico – cultural de Chilcas

Chilcas es un distrito ubicado en la provincia de La Mar, dentro del departamento de Ayacucho, en la sierra del Perú. Su localización está en el suroeste de La Mar, limitando al norte con el distrito de San Miguel, al sur con Luis Carranza y Ocros, al este con Anco, y al oeste con Acocro y Acos Vinchos. Ayacucho es una región montañosa y accidentada, caracterizada por la presencia de cordilleras, nevados como el Ccarhwarazo (5,112 m), volcanes como el Sara Sara (5,505 m), y diversos ríos importantes.

El distrito de Chilcas fue fundado en el año 1620 con categoría de pueblo, y forma parte de la villa Julcamarca de Huancavelica. Su nombre proviene de un arbusto nativo llamado "chilca", un arbusto pequeño utilizado tradicionalmente para leña y teñido de lana, que crecía en los manantiales cercanos.

La historia local relata que junto a un manantial donde abundaba la planta chilca apareció la imagen de la Virgen de Cocharcas, patrona del lugar. Este terreno fue cedido por la señora Rosa Escriba para la construcción de la iglesia matriz de Chilcas, lo que dio origen a la fiesta patronal que se celebra cada 8 de septiembre. El distrito fue oficialmente promulgado el 17 de octubre de 1893 durante el mandato del presidente Don Remigio Morales Bermúdez.

Chilcas contaba con aproximadamente 3,265 habitantes distribuidos en 8 anexos principales: Pampas (actual distrito de Luis Carranza), Escana, Retama, Moyo Orco, Huinche, Rumi Rumi, Santa Calle y Chilcas, su capital distrital. Estos anexos forman parte del tejido social y cultural del distrito, siendo base para tradiciones y expresiones musicales propias.

Chilcas es reconocido por ser un centro cultural donde se preservan manifestaciones musicales tradicionales, como el Chipticha, un género de música y baile de enamoramiento que utiliza instrumentos como la guitarra y la bandurria. Esta expresión forma parte integral de la identidad chilquina y es protagonista en diversas festividades y encuentros sociales, reflejando la vida cotidiana y los sentimientos comunitarios.

El nombre Chilcas tiene un origen basado en la naturaleza local, ligado a la planta chilca, que además tiene relevancia en la historia y costumbres del lugar, siendo también símbolo de la identidad distrital.

CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes del Estudio

2.1.1. Antecedentes Internacionales

Mendívil, J. (2010) en el artículo titulado “*Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno*” dice que el huayno es el género musical de mayor difusión en los Andes peruanos y su expansión geográfica va desde Cajamarca al norte hasta el altiplano puneño en el extremo sur del país justamente debido a su amplia difusión, el huayno en el Perú ofrece una enorme diversidad ya sea referente a sus características musicales o a sus contextos de ejecución y sólo mediante un fuerte grado de abstracción es posible considerarlo como un género con características determinadas y en ese sentido el vocablo huayno denota una serie de fenómenos musicales independientes, de ahí que hablemos del huayno en el Perú y no de un huayno peruano y no una forma musical con variantes locales. A la abundancia de huaynos se suma el caos nominal, voces diversas como chuscada (en Ancash), pandilla (en Puno), taki (en Cuzco), cholada o chutada (en Ayacucho) o pampeña (en Arequipa) suelen ser utilizadas como sinónimos de huayno, a la vez que refieren especificidades regionales.

El huayno suele ser imaginado por sus productores y consumidores como un género homogéneo y con una historia unitaria. Así, es común en conciertos y hasta en conferencias oír comentarios sobre el carácter ancestral y milenario del huayno, aunque sus registros históricos más antiguos no le den una antigüedad mayor de 400 años, arraigada está la idea de que el huayno fue un género mayor durante el Imperio incaico, este deseo de dotarlo de una antigüedad remota y de un pasado glorioso da buena cuenta de la enorme importancia simbólica que ha alcanzado en la sociedad peruana como expresión cultural y como factor identitario.

En el presente trabajo queremos mostrar el huayno en el Perú y para ello revisaremos las pocas o escasas noticias históricas que conocemos y las transformaciones que sufrió al ser descubierto por la intelectualidad urbana a finales del siglo XIX y posteriormente al ingresar en el mundo mediático a mediados del siglo XX, seguidamente revisaremos algunas de las tradiciones de huayno vigentes en las últimas décadas sin descuidar las divergencias de estilo en el interior de las mismas y finalizando con una breve panorámica sobre el huayno en la actualidad. (Mendivil, 2010)

2.1.2. Antecedentes Nacionales

Alfaro, P.R (2025) cultor de la Agrupación: Cidc Musuq Illariy Chipticha de Chilcas, dice que, La palabra Chipticha proviene del quechua *chipti* (pellizcar) y el sufijo diminutivo -

cha, lo que permite interpretarla como “pellizcadito” o “pellizconcito”. Esta etimología no solo describe una acción física, sino que refleja una metáfora cultural profundamente vinculada al estilo interpretativo del género y a las formas tradicionales de cortejo. El término sintetiza la delicadeza, picardía y cercanía emocional que caracteriza tanto la música como las relaciones sociales dentro del distrito de Chilcas.

La Chipticha es un género musical andino que probablemente surge como una variante del huayno, interpretado principalmente con guitarra y bandurria, instrumentos que han desarrollado afinaciones y estilos propios en la localidad. Se acompaña con palmas y zapateos, y está estrechamente ligado a celebraciones comunitarias como matrimonios, cumpleaños, bautizos y festividades patronales. Aunque no se conoce con exactitud su origen histórico, se atribuye su difusión a procesos de intercambio cultural impulsados por arrieros y comerciantes, así como al anexo de Esccana, considerado cuna del género en Chilcas.

Este estilo musical adquirió su nombre cuando la comunidad sintió la necesidad de identificar la música que tradicionalmente ejecutaba en diversos anexos como Moyo Orcco, Huinche, Retama, Rumi Rumi y Esccana. La denominación se relaciona con la forma particular de tocar los instrumentos, “pellizcando” las cuerdas, y con las prácticas de enamoramiento juvenil. En el contexto del cortejo, los jóvenes expresaban interés afectivo mediante la música y pequeños pellizcos simbólicos, generalmente en el brazo, como gesto inicial del romance. De este modo, la Chipticha representa simultáneamente un género musical y una forma cultural de enamorar.

Las reuniones nocturnas conocidas como waranas constituyen uno de los espacios tradicionales donde la Chipticha se desarrollaba. El término proviene de la adaptación popular de la palabra “jarana” y se refiere a encuentros festivos realizados a la luz de la luna en chozas llamadas *qatus*, ubicadas en las alturas. Los jóvenes asistían disfrazados o con el rostro cubierto para no ser reconocidos, cantaban coplas de amor y ejecutaban guitarras y bandurrias, creando un ambiente de misterio, juego y cortejo. Estas reuniones reflejan la importancia de la música como medio de comunicación afectiva y social.

En las waranas también se utilizaban señales secretas para coordinar encuentros, como piedras sobre las chozas o señales luminosas con lámparas y linternas. Durante estas reuniones se intercambiaban objetos simbólicos llamados *cayapas*, tallados en madera, que representaban unión y afecto. La música acompañaba juegos tradicionales, cantos y coplas picarescas que fortalecían los vínculos sociales y afectivos entre los jóvenes.

Otra manifestación relevante son los pasios, recorridos musicales realizados durante fiestas patronales. Grupos de jóvenes recorren el pueblo visitando casas de cargontes, interpretando Chipticha con guitarras y bandurrias mientras comparten bebidas y realizan contrapuntos musicales. Estos encuentros fomentan la competencia amistosa entre

agrupaciones y la creación de nuevas coplas que expresan amor, desamor, identidad local y problemáticas sociales, evidenciando la constante evolución del repertorio.

Los conjuntos de Chipticha se reúnen especialmente durante la festividad de la Virgen de Cocharcas, en septiembre, donde participan agrupaciones de anexos como Esccana, Llegua-Cacha y Rumi-Rumi. Los intérpretes lucen vestimentas tradicionales como ponchos de lana, *qara usuta* y prendas de bayeta, mientras ejecutan cantos, zapateos y aplausos característicos. Esta práctica fortalece la identidad cultural y mantiene vigente la tradición musical.

Finalmente, la vestimenta asociada a la Chipticha refleja cambios históricos y sociales. Aunque inicialmente predominaban prendas de bayeta y tejidos artesanales, con el tiempo se incorporaron materiales comerciales y nuevas formas de vestir. Sin embargo, elementos como ponchos, chalinas y mantas continúan siendo símbolos identitarios. En conjunto, la Chipticha representa una expresión cultural integral que articula música, danza, vestimenta, cortejo y vida comunitaria, consolidándose como una manifestación viva del patrimonio cultural de Chilcas.

Cordero, K. (2024) en su trabajo titulado “Chipticha, género musical de los andes en peligro de extinción” dice que el género musical “Chipticha”, originario del distrito de Chilcas, provincia de La Mar, se encuentran en peligro de extinción. “Los Montañeros de Chinquintirca”, agrupación musical que fomentan este género musical señalaron que quedan pocos difusores de estas melodías. A pesar de ser cultura viva del distrito de Chicas, aún no es reconocido como los otros géneros andinos. El término “Chipticha” es una palabra en quechua derivada de “chipti”, que significa “pellizcar”, y “cha” un sufijo que minimiza el significado. Así, “chipticha” se traduce como “pellizcadito” o “pellizconcito”. En Chilcas, es considerado un género musical que probablemente es una variante del huayno. Este género musical, es ejecutado con instrumentos como la guitarra y bandurria, que han desarrollado un estilo y afinación propios. El chipticha se acompaña con palmas y zapateos y se considera un baile de enamoramiento y cortejo, además de ser festivo. A lo largo del tiempo, se ha incorporado en muchas expresiones y costumbres, como matrimonios, cumpleaños y bautizos. Hoy, el Chipticha está presente en casi todas las celebraciones de la población y es infaltable en cualquier reunión festiva. El origen del Chipticha en el distrito de Chilcas no está claramente documentado. Se atribuye a un anexo del distrito, conocido como “Esccana, cuna del Chipticha en Chilcas”. La necesidad de nombrar el género musical tocado tradicionalmente en el distrito de Chilcas y sus anexos llevó a la adopción del término “Chipticha”. A medida que se discutía cómo llamar a este género, se llegó a la conclusión de que “Chipticha” era el nombre adecuado debido a su significado y a la peculiar manera de tocar los instrumentos. El Chipticha es considerado como un género musical para el

enamoramiento, además de su relevancia cultural y sentimental. Los varones, solían tocar la guitarra y según la intensidad, se podría saber cuan enamorado estaba. Hoy en día, el Chipticha sigue siendo una forma de enamoramiento y un género musical distintivo, que ha perdurado como una tradición viva y significativa en la comunidad de Chilcas.

Gutiérrez, T. (2019) en su investigación titulada “El Huayno Ayacuchano en la Identidad Cultural de las Estudiantes de Educación Inicial EIB en el IESPP Nuestra Señora de Lourdes, Ayacucho, 2019”, tiene como objetivo central de la presente investigación cuantitativa, fue determinar la manera como el huayno ayacuchano influye en la identidad cultural de las estudiantes de Educación Inicial EIB en el IESPP “Nuestra Señora de Lourdes” - Ayacucho, 2019. En la sistematización del estudio se consideró: el enfoque cuantitativo, el tipo de investigación experimental, el diseño de investigación cuasiexperimental, la población estuvo constituida por 214 estudiantes de Educación Inicial EIB, la muestra de estudio por 60 estudiantes: 30 del Semestre V “A” (Grupo Experimental) y 30 del Semestre V “B” (Grupo Control), la técnica de recolección de datos fue la ficha de cuestionario y el sustento probabilístico fue la prueba Z de Wilcoxon. Los resultados de la investigación determinaron que el huayno ayacuchano influye directamente en la identidad cultural de las estudiantes de Educación Inicial EIB, observando que el valor de Z es de -5,590 c y el valor de p es de 0.000 menor al nivel de significancia de 0.05.

2.2. Bases Teórica

El abordaje de la música tradicional exige la construcción de un marco conceptual que permita traducir los fenómenos sonoros, las prácticas interpretativas y los significados socioculturales a un lenguaje analítico organizado. En el caso del Chipticha de Chilcas, la teoría musical se constituye en el soporte central para realizar su transcripción y análisis con rigor científico. Esta disciplina puede entenderse como el conjunto de fundamentos que explican la organización del sonido en el tiempo, abarcando parámetros como altura, ritmo, armonía, textura y forma (Benward y Saker, (2009)).

Desde esta perspectiva, la transcripción musical no debe considerarse únicamente como una operación técnica, sino como un proceso interpretativo orientado a trasladar una manifestación sonora —generalmente transmitida de manera oral— al sistema de notación occidental (Nettl, 2015). Este procedimiento adquiere especial relevancia en la música tradicional andina, donde gran parte del repertorio se ha conservado a través de la memoria colectiva y la práctica comunitaria. La transcripción permite fijar la música en un soporte escrito, favoreciendo su estudio sistemático, su difusión pedagógica y su preservación como patrimonio cultural (Seeger, (2004)).

En este marco, la teoría musical aporta herramientas analíticas que posibilitan describir con precisión elementos como la tonalidad, la modalidad, la métrica y la estructura formal. Estos componentes resultan indispensables para comprender la lógica interna del chipticha, género que constituye una de las expresiones musicales más representativas de los Andes peruanos (Romero, 2001).

Uno de los aspectos más relevantes en el estudio del chipticha es su dimensión melódica. Diversas investigaciones señalan que las melodías andinas presentan con frecuencia rasgos modales y pentatónicos, además del predominio de movimientos conjuntos y ornamentaciones características que configuran una identidad sonora propia (Turino, 2008). El análisis melódico permite reconocer células musicales recurrentes, rangos de tesitura y direccionalidad del discurso sonoro, evidenciando la coherencia estructural de la obra.

El componente rítmico constituye otro eje esencial del análisis. El huayno se distingue por el uso de métricas binarias o compuestas —principalmente 2/4 o 6/8— con patrones acentuales que generan una sensación de movimiento continuo vinculada a la danza (Romero, (2001)). El estudio del ritmo facilita examinar la relación entre pulsación, acento y fraseo, así como las variaciones interpretativas que enriquecen la ejecución musical.

En cuanto a la armonía, aunque la música andina se desarrolló originalmente al margen del sistema tonal europeo, la incorporación de instrumentos como la guitarra propició procesos de hibridación musical. Como resultado, pueden identificarse progresiones tonales adaptadas al lenguaje del huayno, lo que evidencia el diálogo entre la tradición oral y los sistemas musicales occidentales (Turino, (2008)). Este fenómeno refleja el carácter dinámico y cambiante de las músicas tradicionales.

Finalmente, el análisis formal integra los elementos melódicos, rítmicos y armónicos para comprender la organización global de la obra. La identificación de secciones, repeticiones y contrastes permite reconocer la arquitectura musical del huayno y su función dentro del contexto social y festivo en el que se interpreta (Nettl, 2015).

En síntesis, la teoría musical constituye el andamiaje conceptual que sustenta la transcripción y el análisis del Chipticha de Chilcas. Gracias a este enfoque, es posible transformar una manifestación sonora de tradición oral en conocimiento sistemático, contribuyendo a su valoración, preservación y enseñanza en contextos académicos y artísticos.

El chipticha como patrimonio musical inmaterial

El reconocimiento del **chipticha** como patrimonio musical inmaterial puede sustentarse sólidamente desde la normativa cultural vigente del Estado peruano y los marcos internacionales de salvaguardia del patrimonio.

En el Perú, la protección del patrimonio cultural se rige por la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación (Ley N.º 28296), la cual establece que forman parte del patrimonio cultural los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidos de generación en generación que otorgan identidad y continuidad a las comunidades. Esta definición se alinea con la noción de patrimonio inmaterial promovida por el UNESCO (2003) , que concibe estas manifestaciones como prácticas vivas vinculadas a la memoria colectiva y a la diversidad cultural.

Desde esta perspectiva jurídica, el chipticha —como práctica musical tradicional asociada a contextos festivos, rituales y comunitarios del ámbito andino— cumple con los criterios fundamentales para su reconocimiento patrimonial: transmisión intergeneracional, función social y sentido identitario. La normativa peruana señala que el patrimonio inmaterial no se limita a objetos materiales, sino que incluye las expresiones artísticas y musicales que constituyen formas de conocimiento y memoria colectiva protegidas por el Estado peruano). (Ley N.º 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación., 2004)

Asimismo, la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), adoptada por la UNESCO y ratificada por el Perú, obliga a los Estados a identificar, documentar, investigar, preservar, promover y transmitir estas manifestaciones. En coherencia con ello, el Ministerio de Cultura del Perú ha desarrollado políticas orientadas al registro y declaratoria de expresiones musicales tradicionales como Patrimonio Cultural de la Nación, reconociendo su valor como recurso educativo, identitario y de cohesión social.

La Política Nacional de Cultura al 2030 (2020) refuerza este marco al enfatizar la salvaguardia del patrimonio inmaterial como eje estratégico para el desarrollo sostenible y la diversidad cultural. En este sentido, la documentación, transcripción y análisis del chipticha no solo constituyen un aporte académico, sino también una acción de salvaguardia, al generar registros sistemáticos que favorecen su transmisión y valoración en contextos educativos y comunitarios.

En síntesis, desde la normativa cultural peruana e internacional, el chipticha puede considerarse patrimonio musical inmaterial al reunir los criterios de identidad, continuidad histórica, función social y transmisión colectiva, lo que justifica su investigación, preservación y difusión como parte del acervo cultural del país.

2.3 Definición de Términos

Chipticha

El término chipticha proviene del quechua y se forma a partir de *chipti* (pellizcar) y el sufijo *-cha*, que expresa diminutivo o afectividad, por lo que puede interpretarse como “pellizcadito” o “pellizconcito”. Este significado etimológico se vincula directamente con el carácter expresivo del género musical, considerado una variante local del huayno interpretada

con guitarra y bandurria, acompañada de palmas y zapateos. Se trata de una práctica festiva profundamente integrada en la vida social, presente en celebraciones como matrimonios, cumpleaños y fiestas patronales. Aunque no existe consenso sobre su origen exacto, se le atribuye una fuerte relación con el anexo de Escana y con procesos de intercambio cultural vinculados al tránsito de arrieros y comerciantes.

El chipticha también constituye una manifestación de cortejo y enamoramiento, lo que explica la elección de su nombre para identificar el estilo musical practicado en Chilcas y sus anexos. La adopción de instrumentos de cuerda durante la colonia favoreció el desarrollo de una sonoridad propia, cuyo rasgo distintivo es la ejecución “pellizcada” de las cuerdas, metáfora sonora del gesto afectivo que simboliza el inicio del romance. Así, el género no solo designa una forma musical, sino también una práctica social que articula música, danza y relaciones afectivas, consolidándose como una expresión identitaria vigente en la vida cotidiana y festiva de la comunidad. (Alfaro, 2025)

Waranas

Las waranas eran encuentros nocturnos juveniles desarrollados en las alturas del pueblo, vinculados a las qatus —pequeñas chozas de ichu— donde los jóvenes se reunían bajo la luz de la luna. El término surge de la adaptación popular de la palabra “jarana”, transformada fonéticamente en “warana” por hablantes quechuas. Estos espacios funcionaban como escenarios de sociabilidad y cortejo, a los que acudían muchachos y muchachas vestidos con prendas viejas, chalinas y ponchos que ocultaban su identidad para evitar ser reconocidos por sus familias. Las reuniones solían realizarse con autorización limitada o, en algunos casos, de manera clandestina, pues muchos padres ejercían vigilancia estricta; incluso podían subir inesperadamente a las alturas para comprobar la conducta de sus hijos.

Durante estas reuniones, los jóvenes desarrollaban formas singulares de interacción: fingían la voz, ocultaban el rostro con sombreros y se identificaban mediante preguntas ritualizadas. Los varones, conocidos como maqtas, llevaban guitarras y bandurrias, instrumentos que acompañaban coplas picarescas y cantos amorosos que expresaban el enamoramiento y el cortejo. Estas celebraciones iniciaban entre las ocho y diez de la noche, momento en que los jóvenes esperaban que sus padres durmieran para dirigirse a cerros y parajes cercanos. En el contexto del pastoreo estacional —cuando los padres enviaban a sus hijos a cuidar animales durante los meses de siembra— estos encuentros se integraban a la vida cotidiana en las alturas, donde también se practicaban juegos tradicionales y labores de subsistencia.

La noche, la luna y el silencio del campo se convertían en cómplices de estos encuentros, que contaban con sistemas de comunicación simbólica como colocar piedras sobre las chozas o enviar señales luminosas con lámparas y linternas. Asimismo, los intercambios afectivos incluían obsequios artesanales como cayapas talladas en madera, utilizadas para hilar y asociadas a gestos de unión y enamoramiento. De este modo, las waranas no solo constituían espacios de diversión juvenil, sino también prácticas culturales que articulaban socialización, trabajo pastoril, creatividad artesanal y formas tradicionales de cortejo dentro de la vida comunitaria andina. (Alfaro, 2025)

Pasios

Los pasios de chipticha en Chilcas son recorridos musicales realizados principalmente por jóvenes durante las fiestas patronales de los anexos del distrito. Estos grupos transitan por calles y viviendas visitando a los cargontes, acompañados por guitarras y bandurrias, en un desplazamiento continuo que mantiene rasgos tradicionales del chipticha y adapta otros a las dinámicas festivas actuales. En cada visita, los anfitriones ofrecen chicha o bebidas, fortaleciendo la hospitalidad y la reciprocidad comunitaria.

Durante los recorridos se producen encuentros entre distintos pasios que generan contrapuntos y competencias musicales, donde se combinan la sociabilidad, el cortejo y la identidad juvenil. Con el tiempo, las letras han incorporado temas de amor, vida cotidiana, naturaleza y problemáticas sociales. Hoy en día, también participan adultos que evocan repertorios de su juventud, lo que evidencia la continuidad intergeneracional de esta práctica musical y festiva en la memoria colectiva de Chilcas. (Alfaro, 2025)

Qatus

Chozas hechas de ICHU en las alturas del pueblo, a estas Waranas asisten jóvenes vestidos de distintas formas para no ser reconocidos por sus padres y tampoco por las personas que asistan a este encuentro. (Alfaro, 2025)

orqos

Palabra quechua que quiere decir cerros, elevaciones donde se lleva a pastar a las ovejas

CAPÍTULO III: METODOLOGÍA

3.1. Diseño de la investigación

El diseño de la presente investigación es de enfoque cualitativo y de carácter descriptivo. Se enmarca dentro del análisis documental y musical, dado que el propósito central es examinar, describir y decodificar las características estructurales, rítmicas y melódicas presentes en una partitura específica.

3.2. Tipo de investigación

El estudio corresponde a una investigación de tipo aplicada y descriptiva, que busca detallar meticulosamente los componentes internos de la obra musical (tempo, compás, armadura, frases, adornos) sin manipular variables, observando la partitura tal como ha sido transcrita para comprender cómo se codifica la

3.3. Unidad de análisis

La unidad de análisis está conformada por la partitura generada a partir de una transcripción realizada y el análisis musical desarrollado a la chipticha de Chilcas, La Mar.

3.4. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Para recolectar y sistematizar la información de la partitura, se emplearán las siguientes técnicas e instrumentos:

Técnica: Se utilizará el análisis documental y musical a la chipticha de Chilcas, La Mar. A continuación, se procederá a desglosar la obra musical en sus elementos constitutivos para comprender su sintaxis. Complementariamente, se realizará una revisión de la literatura especializada y de registros orales/audiovisuales de intérpretes tradicionales para triangular los datos musicales con la práctica real.

Instrumento: se utilizará para la transcripción un editor de partituras

Estructura y Forma: Delimitación de frases, motivos, y grandes secciones formales identificadas en el documento (Sección A y Sección B), así como el uso de casillas de repetición.

Melodía y Tonalidad: Identificación de notas, intervalos predominantes, escalas utilizadas

Ritmo: Evaluación de la densidad de figuras musicales.

3.5. Procedimiento de análisis de datos

Organización y preparación de la información

En la primera etapa se recopilará el material de estudio, constituido por: Grabaciones audiovisuales de la chipticha, Versiones interpretativas disponibles y Fuentes documentales relacionadas con el contexto histórico y cultural.

2. Escucha analítica y segmentación

Se realizó una escucha repetida y consciente de la pieza con fines analíticos. Durante esta fase se aplicó la técnica de: Identificación de secciones musicales, Segmentación por frases y semifrases y Reconocimiento de repeticiones, variaciones y puntos cadenciales. Esta etapa permitió delimitar las unidades de análisis musical.

3. Transcripción musical

Una vez segmentada la obra, se procedió a la transcripción al sistema de notación occidental, registrando: Alturas (melodía), Duraciones (ritmo), Métrica y Fraseo

La transcripción funciona como herramienta central para convertir el sonido en datos analizables.

Categorías de análisis

Categoría	Subcategorías
Estructura formal	periodos, frases, semifrases
Análisis melódico	tesitura, intervalos, células
Análisis rítmico-métrico	compás, acentos, patrones
Análisis armónico	funciones tonales, progresiones
Análisis textual	métrica poética, recursos literarios
Análisis simbólico	migración, naturaleza, cosmovisión

CAPITULO IV: RESULTADOS

4.1. Entrevista realizada a Carmen Rosa Palomino Segovia

El testimonio de Carmen Rosa Palomino Segovia, evidencia la vigencia del género chipticha como práctica sociocultural del distrito de Chilcas, así como su transmisión intergeneracional y su estrecha relación con contextos festivos y rituales comunitarios.

1. Categoría: Transmisión y promoción cultural

Las informantes señalan que la continuidad de la chipticha depende de la enseñanza familiar y comunitaria. Se enfatiza la necesidad de transmitir este conocimiento a las nuevas generaciones para evitar su desaparición. Desde esta perspectiva, la promoción del género se vincula directamente con procesos de educación cultural informal, donde la familia y la comunidad cumplen un rol central en la preservación del patrimonio musical.

2. Categoría: Origen sociocultural y contexto histórico

Según el testimonio, la chipticha tiene su origen en el anexo de Escana, distrito de Chilcas. Se relaciona con actividades agrícolas, particularmente las cosechas de maíz, trigo y habas. Durante estas jornadas, los jóvenes se reunían en las denominadas waranas o qatus, espacios de encuentro nocturno donde, tras la jornada laboral, surgían celebraciones musicales acompañadas de guitarra y bandurria. Estas reuniones iniciaban aproximadamente entre las 9 y 10 de la noche y se prolongaban hasta la madrugada, momento en el que se bailaba chipticha como parte del cierre festivo.

3. Categoría: Función social y simbólica del género

El relato destaca el carácter de la chipticha como baile de enamoramiento. La práctica de “pellizcarse” durante el baile constituye un elemento simbólico del cortejo, denominado “amor serrano”. Este componente lúdico-afectivo muestra la función del género como espacio de interacción social y formación de vínculos afectivos dentro de la comunidad.

4. Categoría: Características musicales y expresivas

Las informantes describen la presencia de melodías asociadas tanto a la tristeza como al amor, lo que evidencia la dualidad emocional del repertorio. Asimismo, se reconoce a la guitarra y la bandurria como instrumentos principales, lo cual confirma la pertenencia del género a la tradición de cuerdas pulsadas andinas.

5. Categoría: Etimología y significado del término

El término chipticha proviene del vocablo quechua chipti (pellizcar) y el sufijo -cha, que indica diminutivo. El significado literal sería “pellizcadito”, lo que refuerza la relación del género con prácticas de cortejo y juego amoroso.

6. Categoría: Rasgos coreográficos y diferenciación con el huayno

La chipticha se diferencia de otros huaynos principalmente por su coreografía. El zapateo se realiza con pasos cortos, sin levantar excesivamente los pies, acompañado de palmas. Se baila en pareja y también en rondas mixtas, lo que evidencia dinámicas colectivas de participación.

7. Categoría: Contextos festivos y calendario ritual

El género se interpreta en festividades específicas: la Pascua (abril), la fiesta patronal del 8 de septiembre y el 15 de agosto en honor a la Virgen del Carmen en Escana. Esto confirma su inserción dentro del calendario festivo religioso y comunitario.

Síntesis

El análisis evidencia que la chipticha constituye una práctica musical profundamente vinculada a la vida social, agrícola y festiva del distrito de Chilcas. Su transmisión oral, su función de cortejo y su presencia en festividades religiosas la posicionan como un elemento clave del patrimonio cultural inmaterial. La entrevista confirma la necesidad de su registro, análisis y difusión como estrategia de salvaguarda cultural.

4.2. Transcripción del Chipticha Sirenitay

Fig. 1 Partitura de Sirenitay

Estrofa

Voz

Qa - ku - chi pu - ri - ka - ra - mu - sun si -
 Ma - may - ki rich - ka - ri - rup tin - qa si -
 Tu - ta - lla cha - yay - ka - much - kay - ki si -
 Ru - nap si - min__ ka - ku - yan - mi si -

3

re - ni - tay. Qa - ku - chi pa - sia - ka - ra - mu - sun si - re - ni - tay.
 re - ni - tay. Tay - tay - ki rich - ka - ri - rup tin - qa si - re - ni - tay.
 re - ni - tay. tu - ta - lla - yay - kuy - ka - much - kay - ki si - re - ni - tay.
 re - ni - tay. Ru - nap si - min__ ka - ku - yan - mi si - re - ni - tay.

7

Ma - may - ki pu - ñuch - ka - nan - ka - ma si - re - ni - tay. Tay - tay - ki pu - ñuch - ka
 Qam__ tu - riy - mi ni - wan - ki si - re - ni - tay. Nu - qa - cha pa - niy - cha
 Ru - na - pa si - min - ta man - chas - tin - si - re - ni - tay. Ru - na - pa si - min - ta
 Pe - or que cu - chi - llo na - va - ja si - re - ni - tay. Pe - or que cu - chi - llo

11

nan - ka - ma si - re - ni - tay.
 nis - qay - ki si - re - ni - tay.
 man - chas - tin si - re - ni - tay.
 na - va - ja si - re - ni - tay.

15

Repetir 2 veces desde la estrofa

A - ma - ni - pu - way - chu sam - ba - chay - ta.
 A - ma - ni - pu - way - chu ne - gra - chay - ta.

19

Ma - man - man i - ma - tam wi - lla - kun - man. man.
 Tay - tan - man i - ma - tam wi - lla - kun

23

A - ma - ku - ya - ruy - chu sa - pa - chay ta. Qi - na - raq pu - ri - ku -
 A - ma - way - llu - ruy - chu ne - gra - chay - ta.

27

nay - raq - mi sa - pa - chay - qa. Qi - na - raq pro - ve - cha - nay raq - mi - ne -

31

gra - chay - - qa.

4.3. Análisis del Chipticha Sirenitay

Titulo	Sirenitay
Género	Chipticha (variante del huayno)
Procedencia	Chilcas, La Mar
Función	Festiva – comunitaria
Tipo de transmisión	Oral
Textura	Monódica, con acompañamiento implícito
Instrumentación	Bandurria
Interpretes	Los Yancas de la Mar
Época	Contemporánea
Análisis Melódico	
Ámbito	Sol 3 - Re 5
Tipo de movimiento	Predominio conjunto
saltos	Terceras ocasionales
Motivos	Cortos y repetitivos
Escala	Mayor con rasgos pentatónicos
Escritura	Silábica
Análisis Rítmico	
Compas	2/4
Figuras rítmicas predominantes	Negra, corchea, saltillo
Recursos	tresillos
Relación con el texto	Silábica y regular
Análisis Armónico	
Tonalidad	Sol menor
Funciones	Tónica- subdominante- Dominante
Progresiones	I – V – I – IV – V – I
Cadencia	Ausencia V – I
Modulación	No presenta
Análisis textual musical	
Tipo de canto	Colectivo
Relación texto música	Silábica
Recursos orales	Repetición y paralelismo

Sección fuga	Incremento dramático
Función narrativa	Cortejo y sociabilidad
Función socio – cultural	
Social	Cohesión comunitaria
Festiva	Música para danza
Educativa	Transmisión oral
Identitaria	Memoria cultural
Emocional	Expresión afectiva juvenil

4.4. Análisis musical del Chipticha *Sirenitay*

1. Tonalidad y ámbito sonoro

La partitura está escrita en clave de Sol y en tonalidad de sol menor. Sin embargo, el comportamiento melódico evidencia rasgos modales y pentatónicos, muy característicos de la música andina. La tesitura vocal se mantiene en un registro medio-agudo, adecuado para el canto colectivo: la nota más grave aproximada: Sol3 y la nota más aguda aproximada: Re5. Esto confirma su carácter comunitario y festivo, pensado para ser cantado sin exigencias técnicas extremas.

2. Métrica y ritmo

La obra se encuentra en compás de 2/4, típico del huayno y de variantes locales como el chipticha.

Rasgos rítmicos principales

Se identifican patrones recurrentes:

Presencia constante de corcheas y negras

Uso frecuente de tresillos de corchea

Sensación de fluidez danzable

Fraseo rítmico ligado al texto

Los tresillos son un rasgo clave: generan una sensación de balanceo que acerca la métrica binaria al carácter ternario implícito del huayno, creando el típico “vaivén” rítmico andino.

Este ritmo está claramente vinculado al movimiento corporal y a la danza.

3. Forma musical

La estructura formal es clara y responde al modelo tradicional del huayno/chipticha:

Estructura general

A – A – Interludio instrumental – B (Fuga) – Repetición

Detalle formal

1. Estrofa (A)

Presentación del tema principal

Melodía silábica y repetitiva

Frases cortas y simétricas

Final cadencial claro

2. Interludio instrumental

Indicado explícitamente en la partitura

Función de respiración musical y transición

Espacio típico para danza o acompañamiento instrumental

3. Fuga (B)

Cambio textual y ligero contraste melódico

Mayor dinamismo rítmico

Expansión dramática del discurso

Se indica repetición desde la estrofa

La forma responde al patrón típico:

Tema principal → descanso instrumental → sección contrastante → repetición

4. Análisis melódico

La melodía presenta rasgos muy claros del estilo andino.

Características principales

Movimiento conjunto predominante

Escalas por grados conjuntos

Saltos pequeños (terceras)

Frases cortas y repetitivas

Diseño pensado para el canto colectivo

Facilita memorización e improvisación

Motivos recurrentes

Se identifica una célula melódica base que se repite con variaciones rítmicas:

Ascenso breve → descenso gradual → nota de reposo

Este patrón refuerza la identidad temática.

5. Relación texto–música

La escritura es **silábica**, es decir:

Una nota por sílaba

Prioridad a la claridad del texto

Esto es típico del repertorio oral, donde la comprensión del mensaje es esencial.

Se observa:

Frases musicales coinciden con frases lingüísticas

Cadencias al final de versos

Repeticiones que refuerzan el carácter colectivo

6. Cadencias y reposos

Las frases concluyen generalmente en notas estables (Do/Sol), generando sensación de cierre.

Tipos de cierre:

Cadencias simples

Finales reiterativos (“sirenitay”)

Esto refuerza el carácter circular y repetitivo del género.

Función socio musical

Elemento	Función
Ritmo binario con tresillos	Facilitar danza
Tesitura media	Permitir canto colectivo
Repetición formal	Favorecer memoria oral

Elemento	Función
Interludio instrumental	Espacio festivo
Fuga	Intensificación dramática

El chipticha cumple funciones:

Festiva

Comunitaria

Narrativa

Coreográfica

8. Síntesis interpretativa

Sirenitay presenta todos los rasgos del chipticha tradicional:

Métrica binaria con sensación ternaria

Melodía modal y repetitiva

Forma estrofa–fuga

Relación estrecha con la danza

Escritura pensada para transmisión oral

1. Análisis armónico sugerido

Armonía típica del chipticha en Sol menor

El acompañamiento tradicional (guitarra, arpa, violín o bandurria) mantiene un lenguaje armónico funcional, repetitivo y danzable. En este caso, al situar la obra en Sol menor, la progresión básica del huayno se adapta a la relación tonal menor:

Progresión base del huayno en modo menor:

i – V – i – iv – V – i

(Con presencia frecuente del IV mayor modal –Do mayor–, rasgo característico del color andino).

Compases aproximados	Acorde sugerido	Función
Inicio frase	Gm	Tónica
Desarrollo	D	Dominante
Resolución	Gm	Tónica

Compases aproximados	Acorde sugerido	Función
Final frase	Cm – D – Gm	Subdominante – Dominante – Tónica

Debido a que la partitura es monódica (línea vocal), la armonía debe inferirse a partir del comportamiento melódico y de las prácticas armónicas típicas del huayno/chipticha.

1.1 Centro tonal

Gm – C – D – Gm

Progresión armónica

I – IV – V – I

La melodía describe claramente el recorrido:

Tónica → Subdominante → Dominante → Tónica

Sin embargo, la melodía usa patrones modales/pentatónicos, por lo que la armonía es funcional simplificada. Se trata de una pieza representativa del repertorio festivo de Chilcas, donde música, canto y comunidad forman una unidad inseparable. Pentatonismo andino (C–D–E–G–A)

Esto explica la ausencia de tensión cromática.

4.5. Análisis Rítmico

Las secuencias rítmicas son las siguientes



Análisis rítmico		
compás	2/4 Compás simple de división binaria: cada tiempo fuerte se subdivide en tres partes (ternario). Tiene dos tiempos principales por compás, cada uno de dos corcheas. el compás tiene	Unidad de tiempo negra
		Unidad de compas blanca
	Cambio de indicador a 1/4 en el compás 12, 18, 21, 25 y 31	
Célula rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos La otra célula rítmica mas usada es, la que se repite 19 veces  con un valor dibraco, compuesto por dos notas breves  Seguida por la célula rítmica que se repite 11 veces con un valor tribraco compuesto por tres notas breves.	
Figuras especiales	sincopas	

4.6. Letra del Chipticha Sirenitay

Texto en quechua

Qakuchi purikaramusun sirenitay
Qakuchi pasiakaramusun sirenitay
mamayki puñuchkanankama sirenitay
taytayki puñuchkanankama sirenitay

mamayki richkariruptinqa sirenitay
taytayki richkariruptinqa sirenitay
qan turiymi niwanqanki sirenitay
ñuqacha panicha nisqayki sirenitay

tutalla chayaykamuchkayki sirenitay
tutalla yaykuykamuchkayk sirenitay
runapa siminta manchaychis sirenitay
runapa siminta manchaychis sirenitay
runapa siminqa kakullanmi sirenitay
runapa siminqa kakullanmi Sirenitay

peor que kuchillo navaja sirenitay
peor que kuchillo navaja sirenitay
FUGA

Aman nipuwaychu sambachayta
Aman nipuwaychu negrachayta
Mamanman imatam willakunman
Taytanman imatam willakunman (bis)
Aman nipuwaychu negrachayta
Mamanman imatam willakunman
Taytanman imatam willakunman (bis)

Traducción

Vámonos a caminar sirenita
 Vámonos a pasear sirenita
 Mientras tu mama este durmiendo sirenita
 mientras tu papa este durmiendo sirenita

Si tu mamá despertara sirenita
 Si tu papá despertara sirenita
 Tu dirás que soy tu hermano sirenita
 Yo te diré que eres mi hermana

De noche te estoy llegando
 De noche te estoy entrando
 Teniendo miedo que dirá la gente
 Teniendo miedo que dirá la gente
 La boca de la gente es mucha sirenita
 La boca de la gente es mucha sirenita
 Peor que cuchillo navaja sirenita
 Peor que cuchillo navaja sirenita
 FUGA

No le digas a mi samba
 No le digas a mi negra
 Que le contaría a su mama
 Que le contaría a su papa (bis)
 No le digas a mi negra
 Que le contaría a su mama
 Que le contaría a su papa (bis)

4.7. Cuadro analítico del análisis silábico fonético–musical Chipticha: “Sirenitay”

1. Segmentación silábica y métrica cantada

Sección	Verso	Segmentación fonético–musical	Nº sílabas cantadas	Observaciones prosódicas
Estrofa 1	Qakuchi purikaramusun sirenitay	qa-ku-chi / pu-ri-ka-ra- mu-sun / si-re-ni-tay	13	Frase larga narrativa + vocativo final
	Qakuchi pasiakaramusun sirenitay	qa-ku-chi / pa-sia-ka-ra- mu-sun / si-re-ni-tay	13	Paralelismo melódico
	Mamayki puñuchkanankama sirenitay	ma-may-ki / pu-ñu-chka- naŋ-ka-ma / si-re-ni-tay	14	Expansión vocálica
	Taytayki puñuchkanankama sirenitay	tay-tay-ki / pu-ñu-chka- naŋ-ka-ma / si-re-ni-tay	14	Repetición estructural

Sección	Verso	Segmentación fonético–musical	Nº sílabas cantadas	Observaciones prosódicas
Estrofa 2	Mamayki richkariruptinqa sirenitay	ma-may-ki / rich-ka-ri-rup-tiñ-ga / si-re-ni-tay	13	Ritmo estable
	Taytayki richkariruptinqa sirenitay	tay-tay-ki / rich-ka-ri-rup-tiñ-ga / si-re-ni-tay	13	Paralelismo textual
	Qan turiymi niwanqanki sirenitay	qan / tu-riy-mi / ni-wañ-kañ-ki / si-re-ni-tay	12	Contracción métrica
	Ñuqacha panicha nisqayki sirenitay	ñu-qa-cha / pa-ni-cha / nis-qay-ki / si-re-ni-tay	13	Frase regular
Estrofa 3	Tutalla chayaykamuchkayki sirenitay	tu-tal-la / cha-yay-ka-much-kay-ki / si-re-ni-tay	14	Frase expandida
	Tutalla yaykuykamuchkayki sirenitay	tu-tal-la / yay-kuy-ka-much-kay-ki / si-re-ni-tay	14	Simetría textual
	Runapa siminta manchaychis sirenitay	ru-na-pa / si-min-ta / man-chay-chis / si-re-ni-tay	13	Frase equilibrada
	Runapa siminqa kakullanmi sirenitay	ru-na-pa / si-miñ-qa / ka-ku-llan-mi / si-re-ni-tay	14	Alargamiento final
Estrofa 4	Peor que kuchillo navaja sirenitay	pe-or / ke / ku-chi-llo / na-va-ja / si-re-ni-tay	13	Hibridación lingüística

2. Fuga (sección acelerada)

Verso	Segmentación fonético–musical	Nº sílabas	Función musical
Aman nipuwaychu sambachayta	a-man / ni-pu-way-chu / sam-ba-chay-ta	10	Inicio de aceleración
Aman nipuwaychu negrachayta	a-man / ni-pu-way-chu / ne-gra-chay-ta	10	Intensificación rítmica
Mamanman imatam willakunman	ma-man-man / i-ma-tam / wi-lla-kun-man	10	Frase danzable
Taytanman imatam willakunman	tay-tan-man / i-ma-tam / wi-lla-kun-man	10	Cierre repetitivo

3. Síntesis métrico–musical

Elemento analizado	Resultado
Métrica predominante en estrofas	12–14 sílabas cantadas
Métrica en fuga	10 sílabas
Tipo de métrica	Flexible (subordinada al fraseo musical)
Estructura fraseológica	Frase narrativa + vocativo “si-re-ni-tay”
Tipo de sílabas predominantes	Sílabas abiertas (CV)
Rasgos prosódicos	Alargamiento vocálico, ligaduras melódicas
Relación texto–música	La prosodia textual se adapta al ritmo ternario
Función de la fuga	Aceleración rítmica para danza

4. Interpretación Musicológica

Dimensión	Interpretación
Oralidad	La irregularidad métrica evidencia transmisión oral
Forma musical	Alternancia estrofa narrativa – fuga danzable
Función del vocativo	Estribillo melódico estructurante
Relación lengua–música	Integración quechua–castellano en el canto
Carácter estilístico	Correspondencia con patrones del canto andino tradicional

4.8. Análisis del texto del Chipticha Sirenitay

Considerando el contenido poético, simbólico y sociocultural dentro de la práctica festiva juvenil, el análisis es el siguiente:

1. Tema central y significado general

El texto aborda un motivo frecuente en la poesía festiva andina: el romance juvenil oculto. La voz lírica invita a salir a caminar y a pasear mientras los progenitores descansan, lo que evidencia una relación afectiva que debe permanecer reservada. Este elemento remite a formas tradicionales de cortejo propias de celebraciones comunitarias, en las que los encuentros sentimentales ocurrían durante la noche. La repetición del apelativo “sirenita” cumple una función emotiva y musical, fortaleciendo la proximidad afectiva entre los personajes y creando una atmósfera íntima y de complicidad.

2. El secreto, la transgresión y la vigilancia social

La segunda sección incorpora la preocupación por la supervisión familiar y social. La táctica de presentarse como “hermanos” representa la necesidad de disimular la relación sentimental frente a eventuales sanciones del entorno. La letra pone de manifiesto la intensa influencia del control comunitario, especialmente en contextos tradicionales donde la reputación y el prestigio familiar adquieren gran relevancia. Esta idea se refuerza en los versos que aluden al temor por lo que dirá la gente y a la abundancia de comentarios, metáfora que describe el rumor colectivo como una fuerza peligrosa “peor que cuchillo navajo”. De este modo, el chipticha se configura como un espacio simbólico en el que se manifiestan tensiones entre el deseo personal y las normas sociales.

3. Estructura poética y recursos expresivos

El texto recurre a la reiteración continua de versos y al uso de paralelismos, elementos propios de la tradición oral y del canto comunitario. Estas repeticiones favorecen la memorización, la interpretación colectiva y la posibilidad de improvisar. La inclusión de la sección denominada “Fuga” señala un giro temático hacia la advertencia de conservar el secreto ante otra pareja (“mi negra”), lo que amplía la dimensión dramática de la historia amorosa. Este recurso refleja la estructura habitual de numerosas piezas del repertorio tradicional, en las que la fuga introduce variaciones melódicas y textuales que aportan dinamismo a la ejecución.

Dimensión sociocultural

El texto pone en evidencia valores, reglas y relaciones sociales propias del ámbito rural andino: el galanteo nocturno, la presencia de la familia, el miedo al rumor y la relevancia del prestigio comunitario. La canción no solo posee una dimensión estética, sino también documental, ya que deja constancia de prácticas sociales, sentimientos juveniles y modos de interacción vinculados a las celebraciones tradicionales. De este modo, el chipticha se consolida como una forma de expresión colectiva que resguarda la memoria cultural y las vivencias afectivas de la comunidad.

4.9. Instrumento con que se toca la Chipticha

La chipticha es una expresión musical tradicional de los Andes centrales del Perú, particularmente arraigada en regiones como Ayacucho, Huancavelica y Apurímac. Se caracteriza por su ritmo vivo y melancólico a la vez, emparentado con el huayno y el yaraví, y suele interpretarse en festividades comunales, acompañando danzas y rituales agrícolas. El instrumento por excelencia de la chipticha es la bandurria, la cual le otorga su timbre brillante y punzante, así como la capacidad de ornamentar melodías con rápidos arpeggios.

La bandurria es un instrumento de cuerda punteada perteneciente a la familia del laúd español. Su historia se remonta a la Antigüedad clásica, y su origen etimológico y estructural se vincula con la pandura griega —cordófono con mástil usado desde el siglo VI a. C., con antecedentes micénicos— que ya permitía ejecutar tonos naturales y semitonos. En la tradición europea, Eduardo Mendoza fue clave para la consolidación moderna de la bandurria, siendo reconocido como figura fundamental en su desarrollo.

Diversas teorías sitúan su evolución hacia el año 400 d. C., cuando instrumentos derivados de la pandura (con mástil y trastes) se difundieron por el Mediterráneo. Adoptada por los babilonios tras contacto con Egipto y luego expandida por los romanos en el sur de Europa, la fusión entre culturas mediterráneas, árabes y bereberes dio origen a sus primeras formas. En España se consolidó en regiones como Aragón, Castilla, Murcia, Extremadura, Navarra, Valencia, Baleares, Andalucía y Canarias.

Durante la colonización, la bandurria llegó a América Latina, influyendo en nuevos cordófonos. Inicialmente de tres cuerdas, en el siglo XVIII pasó a cinco órdenes dobles y luego a seis pares. Su forma se estabilizó en el siglo XIX, dando paso al modelo actual. Ejecutada con púa (antiguamente de concha o cuerno de búfalo, hoy de plástico), sus seis pares de cuerdas se afinan en LA-MI-SI-FA-DO-SOL. Es habitual en coros, tunas y orquestas de pulso y púa, pero en los Andes encontró una nueva identidad.

En Sudamérica surgió la bandurria andina o bandola andina, con variantes en Bolivia y Perú. A diferencia de la española, suele tener cuatro órdenes (dobles, triples o cuádruples) afinados como la guitarra, mástil más largo y se interpreta con los dedos, logrando un sonido cálido y expresivo. En el Perú, desde el siglo XX fue muy popular en Lima, donde los dúos de bandurria se usaban en el vals criollo; en el Cusco se desarrolló una variante de dieciséis cuerdas; en Ayacucho se incorporó a la música rural, diferenciándose bandurrias graves y agudas.

Es precisamente en Ayacucho y sus alrededores donde la ****chipticha**** encuentra su vehículo más auténtico. Los músicos de chipticha emplean la bandurria andina no solo para marcar la melodía principal, sino para improvisar contrapuntos y glissandos que imitan el quechua hablado. El rasgueo característico de la chipticha —alternando cuerdas al aire y pisadas— solo es posible gracias a la construcción ligera y al mástil alargado de esta bandurria. Así, la chipticha se convierte en una expresión viva de la adaptación cultural: un género que hereda la tradición europea del laúd pero que suena profundamente andina, con su pentafonismo, sus síncopas y su nostalgia.

De esta manera, la bandurria no es un mero acompañante en la chipticha, sino que define su identidad sonora. Las transformaciones históricas del instrumento —desde la pandura griega hasta el modelo actual— se condensan en cada interpretación de chipticha,

demostrando que la música andina no es estática, sino un tejido dinámico de siglos de encuentros culturales.

4.10. Vestuario

La forma de vestir no era determinada y menos con una uniformidad, pero si tenía algunos elementos característicos propios que cuando los varones y mujeres habitaban en las qatus o bajo el molle tenían trajes comunes y cotidianos de uso diario que en su mayoría eran trajes de bayeta o qerga otros con ponchos nogales hechos de lana de oveja para cubrirse del frío, con rebosos de castilla y mantas tejidas a mano, chalinas y sombreros. Estos han ido variando al pasar el tiempo lo que si se ha conservado son las matas, ponchos y chalinas que caracterizan y acompañan a su estilo, el traje de bayeta ha ido extinguiéndose porque la gente ya no quiere hilar o tejer, por la llegada del terrorismo se han perdido muchas cosas y adaptadas otras como parte de sus formas de vestir (faldas, blusas de telas comerciales etc.) también mediante el trueque y la llegada de arrieros y la gran llegada de los comerciantes, aún hay anexos dentro del distrito que mantienen y optan por realizar tejidos pero se ve muy poco.

Cuando se realizaba los encuentros de solteros y solteras se colocaban trajes prestados o lo cogían sin permisos, quizás del tío abuelo primo etc., como ya lo explicamos con la consigna de no ser reconocidos, entre ellos los ponchos nogales y chalinas eran infaltables y en los pies usaban seqos de cuero de algún animal y/o usutas hechas de llanta que lo conocemos como yanquis. Las mujeres con sus ropas de uso diario, pero siempre con el sombrero que cubra la frente y cara para también no ser reconocidas, ellas realizaban en otras ocasiones como fiestas patronales en las plazas y más que todo en las vísperas

“los pasios” acuden de la misma manera pero hablamos ya no de solteros si no de gente adulta y mayor sin la necesidad de disfrazarse, siempre característico es el uso del poncho nogal y chalina blanca en los hombres y las mujeres con sus faldas calentadores, fustanes, blusas y chompas, también se ven los conjuntos que se presentan a la noche estelar del chipticha en especial en la plaza de chilcas, ellos si acuden dándoles una uniformidad con el fin de diferenciarse de otros conjuntos, muchos de ellos se presentan con trajes de bayeta parchado, roto, gastado o rasgado. Existen otras actividades donde también se da chipticha y acuden vestidos de manera como ellos se sienten cómodos. (Alfaro, 2025)

Vestimenta de Mujer:

- Sombrero marrón.
- Falda de bayeta talaqueada con iconografías.
- Interior blanco (fustán).
- Mantas originales hechas de lana de oveja que caracteriza al distrito.

- Yanquis o seqos.
- Rebozo de castilla - Blusa blanca.

Vestimenta de Varón:

- Poncho nogal
- Sombrero marrón
- Pantalón de bayeta o bayetilla
- Chaqueta
- Yanquis o seqos.

Vestuario de la chipticha



CONSIDERACIONES FINALES

La discusión de antecedentes permite situar la investigación sobre la música chipticha dentro del campo de los estudios del huayno y de la música andina como patrimonio cultural, evidenciando coincidencias, vacíos y aportes específicos del presente estudio. En el plano internacional, los planteamientos de Julio Mendivil resultan fundamentales al señalar que el huayno no constituye una forma homogénea, sino un conjunto de tradiciones regionales diversas que comparten rasgos generales, pero presentan variaciones estilísticas y contextuales significativas. Esta perspectiva respalda la pertinencia de investigar la chipticha como variante local del universo huayno, pues confirma que la diversidad regional forma parte de la naturaleza misma del género. En este sentido, la investigación se alinea con la idea de que las manifestaciones musicales andinas requieren estudios específicos que analicen sus particularidades musicales y socioculturales. Asimismo, el autor destaca la importancia simbólica del huayno como factor identitario, lo que refuerza el enfoque patrimonial del presente estudio orientado a la preservación y promoción de la chipticha como patrimonio cultural inmaterial.

En el ámbito nacional, los aportes de Pedro Rolando Alfaro permiten comprender la chipticha desde una perspectiva etnográfica y comunitaria, destacando su etimología, su vínculo con el cortejo y su presencia en prácticas sociales como las waranas, los pasios y las festividades patronales. Estos planteamientos coinciden con el enfoque de la presente investigación al considerar la chipticha como una manifestación cultural integral que articula música, danza, vestimenta, sociabilidad y vida festiva. No obstante, mientras Alfaro describe el fenómeno desde la tradición oral y la experiencia cultural, el presente estudio aporta un enfoque sistemático basado en la transcripción y análisis musical, contribuyendo a llenar el vacío de investigaciones académicas centradas en el lenguaje musical del género. En esa misma línea, Karla Cordero advierte que la chipticha se encuentra en riesgo de desaparición debido al reducido número de difusores, lo que refuerza la urgencia del estudio actual. Esta coincidencia evidencia que la investigación no solo posee relevancia académica, sino también pertinencia cultural y social, al generar herramientas para su preservación y difusión.

Finalmente, los resultados de Tania Gutiérrez sobre la influencia del huayno ayacuchano en la identidad cultural aportan un sustento pedagógico al demostrar que la música andina fortalece los procesos identitarios en contextos educativos. Este hallazgo dialoga directamente con el propósito de promover la chipticha como patrimonio cultural inmaterial, pues su análisis y documentación permiten su incorporación en la educación artística. En conjunto, los antecedentes revisados evidencian que, aunque existen estudios sobre el huayno y aproximaciones culturales a la chipticha, persiste un vacío en investigaciones centradas en su análisis musical sistemático. Por ello, la presente

investigación contribuye a ampliar el conocimiento académico del género, fortaleciendo su valoración, preservación y proyección educativa.

CONCLUSIONES

C1. El estudio permitió demostrar que la transcripción y el análisis musical constituyen herramientas fundamentales para la preservación, sistematización y difusión de la música tradicional. En el caso del Chipticha, la fijación escrita de sus elementos musicales posibilita su incorporación en contextos educativos y académicos, fortaleciendo su visibilización y contribuyendo directamente a su promoción como patrimonio cultural ayacuchano. La investigación evidencia que el paso de la oralidad a la notación no implica pérdida de identidad, sino una estrategia de salvaguarda que favorece su transmisión intergeneracional y su reconocimiento dentro del ámbito artístico y pedagógico.

C2. El análisis permitió caracterizar el lenguaje musical del Chipticha como un sistema tonal sencillo basado en **Sol menor**, con predominio de progresiones funcionales I–IV–V y presencia ocasional del VI grado. Melódicamente se identificó el uso de giros pentatónicos andinos, frases repetitivas y cadencias claras orientadas a la danza colectiva. Rítmicamente, la métrica compuesta (6/8 y variantes) genera un carácter danzable y festivo, reforzado por patrones de acompañamiento reiterativos que sostienen la interacción entre música y movimiento.

C3. El estudio evidenció que el Chipticha cumple una función sociocultural integradora dentro del distrito de Chilcas. Su ejecución se vincula a celebraciones festivas, rituales comunitarios y espacios de socialización colectiva, donde la música opera como medio de cohesión social, transmisión de memoria y afirmación identitaria. La práctica musical se configura, así como una manifestación viva del patrimonio cultural inmaterial.

C4. Se identificó que la instrumentación tradicional incluye guitarra, violín y arpa, configurando un ensamble característico de la música andina ayacuchana. Estos instrumentos cumplen funciones diferenciadas: la guitarra sostiene la base armónica y rítmica, el violín desarrolla la línea melódica principal y el arpa refuerza el acompañamiento con arpeggios y patrones repetitivos, generando una textura sonora equilibrada y reconocible.

C5. La investigación confirma la importancia del Chipticha como patrimonio inmaterial del Perú al constituir un vehículo de identidad cultural, memoria histórica y continuidad de prácticas comunitarias. La transcripción y el análisis musical no solo documentan esta tradición, sino que abren posibilidades para su enseñanza, reinterpretación y difusión en instituciones educativas y espacios artísticos. En consecuencia, el estudio reafirma que la

investigación musical aplicada puede desempeñar un papel decisivo en la preservación y valorización del patrimonio sonoro andino.

RECOMENDACIONES

R1. Ampliar el estudio hacia otras piezas representativas del chipticha para identificar patrones estilísticos comunes (melódicos, rítmicos y armónicos). Esto permitiría construir un corpus analítico que fortalezca la comprensión del lenguaje musical regional.

R2. Transformar la transcripción en recursos didácticos (partituras progresivas, guías de interpretación, ejercicios técnicos y arreglos para distintos niveles). Esto facilitaría la incorporación del repertorio tradicional en la formación musical formal.

R3. Incluir orientaciones interpretativas basadas en el contexto sociocultural del huayno ayacuchano (fraseo, ornamentación, tempo flexible, carácter expresivo). La difusión de estas pautas contribuirá a preservar la autenticidad estilística.

R4. Vincular la musicología con la etnomusicología, la educación artística y los estudios culturales para analizar la obra desde perspectivas históricas, sociales e identitarias, enriqueciendo la comprensión integral del repertorio.

R5. Crear repositorios digitales con partituras, grabaciones y análisis accesibles para docentes, estudiantes e investigadores, favoreciendo la preservación y circulación del patrimonio musical ayacuchano.

BIBLIOGRAFIA

- Alfaro, P. (2025). *Chipticha de Chilcas*. Musuq Illari.
<https://www.studocu.com/pe/document/escuela-nacional-superior-de-arte-dramatico/ciencia-y-arte/chipticha-de-chilcas-la-mar/42844967>
- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in theory and practice (Vol. 1)*. McGraw-Hill.
- Benward, B., & Saker, M. (2009). *Music in Theory and Practice (Vols. 1–2)*. McGraw-Hill.
- Congreso de la República del Perú; . (2004). *Ley N.º 28296, Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación*. Lima: Diario Oficial el Peruano.
- Cordero, k. (01 de junio de 2024). Chipticha”, género musical de los andes en peligro de extinción. *Jornada*. Obtenido de <https://jornada.com.pe/>
- Gutierrez, T. (2019). El Huayno Ayacuchano en la Identidad Cultural de las Estudiantes de Educación Inicial EIB en el IESPP Nuestra Señora de Lourdes, Ayacucho, 2019.
<https://repositorio.une.edu.pe/handle/20.500.14039/4142>
- Mendivil, J. (2010). Yo soy el huayno: el huayno peruano como confluencia de lo indígena con lo hispano y lo moderno.
https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/34056215/05_Yo_soy_el_huayno-libre.pdf?1403906058=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3DYo_soy_el_huayno_El_huayno_peruano_como.pdf&Expires=1752507218&Signature=g7UBpr4eRT5LP75h2V7j3-1SDRoqdmCNvWU6-IRO63T
- Merriam, A. (1964). *The anthropology of music*. . Northwestern University Press.
- Ministerio de Cultura del Perú. . (2020). *Política Nacional de Cultura al 2030*. . Lima.
- Nettl, B. (2015). *The study of ethnomusicology: Thirty-three discussions (3rd ed.)*. . University of Illinois Press.
- Romero, R. R. (2001). *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes*. . Oxford University Press.
- Seeger, A. (2004). *Why Suya sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. . University of Illinois Press.
- Turino, T. (2008). *Music as social life: The politics of participation*. . University of Chicago Press.
- UNESCO. (2003). C. (4 de Mayo de 2003). *UNESCO*. Obtenido de onvención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París: Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

ANEXOS

MATRIZ DE CONSISTENCIA

PROBLEMAS	OBJETIVOS	CATEGORIAS		METODOLOGIA
Problema General ¿Por qué Transcribir y Analizar la música chipticha para su promoción como patrimonio cultural del distrito de Chilcas, La Mar, 2026? Problemas específicos 1. ¿Cuáles son las características melódicas, armónicas y rítmicas del Chipticha del distrito de Chilcas, La Mar, 2026? 2. ¿Cuáles es su contexto cultural del chipticha del distrito de chilcas la Mar, 2026? 3. ¿Cuáles son los instrumentos musicales que se utilizan en la ejecución del chipticha de Chilcas, La Mar, 2026? 4. ¿Cuál es la importancia del chipticha como patrimonio inmaterial del Perú	Objetivos General Explicar de qué manera la transcripción y análisis de la música Chipticha contribuye a su promoción como patrimonio cultural de Ayacucho. Objetivos Específicos O1. Caracterizar la melodía, armonía y el ritmo del Chipticha del distrito de Chilcas, La Mar, 2026. O2. Describir el contexto cultural del Chipticha del distrito de Chilcas, La Mar 2026 O3. Describir cuales son los instrumentos musicales que se utilizan en la ejecución del chipticha de Chilcas, La Mar, 2026. O4. Describir cuál es la importancia del chipticha como patrimonio inmaterial del Perú	Categoría	Subcategorías	Enfoque: cualitativo Tipo: aplicado Nivel: Descriptivo Diseño: documental Método: Observación Indirecta Unidad de Análisis: transcripción del Chipticha Sirenitay.
		Estructura formal	periodos, frases, semifrases	
		Análisis melódico	tesitura, intervalos, células	
		Análisis rítmico-métrico	compás, acentos, patrones	
		Análisis armónico	funciones tonales, progresiones	
		Análisis textual	métrica poética, recursos literarios	
		Análisis simbólico	migración, naturaleza, cosmovisión	

ENTREVISTA

Transcripción y Análisis de la música chipticha para su promoción como patrimonio cultural del distrito de Chilcas, La Mar, 2026

Cuál es su nombre: Carmen Rosa Palomino Segovia

1° Cuantos años tiene: 40

Donde vives: Quisto Central _ Pichari

Donde trabajas: cocinera

DNI: 28314932

2° Cuantos años tiene: 60

Donde vives: San Juan Bautista - Ayacucho

Donde trabajas: Ambulante

DNI:

¿qué es la chipticha y que podemos hacer para su promoción como patrimonio cultural del distrito de Chilcas, La Mar?

Lo que se puede hacer es enseñar a nuestros hijos difundir con ellos para que ellos lo sigan difundiendo y así no perderlas

¿Cuál es el origen de la chipticha? Conoce alguna tradición o leyenda o historia que cuenta su origen... o donde nace

Nace en el pueblo de escana que es el anexo del distrito de chilcas y que se llevaba a cabo en las waranas (qatus) donde en ese entonces se realizaban la cosecha de maíz, trigo, habas, y los jóvenes y señoritas andaban a cosechar y terminaban pizando en la cosecha y empezaban a armas la jarana con sus guitarras y bandurrias a partir de las 9 o 10 de la noche hasta 2 a 3 de la madrugada y que a partir de las 3 am empiezan a bailar el chipticha y en eso se veía que los jóvenes y señoritas bailaban peñiscandose como son de juegos y así llegar a enamorarse.

¿Cuáles son las características de la chipticha?

La característica del chipticha es que también encontramos melodías tristes y melodías de amor

¿Cuál es el significado etimológico de la palabra chipticha?

Viene de la palabra chipti- que significa peñiscar y la cha que es un acompañante para minimizar.

¿Por qué este tipo de huayno tiene ese nombre?

Proviene de la palabra peñiscar porque en ese entonces los jóvenes y señoritas se enamoraban con peñiscones hasta que se hagan sus pieles verdes hasta morados y se le llamaba amor serrano en aquel entonces.

¿Cuál es la diferencia de la chipticha con otros huaynos?

La diferencia del chipticha es en el baile que los pasos del zapateo son junto y sin levantar mucho los pies acompañado con las palmas junto a las guitarras y bandurrias.

¿En qué tipo de actividades se toca la chipticha?

Esta música se escucha en tiempos de pascua que es en abril y el 8 de septiembre que es la fiesta patronal y en escena el 15 de agosto que es la fiesta patronal en honor a la virgen del Carmen

¿Qué instrumentos se utilizan para interpretar la chipticha?

Los instrumentos son la guitarra y la bandurria

¿El chipticha se baila en pareja?

El chipticha se baila en parejas

¿Como es la coreografía?

La coreografía hay dos que se baila primero en parejas y otro en rondas entre varones y mujeres

