

**ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA
CONDORCUNCA DE AYACUCHO
CARRERA DE EDUCACION ARTÍSTICA**



TESIS

**“RECOPIACIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL HARAWI
DEL DISTRITO DE CANGALLO A FORMATO ACADEMICO DE
CORO POLIFÓNICO
PARA OPTAR EL TITULO DE LICENCIADO EN EDUCACION
ARTÍSTICA ESPECIALIDAD MÚSICA**

AUTORES

Bach. CERDA ANAYA, Yone

Bach. GARAMENDI BAUTISTA, Danny Smith

ASESORA: Mg. Milka J. Delgado Ortiz

LINEA DE INVESTIGACIÓN: PEDAGOGIA

AYACUCHO - PERÚ

2025

DEDICATORIA

A nuestros queridos padres y hermanos.

A la memoria de TORIBIA TANTA, cultora
del harawi de Cangallo

AGRADECIMIENTO

Primeramente, a la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho por aceptarme como estudiante a lo largo de estos seis años y por compartir con nosotros los valores éticos y morales del profesorado peruano.

Queremos agradecer también a todos los docentes por el esfuerzo y sacrificio que hacen para hacer del estudiantado ayacuchano dignos maestros de la especialidad de música.

A todo el personal administrativo, de biblioteca y de servicio que contribuyeron a nuestra estadía feliz en las aulas de la ESFA “Condorcunca”.

Un agradecimiento especial a Toribia Tanta cultora y difusora del harawi de Cangallo.

Reporte TE

por Turni Edu

Fecha de entrega: 26-oct-2025 04:26a. m. (UTC+0700)

Identificador de la entrega: 2777526068

Nombre del archivo: DOC-20251025-WA0003..pdf (2.37M)

Total de palabras: 19470

Total de caracteres: 110221

Reporte TE

INFORME DE ORIGINALIDAD

20%	20%	7%	8%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	hdl.handle.net Fuente de Internet	2%
2	armoniasmus.blogspot.com Fuente de Internet	2%
3	revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe Fuente de Internet	1%
4	es.wikipedia.org Fuente de Internet	1%
5	repositorio.usil.edu.pe Fuente de Internet	1%
6	cybertesis.unmsm.edu.pe Fuente de Internet	1%
7	www.revistaandinacbc.com Fuente de Internet	1%
8	renati.sunedu.gob.pe Fuente de Internet	<1%

Contenido

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTO.....	iii
PRESENTACION.....	vi
RESUMEN.....	vii
ABSTRACT.....	viii
CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	3
1.1. Planteamiento del problema.....	3
1.2. Formulación del Problema.....	5
1.3. Objetivos.....	5
1.4. Justificación del estudio.....	6
1.5. Contexto espacio – temporal.....	8
CAPITULO II. MARCO TEÓRICO.....	15
2.1. Antecedentes.....	15
2.2. Fundamentos teóricos.....	21
2.3. Marco conceptual.....	34
CAPÍTULO III: DISEÑO METODOLÓGICO.....	36
3.1. Nivel de Investigación.....	36
3.2. Tipo de Investigación.....	36
3.3. Diseño de estudio.....	36
3.4. Enfoque metodológico.....	36
3.5. Objeto de estudio.....	37
3.6. Unidad de Análisis.....	37
3.7. Técnicas e instrumentos de Recolección de datos.....	37
3.8. Categorías de la Investigación.....	38
CAPITULO IV: RESULTADOS.....	39
4.1. Generalidades.....	39
4.2. Criterios para la transcripción y adaptación del Harawi a Coro Polifónico.....	39
4.3. Transcripción del harawi Kawsay Quñuy cebada.....	40
4.5. Transcripción del Harawi Wasiqipi.....	47
4.6. Transcripción del Harawi Llantakuy.....	54
4.7. Propuesta de Proyecto para la creación de laboratorio de música en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho.....	62
DISCUSIÓN.....	68
CONCLUSIONES.....	70
SUGERENCIAS.....	71
ANEXOS.....	72
BIBLIOGRAFÍA.....	73

PRESENTACION

Señores miembros del jurado:

De acuerdo con el Reglamento de Grados y Títulos de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho, presento la tesis titulada “Recopilación, transcripción y adaptación del harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico”, con la finalidad de optar el Título de Licenciado en Educación Artística, especialidad Música.

La investigación desarrollada permite profundizar en las posibilidades musicales, expresivas y pedagógicas del harawi, como manifestación representativa del patrimonio musical andino, así como valorar su potencial de adaptación al ámbito académico sin perder su esencia cultural. Para el logro de los objetivos propuestos, se recurrió a diversas fuentes bibliográficas, documentales y musicales, las cuales sustentaron el proceso de recopilación, análisis, transcripción y adaptación del repertorio seleccionado.

El trabajo se organiza en cuatro capítulos: Capítulo I, Planteamiento del problema; Capítulo II, Marco teórico; Capítulo III, Marco metodológico; y Capítulo IV, Resultados, conclusiones, sugerencias y referencias bibliográficas.

Los resultados obtenidos son producto de un trabajo riguroso, desarrollado con responsabilidad, esfuerzo y dedicación, y constituyen un aporte significativo para la preservación, difusión y uso académico del harawi en la formación artística.

RESUMEN

El presente estudio se orienta a la recopilación, transcripción y adaptación de tres *harawis* originarios del distrito de Cangallo, en la región Ayacucho, con el propósito de convertirlos en repertorio académico para coro polifónico. Esta iniciativa responde a la necesidad de recuperar y preservar la memoria musical local mediante la puesta en valor de expresiones prehispánicas aún vigentes. Asimismo, busca proyectar dicho patrimonio hacia espacios formativos, fortaleciendo su continuidad cultural.

El trabajo adquiere relevancia en tanto el formato académico propuesto posibilita dinamizar la vida cultural y enriquecer la educación impartida en las Escuelas de Formación Artística Pública “Condorcunca”, donde la incorporación de repertorio contextualizado favorece la creatividad y aproxima el currículo a la realidad sociocultural del estudiantado. Esta perspectiva coincide con las propuestas de Pareja (1995), quien subraya la importancia de integrar las culturas locales al diálogo académico y comparativo con tradiciones regionales, nacionales y universales.

El interés investigativo también responde a la influencia determinante que ejerce el entorno cultural sobre el deseo de aprender música (Guerra Muñoz & Zuluaga Guerra, 2019). En esta línea, la elaboración de material educativo basado en elementos musicales regionales permite introducir obras inéditas al ámbito académico e incorporarlas como conocimiento nuevo dentro del currículo institucional.

Metodológicamente, el estudio adopta un enfoque cualitativo y un nivel exploratorio. La metodología contempla la transcripción y posterior adaptación coral de los *harawis*, apoyándose en un software musical para el desarrollo de las partituras. El proceso incluye trabajo de campo mediante grabaciones realizadas con tres pobladores de Cangallo, seguido de un análisis detallado en gabinete.

La investigación se organiza en cuatro capítulos: planteamiento del problema y justificación; antecedentes, bases teóricas y marco conceptual; metodología; y elaboración del repertorio musical. En conjunto, este trabajo contribuye tanto al conocimiento académico de la música regional como a su difusión y preservación desde una perspectiva intercultural.

Palabras Clave: Harawi, coro polifónico

ABSTRACT

This study focuses on the compilation, transcription, and adaptation of *harawi* from the Cangallo district, located in the Ayacucho region, into an academic format for polyphonic choir. The research is significant because it seeks to recover and preserve the musical memory of the Cangallo community by transforming three traditional *harawis* into a format suitable for educational and artistic settings. The adoption of an academic choral structure enables these ancestral musical expressions to participate in cultural revitalization processes and enhances the quality of education in the Public Artistic Training Schools “Condorcunca” of Ayacucho. This approach encourages creativity and strengthens the connection between academic curricula and the cultural life of local communities, supporting broader perspectives that value comparative studies of local, regional, national and universal cultural traditions (Pareja, 1995). Thus, the project contributes to the dissemination and scholarly understanding of regional music.

The motivation behind the study is also linked to the influence of cultural environments on musical learning. As noted by Guerra Muñoz and Zuluaga Guerra (2019), cultural context plays a decisive role in the desire to learn music. In this sense, the project offers educational material rooted in regional cultural elements, giving visibility to previously unpublished or little-known musical works and incorporating them as new knowledge within institutional curricula and learning sequences.

Methodologically, the research adopts a qualitative approach with an exploratory scope. The main procedures include the transcription and adaptation of *harawis* into the polyphonic choir format, using Sibelius software for score preparation. The process involves fieldwork, particularly the recording of three residents from the Cangallo district, followed by analytical work conducted in the office. The study is organized into four chapters covering the problem statement, theoretical background, conceptual framework, and methodological design, followed by annexes and references.

Keywords: *Harawi*, polyphonic choir.

INTRODUCCIÓN

La Carta cultural iberoamericana adoptada por todos los países de la región en Montevideo en noviembre de 2006 reafirma el valor central de la cultura y la necesidad de promover y proteger la diversidad en el espacio iberoamericano como un conjunto cultural complejo que abarca elementos de una cultura común como son, las expresiones culturales nacionales, regionales y locales, las culturas de las comunidades tradicionales, indígenas, afrodescendientes y de poblaciones migrantes, así como toda la gama de subculturas que se dan dentro de ellas”.

En el Perú, en el marco del bicentenario, se debe recordar que los pueblos tienen derecho a proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos, expresiones culturales tradicionales y las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas, las tradiciones orales, la literatura, los diseños, los deportes y juegos tradicionales, y las artes visuales e interpretativas y la música (Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, 2009)

En la región Ayacucho, la investigación artística está todavía muy limitada por esa razón gran cantidad de expresiones musicales aún no han sido registrados utilizando el lenguaje musical (partituras). Esta condición en la que se halla hasta la actualidad la música y la cultura regional en general, como sostiene Carlos Huamán (2006, pág. 93) para el caso del wayno ayacuchano que: “Siendo parte de la tradición oral y la memoria colectiva, el wayno constituye un referente importante en la configuración de la identidad local o regional de tradición oral”.

Esta condición de oralidad de la música, refleja la falta de intervención de instituciones académicas como la nuestra para su sistematización; como si ocurre en países que han superado la condición de oralidad de su cultura musical, aplicando tanto para su registro como para su desarrollo la teoría musical.

En este sentido una de las formas de proteger el patrimonio cultural es a través de la Investigación y desarrollo de los mismos. De modo que, incumbe directamente a la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” asumir la defensa de los conocimientos tradicionales y las expresiones musicales de la región a través de la promoción de la investigación de estas manifestaciones culturales.

El presente trabajo de investigación, se planteó como objetivo realizar la transcripción y adaptación del qarawi de Cangallo a formato académico de coro polifónico, contextualizar históricamente el harawi y promover el uso pedagógico y didáctico del mismo. La investigación propuesta tiene un gran interés histórico y educativo, ya que el análisis de una obra musical le permite al estudiante conocerla en detalle, caracterizarla y sobre ellas hacer nuevas propuestas innovadoras que permitan ampliar nuestras posibilidades laborales, lo que se desarrolla en el capítulo I. En el capítulo II se desarrolla el marco teórico, teniendo en cuenta los antecedentes y las bases teóricas.

El trabajo se desarrolla desde un enfoque cualitativo, con un diseño metodológico orientado al trabajo de campo y posterior trabajo de gabinete, la metodología planteada puede observarse en el capítulo III, posteriormente se procedió a grabar, analizar la información recogida con ayuda de la transcripción musical y el uso del software Sibelius, que permite plasmar en partitura los aspectos fundamentales del harawi de Cangallo. Estos resultados obtenidos, pueden apreciarse en el capítulo IV en detalle.

CAPITULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Planteamiento del problema

Se puede observar en la última década del siglo XX y las primeras dos décadas del siglo XXI que la investigación sobre el uso de música tradicional en el aula o en los procesos de enseñanza aprendizaje se ha incrementado a consecuencia de la influencia que viene ejerciendo la Unesco al respecto de que la cultura tiene el poder de transformar las sociedades a través de sus diversas manifestaciones, que incluyen la música tradicional. La Unesco considera que el patrimonio constituye una señal de identidad y favorece la cohesión de las comunidades y que la creatividad contribuye a la edificación de sociedades abiertas, inclusivas y pluralistas. Así que, el patrimonio y la creatividad contribuyen a la construcción de sociedades del conocimiento dinámicas, innovadoras y prósperas.

Así también, la Carta cultural iberoamericana de Montevideo (2006) reafirma el valor central de la cultura y la necesidad de promover y proteger la diversidad cultural de los estados de la región. Estas culturas que, abarcan elementos comunes, pero también expresiones culturales nacionales, regionales y locales como las culturas de las comunidades tradicionales, indígenas, afrodescendientes y de poblaciones migrantes, así como toda la gama de subculturas que se dan dentro de ellas”.

En el Perú, en el marco del bicentenario, se debe recordar que los pueblos tienen derecho a proteger y desarrollar su patrimonio cultural, sus conocimientos, expresiones culturales tradicionales y las manifestaciones de sus ciencias, tecnologías y culturas, las tradiciones orales, juegos tradicionales, y las artes visuales e interpretativas como la música” (Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, 2009)

En este sentido una de las formas de proteger el patrimonio cultural es a través de la Investigación y desarrollo de los mismos. De modo que, incumbe directamente a la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho asumir la defensa de los conocimientos tradicionales y las

expresiones musicales de la región a través de la promoción de la investigación de estas manifestaciones culturales.

En la región, es evidente que las manifestaciones de la cultura musical de las áreas rurales del interior no están vinculadas al proceso enseñanza aprendizaje de la educación artística en ninguno de los niveles, razón por la cual se ha ido generando en los estudiantes una falta de identificación con el material de enseñanza que el docente expone o utiliza y que son ajenos a al entorno local inclusive nacional, dando como resultado retraso en la culminación de los estudios, abandono de la carrera, entre otros. algunas de estas dificultades pueden ser solucionadas con el estudio de las manifestaciones culturales musicales de la región y generando material educativo más próximo a nuestra realidad regional.

En la región Ayacucho, gran cantidad de expresiones musicales referentes importantes en la configuración de la identidad local y regional aún no han sido registradas utilizando el lenguaje musical (partituras), encontrándose en condición de oralidad y de memoria colectiva (Huamán 2006). Esta condición de oralidad de la música, refleja la falta de intervención de instituciones académicas como la nuestra para su sistematización; como si ocurre en otros países que han superado la condición de oralidad de su cultura musical, aplicando tanto para su registro como para su desarrollo la teoría musical y los métodos musicales, en particular la propuesta de Kodaly hecha ya hace más de 100 años.

De modo que, la falta de investigaciones de la música local y regional mediante el uso de la teoría musical y los fundamentos de la educación artística no han permitido construir materiales propios para la enseñanza aprendizaje en el proceso de formación en educación artística especialidad música, tampoco han contribuido a la generación de material de enseñanza capaz de crear sentido de pertenencia en el docente y los estudiantes acorde a la demanda de los nuevos tiempos. En este sentido se propone estudiar el Harawi de la provincia de Cangallo por tratarse de una expresión musical de características propias, que merece ser difundida y apreciada por la comunidad mundial.

En este contexto nacional, como institución superior de formación artística, estamos obligados a tomar parte de las actividades culturales, a través de la investigación y la divulgación de las expresiones artísticas, especialmente musicales, utilizando los avances científicos y tecnológicas que alcanzan al mundo de la música para lo cual formulamos las siguientes preguntas.

1.2. Formulación del Problema

1.2.1. Problema General

¿Para qué recopilar, transcribir y adaptar del harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico?

1.2.2. Problemas Específicos

P1. ¿Cómo aporta al trabajo pedagógico del docente la recopilación y adaptación del harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico?

P2. ¿Cuál es el contexto histórico del harawi del distrito Cangallo, provincia de Cangallo, Región Ayacucho?

P3. ¿Cuál es la importancia recopilar, transcribir el harawi del distrito de Cangallo y adaptarlo a formato académico de coro polifónico?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Describir la importancia de recopilar, transcribir y adaptar del harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico.

1.3.2. Objetivos Específicos

O1. Aportar al trabajo pedagógico del docente con la recopilación y adaptación del harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico

O2. Contextualizar históricamente el harawi del distrito Cangallo, provincia de Cangallo, Región Ayacucho.

O3. Determinar la importancia recopilar, transcribir el harawi del distrito de Cangallo y adaptarlo a formato académico de coro polifónico.

1.4. Justificación del estudio

1.4.1. Justificación Teórica

La presente investigación se sustenta en el reconocimiento del harawi como una expresión musical-poética andina de gran profundidad histórica, cultural y emocional, cuya transmisión ha sido eminentemente oral y situada en contextos comunitarios y rituales. En este marco, el harawi del distrito de Cangallo representa una manifestación singular del patrimonio inmaterial de la región Ayacucho, que porta saberes, memorias y sensibilidades colectivas. Sin embargo, su presencia en los espacios formales de educación artística, como el coro académico, es aún limitada o inexistente.

Desde una perspectiva etnomusicológica, esta investigación parte del supuesto de que las músicas tradicionales no deben ser concebidas como objetos folclóricos estáticos, sino como prácticas vivas que pueden dialogar con otros formatos musicales sin perder su esencia. En este sentido, la recopilación, transcripción y adaptación del harawi al formato académico de coro polifónico se fundamenta en el enfoque de la interculturalidad crítica (Walsh, 2005), que plantea relaciones horizontales entre saberes, y en los postulados de la pedagogía musical inclusiva (Swanwick, 1999), que reconoce la validez educativa de las expresiones musicales locales.

Asimismo, la propuesta se articula con los principios de la educación artística con enfoque de identidad (Custodio, 2016), que promueve el uso de repertorios autóctonos en procesos de formación musical como vía para fortalecer la autoestima cultural, el sentido de pertenencia y la diversidad estética. A través de la transcripción del harawi a lenguaje musical convencional y su reconfiguración para coro polifónico, se busca no solo preservar esta expresión ancestral, sino también integrarla creativa y respetuosamente a contextos académicos, ampliando sus posibilidades pedagógicas y expresivas.

Finalmente, esta investigación contribuye a cerrar la brecha entre el conocimiento musical académico occidental y las formas tradicionales de hacer música en los Andes, generando materiales pertinentes para la enseñanza coral y fomentando la valorización del patrimonio sonoro local en el ámbito educativo.

1.4.2. Justificación Metodológica

La naturaleza del presente estudio, centrado en la recuperación, sistematización y recontextualización de una manifestación musical tradicional andina, demanda un enfoque metodológico cualitativo de tipo etnográfico y aplicado. Esta elección se justifica por el carácter cultural, simbólico y contextual del harawi, cuyo análisis y adaptación requieren comprender no solo la estructura musical, sino también su sentido comunitario, emocional y ritual.

En la fase de recopilación se aplicarán técnicas etnográficas como la entrevista semiestructurada a portadores culturales, músicos tradicionales y sabios locales del distrito de Cangallo, así como la observación participante en contextos donde se interpreta el harawi.

En la etapa de transcripción, se empleará el análisis musical aplicado a grabaciones de campo, utilizando software de notación musical y criterios musicológicos adecuados para traducir fielmente las melodías, ritmos y frases del harawi a la notación convencional occidental.

Para la adaptación coral, se aplicarán principios de la escritura para coro polifónico (SAB o SATB), cuidando que la armonización no diluya la identidad melódica ni la expresividad andina del harawi. La propuesta se fundamentará en una metodología creativa de arreglos musicales pedagógicos, articulando conocimientos técnicos del lenguaje coral con enfoques interculturales.

Finalmente, el proceso metodológico se completa con una validación por juicio de expertos, que incluirá a músicos tradicionales, arreglistas corales y docentes de educación musical, con el fin de garantizar la pertinencia cultural y académica de la propuesta.

En conjunto, esta metodología permite articular la rigurosidad del análisis musical con la sensibilidad etnográfica, generando un puente entre la tradición oral y los espacios de formación artística formal.

1.4.2. Justificación Práctica

El presente trabajo responde a una necesidad concreta en el ámbito educativo y cultural: la escasa presencia de repertorio musical andino tradicional, como el harawi en formatos pedagógicos accesibles y pertinentes para su enseñanza en espacios académicos. A pesar de ser una manifestación profundamente enraizada en la identidad de los pueblos andinos, el harawi

continúa siendo transmitido mayoritariamente por tradición oral, lo que dificulta su incorporación en programas formales de educación musical, particularmente en coros escolares o superiores.

Desde una perspectiva práctica, esta investigación permitirá contar con un material adaptado —transcrito y armonizado— que podrá ser utilizado por docentes de música en instituciones educativas, conservatorios y escuelas de arte. La propuesta busca ampliar el repertorio coral con obras representativas del acervo andino, fortaleciendo así los procesos de enseñanza-aprendizaje desde un enfoque intercultural y descentralizado.

Además, el arreglo coral basado en el harawi de Cangallo facilitará el desarrollo de capacidades interpretativas, auditivas y expresivas en los estudiantes, promoviendo no solo habilidades técnicas, sino también la valoración de las raíces culturales locales. Así, se contribuye al cumplimiento de objetivos educativos ligados al reconocimiento de la diversidad cultural, la creatividad y la construcción de una identidad musical propia.

Este trabajo también representa una herramienta útil para gestores culturales, directores de coros y músicos interesados en revitalizar el patrimonio sonoro andino mediante propuestas actuales, formativas y respetuosas de su esencia. En suma, la investigación tiene un impacto directo en el fortalecimiento de la educación musical con pertinencia cultural en el contexto andino contemporáneo.

1.5. Contexto espacio – temporal

1.5.1. Región Ayacucho

La región Ayacucho está ubicada en la parte sur central del Perú, colinda con Apurímac, Huancavelica, Ica, Junín, Cusco y Arequipa. Su área de 43 815 km² representa el 3,4% del territorio nacional. Como departamento republicano fue creado el 26 de abril de 1822 y está dividido en 11 provincias y 111 distritos. La capital es la ciudad de Ayacucho (2 761 m.s.n.m.) distante a 576 km de la ciudad de Lima.

La superficie de la región muestra un relieve muy accidentado, donde los ríos Apurímac, Pampas y Mantaro forman sorprendentes cañones. En las mesetas andinas el relieve presenta pampas onduladas, y en el sur el nevado Sara -Sara es

el más importante. Su suelo es muy accidentado por el cruce de dos cordilleras que lo divide en tres unidades orográficas: montañosa y tropical al norte, de abrupta serranía al centro, y de altiplanicies al sur. (Banco Central de Reserva del Perú, s.f.).

La historia colonial de Ayacucho se inicia con la fundación de la Villa de San Juan de la Frontera de Huamanga por órdenes de Francisco Pizarro el 29 de enero de 1539, acompañando en esa ocasión por Illán Suárez de Carvajal y el clérigo Garci Díaz Arias, quien después sería obispo de Quito entre 1546-1562. La ciudad se fundó con veinticuatro vecinos y cuarenta moradores, los cuales quedaron a ordenes de Francisco de Cárdenas como teniente gobernador, este sería sucedido después por Vasco de Guevara. Un año después, según relata el segundo libro de Cabildo, la actual ciudad de Ayacucho, el 25 de abril de 1540 fue reubicada a una nueva plaza con el nombre de San Juan de la Frontera de Huamanga.

Al crearse los corregimientos, Huamanga sería uno de 12 en la jurisdicción del nuevo virreinato peruano junto con Cuzco, Cajamarca, Saña, Chiclayo, Arica, Collaguas, Andes del Cuzco, Ica, Arequipa, Piura y Huancavelica. El corregimiento de Huamanga correspondería a la jurisdicción del Obispado de Huamanga, y que sería separado del Cusco por Bula del 20 de julio de 1609, Bula 16 de enero de 1612 y la Real Cedula de Felipe III del 5 de junio de 1612.

El Corregimiento de Huamanga abarcaba las provincias de Huanta, Angaraes, Castrovirreyna, Lucanas, Parinacochas, Vilcashuamán, posteriormente denominada Cangallo (en algún momento del siglo XVIII), Andahuaylas y Huamanga, casi exactamente el área de Ayacucho y Huancavelica y una parte de Apurímac (Chincheros y Andahuaylas) espacios que compartían una tradición cultural común. (Bueno 1767; 1951).

En 1557 Damián de la Bandera, corregidor de Huamanga, organizó las reducciones; de los 676 pueblos que existían entre 25 repartimientos fueron reducidos a 250. En 1570 Francisco de Toledo reorganizó las reducciones sobre la base de las realizadas por Damián de la Bandera.

En la jurisdicción de Huamanga, en 1586 existían 33 encomiendas, 8 provincias o corregimientos y 259 de pueblos de indios reducidos: Vilcashuamán (denominado después Cangallo), Angaraes, Rucanas, Huamanga, Andahuaylas, Castrovirreyna, Huanta y Parinacochas. (Yaranga, 1995). A partir de los años 60

del siglo XVI, Vilcashuamán se convirtió en la región manufacturera más importante de Humanaga.

En 1784 durante el gobierno del virrey Teodoro de Croix, sobre la base de una parte del obispado de Guamanga se crea la intendencia como una forma de organización administrativa de la corona española en el Virreinato del Perú, sobre la Real Ordenanza de Intendentes del 28 de enero de 1782 y de la orden real de 5 de agosto de 1783. El gobernador intendente de Huamanga con competencias en los asuntos de justicia, estaba subordinado a la Real Audiencia de Lima; las competencias de hacienda, relacionadas con asuntos fiscales y de gasto público, subordinado al virrey, y las competencias de guerra con subordinación al Virrey.

El primer intendente de Huamanga fue el contador mayor del Tribunal de Cuentas Nicolás Manrique de Lara, nombrado por el Virrey a propuesta del Visitador General Jorge Escobedo y Alarcón quien asumió en 1784, y aprobado por el rey el 24 de enero de 1785. La Intendencia como división administrativa subsistió hasta 1824 y el 15 de febrero de 1825 Simón Bolívar puso fin a la Intendencia de Huamanga, creando el Departamento de Ayacucho.

1.5.2. Provincia de Cangallo

La provincia de Cangallo constituye una de las once que integran la región de Ayacucho. Limita al norte con la provincia de Huamanga, al este con Vilcashuamán, al sur con Víctor Fajardo y al oeste con el departamento de Huancavelica. Su jurisdicción se encuentra conformada por seis distritos: Cangallo, Chuschi, Los Morochucos, María Parado de Bellido, Paras y Totos. Mediante decreto emitido por el Libertador Simón Bolívar, el 21 de junio de 1825 se le reconoció oficialmente como provincia, y posteriormente, a través de la Ley del 28 de mayo de 1828, recibió el título honorífico de “Heroica Provincia de Santa Rosa de Cangallo”.

De acuerdo con el censo nacional de 2018, el territorio de Cangallo cuenta con una población de 34,902 habitantes. Geográficamente, se ubica entre dos cuencas hidrográficas: la del río Pampas y la del río Apacheta-Vinchos. La primera se extiende también por las regiones de Apurímac y Huancavelica, integrando el sistema hidrográfico de la vertiente atlántica. Este río abastece los territorios del Alto Pampas en Ayacucho, abarcando los distritos de Chuschi, Paras, Totos y

María Parado de Bellido en Cangallo, así como Vilcanchos en la provincia de Víctor Fajardo (Ministerio de Agricultura, 2010).

El río Pampas tiene su origen en la laguna de Choclococha, situada en la región de Huancavelica, en plena cordillera central de los Andes peruanos. Posee una longitud aproximada de 530 km y en su trayecto —junto con el río Huancapi— atraviesa territorios de Huancavelica y Ayacucho. Se estima que el 90 % del territorio provincial de Cangallo se localiza dentro de su cuenca. Dentro de esta área también se encuentra la microcuenca del río Apacheta-Vinchos. El río Apacheta nace en el nevado del mismo nombre, en la cordillera central de Huancavelica; más adelante adopta el nombre de río Vinchos, alcanzando una extensión de 110 km. Aproximadamente el 10 % del territorio de Cangallo corresponde a esta cuenca, que comprende principalmente a los distritos de Chuschi y Paras, destaca también la cuenca del río Cachi, de gran importancia histórica, cuya superficie es de 1,835.50 km², distribuyéndose mayormente entre las provincias de Huamanga, Cangallo, Huanta y Vilcashuamán, dentro de la región de Ayacucho.

1.5.3 Contexto histórico de la Provincia de Cangallo

La historia de Cangallo está estrechamente ligada a lo que hoy conocemos como la región Ayacucho, desde épocas previas a la llegada de los españoles e incluso antes del dominio incaico. En este territorio coexistían diversos grupos étnicos, muchos de ellos movilizados por los incas antes de la invasión hispánica. Salas (2004) menciona que hacia 1576, en la provincia de Vilcashuamán, se encontraban organizados en distintos obrajes los Hanan Chillques y los Urin Chillques. Al respecto, Porras Barrenechea señala: “Según Garcilaso, los Hanan agrupaban a los descendientes de Manco y los Hurin a los de Mama Ocllo; asimismo, el Sochantre Molina hablaba de dos castas de orejones: los de cabellos largos o Chilques, considerados sometidos, y los trasquilados, identificados como incas o vencedores. Por su parte, Cobo indica que los Hanan fueron atraídos por Manco y los Hurin por Mama Ocllo”. Esto confirma la presencia de población procedente del Cusco en el actual territorio de Cangallo (Cárdenas, 1999).

A estos grupos se sumaban otros pueblos originarios como los Yungas, Chucares de Vilcanchos, Condes, Totos, Pabres, Wankas, Cañares, Cavinás, Putica y Aymaraes, asentados en localidades como San Cristóbal, Pomebamba,

Calcabamba y Tanquiguas, siendo estos últimos los únicos autóctonos de la zona. En los curatos de Vischongo, Hualla y Canaria se instalaron los primeros obrajes y pequeñas haciendas anexas, en los que predominaba el yanaconaje, es decir, la servidumbre obligatoria (Igue, 2008).

Antonio de Ore fundó el obraje de Canaria con trabajadores Hanan Chillques, y posteriormente, hacia fines del siglo XVI, estableció el obraje de Chincheros, donde también laboraban Hurin Chillques, Condes y Pabres. Por otro lado, los Tanquiguas, encomendados a Hernán Guillén de Mendoza, fueron trasladados al obraje de Cacamarca, fundado hacia la década de 1560. Ya en la etapa final del virreinato aún funcionaban los obrajes de Cacamarca, Pomacocha y Chinchero.

Junto con la organización colonial del territorio, surgía también la actividad cultural de las comunidades de lo que hoy es Cangallo, las cuales mantenían vivos recuerdos de cantos, danzas y festividades. Sin embargo, tras los Concilios Limenses de 1551, se inició el reemplazo progresivo de los cultos vinculados a la naturaleza, la producción y la vida humana por celebraciones religiosas cristianas en honor a Jesús, la Virgen María y los santos. Así, las festividades andinas originales fueron cristianizadas (Cartografía de la Memoria, 2006), conformando una nueva identidad cultural en la que aún se podían reconocer elementos de las culturas prehispánicas.

De acuerdo con Igue (2008), hacia fines del siglo XVIII las haciendas se consolidaron debido a la demanda textil y la creciente monetarización de los intercambios con el exterior. Tras la decadencia de los obrajes, los yanaconas se dedicaron a la agricultura orientada al mercado, produciendo bienes agropecuarios sin abandonar expresiones musicales como los harawis, que acompañaban sus labores agrícolas. Con la crisis de finales del siglo XVIII, obrajes y haciendas habían configurado un complejo económico local autosuficiente.

La mano de obra de los obrajes estaba integrada por reos condenados, trabajadores libres y yanaconas, indígenas de comunidades vecinas que se incorporaban a los obrajes para librarse de tributos, mitas o faenas comunales, aunque muchos permanecieron allí por deudas adquiridas (Igue, 2008). De este modo, se conformó una gran masa de población nativa que mantenía vivas prácticas culturales y festivas de origen ancestral.

Algunas de estas costumbres persisten hasta hoy en provincias de Ayacucho. Por ejemplo, en Lucanas, durante el carnaval de marzo, aún se realizan rodeos de ganado y recogida de animales de las alturas, acompañados de harawis, danzas, juegos, ceremonias de Pagapu, competencias de Waqrapukus y el trueque comunitario (Cartografía de la Memoria, 2006).

El reducido número de españoles en Cangallo se constata en el Censo Republicano de 1829, que registró 534 de los 665 españoles de toda la provincia concentrados en cuatro curatos. Los españoles representaban apenas el 15.5% de la población total, mientras que los indígenas constituían el 80% y las castas un 4.5%. Además, los españoles no residían en los obrajes (Igue, 2008).

Los obrajes marcaron profundamente la historia social de Cangallo, pues propiciaron la concentración de una vasta población indígena que mantenía vivas sus manifestaciones artísticas. En ese tiempo, Cangallo era capital de un extenso territorio que incluía Vilcashuamán, Víctor Fajardo, Huancasancos y Ocros, con aproximadamente 30 mil habitantes, comparable en población con regiones como Lambayeque o Tarma. Algunos censos virreinales muestran que Cangallo contaba con 6,031 habitantes en 1756, 12,474 en 1796 (solo varones) y 28,556 en 1802, mayoritariamente indígenas (Igue, 2008).

En doctrinas como Chuschi, Carapo, Colca, Sancos y Paras, el censo de 1829 reveló que la población indígena alcanzaba hasta el 92%. En Chuschi, por ejemplo, representaban el 100%. Solo seis de los 25 pueblos registraron españoles, cinco de ellos en Paras (Igue, 2008).

El Partido de Cangallo, en las primeras décadas del siglo XIX, incluía las actuales provincias de Cangallo, Vilcashuamán, Víctor Fajardo y Huancasancos. Originalmente llamada Vilcashuamán, desde mediados del siglo XVIII también se utilizó el nombre Cangallo. Limitaba con Huamanga y Huanta al norte, Lucanas al sur, Andahuaylas al este y Castrovirreyna y Angaraes al oeste (Igue, 2008).

Entre 1814 y 1822, Cangallo se convirtió en un foco de insurgencia con la participación de los morochucos, descendientes de tropas almagristas, quienes lideraron rebeliones en paralelo al proceso independentista nacional. El 7 de octubre de 1814, ante la imposición de tributos, proclamaron la independencia de Cangallo con la participación de clérigos como José Peralta, Rafael Miranda y Valentín Munárriz, junto con José Mariano Alvarado (Galdo, 1992, citado en Mendoza Marquina, Proyecto de Ley No. 7703/2020-CR).

Munárriz formó parte del ejército de Basilio Auqui Huaytalla (1745/1750-1822), originario de Inkaraqay, quien lideró a los morochucos en tácticas de guerrilla contra las tropas españolas, utilizando hondas, lanzas, piedras y cocobolos. Tras la muerte de Auqui, Munárriz continuó al mando.

El accionar morochuco motivó que el virrey La Serna designara a José Domingo Carratalá como intendente para pacificar la zona. Sin embargo, sus fuerzas fueron derrotadas en Seqchapampa. Posteriormente, el 18 de diciembre de 1820, Carratalá incendió el pueblo de Cangallo en represalia por la proclamación de independencia realizada en Huamanga por Juan Antonio Álvarez de Arenales, enviado de San Martín.

En 1821 se proclamó la independencia del Perú, convirtiéndose la intendencia en el Departamento de Ayacucho (26 de abril de 1822). No obstante, Cangallo volvió a ser incendiada el 17 de diciembre de 1821 por orden de Carratalá, siendo reemplazada como capital por Pomabamba. Finalmente, tras la victoria patriota en la Batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824), el virrey La Serna capituló, consolidándose la independencia.

CAPITULO II. MARCO TEÓRICO

2.1. Antecedentes

2.2.1. A nivel Internacional

Cabascango, D. (2022) en su tesis titulada “La Música Tradicional de Cochasquí, Una Fuente Ancestral de Conocimientos” tuvo como objetivo la producción de un video documental educativo e informativo denominado “La música tradicional de Cochasquí, una fuente ancestral de conocimientos” mismo que abarca el conocimiento ancestral que poseen los pobladores de la comunidad en cuanto a la fabricación de instrumentos autóctonos como los bombos, las flautas y cajas, además de la musicalización ritmos andinos, que preservan en su memoria la herencia de sus antepasados.

Para la obtención de información se realizó una investigación de campo que incluyó, observaciones, fichas de registro y entrevistas dirigidas a los intérpretes de la música de Cochasquí, los cuales poseen el conocimiento de la elaboración e interpretación de ritmos que evocan diversos sentimientos en relación a rituales, ceremonias y festividades. La creación del video documental educativo e informativo permite que este denominado patrimonio cultural inmaterial a la música de Cochasquí en gran medida no desaparezca y quede plasmado para conocimiento general, con el fin de preservar y educar a las generaciones jóvenes quienes actualmente son las responsables de transmitir esta información en un futuro.

García, A (2018) en el artículo titulado “La importancia de la escritura de valores rítmicos musicales”. El artículo de Adán García aborda la relevancia de la escritura de valores rítmicos musicales (EVR) como una habilidad clave en la formación de músicos profesionales. Aunque muchos músicos pueden destacar en la ejecución sin dominar esta competencia, el autor argumenta que el dominio de la EVR enriquece notablemente el desarrollo musical, pedagógico, cognitivo y emocional.

Desde una perspectiva analítica, García presenta la EVR no como una simple técnica, sino como un proceso mental complejo que implica planificación,

conversión y revisión, comparándolo con los procesos de escritura textual descritos por Cassany y Flower & Hayes. Se destaca que convertir valores rítmicos abstractos en notación musical escrita requiere operaciones cognitivas que fortalecen tanto la comprensión musical como la capacidad comunicativa.

El artículo también expone la experiencia docente del autor con estudiantes de música popular contemporánea. Muchos de ellos muestran reticencia a valorar la EVR, a pesar de que su currículo la considera fundamental. Esta brecha entre ejecución práctica y escritura rítmica limita su potencial como músicos integrales.

Se argumenta que la EVR no solo mejora la lectura y composición musical, sino que activa procesos neuronales, fortalece la motricidad, y permite transmitir emociones y afectos con mayor claridad. El autor introduce el concepto de “conversión” como el paso de un valor rítmico mental a un símbolo musical concreto, destacando su importancia en el desarrollo artístico y cognitivo.

La EVR es una habilidad formativa esencial que potencia la ejecución musical, la creatividad, la inteligencia rítmica, la expresión emocional y el pensamiento abstracto. Promover su dominio es clave para una formación musical completa y para generar músicos reflexivos y comunicadores eficaces a través del lenguaje sonoro. (García, 2018)

Elfving, Birgitte (2011) en su tesis titulada *Sounding syllables – a study of the relationship between text and music in Olivier Messiaen’s song cycle Harawi*, explora la relación entre texto y música en la composición vocal a través de exámenes del ciclo de canciones de Olivier Messiaen *Harawi*. El análisis de la tesis se divide en tres partes. La primera parte examina la coherencia de la composición, la segunda parte considera la influencia surrealista en las canciones, La parte final trata los aspectos fonéticos del texto, observando el empleo de Messiaen del material onomatopéyico, derivado del dialecto peruano quechua. Además, el estudio tiene como objetivo situar la composición en un contexto estético, histórico y teórico, siempre con la cuestión de la relación texto-música en mente. derivado del dialecto peruano quechua. Se concluye que: La preocupación general del estudio fue la relación entre texto y música en Messiaen ciclo de canciones *Harawi*. Para estructurar el trabajo analítico, se elaboraron tres preguntas específicas: ¿Cómo se interconectan el material musical y textual para crear una estructura de la composición?; ¿De qué manera las imágenes surrealistas del texto afectan la

expresión musical? y ¿Existen correlaciones en términos de cualidades sonoras y rítmicas entre Messiaen empleo del idioma quechua y sus técnicas musicales?

El empleo de Messiaen de un tema cíclico, así como de otro material estructurante, fue un punto de partida para los análisis y demostró cómo Messiaen utiliza su material para crear conexiones cruzadas entre varias canciones. Esto ocurrió tanto a nivel poético como musical.

Las relaciones entre Harawi y otras composiciones también fueron apuntado, y esta estrategia compositiva parece reflejar la composición la actitud compositiva de Messiaen. Todos los aspectos de una obra musical están destinados a representar una visión superior y, por lo tanto, una gran varias de sus obras parecen relacionadas temática y musicalmente.

La parte final de los análisis examinó el uso de Messiaen del lenguaje onomatopéyico, derivado del antiguo idioma inca quechua. Comparando el acompañamiento musical de los Versos franceses con pasajes onomatopéyicos, el contexto musical de lo no semántico aparece pasajes con características distintas. En estos apartados se tonifica la expresión vocal hacia abajo, a menudo a favor de una expresión de percusión. La línea textual se convierte en parte de toda la estructura musical. La interacción entre significado y sonido, entre palabras lógicas y sílabas sin sentido, hace que las canciones de Harawi sean muy ambiguas. Utilizando el Sonido potencial del lenguaje y empujándolo al límite de su significado semántico, el texto fronteras entre una expresión verbal y una no verbal. Sin embargo, es la voz muda material que da a estas canciones su notable expresión.

A través de esta investigación sobre la relación textual-musical del ciclo de canciones de Messiaen, se hace evidente que pretendía que su música y sus versos poéticos se integraran en una expresión. Su línea musical responde de cerca a las sonoridades del texto, y la línea textual aparece como un elemento musical, mezclándose a la perfección con la estructura general.

Los análisis demostraron además cómo Messiaen crea una interacción sutil entre el texto y la música, en para crear coherencia a partir de un material muy divergente. ¿Qué más pudo haber hecho? que crear su propia poesía?

2.1.2. A nivel Nacional

Guerra, R (2024) en la investigación titulada “Del Harawi al Yaraví” explica que, desde sus raíces precolombinas, el harawi ha experimentado una profunda transformación hasta convertirse en el melancólico yaraví que conocemos hoy. Este trabajo documental analiza este proceso de evolución, explorando cómo el sincretismo cultural y las influencias externas moldearon estas expresiones musicales. A través del análisis histórico de sus características y funciones, revelamos cómo tanto el harawi como el yaraví han sido capaces de expresar las vivencias y emociones de los pueblos andinos a lo largo de la historia. Ambos géneros se erigen como testimonios vivos de la riqueza y la adaptabilidad de la cultura peruana (Guerra, 2024).

Durán, I, Fretel, K (2023) en el artículo titulado El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca La investigación etnográfica de El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca se llevó a cabo basándose en el trabajo de campo. Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos en la investigación, se ha descrito sistemáticamente esta forma musical ancestral, para así lograr explicar y describir tanto la trascendencia de harawi, además identificar los instrumentos musicales empleados en dicha forma musical. También se ha realizado una recopilación y transcripción de las melodías del harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe.

La metodología utilizada para el presente trabajo de investigación fue, de enfoque cualitativo y diseño etnográfico. La técnica usada fue la observación y la entrevista semiestructurada en lo cual nuestro instrumento fue la guía de observación y la guía de entrevista. Se ha explicado el estado en el que se encuentra el harawi, recurriendo a distintas fuentes de información como son las bibliográficas, hemerográficas y vivenciales. En la etnografía demostramos la sistematización de la información donde logramos interpretar el simbolismo del vestuario, el mensaje de la fiesta, así como la difusión, recopilación, transcripción y análisis de la música. Para las entrevistas, nos apoyaron a cuatro miembros de la comunidad campesina, todos ellos protagonistas de la fiesta del harawi. Finalmente, concluimos con la demostración de los objetivos, describiendo el estado actual en el que se encuentra el harawi, además de explicar los logros

conseguidos al recopilar y transcribir las respectivas melodías. (Durán & Fretel, 2023)

Herrera, Luis (2018) en su tesis denominada “El Harawi Rehabilitador del quechua en los educandos del Colegio “Jorge Chávez” de Maranganí” investigación de diseño cuasi experimental, trabajado con dos grupos de estudio elegidos al azar, el experimental y el de control cada grupo conformado por veinte estudiantes a quienes se les aplicó el pretest al inicio y el Postest, luego de seis meses de talleres literarios los resultados son significativos en favor de la rehabilitación del quechua; porque se ha demostrado que el Harawi, gusta, entretiene, fomenta la creatividad y mejora la comunicación de sus usuarios al ver y escuchar sus creaciones en actos académicos públicos, dentro y fuera de la institución educativa.

Los estudiantes del grupo experimental que recibieron los talleres motivacionales mediante el empleo del quechua y fundamentalmente la creación de sus harawis, demuestran en el post test mejor conocimiento y creatividad en comparación con los estudiantes del grupo control; validando de esta manera la variable independiente “la elaboración, y uso de harawis de manera permanente como parte de la actividad académica”.

Los estudiantes del grupo experimental en lo que concierne a la redacción de sus harawis tienen dificultades en el empleo de las vocales y consonantes como: ta (simple), tha (aspirada) o t’a (glotalizada) y distinguir: tapuy (pregunta), thanta (trapo), t’aqay (separa). sin embargo, nuestro propósito era el empleo del quechua principalmente oral en espacios académicos, lo cual tuvo una respuesta favorable.

El harawi es un medio eficaz como rehabilitador del idioma quechua en nuestra educación peruana; porque capta la atención del auditorio, su presentación en todo acto protocolar es impactante, bello y armoniza con nuestra identidad socio cultural; por lo que es importante y necesario el fortalecimiento académico en todos los espacios y niveles educativos de nuestra región. (Herrera, 2018).

Alcántara, Ynés (2012) en su tesis titulada “Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví”, donde estudia el especial significado que la música tiene para los pueblos andinos del Peru. Analiza el origen y evolución de

los géneros musicales y ubica los antecedentes en la música prehispánica. Además, estudia el surgimiento, desarrollo y los temas de tres conocidos géneros de la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví. En el trabajo citado la autora concluye que:

1. De los tres géneros musicales, el huaino es el más popular de la música andina; presenta variadas formas y se cultiva en todas las regiones del Perú.
2. El harawi es un género de la música prehispánica que se ha conservado con determinadas características en los pueblos del interior del país.
3. El yaraví es un género musical de carácter mestizo que surge a partir de la evolución que experimenta el harawi durante la época republicana y se caracteriza por expresar la tristeza del alma humana (Alcántara, 2012)
4. Las primeras evidencias de la presencia del harawi en la literatura oral y cultura musical pre hispánica datan de la época de la colonia y fueron registrados por Guamán Poma en pasajes de su Nueva Corónica y Buen Gobierno (1616).
5. En las celebraciones o fiestas del inca, el cronista relata cómo se emiten con regocijo y entusiasmo los cantos (harawis) en los que participan hombres y mujeres por turnos.
6. El Vocabulario de la lengua general del Perú llamada lengua qquichua o del Inca de Diego González Holguín (1608) hace la primera referencia etimológica de la palabra harawi. Define la palabra harawi asociada a los “Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y ahora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales” (1989, p. 152)
7. El harawi está considerado como un género poético y musical y la mayor expresión lírica y musical de la época precolombina que dio paso a la formación de nuevos géneros líricos y musicales como, por ejemplo, el yaraví mestizo y colonial.
8. El harawi estaba ligado a diversos contextos y prácticas socioculturales: trabajo agrícola, el cortejo, el matrimonio, funerales, y otras ocasiones festivas. El harawi es la expresión musical más arraigado en el Perú pre hispánico tal como lo afirman Porras Barrenechea (1946), Arguedas (1957), Jesús Lara (1980), José Varallanos (1989) y Romero (2007) (Citado por Silva 2012 p 16.)
9. La expresión lírica el harawi no necesariamente eran de carácter triste y lastimero como algunos autores lo han señalado. (Alcántara, 2012)

2.2. Fundamentos teóricos

2.2.1. Formas y géneros musicales Andinos

Romero (2017) siguiendo Josafat Roel Pineda (1959) dice acerca de las “probables grandes formas musicales precolombinas” que serían seis que posiblemente correspondían a la época incaica, tal como se observa en el siguiente cuadro (p. 86) (citado por Alcántara 2012)

	Probables grandes formas musicales precolombinas		Ritmo
A	Básicamente TRI-FÓNICO	<i>Hatun taki</i> Canto principal	Ritmo binario
		Carnaval <i>Chanka</i>	Ritmo binario y ternario
B	Básicamente PENTAFÓNICO	<i>Wayno</i>	Ritmo ternario Ritmo binario
		Canto alternado de dos coros con breve fórmula de respuesta en cada frase	Ritmo binario
C	PENTAFÓNICO y otros	<i>Harawi</i>	-----
		<i>Wanka</i> , canción ceremonial	-----
D	-----	Sus formas musicales de ritmos tonales surgen durante el coloniaje	-----
E	-----	Haylli, haycha canción de trabajo	-----

Una propuesta actual y completa sobre la clasificación de los géneros musicales andinos propuesto por el Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú” (Romero, 2017, p. 87), muestra la relación del harawi con los contextos socioculturales del mundo andino.

Universos musicales	Géneros musicales	Formas musicales asociadas	Formas musicales de contexto libre
Música de Ciclo vital	Bautizo Corte de pelo cortejo matrimonio Funerales	Harawi	

	-Velorio -Entierro		
Música de trabajo	Trabajo agrícola -Siembra -Cultivo -cosecha	Harawi Wanka walina	Huayno y sus variantes regionales Chuscada (Ancash) Pampeña (Arequipa) Chimaycha (Amazonas y Huánuco) Cachua (Cajamarca) Wayllacha (Valle del Colca) Yaraví Muliza Pasacalle Marinera
	Trabajo ganadero Marca de ganado Trabajo comunal -Construcción -Limpia de acequia		
Música de fiestas	Danza – drama Navidad Carnavales Año nuevo Ritos festivos (saludos, marcha corrida de toros)	Wifala Carnaval Pukllay Pumpin	
Música Religiosas	Rezos Himnos Salmos Procesión Ofrendas rituales	Villancicos Wakataki	

Tomado de Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural en el Perú (Romero, 2017, p. 87) Esquema de Clasificación de Géneros y Formas Musicales Andinos.

2.2.2. Referentes históricos del Harawi

Guamán Poma es el primero en mencionar en pasajes de su Nueva Corónica testimonios de cantos, bailes y danzas de los pueblos del antiguo Perú:

“desde los incas, pasando por los señores poderosos y principales hasta los indios comunes de estos reinos los cuales bailaban y entonan arauis (1980 p. 288 /315{317 y en 288 /317/319). “Canciones y músicas del Ynga y de los demás señores de este rreyno y de los indios llamado harawi (canción de amor) ...”.

Como podemos observar, el harawi era una canción entonada por la gente del pueblo extendida a lo largo del territorio controlado por los Incas y no hay duda de su existencia ya que está plenamente documentado por Guamán Poma, pero también por Garcilaso de la Vega y otros cronistas como Bernabé Cobo y Gonzales de Holguin.

Guamán Poma de Ayala, dice además que solía celebrarse con bailes, cantos y comida todos los acontecimientos vinculados con la producción agrícola, tal es así que, en el mes de abril, después de lluvias el Inca organizaba una gran fiesta en la plaza pública y que en estas fiestas según el cronista se entonaba el cantar de los carneros, puca llama y cantar de los ríos (primer tomo p 217). En el mes de agosto se entonaban los cantos del triunfo y muchas fiestas relacionadas con la labranza y durante la minka comían y cantaban el haylli aymaran (canto al romper la tierra) (p 225).

Estos contextos los evidencia Guamán Poma cuando dice que los indios comunes de estos reinos (no solo los Incas), de los Chinchay suyos, Ande suyos, Colla Suyos, Conde Suyos, danzaban arauis (canción), taqui (danza ceremonial), cachiua (canción y danza en corro), haylli (cantos de triunfos), arauí de las mosas, las fiestas de los pastores llamados miches (pastor de llamas) etc. entre otros Guamán Poma también dice que las coplas son muchas y que las coyas [reina] y ñustas [princesa]. Cantan a bos alta muy suuauemente. Y uaricsa y arauí dize acá: Arauí arauí aray arauí yau arauí.” Uan diciendo lo que quieren y todos al tono de arauí. Responden las mujeres: “Uaricsa ayay uaricza chamay uaricza, ayay uaricza.” Todos uan deste tono y las mugeres rresponden. (1980, p. 293).

Diego Gonzales de Holguin en el Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua qquichua publicado en 1608 dice que la palabra harawi está asociada a los “Cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición y agora se ha recibido por cantares deuotos y espirituales” (1989, p. 152). Pero será en el siglo XVII, que se pone de relieve el carácter triste y melancólico del harawi colonial.

Garcilaso de la Vega (1609), en el capítulo XXVII del Libro II de Comentarios reales, que trata sobre la geometría, aritmética y música de los Incas, aporta información que permiten explicar la relación entre el arauí y el término harávec. La palabra harávec responde a un contexto lírico de creación o de origen poético y se asocia a la palabra harauicus (poetas). Según Garcilaso, se trata de los poetas incas, que son los creadores, los “inventores” de los versos que acompañan a la música y la danza del harawí (1991, Cf. T. I, pp. 130-131).

Ya en la colonia, Alcántara, (2012) dice que la música y la danza formaron parte de las diferentes actividades agrícolas, fiestas, ritos y ocasiones significativas del ciclo vital de la comunidad. La música acompañaba el ciclo anual de actividades: carnavales, cosecha, herranza, siembra, festividades religiosas, etc. Estaba presente, además, en una serie de ocasiones significativas del ciclo vital: cortapelo, matrimonio, techa casa, cumpleaños, muerte. Se hallaba íntimamente asociada a diferentes tipos de bailes, no solo huainos sino bailes colectivos como las pandillas, diabladas, negritos y otros con muchos elementos de la representación teatral. (p.15).

2.2.3. Características del Harawí

1. Básicamente Interpretado por mujeres

José María Arguedas, dice del harawí: “No lo entonan los hombres, sólo las mujeres, y siempre en coro, durante las despedidas o la recepción de las personas muy amadas o muy importantes [...] La voz de las mujeres alcanza notas agudas imposible para las masculinas” (2012, T. IV, p. 362). Esta particularidad en la voz de las mujeres permite otorgarles el rol principal en la interpretación de los harawís por su voz alta y aguda. (citado por Alcántara 2012)

2. El harawí no necesariamente era de carácter triste y lastimero. Así, Varallanos dice: “[...] con el harawí no solamente se cantaban los motivos placenteros o tristes del hogar, sino se le entonaba también en coro, colectivamente, como manifestación de alabanza a la naturaleza y de la alegría en la realización de las faenas agrícolas [...]” (1989, p. 34). (citado por Alcántara 2012)

3. Tipos de harawí

Lara (1980) citado por Alcántara (2012) dice que el harawí “Tomaba diversas denominaciones de acuerdo al sentimiento que le inspiraba:

Jaray arawí, era la canción del amor doliente

sank'ay arawi, la de la expiación

kusi arawi, súmaj arawi, warijsa arawi, las de la alegría, la belleza, la gracia, etc.”

Algunos cronistas enfatizaron las diferencias musicales entre las diversas regiones y grupos étnicos. Bernabé Cabo (1956: 270) dice al respecto: ... Cada provincia de las de todo el imperio de los Incas tenía su manera de bailar, los cuales bailes nunca trocaban; aunque ahora cualquier nación, en las fiestas de la iglesia, imita y contrahace los bailes de las otras provincias. Al respecto de esta característica, Guamán Poma de Ayala dice: De este modo, las cuatro partes del Tahuantinsuyo tenían sus respectivos versos y sus Taquíes. Los Quichuas, Aymaraes, Col/as, Soras, y algunos pueblos de los Condes, tenían sus versos especiales.

4. Versatilidad del harawi

La narrativa de Arguedas ilustra la versatilidad del harawi y su ejecución en diversos contextos específicos. Como ejemplo se aprecian las piezas líricas de los harawis entonados por las mujeres para despedir a Antolín en Diamantes y pedernales. Del mismo modo, en Yawar fiesta, se cantan harawis para despedir a los varayocs que salen de Puquio, luego de terminar la construcción de la carretera. Estas formas líricas y musicales revelan puntos de dramatismo y de inflexión en el hilo narrativo por la emotividad y sentimiento que transmiten los cantos expresados por las mujeres.

2.2.4. Variantes del Harawi

En torno al sustantivo Harawi, ("canción a coplas a lo humano y verdades de cuentos fabulosos"), Beyersdorff dice, que Holguín se esfuerza en especificar el tópico y el uso de cada variante, que son las siguientes:

Figura N°1 Variantes del Harawi, según Diego Gonzales de Holguin

Variante	Descripción
Yuyaykukuna	"cantos de recuerdo".
Waynarikuna	cantares de hechos de otros o memoria de los amados ausentes y de amor y afición
Wañupaq harawi	canción <le endechas
Al/in harawi o Llumpaq harawikuy	canciones. cantares buenos a los divinos nuevos
Qhashwa, Waynu y el Taki,	
Waqapayapuni	endecha funeraria.
Waqaylli	canto suplicatorio para la lluvia).
Haylli/Haycha	canto de victoria bélica y/o canto de remate de labores agrícolas.
Aymuray	la cosecha del maíz
Huqaripuni	Narración histórica o didáctica.

(Beyersdorff, 1986) Esquema de Clasificación de Géneros y Formas Musicales Andinos

2.2.5. El harawi en la actualidad

Tubino y Arditto 1994, dicen que, con la conquista, las estructuras andinas fueron violentamente modificadas, sin embargo ese proceso no liquidó totalmente lo prehispánico, pues debajo de lo occidental subsistieron rasgos culturales profundamente andinos y aún en la síntesis, que se produjo, los elementos occidentales convivieron con los elementos andinos. España trasladó al Perú su cultura y en síntesis con las culturas locales se configura un nuevo mundo con rasgos y dinámica propia.

En este sentido puede decirse que el harawi es un sobreviviente del Perú pre hispánico y que sigue vigente en muchos pueblos del interior, como la Provincia de Cangallo. Sin embargo, la cultura no es estática, se conserva cambiando, asumiendo, apropiándose de modos y de formas culturales nuevas, así que el harawi, debe haber sufrido cambios a lo largo de estos 500 años. Los

productos culturales, principalmente los tradicionales no permanecen estáticos, sino que evolucionan a lo largo del tiempo. Heise, Tubino, & Ardito, 1994 p. 14).

Así también MENDIVIL en la introducción de su Investigación titulada *El Harawi Histórico Incaico y sus Reminiscencias en los Andes actuales*, en el pie de página dice que en un trabajo presentado en 1997 en el marco de un seminario en el Instituto de Musicología de la Universidad de Colonia. Y tomando como marco teórico el modelo de comunicación de Jakobson y el arqueo-musicológico de Olsen (1988), se trató de reconstruir el harawi incaico como representación, utilizando diversas fuentes iconográficas e historiográficas a fin de tener un acercamiento al fenómeno dentro de su propio contexto. Aplicado el esquema de Jakobson al proceso comunicativo del harawi, se definió al harawiyoyq como el locutor, al público como alocutorio, la canción como el mensaje, las determinaciones culturales como el contexto, la representación como el contacto y el uso de una forma musical harawi como el código. El propósito fue mostrar que, debido a un conflicto en la función metalingüística, es decir debido a una incompatibilidad a nivel del código, las formas de transmisión de historia traídas de Europa permitieron la supervivencia, al menos parcial y a un nivel subjetivo, de formas de transmisión prehispánicas. (Mendivil, 1997)

Siguiendo a Mendivil y a Tubino & Ardito podemos decir que el harawi es una expresión musical de innegable origen pre hispánico y con su estudio puede identificarse los elementos pre hispánicos que subyacen en él. Así el harawi está presente en muchos pueblos andinos.

2.2.3. Coros

Cuerpo de cantores que cantan normalmente en grupo, aunque no necesariamente siguiendo partes diferentes. El inglés parece ser el único idioma que perpetua una distinción útil entre los términos choir y chorus. Este último se usa comúnmente para denotar grupos grandes de cantantes, especialmente de aficionados entusiastas, pero también de profesionales en el teatro y la ópera. Choir se aplica mayormente a grupos más pequeños, grupos de iglesias y conjuntos pequeños de expertos, formados por profesionales llamados en inglés chamber choirs (coros de cámara). Adicionalmente el término consort of voices (ensamble de voces) comenzó a utilizarse a mediados del siglo para denotar un

coro especializado formado para cantar, por ejemplo, el repertorio de madrigales renacentistas con solo una o dos voces por cada parte (Latham, 2009).

El coro es un ejercicio colectivo que históricamente nace en el momento en el que un grupo de personas se ponen a cantar juntas bajo unas mismas directrices marcadas por ellas mismos o por la personalidad de un director. El coro fue tomando forma y auge en Grecia, que es donde nacieron varias de las artes. Coro proviene del griego ronda. Los coros griegos eran formaciones de hombres, mujeres, mixtos o de hombres y niños. Cantaban solamente música monódica, normalmente en el teatro. Los coros eran utilizados para adorar a sus deidades (dioses). También en otras culturas como la hinduista se utilizaba el canto. Esta era una manera de adorar a sus dioses. Por medio del canto también se contaban leyendas, como ser la creación del mundo.

2.2.5. Historia del Coro

En el antiguo Egipto la música era considerada como la jerarquía inmediata al faraón y los principales músicos de la orquesta del palacio real, pero en primer lugar el cantante principal era considerado con rango de parientes del rey. El coro estaba conformado solo por varones, aunque en Mesopotamia se organizaban coros de mujeres cuando ellas recibían a los hombres que regresaban victoriosos de la guerra.

En Mesopotamia la música estaba íntimamente asociada con ritos de adoración a los astros y dioses. El dios Ea era el protector de la música, y se representaba mediante el sonido de un gran tambor. No solo lo adoraban con intervención de la música, sino que lo relacionaban con ella directamente, consideraban que algunos dioses eran músicos según muestran esculturas y relieves.

En las Escrituras hebreo Arameas está documentada la existencia de coros organizados en Israel. Eran coros con acompañamiento instrumental cuyo repertorio se transmitía de generación en generación. Los coros estaban compuestos únicamente por varones adultos, aunque se permitía añadir niños. El coro surgió en la antigua Grecia como expresión musical y teatral colectiva, y siguió existiendo en Roma, donde consta su presencia en actos musicales de circo Flavio, en la época del emperador Claudio.

Ligado en la Edad Media a las funciones litúrgicas, el coro fue adquiriendo mayor importancia gracias a la polifonía en los dos siglos que precedieron al renacimiento. En la Edad Media se forman coros en las iglesias y monasterios para acompañar a la liturgia, normalmente integrados solo por hombres (monasterios masculinos y catedrales) o solo mujeres (monasterios femeninos). En la liturgia habitual respondía y cantaba todo el pueblo conjuntamente (hombres y mujeres). Es también la Edad Media la que inventa una notación musical que llega hasta nuestros días y que nos permite construir el repertorio coral.

A principios del siglo X, en el periodo conocido como Ars antiqua aparece la polifonía, que permite el desarrollo de las agrupaciones vocales. Se canta en principio a dos voces y más tarde a tres y cuatro voces, aunque no en forma de coro sino de solistas (tríos y cuartetos).

En los siglos XIV y XV, en el periodo conocido como Ars nova, los niños pasan a formar parte de los coros, constituyendo las voces agudas de las obras polifónicas. En el siglo XVI aumenta el número de integrantes y se nombran las voces según su tesitura (cantus, altus, tenor y bassus). En los siglos XVII y XVIII, en los periodos denominados Barroco y Clasicismo, los coros siguen aumentando el número de integrantes y las voces que designan su tesitura son nombradas con los términos actuales (soprano, contralto, etc.). Aumenta el número

2.2.6. Clasificación del coro polifónico

El coro está compuesto por diferentes voces, agrupadas en cuerdas. Cada cuerda agrupa las voces en función del registro o tesitura (intervalo de notas que es capaz de interpretar) de cada una.

2.2.6.1. Soprano

Es la voz más aguda de la mujer o del niño. Su registro oscila entre do₄ y la₅. Es la voz que habitualmente soporta la melodía principal.



Mezzosoprano (esta distinción no es habitual en las formaciones corales mixtas, más bien en coros de mujeres solas). Es la voz media de las mujeres. Su registro se sitúa entre el de las sopranos y las contraltos.

2.2.6.2. Contralto

Es la voz grave de las mujeres, muy difícil de encontrar (generalmente en esta fila cantan mezzosopranos o incluso sopranos con menos formación vocal o menos registro, debido a que las verdaderas contraltos son poquísimas). Su registro oscila entre fa3 o incluso más bajo y re5.

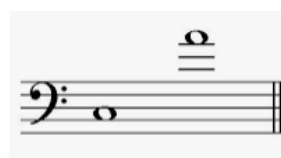
Contratenor o sopranista: es la voz más aguda de los hombres; llega a registros similares a los de la mezzosoprano (hasta un re5 e incluso un la5).



2.2.6.3. Tenor

Es una voz aguda de los hombres, la más aguda cuando no se incluyen contratenores; suele oscilar entre si2 y sol4.

Barítono: es la voz más común entre los hombres, con registro medio; su registro oscila entre el de los bajos y los tenores, aunque su color es similar al de un bajo, cantando en los coros generalmente con ellos. Se sitúa entre sol2 y mi4.



2.2.6.4. Bajo

es la voz grave; su registro se sitúa entre mi2 y do4.



2.2.7. Disposición orquestal de un coro

La tipología coral puede clasificarse atendiendo a diversos criterios: tipología

Figura N°2: tipología según la tesitura

Figura 3: tipología coral por el criterio de instrumentalidad

A capella	Cuando el coro canta sin acompañamiento instrumental
Coro concertante	Cuando el coro canta sin acompañamiento instrumental

2.2.8. Aporte de la Música tradicional como Recurso Pedagógico

Coro de voces iguales	cuando contienen voces de la misma naturaleza, voces blancas o graves a un mismo tiempo
Coros de voces iguales	Voces blancas
A dos voces	Sopranos y Contraltos
A tres voces	Sopranos, mezzosopranos y contraltos.
A cuatro voces	sopranos primeras, sopranos segundas, mezzosopranos y contraltos.
Formaciones típicas de voces iguales graves	
A dos voces	tenores y bajos.
A tres voces	tenores, barítonos y bajos
A cuatro voces	tenores primeros, tenores segundos, barítonos y bajos.
Coro al unísono	De aficionados De música popular Coros gregorianos
Coros de voces mixtas	cuando contienen voces de diferente naturaleza, voces blancas y graves a un mismo tiempo. La composición típica de coros de voces mixtas puede ser

A cuatro voces	sopranos, contraltos, tenores y bajos. Es la formación más habitual, llamada también por su abreviatura SATB.
A seis voces	sopranos, mezzosopranos, contraltos.

La música es un instrumento efectivo en el proceso de enseñanza aprendizaje y

la formación integral de los educandos en los distintos niveles y modalidades del sistema educativo: Inicial, Primaria, Secundaria, Superior, Educación Intercultural Bilingüe y Educación Especial.

1. La música tradicional actúa como contexto sociocultural, ya que cada sociedad tiene sus propias manifestaciones culturales, artísticas, estéticas y científicas, las que a lo largo de la historia van tomando nuevas formas. Resulta fundamental para comprender el contexto actual de la música y la educación el conocer sus orígenes, funciones, importancias educativas, las diferentes corrientes, las teorías, las transformaciones a lo largo de la historia, etc. es decir, para comprender mejor los hechos posteriores es necesario estudiar los tiempos pasados. (Perlacio 2019)

2. Según Decroly, la materialización de las observaciones y creaciones personales en una expresión concreta se traduce en trabajos manuales, modelado, carpintería, impresión, cerámica, dibujo y la música en los primeros niveles. (F. Dubreucq – Choprix s/f). La Escuela Nueva reconoció el valor estético y artístico de la música. Pedagogos importantes como María Montessori, reconocieron en la música su factor formativo y cómo esta podía ser utilizada en los procesos de enseñanza y aprendizaje. Así también Orff, Willems, Dalcroze destacaron el valor estético que tenía la música en las escuelas (Díaz, 2005; Pascual, 2011. (Citado por Perlacio 2019).

Del mismo modo Kodaly propone que la música debería enseñarse desde la niñez y convertirse en el eje central de todo aprendizaje y el centro del currículo porque constituye un recurso que dinamiza todos los procesos de enseñanza y aprendizaje. (Calderón, 2015, Martínez, 2014. Citado por Perlacio 2019).

3. La música es una metodología para desarrollar la inteligencia, porque su aprendizaje involucra el hemisferio izquierdo, derecho, anterior y posterior del cerebro humano. Es decir, cuando hay música hay música el estudiante aprende y retiene la información con mayor precipitación. (Tasayco y Rodríguez, 2012. Citado por Perlacio 2019). En consecuencia, se produce el aprendizaje significativo mediante actividades y trabajos musicales realizados por los educandos. Además, la música contribuye con el desarrollo motor, cognitivo y social, de las personalidades, la creatividad, la imaginación y la expresividad (Calderón, 2015. Citado por Perlacio 2019).

4. La música tradicional nos identifica como cultura, por eso la música que se escucha desde los primeros años de vida no se puede desechar, ya que aporta elementos variados como: los ritmos autóctonos que cada cual tiene como cultura, como reflejo de sus vivencias, del entorno social que los rodea y de la educación recibida (Brea, 2007).

5. La música como método de aprendizaje, se ha demostrado a través de múltiples estudios que la música no solo es una actividad recreativa, sino que, beneficia en todo el procedimiento de aprendizajes propiciando el progreso y desarrollo de las capacidades, habilidades y destrezas, lo cual sucede en actividades diversas en las que la música cumple un rol importante, los cuales son el teatro, la danza, la lectura, las manualidades, juegos, etc. (Rendón, 2015).

Asimismo, en el proceso de aprendizaje están en constante interacción las variables socioculturales, cognitivas y la conducta humana; por consiguiente, es indispensable preocuparse en cada una de ellas al momento de desempeñar las prácticas pedagógicas (Lozano y Lozano, 2007).

En cuanto a la metodología de las canciones en los procesos de enseñanza aprendizaje son manifestaciones verbales que ayuda a los estudiantes a fortalecer su capacidad de la memoria; mediante las canciones los estudiantes memorizan vocabularios; por ende, se benefician de mayor capacidad de vocalización o acentuación.

Debido a que las canciones poseen sonidos, melodías y ritmos, las melodías facilitan al estudiante la comprensión, atención, percepción y memorización, permitiendo el desarrollo del lenguaje oral y escrito, ya que las canciones poseen

textos breves fáciles de comprender (Rojas, Ruiz, Carillo y Acelas, 2013; Escontrela, Domínguez y Carballo, 2003). las canciones fortalecen las capacidades cognitivas o construyen aprendizajes y conocimientos de manera excelente, permite a los niños fortalecer la socialización, transforma y mejora las condiciones emocionales o el estado de ánimo.

Por consiguiente, las canciones influyen en la cotidianidad de las personas en sus niveles fisiológicos, biológicos, psicológicos y sociales. En ese sentido, es valorable su importancia, ya que se puede diseñar métodos, procedimientos o acontecimientos dentro de la planificación del educador. (Leganés, 2012).

Asimismo, en las aulas los estudiantes despiertan el interés y los ánimos a través de la acción de cantar, más aún cuando dicha acción se efectúa en su lengua materna, los cuales podrían ser en quechua, aimara, asháninca, shipibo, etc. porque cantar es una actividad significativa que proporciona, confianza, seguridad, participación, hallazgos o descubrimiento de sí mismo y con los demás.

De manera que las canciones son esenciales para adquirir habilidades diversas; por lo tanto, es fundamental e indispensable la implementación y participación de los estudiantes en actividades curriculares y de música, ya que, además, colabora al desarrollo socio-afectivo y cognitivo (Camara, 2003).

2.3. Marco conceptual

2.3.1. Adaptación

Adaptación es acción de adaptar o adaptarse. El término adaptar es acomodar o ajustar una cosa. La palabra adaptación es de origen latín “adaptare” que significa “ajustar una cosa u otra”, compuesto del verbo “ad” que expresa “hacia” y el verbo “aptare” que figura “ajustar o aplicar” (Significados.com. Disponible en: <https://www.significados.com/adaptacion/>, 2021).

2.3.2. Forma musical

Según el diccionario de la musical, es el “resultado de la organización en el tiempo del material sonoro tradicional de la región escogido por el compositor para dar vida a una composición musical.” Por otro lado, según Zamacois (1997), forma musical, es el esquema básico donde el compositor organiza su idea musical (p. 25)

2.3.3. Recopilación

Juntar en un compendio diversas cosas empleando algún criterio que les de cierta unidad. Dicho especialmente de escritos literarios u otras obras de arte, donde se juntan dándole un criterio que dé unidad al conjunto. (Fuente: <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/recopilar.php>.Definiciones-de.com)

2.3.4. Transcripción

Para Gómez-Meire (2010) La transcripción musical se define como el proceso mediante el cual, a partir de la audición de una pieza musical se reconstruye la secuencia de notas que forman la partitura. Consiste en obtener una representación simbólica de la pieza que contenga todos los aspectos musicales de la misma. Además de la identificación de la nota, determinar el tono, el ritmo, y la duración de la misma. La memoria colectiva es importante de las sociedades de fuerte tradición oral, como elemento de unificación y cohesión de grupo cultural, pero no ha de ser santificada o identificada con lo permanentemente “propio” del grupo (p.15-16).

Debido a que las sociedades viven en determinados espacios y tiempos históricos, sus expresiones culturales vigentes en ese determinado momento pueden ser estudiadas en ese período particular, pueden ser recopiladas y transcritas. En el caso de la música y específicamente en el caso del Harawi de Cangallo, esta puede ser motivo de estudio para conocer sus características melódicas, armónicas, rítmicas y las posibilidades de hacer propuestas artísticas diversas, como la adaptación a un coro polifónico.

Una obra musical puede ser concebida como algo autónomo, como “artefacto” o “texto”, habitualmente fijado en la partitura por el compositor o por un transcriptor, en el caso de la tradición oral.

CAPÍTULO III: DISEÑO METODOLÓGICO

3.1. Nivel de Investigación

El nivel de investigación será exploratorio, ya que el harawi de Cangallo no ha sido transcrito ni adaptado a un formato académico de coro polifónico, aunque existen numerosos trabajos realizados desde otras disciplinas. La presente investigación pretende lograr un avance en el conocimiento del harawi de Cangallo, aumentar la familiaridad con el área problemática para posteriormente realizar otros estudios más estructurados en los siguientes niveles. La Metodología de este estudio exploratorio contempló dos tipos de acciones: Estudio de la documentación, básicamente publicaciones y los contactos directos con la problemática a estudiar a través del trabajo de campo y la sistematización de la información recogida

3.2. Tipo de Investigación

El presente estudio fue de tipo descriptivo por que se busca transcribir y adaptar un género tradicional específico a un coro polifónico, manteniendo las características básicas del fenómeno. Desde el punto de vista científico, describir es medir con la mayor precisión posible.

3.3. Diseño de estudio

Para la sistematización del estudio se utilizará el diseño tipo descriptivo - cualitativo.

3.4. Enfoque metodológico

El enfoque de la presente investigación es cualitativo. dividido en dos momentos bien definidos, el trabajo de campo y el trabajo de gabinete.

3.4.1. El trabajo de Campo

El trabajo de campo consistió en la grabación de la música a cargo de las informantes clave Toribia Tanta Huamani, Paula Tanta Chauca, Daria Luza Tanta, vecinas de Cangallo, quienes interpretaban estos harawis en celebraciones especiales como Yarqa aspiy, techada, siembra, cosecha, matrimonios, etc. La

grabación fue hecha la segunda semana de mayo del 2017 en Mollebamba Cangallo.

3.4.2. El trabajo de gabinete

Consistió en la transcripción utilizando un editor de partituras, se generaron tres partituras y con ellas se procedió a elaborar la adaptación para un coro polifónico y la contextualización espacio temporal de la provincia de Cangallo.

3.5. Objeto de estudio.

El objeto de estudio son tres harawis del distrito de Cangallo, Provincia de Cangallo región Ayacucho. Estos harawis serán transcritos y adaptados a un formato académico de coro polifónico para su uso, además se hará su contextualización histórica y cultural.

3.6. Unidad de Análisis.

La unidad de análisis está constituida por la transcripción y adaptación de tres harawis; Wasiqispi, Kawsay Quñuy Cebada y LLantakuy

3.7. Técnicas e instrumentos de Recolección de datos

3.7.1. Técnicas

Observación directa

Entrevista

Análisis documental

Bibliografía

Transcripción musical

técnica bibliográfica

3.7.2. Instrumentos

Software Sibelius

Fichas

-Los procedimientos técnicos a utilizar son los siguientes:

-Transcripción de tres harawis de la provincia de Cangallo.

-Adaptación a formato de coro polifónico

3.8. Categorías de la Investigación

1. Harawi como expresión musical originaria

Definición y origen prehispánico.

Función social y simbólica.

Referencias históricas: Guamán Poma, Garcilaso, Gonzales de Holguín.

2. Estructura musical del harawi

Escala tetrafónica.

Uso de tónica y séptima.

Acordes y forma melódica.

Inversión del acorde inicial.

3. Adaptación coral y transcripción académica

Formato coral polifónico.

Principios de transcripción y arreglos.

Desafíos técnicos y estilísticos en la adaptación.

4. Valor pedagógico y aplicación didáctica

Usos en formación vocal en nivel superior.

Recursos didácticos: partituras, ejercicios, ensayos.

Interculturalidad en la enseñanza musical.

5. Patrimonio cultural e identidad

Harawi como patrimonio intangible.

Continuidad cultural en zonas andinas.

Reivindicación y visibilización en la educación artística.

CAPITULO IV: RESULTADOS

4.1. Generalidades

Según Juan José Miranda (1984), las canciones que se entonan en las fiestas tradicionales de la población nativa andina, existen mensajes que pueden servir de hitos para plantear y explicar el proceso histórico de la región, porque mantienen en sus coplas vivencias de situaciones y acontecimientos que permiten esta reconstrucción.

Un canto tradicional en la ciudad de Cangallo es sin duda el harawi, entonado en circunstancias especiales como la siembra, la cosecha, un matrimonio, etc. El harawi es un Género musical debido a que existe a lo largo y ancho de todo el territorio nacional, pero en cada lugar tiene características propias.

Así, según los instrumentos empleados en su ejecución es harawi es un género vocal, interpretado por mujeres. El harawi cumple una función social, ya que es un canto que se entona en ocasiones especiales y para toda la comunidad. Según a quienes va dirigido el harawi es un género tradicional y según la forma de exponerlos es un género popular. Según su función social es un género profano o no religiosos vinculado entre otros a la a los procesos agrícolas.

4.2. Criterios para la transcripción y adaptación del Harawi a Coro Polifónico

Según el Harvard Dictionary of Music, la tesitura de la soprano va desde un do4 (el do central del piano) hasta un do6. El registro óptimo se sitúa entre el fa4 y el fa5. Según el libro El maestro de canto de Sergio Tulián, la soprano ligera va de un re4 a un sol6, la soprano lírica va de un do4 a un re6, y la soprano dramática va de un la3 a un do#6.

En general, cuando un compositor compone una parte para soprano en obras corales, utiliza un ámbito de notas más estrecho (más fácil de cantar): desde un mi4 a un sol5 y la selección de canciones con el fin de dar a conocer harawis como obras del género vocal haciendo énfasis en el rescate y difusión de la música tradicional peruana, específicamente de la provincia de Cangallo.

Se tuvieron en cuenta, además factores tales como: tratamiento de los contornos melódicos, planteamientos armónicos, texturas, entre otros. Así mismo, es determinante poder mencionar que se pretende dar vida a repertorio, siendo

este aspecto uno de los más relevantes cuando de rescate sonoro se habla dentro de la línea de preservación del Patrimonio Cultural de un Pueblo.

4.3. Transcripción del harawi Kawsay Quñuy cebada

Figura N°4 transcripción del Harawi Kawsay Quñuy Cebada

Sim



4.3.1. Análisis de la Obra Kawsay Quñuy Cebada

1. Expresión Musical

Harawi

2. Origen

Pre hispánico

3. Lugar de Origen

Cangallo

4. Autor

Anónimo

5. Interprete

Toribia Tanta Huamani.

Paula Tanta Chauca

Daria Luza.

7. Transcripción

Danny Garamendi Bautista

Yone Cerda Anaya.

8. Texto

Urqukunapi huayllay ichullay

Ima sumac mii chi wi wi win ki yaa

9. Género

Según los instrumentos empleados: Vocal

Según su función: social

Según a quienes va dirigido: Tradicional

Según la forma de exponerlos: popular.

10. Formato

Canto

11. Estructura

A unitemático.

12. Tonalidad y Modo

Sim



13. rango: fa4 – la6

14. métrica: Compas simples

15. Tiempo: $\underline{\text{J}}$ = 90

16. Indicador de Compas: $\frac{3}{4}$

17. Textura: monofónico

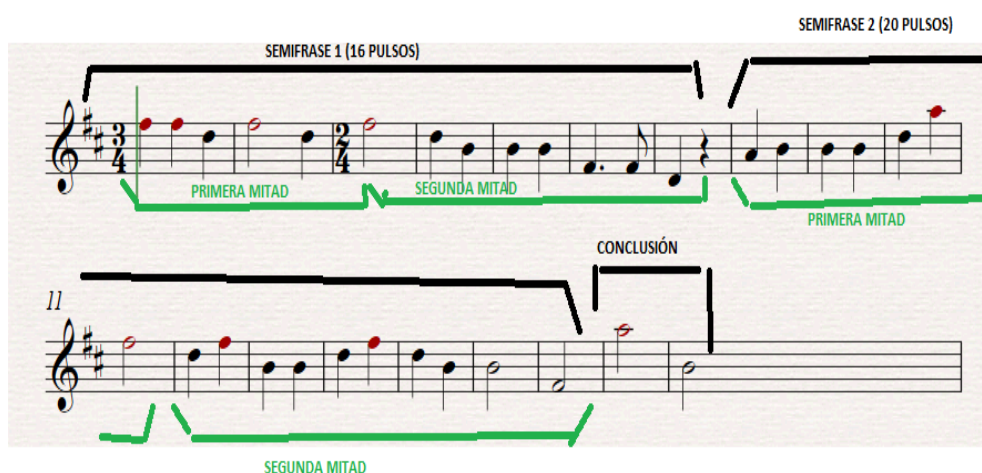
18. Análisis formal

La pieza está compuesta por dos frases, donde la segunda es repetición de la primera. Por consiguiente, se analizará la primera frase.

Esta frase de 7 compases, se compone de dos semifrases, y contiene un remate a modo de conclusión.



Análisis formal

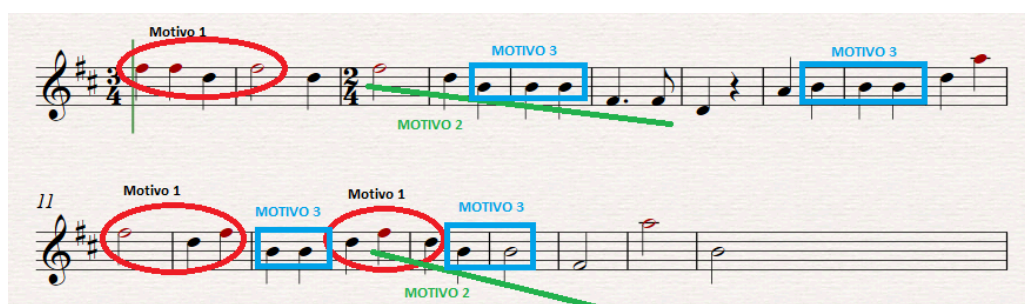


Al tratarse de música tradicional, no se espera que las frases encajen en moldes de la música académica, porque es imposible. Sin embargo, con este análisis se trazan aproximaciones para su comprensión.

Debido a que se trata de música tradicional, las dos semifrases resultantes no son proporcionales (la primera tiene 12 pulsos, la segunda 20). Y a su vez, estas semifrases pueden estar divididas en dos pequeñas unidades (desproporcionales en cada semifrase, debido a la naturaleza oral y tradicional de la música).

19. Análisis temático.

A pesar de su naturaleza oral y popular, se pueden encontrar pequeñas células de construcción en esta pieza. Tales como:

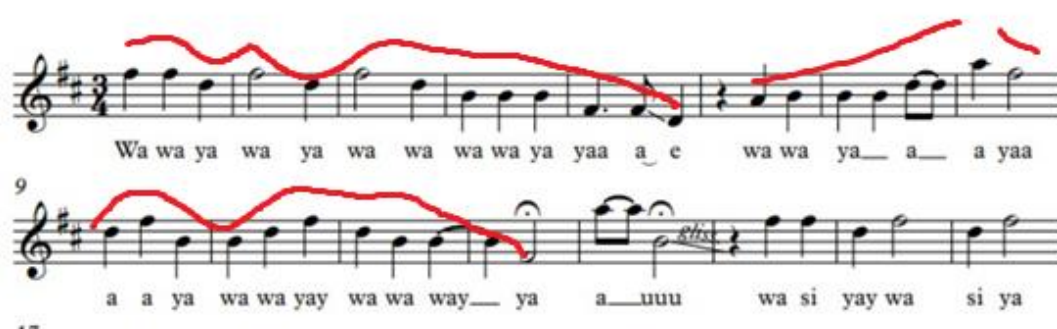


La existencia de estos tres motivos (que no son desarrollados de forma académica) que se presentan de forma esporádica, le dan unidad a la pieza.

20. Análisis melódico.

La tesitura de esta pieza en general es aguda, esto es debido a que está destinada a cantarse por una comunidad de mujeres. La dirección melódica que tiene esta pieza es bastante variada. En primer lugar, siempre privilegia avanzar por terceras, haciendo notas del acorde de Sim7. La línea sigue un movimiento ascendente y descendente de forma sucesiva (a modo de un cerro), para

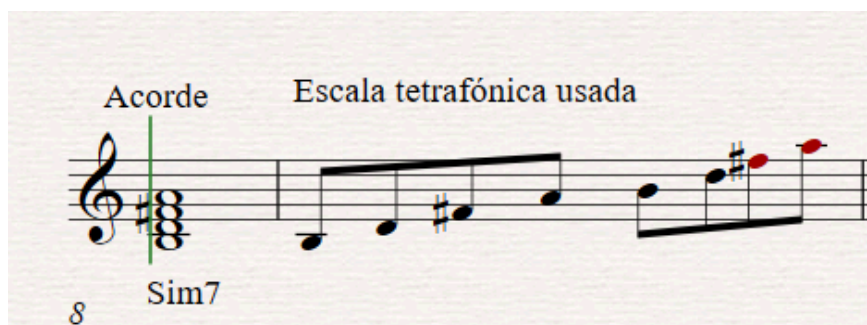
finalmente caer en notas graves siempre en los finales de frase. En el siguiente gráfico se ve la variedad de movimiento melódico de esta pieza



La de Kawsay quñuy cebada es una melodía ondulada, que se corta en tres puntos: en el segundo, cuarto, sexto y séptimo compases. La melodía está conformada por terceras menores y sextas mayores ascendente y descendente como recurso para dar mayor intensidad a la palabra. La tercera menor es un intervalo consonante, pero entendido como descenso de la tercera mayor y significa aceptación estoica, tragedia. La melodía está construida básicamente por dos acordes la tónica y la dominante. La tónica es emocionalmente neutra;

21. Análisis Armónico

Efectivamente, se trata de una melodía tetrafónica, es decir, basada en cuatro sonidos, estos son si, re, fa#, la. Estos son los sonidos que componen el acorde de Si menor con séptima.



Este tipo de material se puede ver muy parecido a una escala pentáfona de Si menor (pero sin la nota mi). Curiosamente, la melodía se mueve exclusivamente en saltos a alguna nota inmediata del acorde (de si a re, de re a fa#, y así sucesivamente), y solo usa un gran salto de séptima para rematar la frase.



Salto excepcional de séptima para rematar la frase.

22. Análisis Rítmico

El ritmo de este canto es libre, debido a su naturaleza popular y oral. Sin embargo, en la transcripción se han podido notar algunos fenómenos:

Las frases comienzan con un compás distinto (tres cuartos) y luego van al compás de dos cuartos. La existencia de una negra con punto y corchea, para cerrar una semifrase. La mayoría de notas van por negras. Esta complejidad rítmica se debe a que este canto es tradicional, oral, y cuando se canta, no se es consciente de una rítmica académica, sino que, en cada interpretación, la rítmica de este canto va a variar. En el siguiente cuadro se resume lo señalado.



Finalmente se propone, a modo de conclusión, una forma de escribir este canto

de forma ordenada:

The image shows a musical score for a piece in D major (two sharps) and 3/4 time. The score is written on four staves. The first staff begins with a green bar line. The second staff is marked with a red '11'. The third staff is marked with a red '20'. The fourth staff is marked with a red '30'. The score ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

23. Adaptación del harawi Kawsay Quñuy Cebada a formato de coro polifónico

Figura 5 Adaptación a formato de coro polifónico del harawi Kawsay Quñuy Cebada

Sim

SOPRANO
Ur qu ku na pi hua y llay ichu llay

CONTRALTO
Ur qu ku na pi hua y llay ichu llay

TENOR
Ur qu ku na pi hua y llay ichu llay

BAJO
Ur qu ku na pi hua y llay ichu llay

4 **D.C**
I ma su maq mii chi wi wi win ki yaa a uu.

I ma su maq mii chi wi wi win ki yaa

I ma su maq mii chi wi wi win ki yaa

I ma su maq mii chi wi wi win ki yaa

4.5. Transcripción del Harawi Wasiqipi

Figura 6 transcripción del harawi Wasiqipi

Si menor

Wa wa ya wa ya wa wa wa ya yaa a e wa wa ya a a yaa

9 a a ya wa wa yay wa wa way ya a uuu wa si yay wa si ya

17 ca sa yay ca saa a e a lam bre llay chaq lla lluc u u

23 chanka ka llay mi tu lluc yaa a uuu

4.4.1. Análisis de la Obra Wasiqispi

1. Expresión Musical

Harawi

2. Lugar de Origen

Cangallo

3. Autor

Anónimo

4. Transcripción

Danny Garamendi Bautista

Yone Cerda Anaya

5. Interpretes

Toribia Tanta Huamani.

Paula Tanta Chauca

Daria Luza.

6. Género

Según los instrumentos empleados: Vocal

Según su función: social

Según a quienes va dirigido: Tradicional

Según la forma de exponerlos: popular.

7. Forma

Primaria con estructura binaria A-A.

8. Estructura

Dos estructuras A-A

9. Tonalidad y Modo

Sim



10. Rango: Re4 – la6

Está constituida por dos acordes: tónica y dominante y una semicadencia en fa # menor

11. métrica

Compás simple

12. Tiempo 13. Indicador de Compas: $\frac{3}{4}$

14. Numero de Compases: 27

15. Texto de Wasiqipi

Wa wa ya wa ya wa wa wa ya yaa a e

Wa wa wa ya a a yaa

a a ya wa wa yay

wa wa way ya

auuuuuu

wa si yay wa si ya

casayay casa a e alambre yay

chaqllalluq u u

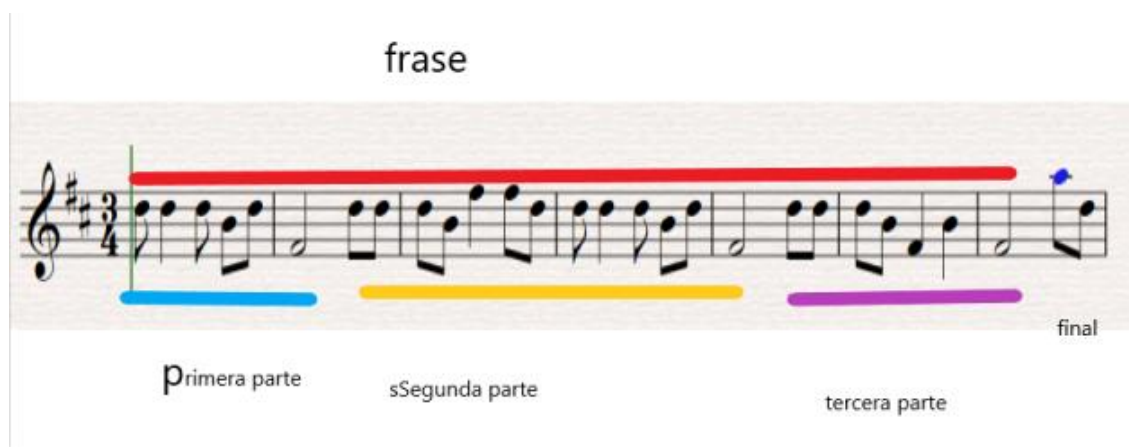
chancacallaty mitulluy yaa a uuuuuuu

16. Textura

Monofónica

17. Análisis formal

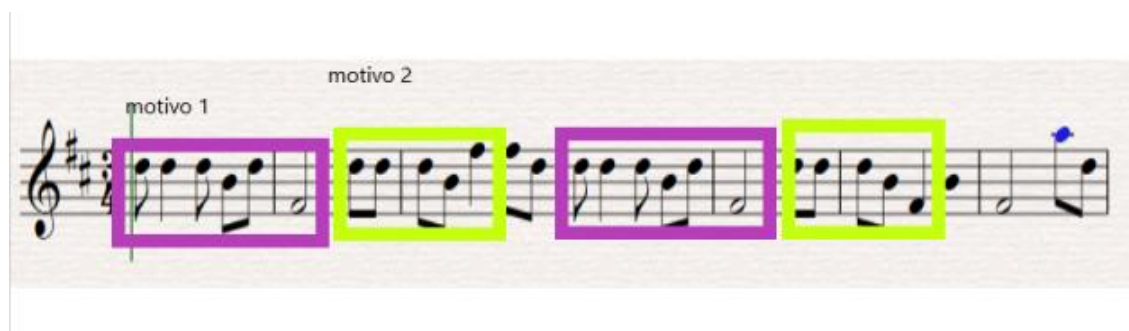
La pieza está compuesta por una frase. Esta frase está compuesta por 7 compases, se divide en tres partes o semifrases, y contiene un remate a modo de conclusión.



Al tratarse de música tradicional, no se espera que las frases encajen en moldes de la música académica. Debido a que se trata de música tradicional, las tres semifrases resultantes no son proporcionales (la primera tiene 5 pulsos, la segunda 9 pulsos, la tercera tiene 7 pulsos). Las semifrases pueden estar divididas en dos pequeñas unidades (desproporcionales en cada semifrase, debido a la naturaleza oral y tradicional de la música).

18. Análisis temático.

A pesar de su naturaleza oral y popular, se pueden encontrar pequeñas células de construcción en esta pieza. Tales como:



la existencia de estos dos motivos (que no son desarrollados de forma académica) que se presentan de secuencial, le dan unidad a la pieza que es bastante pequeña.

19. Análisis melódico.

La tesitura de esta pieza es aguda, esto es debido a que está destinada a cantarse por una comunidad de mujeres.

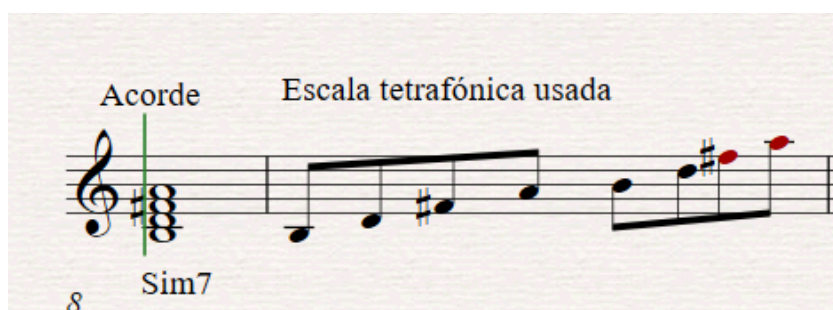
La dirección melódica que tiene esta pieza es bastante básicamente ondulada. En primer lugar, siempre privilegia avanzar por terceras, haciendo notas del acorde de

Sim7. La línea sigue un movimiento ascendente y descendente de forma sucesiva (a modo de un cerro), para finalmente caer en notas graves siempre en los finales de frase. La línea melódica se corta en el segundo compás donde entre el primer y segundo tiempo aparece una sexta lo mismo sucede en el quinto compás. El contorno melódico Kawsay quñuy cebada Wasiqipi, está desarrollada a través de terceras y sextas menores ascendente y descendente, en el último compás se produce un salto extraordinario de diez sonidos para terminar descendiendo una quinta.



20. Análisis Armónico

Efectivamente, se trata de una melodía tetrafónica, es decir, basada en cuatro sonidos, estos son si, re, fa#, la. Estos son los sonidos que componen el acorde de Si menor con séptima.



Este tipo de material se puede ver muy parecido a una escala pentáfona de Si menor (pero sin la nota mi)

Curiosamente, la melodía se mueve exclusivamente en saltos a alguna nota inmediata del acorde (de si a re, de re a fa#, y así sucesivamente), y solo usa un gran salto de séptima para rematar la frase.



Salto excepcional de séptima para rematar la frase.

21. Análisis Rítmico

El ritmo de este canto es libre, debido a su naturaleza popular y oral. Sin embargo, en la transcripción se identifica algunos puntos interesantes:

La frase comienza en un compás de tres cuartos. La melodía está construida sobre la base de negras y corcheas básicamente. Las blancas se utilizan para para rematar los finales de frase. Al tratarse de canto tradicional, oral, y cuando se canta, no se es consciente de una rítmica académica, sino que, en cada interpretación, la rítmica de este canto va a variar.

22. Adaptación a formato de coro Polifónico del harawi Wasiqipi

Figura 7 Adaptación a formato de coro polifónico del harawi Wasiqipi

Musical score for Soprano, Contralto, Tenor, and Bajo parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Wa wa ya wa ya wa wa wa wa ya yaa a e wa wa.

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAJO

Si

Continuation of the musical score. The lyrics are: ya a a yaa a a ya wa wa yay wa wa way ya a uuu.

ya a a yaa a a ya wa wa yay wa wa way ya a uuu

ya a a yaa a a ya wa wa yay wa wa way ya

ya a a yaa a a ya wa wa yay wa wa way ya

ya a a yaa a a ya wa wa yay wa wa way ya

14

wa si yay wa si ya ca sa yay ca saa a e a lam bre llay

wa si yay wa si ya ca sa yay ca saa a e a lam bre llay

wa si yay wa si ya ca sa yay ca saa a e a lam bre llay

wa si yay wa si ya ca sa yay ca saa a e a lam bre llay

21

chaq lla lluc u u chanka ka llay mi tu lluc yaa a uuu

chaq lla lluc u u chanka ka llay mi tu lluc yaa

chaq lla lluc u u chanka ka llay mi tu lluc yaa

chaq lla lluc u u chanka ka llay mi tu lluc yaa

4.6. Transcripción del Harawi Llantakuy

Figura 8: Transcripción del Harawi Llantakuy

Soprano

Wa wa ya... wa wa ya wa wa wa yaa... e wa wa ya... wa wa ya wa wa wa

8 ya... a u ay llu lluy lla... ni sup ti ki ya... e may taq ku u na... chay

15 ay lluy ki a... e pa ni lluy lla... ka ni in... ki

20 ya may taq ku u na... chai pa ni i ki ya... u u

4.5.1. Análisis de la Obra Llantakuy

1. Expresión Musical

Harawi

2. Lugar de Origen

Cangallo

3. Autor

Anónimo

4. Texto

Texto

Urqkunapi huayllay ichullay

Ima sumac mii chi wi wi win kiyaa

5. Género

Según los instrumentos empleados: Vocal

Según su función: social

Según a quienes va dirigido: Tradicional

Según la forma de exponerlos: popular

6. Interpretar

Toribia Tanta Huamani.

Paula Tanta Chauca

Daria Luza.

7. Transcripción

Danny Garamendi Bautista

Yone Cerda Anaya.

8. Estructura

Unitemático

9. Tonalidad y Modo.

Fa #m



Dado que F#m es un acorde menor, estas tres notas son la fundamental, la tercera menor y la quinta justa. En este caso la fundamental es F# (Fa sostenido) y, por lo tanto, las notas del acorde son:

Fundamental: Fa#

Tercera menor: la

Quinta justa: Do#

10. Rango: La3 – fa5

11. métrica

Compás simple

12. Tiempo = 90

13. Indicador de Compas: 2/4

14. Numero de Compases: 24

15. Análisis formal

La pieza de música está compuesta por tres frases cada frase compuesta por 8 compases cada una y en total 24 compases. El compás 8 y el compás 24 parecen ser un remate en forma de conclusión. El harawi tiene una estructura unitemática y de Forma Primaria con estructura binaria A-A.

16. Análisis temático

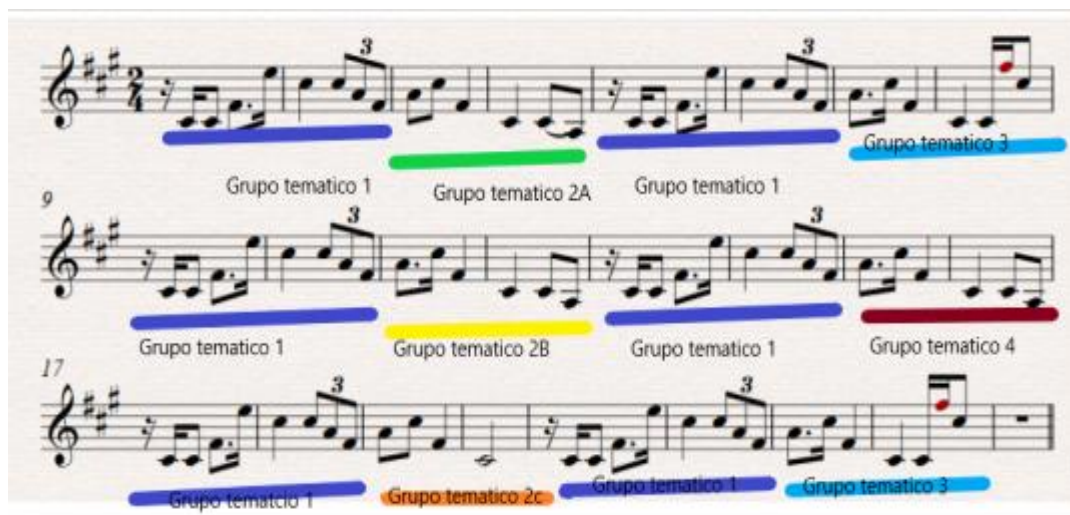
A pesar de su naturaleza oral y popular, se pueden encontrar células de construcción en esta pieza. Tales como: La existencia de cuatro grupos temáticos y seis semifrases que le dan unidad a la pieza. Siendo el grupo temático 1 el que define la pieza por que se repita exactamente igual 6 veces y el grupo temático 3 que se repite dos veces al final de la frase 1 y 3

Grupo temático 1 con el que inicia la pieza



Grupo temático 3 con el que termina la pieza





17. Análisis melódico

La tesitura de esta pieza es aguda y es entonada por mujeres. Tiene una textura monofónica y el color agudo. La dirección melódica de esta pieza es básicamente ondulada. Privilegia el avance por terceras haciendo notas del acorde de Fa#m7: fa# - la – do# y mi. La línea sigue un movimiento ondulado ascendente y descendente de forma sucesiva para finalmente caer en notas graves siempre en los finales de frase.

La melodía se desarrolla a través de terceras, cuartas quintas y séptimas ascendente y descendente como recurso para dar mayor intensidad a la palabra

Figura línea melódica del harawi Llantakuy



18. Análisis Armónico

El harawi Llantakuy es una melodía tetrafónica, es decir, basada en cuatro sonidos, estos son fa#, la, #do mí. Estos son los sonidos que componen el acorde de fa# menor con séptima.



Acorde de Fa#menor



Acorde de Fa# menor con séptima

Este tipo de material se puede ver muy parecido a una escala pentáfona de Fa# menor (pero sin la nota sí)

La melodía se mueve exclusivamente en saltos a alguna nota inmediata del acorde (de si a re, de re a fa#, y así sucesivamente), y solo usa un gran salto de séptima para rematar la frase.



Salto excepcional de 11 notas para rematar la frase.

19. Análisis Rítmico

El ritmo de este canto es libre, debido a su naturaleza popular y oral. Para el caso de este harawi en la transcripción se han podido notar que la frase analizada comienza y termina en compas de 2/4

-contiene un conjunto de patrones que se repiten en toda la pieza:



El patrón rítmico que finaliza la frase 1 y 3 es el siguiente:



El patrón rítmico con que finaliza la frase 2 es el siguiente:



20. Adaptación a formato de coro polifónico del Harawi Llantakuy

Figura 9: Adaptación a formato de coro polifónico del Harawi Llantakuy

Coro Polifónico

Soprano
 Wa wa ya — wa wa ya wa wa wa yaa — e wa wa ya —
 Alto
 Wa wa ya — wa wa ya wa wa wa yaa — e wa wa ya —
 Tenor
 Wa wa ya — wa wa ya wa wa wa yaa — e wa wa ya —
 Bajo
 Wa wa ya — wa wa ya wa wa wa yaa — e wa wa ya —

Sop.
 — wa wa ya wa wa wa ya — a u ay llu llug — lla — ni sup ti ki
 A.
 — wa wa ya wa wa wa ya — a u ay llu llug — lla — ni sup ti ki
 T.
 — wa wa ya wa wa wa ya — a u ay llu llug — lla — ni sup ti ki
 Bajo
 — wa wa ya wa wa wa ya — a u ay llu llug — lla — ni sup ti ki

2

12

Sop. *gliss.*
ya e may taq ku u na chay ay lluy ki a e pa ni lluy

A. *gliss.*
ya e may taq ku u na chay ay lluy ki a e pa ni lluy

T. *gliss.*
ya e may taq ku u na chay ay lluy ki a e pa ni lluy

Bajo *gliss.*
ya e may taq ku u na chay ay lluy ki a e pa ni lluy

18

Sop. *gliss.*
lla ka ni in ki ya may taq ku u na chai pa ni i ki ya u u

A. *gliss.*
lla ka ni in ki ya may taq ku u na chai pa ni i ki ya u u

T. *gliss.*
lla ka ni in ki ya may taq ku u na chai pa ni i ki ya u u

Bajo *gliss.*
lla ka ni in ki ya may taq ku u na chai pa ni i ki ya u u

4.7. Propuesta de Proyecto para la creación de laboratorio de música en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho

Contenido de la Propuesta

- I. Marco de Referencia
- II. Unidad Formuladora / Ejecutora
- III. Objetivos
- IV. Descripción de los Servicios
- V. Metodología a Emplear
- VI. Productos a Entregar
- VII. Modalidad del Servicio
- VIII. Cronograma de Trabajo
- IX. Presupuesto

Propuesta para el estudio del Proyecto de inversión para la creación de un laboratorio de música en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho

I. Marco de Referencia

La investigación se ha convertido en la columna vertebral de la Educación Superior, tal es así que la Ley de Educación No 28044, como la Ley Universitaria No 30220 la consideran como su principal actividad junto con la docencia. El Proyecto Educativo Nacional al 2036, plantea una serie de propósitos, al respecto, así el No 4 dice lo siguiente:

“asegurar las experiencias educativas que viven las personas en todas las etapas de la vida para que las equipen para desarrollar labores productivas sostenibles que, en armonía con el ambiente, contribuyan a la prosperidad de todas las personas considerando la permanente incorporación de los resultados de la investigación, así como las innovaciones científicas, pedagógicas y tecnológicas”

En este mismo sentido, el Marco del Buen Desempeño Docente (2012), cuando hace referencia al tercer propósito de aprendizaje: sobre las oportunidades de aprendizaje, dice: Tránsito del espacio reducido y sobre pautado del aula como

espacio privilegiado de aprendizaje, al espacio mayor del entorno, la cultura y los diversos procesos locales como oportunidades válidas de desarrollo de capacidades (p. 14)

Al respecto la UNESCO (1998) dice en relación a la calidad de la enseñanza superior que esta debería comprender todas sus funciones y actividades: enseñanza, programas académicos e investigación, personal, becas, estudiantes, edificios, instalaciones, equipamientos y servicios a la comunidad y al mundo universitario. Así mismo debería adaptar sus estructuras y métodos de enseñanza a las nuevas necesidades. Se trata de pasar de un paradigma centrado en la enseñanza y la transmisión de conocimientos a otro centrado en el aprendizaje y el desarrollo de competencias transferibles a contextos diferentes en el tiempo y en el espacio”

Se hace necesaria la formación de egresados dispuestos a seguir aprendiendo, con competencias para continuar creciendo profesionalmente, capaces de generar sus propias propuestas no solo académicas sino de desarrollo que contribuyan a la resolución de la problemática social de la región. Par lograrlo se hace indispensable ofrecer a nuestros estudiantes y egresados los medios y las herramientas necesarias para la consecución de estos objetivos

Así la Escuela Superior de Formación Artística Publica Condorcunca de Ayacucho debe dar pautas para orientar el desarrollo de la región, desde su condición de institución pública de educación superior de carácter cultural, científica y académica. La generación de conocimiento nuevo en el área de educación artística y artística en general y la promoción de actitudes personales y colectivas que contribuyan al progreso de los estudiantes que son el eje que definen las instituciones de educación superior.

Son muchos los factores que pueden presentar asociación con el desarrollo de la investigación de las expresiones musicales regionales como el Harawi, razón por la cual es un tema que amerita constante investigación y contar con información precisa en la toma de decisiones institucionales.

Si bien es cierto que desde la década de los 90 del siglo pasado se ha dado un gran impulso a la investigación artística en general y musical de modo particular sin embargo, existe escasa información disponible que haya abordado por ejemplo el estudio del Harawi desde la perspectiva de la teoría musical. En tal sentido la presente investigación, cuyos resultados han permitido identificar los factores a tener en cuenta para conocer mejor esta expresión musical de la provincia de Cangallo, cuyas investigaciones realizadas por algunos historiadores como Miriam Salas e Igue Tamaki nos permite inferir que en esta expresión musical podemos identificar con mayor nitidez los elementos pre hispánicos subyacentes, debido que al reducido número de españoles y la calificación de estar poblada básicamente por etnias originarias.

La conmemoración del Bicentenario de la Independencia del Perú constituye una oportunidad para reflexionar sobre cuanto se ha avanzado en el conocimiento de nuestra cultura, de conocer cuanto trabajo se ha hecho realmente para lograrlo. El 6 de junio del 2018 se creó el Proyecto Especial Bicentenario con el encargo de ejecutar, articular y dar seguimiento a todas las actividades requeridas para celebrar el bicentenario de nuestra independencia; con un alto valor simbólico, para el fortalecimiento de la identidad nacional, la memoria histórica, el conocimiento y la recuperación de y los valores de una nueva ciudadanía de cara a su tercer siglo de vida republicana, sin embargo, desde la perspectiva regional es muy poco lo que se ha avanzado a pesar de ser Ayacucho uno de los protagonistas de estas celebraciones y en lo referido a la cultura se ha avanzado mucho menos.

Las fechas importantes de la patria reclaman que los pilares fundamentales de nuestra identidad como Nación, nos permitan reflexionar sobre la educación actual, pero en especial, reflexionar sobre la educación artística, poniendo énfasis en la realización de aquellos proyectos que tiendan a fortalecer el conocimiento y desarrollo de nuestras expresiones culturales, en especial la música que legitimen el respeto a la diversidad con nuestro aporte como partícipes del proceso de revalorización y resguardo del patrimonio inmaterial y material de nuestro país, reafirmando de este modo nuestro compromiso como peruanos.

En este sentido las instituciones educativas y los docentes tenemos la oportunidad de acercarnos, paulatinamente, al conocimiento de realidades cercanas y lejanas en el tiempo y en el espacio, a hechos históricos relevantes, los distintos actores sociales que los protagonizaron, sus vínculos, producciones culturales y artísticas, a través de vivencias que los ayuden a observar y a crecer en y desde la comprensión del mundo en que viven. Así pues, Como tal, este material aspira a colaborar con la preparación de las acciones que se llevarán a cabo en las instituciones, a lo largo del año. El mismo, ha sido pensado con el propósito de que cada docente se interese, seleccione, se apropie y lo enriquezca con sus aportes y con los de toda la comunidad educativa

El Bicentenario de la Independencia también es una oportunidad para ratificar el compromiso de consolidar una nación peruana integrada y respetuosa de sus valores, de su patrimonio milenario y de su diversidad étnica y cultural.

II. Unidad formuladora / ejecutora

Unidad formuladora: Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho

Unidad Ejecutora: Dirección Regional de Educación de Ayacucho

III. objetivos

1. Formular un Proyecto para la creación de Laboratorio de Música para el estudio de la música tradicional regional.
2. Dotar de laboratorios de música a la Escuela Superior de Formación Artístico Pública Condorcunca de Ayacucho para el desarrollo de capacidades investigativas
3. Formular el Plan Operativo del primer año de funcionamiento

IV. Descripción del Servicio

Ámbito de Intervención Zona de influencia de la Escuela Superior de Formación Artístico Pública “Condorcunca” de Ayacucho conformado por sus 11 provincias y

114 distritos. Además de alumnos que provenientes de provincias de las regiones colindantes como: Ica, Junín, Lima y Apurímac

Naturaleza de la Propuesta

La presente propuesta provee la ejecución de una serie de acciones que permitan que la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho pueda formular un Proyecto para la creación de un laboratorio de música en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho para desarrollar la investigación de expresiones musicales regionales. Ayacucho que por su innegable patrimonio cultural e histórico así lo requiere.

Metodología

La metodología para el desarrollo del proyecto de inversión para la implementación de un laboratorio de música se enmarcará en el uso de fondos públicos del Ministerio de Economía y finanzas.

Diagnóstico

El documento base para la formulación de la presente propuesta es la tesis “Transcripción y adaptación del Harawi del distrito de Cangallo, provincia de Cangallo, región Ayacucho a formato académico de coro polifónico 2025.

La Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho, es la única institución Superior en la Región Ayacucho orientada a la educación artística y a la investigación artística, no existe ninguna otra entidad que cumpla esta función y en consecuencia la investigación en Educación Artística y en música está muy limitada y circunscrita únicamente a lo que la institución pueda hacer sin ningún tipo de financiamiento.

A 63 años de su creación, la ESFA Condorcunca, no cuenta con una local adecuado para el ejercicio de sus funciones y mucho menos cuenta con un laboratorio de música, razón por la cual las investigaciones al respecto no se han desarrollado con la debida profundidad.

En el marco del Bicentenario de la Independencia nacional, Cangallo está considerado como una de las provincias con importante participación en las

guerras de independencia, sería en Cangallo donde en 1814 se proclama la independencia, los valientes morochucos combatirían al ejército español en múltiples enfrentamientos, razón por la cual sería incendiada y arrasada por las huestes españolas en su afán de impedir los acontecimientos desencadenados por el ejército de San Martín y la Corriente Libertadora del Sur.

Sin embargo, a doscientos años de la independencia la provincia de Cangallo rica en expresiones culturales, principalmente musicales no han sido materia de investigaciones a saber por varias razones como la falta de un laboratorio musical.

Talleres de Trabajo

Organización de talleres para recoger los elementos de juicios necesarios para la formulación del proyecto, así como para validar los contenidos del mismo, etapas que deben ser muy participativas.

V. Metodología a emplear

La metodología para elaborar el presente proyecto estará basada en un proceso metodológico con enfoque participativo y concertado en donde los diferentes actores puedan participar, tanto en la elaboración de herramientas, como en los diferentes eventos de sensibilización y fortalecimiento de capacidades. Todo esto con la finalidad de que el proyecto que se elabore sea un documento sustentable a los diferentes grupos de interés del proyecto: Dirección de la ESFA Condorcunca, dirigentes estudiantiles y las entidades del sector educación,

Principios de intervención

Garantizar una coherencia interna, con la finalidad de conseguir que los beneficiarios sean los estudiantes y la institución, así como la comunidad en general.

Garantizar la calidad de la enseñanza

Garantizar la creatividad y la innovación, que promueven la producción de nuevos conocimientos en todos los campos del saber, el arte y la cultura (Ley 28044 art. 7 inciso h).

DISCUSIÓN

La presente investigación se sitúa en un cruce interdisciplinario entre la musicología, la pedagogía musical y la revalorización del patrimonio cultural andino, con énfasis en el harawi, una de las expresiones musicales más significativas del Perú prehispánico. Diversos estudios previos abordan dimensiones relevantes que sustentan y enriquecen este trabajo, entre ellos destacan los de Elfving (2011), Herrera (2018) y Alcántara (2012).

En el ámbito internacional, la tesis de Birgitte Elfving (2011) sobre Harawi, ciclo de canciones de Olivier Messiaen, resulta particularmente ilustrativa. Si bien se trata de una obra contemporánea de un compositor europeo, el estudio enfatiza la relación profunda entre texto y música, así como la exploración fonética del idioma quechua en su dimensión sonora y expresiva. Messiaen no utiliza el quechua de forma literal ni con fidelidad lingüística, pero emplea su sonoridad como un recurso poético-musical, generando nuevas formas de expresión vocal. Esta perspectiva válida, desde una práctica artística contemporánea, la posibilidad de usar el idioma y la música andina como punto de partida para una relectura y adaptación estética, lo cual es análogo a la propuesta de adaptar el harawi tradicional a un formato coral polifónico académico.

En el contexto nacional, la tesis de Luis Herrera (2018) demuestra empíricamente el potencial del *harawi* como herramienta pedagógica y lingüística en la revitalización del quechua entre estudiantes del colegio Jorge Chávez en Maranganí. Su estudio confirma que la creación y uso de harawis en talleres escolares no solo mejora la expresión oral, sino que también fomenta la autoestima, la identidad cultural y la creatividad. Este hallazgo es fundamental para nuestra investigación, ya que sustenta la viabilidad pedagógica del harawi como recurso educativo. La diferencia es que, en el caso presente, el enfoque se traslada del ámbito literario al musical y coral, ampliando las posibilidades de implementación en entornos académicos más diversos.

Por su parte, el trabajo de Ynés Alcántara (2012) ofrece un abordaje histórico y etnomusicológico integral. Su revisión del harawi lo identifica como una expresión lírica-musical precolombina con funciones sociales múltiples: agrícolas, rituales, afectivas y comunitarias. Este enfoque respalda la idea de que el *harawi*

no es solo un género artístico, sino un vehículo de memoria colectiva y comunicación emocional. Además, la autora destaca que su pervivencia en comunidades del interior del país permite hablar de una continuidad cultural viva, lo cual justifica plenamente su inclusión en repertorios escolares y académicos.

Asimismo, Alcántara resalta que el harawi, a pesar de su asociación con el lamento o la tristeza, también incluye formas de expresión vitalistas, amorosas y devocionales. Esta amplitud expresiva es valiosa en la adaptación coral, ya que permite trabajar con una variedad de matices interpretativos que enriquecen la experiencia de los coristas y del público.

En síntesis, los antecedentes revisados coinciden en destacar el harawi como una forma artística con profundas raíces culturales, valor pedagógico y potencial expresivo. Mientras Elfving analiza su reinterpretación artística en clave contemporánea, Herrera demuestra su utilidad como estrategia educativa en contextos bilingües, y Alcántara establece su relevancia histórico-musical. Todos estos enfoques alimentan y justifican la propuesta de recopilar, transcribir y adaptar el harawi de Cangallo a formato coral polifónico, con el propósito de integrarlo a entornos formativos, fortalecer la educación musical intercultural y contribuir a la preservación activa del patrimonio sonoro andino.

CONCLUSIONES

1. El harawi es una expresión musical de origen prehispánico con profundas raíces en la cultura andina. Las referencias históricas más antiguas, como las de Guamán Poma, Garcilaso de la Vega y Diego González Holguín, permiten contextualizar esta manifestación desde el periodo colonial, especialmente en regiones como Cangallo, caracterizadas por su continuidad cultural indígena y escasa presencia española.
2. La recopilación y análisis de los harawis del distrito de Cangallo evidencian una estructura musical basada en una escala tetrafónica, construida sobre la tónica o fundamental y su séptima. El inicio frecuente desde la segunda inversión del acorde de tónica es una característica recurrente en estas composiciones.
3. La transcripción y adaptación del harawi a formato académico de coro polifónico permite generar material pedagógico pertinente e innovador, ofreciendo al docente una herramienta valiosa para la enseñanza musical desde una perspectiva intercultural y contextualizada.
4. La recopilación, transcripción y adaptación del harawi de Cangallo no solo visibiliza su riqueza musical, sino que también resalta su importancia como patrimonio cultural intangible. Este trabajo contribuye a su preservación, resignificación y uso académico, al tiempo que promueve el reconocimiento de expresiones musicales originarias en la formación artística formal.

SUGERENCIAS

1. Se sugiere fortalecer la investigación musicológica y etnomusicológica del harawi como expresión prehispánica, promoviendo estudios comparativos y profundización en fuentes coloniales como las de Guamán Poma, Garcilaso de la Vega y Diego González Holguín, con especial énfasis en regiones con fuerte herencia cultural andina como Cangallo.
2. Se recomienda ampliar la recopilación y análisis estructural de los harawis del distrito de Cangallo, para identificar patrones tonales, melódicos y armónicos con el fin de construir una base sólida que permita comprender su lógica compositiva dentro del sistema musical andino.
3. Se propone incorporar la transcripción y adaptación del harawi a formato de coro polifónico como estrategia pedagógica en escuelas de música, especialmente en aquellas que buscan integrar repertorios originarios y fortalecer enfoques interculturales en la enseñanza artística.
4. Se aconseja continuar con iniciativas que promuevan la recopilación, adaptación y difusión académica del harawi, tanto para su valorización como patrimonio cultural intangible como para su incorporación en espacios educativos formales, contribuyendo así a su preservación, revitalización y transmisión intergeneracional.

ANEXOS

BIBLIOGRAFÍA

- Agricultura, M. d. (2010). *EVALUACIÓN DE RECURSOS HÍDRICOS EN LA CUENCA DEL RIO PAMPAS*. Lima, Peru .
https://www.ana.gob.pe/sites/default/files/publication/files/evaluacion_rh_superficiales_rio_pampas_0.pdf
- Alcántara, Y. (2012). Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/18654/15708>
- Alcantara, Y. V. (2012). *Una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/18654/15708>
- Benito, J. (2003). Reseña de "Siete obispos cuzqueños de la Colonia" de Quispe, Severo Aparicio. (U. d. Navarra, Ed.) *Anuario de Historia de la Iglesia*(12), 517-518. Recuperado el 19 de agosto de 2021, de
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35512117>
- Beyersdorff, M. (01 de julio de 1986). La tradición oral quechua vista desde la perspectiva de la literatura. (C. B. Casas, Ed.) *Revista Andina*, 213 - 236.
- Cabascango, D. (2022). *“La Música Tradicional de Cochasquí, Una Fuente Ancestral de Conocimientos”* .
- Cabascango, D. (2022). *“La Música Tradicional de Cochasquí, Una Fuente Ancestral de Conocimientos”*.
- Cabascango, D. (2022). la música tradicional de Cochasquí, una fuente ancestral de conocimientos.
<https://repositorio.puce.edu.ec/server/api/core/bitstreams/55d43bb8-3ca2-4ff6-82a1-94739608a677/content>
- Cárdenas, J. (1999). El Legado Quechua” de Raúl Porras Barrenechea. (S. Marcos, Ed.) *Alma Mater*(18 - 19).
https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/alma_mater/2000_n18-19/legado.htm
- Cartografía de la Memoria. (2006). En J. J. Miranda, K. T. Aragon, & w. edu.pe (Ed.), *Fiestas Populares y tradicionales del Peru*. Quito: Convenio Andres Bello. Recuperado el ISBN-10: ISBN-9978-60-059-0
- Diccionario de ALEGSA - Santa Fe, A. (1998). *Definiciones-D.com*. Recuperado el 2021, de <https://www.definiciones-de.com/Definicion/de/recopilar.php>

- Durán, I., & Fretel, K. (2023). El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca.
- F. Dubreucq - Choprix, M. F. (s.f.). Ovide Decroly. *Revista de Pedagogía, Madrid, España*. Obtenido de <https://medull.webs.ull.es/pedagogos/DECROLY/decroly.pdf>
- García, A. (2018). La importancia de la escritura. *Acta Académica, Independiente, vol. 2, 2018, pp. 1-7*. Obtenido de <https://www.aacademica.org/adan.garcia.rangel/3>
- Gómez - Meire, S. (2010). *Transcripción de música polifónica para piano basada en la resolución de grupos de notas y estados finitos*. Tesis, Universidad de Vigo, Escuela Superior de Ingeniería Informática, Vigo.
- Gómez Meire, S. (marzo de 2010). Transcripción de música polifónica para piano basada en la resolución de grupos de notas y estados finitos. *Inteligencia Artificial*. doi: 10.4114/ia.v14i45.1090
- Guerra Muñoz, M. E., & Zuluaga Guerra, A. D. (2019). Música vallenata, instrumento pedagógico en el proceso de aprendizaje universitario. *Revista de Ciencias Sociales, XXV*, 59 - 70.
- Guerra, R. (2024). *Del Harawi al Yaravi*. Huánuco: Universidad Daniel Alomía Robles. Obtenido de <https://ciiam.undar.edu.pe/wp-content/uploads/2024/10/6-P8-Del-Harawi-al-Yaravi-Rollin-Max-Guerra-Huacho.pdf>
- Heise, M., Tubino, F., & Ardito, W. (noviembre de 1994). Interculturalidad: un desafío. *Segunda Edición*, 6 - 75. (O. R. O., Ed.) Lima: Centro Amazonico de Antropología y Aplicación Práctica.
- Herrera, L. (2018). *El Harawi Rehabilitador del Quecua en los educandos del Colegio "JORGE CHÁVEZ" DE MARANGANÍ*. Arequipa: UNIVERSIDAD NACIONAL DE SAN AGUSTÍN DE AREQUIPA.
- Hídricos, D. d. (Ed.). (2010). *Evaluación de Recursos Hídricos Superficiales en la Cuenca del Río Pampas*. Lima, Perú. Obtenido de https://www.ana.gob.pe/sites/default/files/publication/files/evaluacion_rh_superficiales_rio_pampas_0.pdf
- Igüe, J. (2008). *Bandolerismo, Patriotismo y etnicidad post colonial: Los morochucos de Cangallo Ayacucho en las guerras de independencia 1814 - 1824*. Tesis, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/636>
- Latham, A. (2009). *Diccionario Enciclopédico de la Música*. México, México: Fondo de Cultura Económica.

- Mendivil, J. (1997). *El harawi historico incaico y sus reminiscencias en los Andes actuales*. Seminario de Epica., Universidad de Colonia.
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.31819/9783964564856-014/html>
- Miriam, S. (julio - diciembre de 2004). Trabajo y salario en los obrajes del Peru Colonial a traves de las fuentes, siglo XVI. *America Latina dentro de la Historia Economica*(22).
<http://alhe.mora.edu.mx/index.php/ALHE/article/view/343>
- ómo citar: "Adaptación". En: *Significados.com*. Disponible en:
<https://www.significados.com/adaptacion/> . (3 de setiembre de 2021).
- Perlacio Marquez, R. (2019). *La musica tradicional como recurso didactico en el proceso de aprendizaje y formacion en EIB*. Universidad San Ignacio de Loyola, Facultad de Educacion. . Lima: Carrera de Educación Primaria Intercultural Bilingüe . Obtenido de
file:///C:/Users/Pc/Desktop/carpeta%20julio%202021/DANNY%20GAR
- Porras, R. (s/f). El Legado Quechua. El Cusco de los Incas. Indagaciones peruanas: El Legado Quechua. El Cusco de los Incas Raúl Porras Barrenechea
https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/el_cuzco.htm:
https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/el_cuzco.htm
- Reserva, Banco Central de. (s.f.). *Caracterizacion de Ayacucho*.
<https://www.bcrp.gob.pe/docs/Sucursales/Huancayo/Ayacucho-Caracterizacion.pdf>
- Significados* . (s.f.). Obtenido de <https://www.significados.com/adaptacion/>:
<https://www.significados.com/adaptacion/>
- Silva, Y. V. (12 de noviembre de 2012). Una aproximación a la música andina: huayno, yaravi y harawi. 13- 30. Obtenido de
file:///C:/Users/FAMILIA/Downloads/710-Texto%20del%20art%C3%ADculo-1872-1-10-20191208.pdf
- Walsh, C. (2002). Interculturalidad, conocimientos y decolonialidad. Revista Andina,. *Revista Andina*(40), 51- 73.
<http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/4663>
- YARANGA, A. (1995). Las «reducciones», uno de los instrumentos del etnocidio. (S. d. UCM., Ed.) *Revista Complutense de Historia de América*(núm. 21,), 241-262. . Obtenido de <https://core.ac.uk/download/pdf/38839958.pdf>

MATRIZ DE CONSISTENCIA: "RECOPILACIÓN, TRANSCRIPCIÓN Y ADAPTACIÓN DEL HARAWI DEL DISTRITO DE CANGALLO A FORMATO ACADEMICO DE CORO POLIFÓNICO, 2025			
Problema General	Objetivo General	Categorías de la Investigación	Metodología
¿Por qué recopilar, transcribir y adaptar el harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico? Problemas Específicos P1. ¿Cómo aporta al trabajo pedagógico del docente la recopilación y adaptación del harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico? P2. ¿Cuál es el contexto histórico del harawi del distrito Cangallo, provincia de Cangallo, Región Ayacucho? P3. ¿Cuál es la importancia	Describir la importancia de recopilar, transcribir y adaptar el harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico. Objetivos Específicos O1. Aportar al trabajo pedagógico del docente con la recopilación y adaptación del harawi del distrito de Cangallo a formato académico de coro polifónico O2. Contextualizar históricamente el harawi del distrito Cangallo, provincia de Cangallo, Región Ayacucho.	Categoría 1. Harawi como expresión musical originaria Definición y origen prehispánico. Función social y simbólica. Referencias históricas: Guamán Poma, Garcilaso de la Vega, Gonzales Holguín. Categoría 2. Estructura musical del harawi Escala tetrafónica. Uso de tónica y séptima. Acordes y forma melódica. Inversión del acorde inicial. Categoría 3. Adaptación coral y transcripción académica Formato coral polifónico. Principios de transcripción y arreglos. Desafíos técnicos y estilísticos	Tipo: aplicado Nivel: exploratorio-descriptivo. Diseño: tipo etnográfico Enfoque metodológico: El enfoque de la presente investigación es cualitativo. dividido en dos momentos bien definidos, el trabajo de campo y el trabajo de gabinete. -El trabajo de Campo El trabajo de campo consistió en la grabación de la música a cargo de las informantes clave Toribia Tanta Huamani, Paula Tanta Chauca, Daria Luza Tanta, vecinas de Cangallo, quienes interpretaran los harawis - El trabajo de gabinete consistió en la transcripción

recopilar, transcribir el harawi del distrito de Cangallo y adaptarlo a formato académico de coro polifónico?	O3. Determinar la importancia recopilar, transcribir el harawi del distrito de Cangallo y adaptarlo a formato académico de coro polifónico.	en la adaptación. Categoría 4. Valor pedagógico y aplicación didáctica Usos en formación vocal en nivel superior. Recursos didácticos: partituras, ejercicios, ensayos. Interculturalidad en la enseñanza musical. Categoría 5. Patrimonio cultural e identidad Harawi como patrimonio intangible. Continuidad cultural en zonas andinas. Reivindicación y visibilización en la educación artística.	utilizando un editor de partituras, se generaron tres partituras y con ellas se procedió a elaborar la adaptación para un coro polifónico y la contextualización espacio temporal de la provincia de Cangallo. Fichas
--	--	---	---

Toribia Tanta (1942 – 2017) interprete del harawi de Cangallo



