

**ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA  
“CONDORCUNCA” – AYACUCHO  
CARRERA DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA**



**TESIS**

**REPERTORIO PARA CORO POLIFÓNICO DE LAS CANCIONES DE  
RANULFO FUENTES ROJAS EN EL MARCO DE LA DIVERSIDAD  
CULTURAL EN LA ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA  
PÚBLICA “CONDORCUNCA”, AYACUCHO – 2024.**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN  
EDUCACIÓN ARTÍSTICA ESPECIALIDAD MÚSICA**

**Presentado por:**

**Bach. SANTIAGO NAVARRO ALANYA**

**ASESORA**

**Mg. MILKA JULIA DELGADO ORTIZ**

**AYACUCHO – PERU**

**2024**

## **DEDICATORIA**

A mi familia por su gran apoyo:

A mi querido padre Marcelino.

A mi amada madre Emilia.

Para Mayn Jennifer, mi compañera  
en esta travesía de la vida.

## **AGRADECIMIENTO**

A la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho.

AUTENTICIDAD

# tesis santiago

por Santiago Navarro Alanya

Fecha de entrega: 15-oct-2024 08:08p.m. (UTC-0500)  
Identificador de la entrega: 2486584706  
Nombre del archivo: 4TESIS\_SANTIAGO\_NAVARRO\_2024\_CON\_INDICE\_NUEVO\_1.pdf (6.72M)  
Total de palabras: 27508  
Total de caracteres: 151285

tesis santiago			
INFORME DE ORIGINALIDAD			
12%	12%	1%	1%
INDICE DE SIMILITUD	FUENTES DE INTERNET	PUBLICACIONES	TRABAJOS DEL ESTUDIANTE
FUENTES PRIMARIAS			
1	hdl.handle.net Fuente de Internet	2%	
2	revistas.academia.cl Fuente de Internet	2%	
3	repositorio.unm.edu.pe Fuente de Internet	2%	
4	www.scorza.es Fuente de Internet	1%	
5	rraae.cedia.edu.ec Fuente de Internet	1%	
6	musicaandinaperuana.blogspot.com Fuente de Internet	1%	
7	documents.mx Fuente de Internet	1%	
8	es.scribd.com Fuente de Internet	1%	

## INDICE

DEDICATORIA

AGRADECIMIENTO

AUTENTICIDAD

INDICE

RESUMEN

ABSTRACT

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1. Definición del Problema	13
1.2. Formulación del problema	14
1.2.1. Problema general	14
1.2.2. Problemas Específicos	14
1.3. Objetivos	14
1.3.1. Objetivo General	14
1.3.2. Objetivos Específicos	14
1.4. Justificación de la investigación	15
1.4.1. Justificación teórica	15
1.4.2. Justificación Práctica	16
1.4.3. Justificación Metodológica	18
1.4. Importancia de la investigación	19

CAPITULO II: MARCO TEORICO

2.1. Antecedentes de la Investigación	22
2.1.1. A nivel Internacional	22
2.1.2. A nivel nacional	32
2.2. Bases Teóricas	40
2.2.1. Historia y Evolución del Canto Coral	40
2.2.3. Evolución del Repertorio en el Canto Coral en el Perú	47
2.2.4. Canto Coral	49
2.2.5. Canto Coral para la educación Musical	49
2.2.6. Diversidad Cultural y Musical	50
2.2.7. La Música Local en la Identidad Cultural	52
2.2.9. Marco Legal y Educativo	53
2.2.10. Contexto y trascendencia del compositor musical: Ranulfo Fuentes Rojas	54

2.3. Marco conceptual	59
2.3.1. El coro	59
2.3.2. El coro polifónico	59
2.3.3. El Arreglo	60
2.3.4. Arreglos corales	60
2.3.5. El método para realización de Arreglos	61
CAPÍTULO III: CATEGORIAS Y SUBCATEGORIAS	
Categorías de estudio	66
CAPITULO IV : METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	
4.1. Nivel de la Investigación	68
4.2 Tipo de Estudio	68
4.3. Diseño y enfoque de Investigación	69
4.4. Método de Investigación	69
4.5. Tecnicas e instrumentos de Recolección de información	69
CAPÍTULO V: RESULTADOS	
5.1 Descripción	71
5.2. Criterios de selección	73
5.5. Repertorio	76
5.5.1. El Hombre	76
5.5.2. Lucía	88
5.5.3. Jilguero	101
5.5.4. Hermano	118
5.5.5. Clamor de niño	131
CONSIDERACIONES FINALES	
CONCLUSIONES	
RECOMENDACIONES	
BIBLIOGRAFIA	
ANEXOS	
Anexo 1: Matriz de consistencia	

## **RESUMEN**

La investigación tuvo como objetivo la creación de un repertorio para el Coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" de Ayacucho, basado en las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas, en un contexto de diversidad cultural. El problema identificado fue que, a pesar de la riqueza cultural del Perú y la aprobación de la Política Cultural 2020-2030, los coros polifónicos suelen interpretar principalmente repertorios barrocos y renacentistas, dejando de lado composiciones de autores nacionales. Para abordar este problema, se empleó una metodología cualitativa con observación participante y transcripción musical, generando partituras de huaynos que podrán ser incorporadas en el repertorio coral, contribuyendo así a la diversidad y el enriquecimiento cultural de la escuela.

Palabras clave: Coro Polifónico, Repertorio, Ranulfo Fuentes Rojas.

## **ABSTRACT**

The research aimed to create a repertoire for the polyphonic choir of the Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" in Ayacucho, based on the compositions of Ranulfo Fuentes Rojas, within a context of cultural diversity. The identified problem was that, despite Peru's cultural richness and the approval of the 2020-2030 Cultural Policy, polyphonic choirs tend to perform mainly Baroque and Renaissance repertoires, neglecting compositions by national authors. To address this issue, a qualitative methodology was employed, using participant observation and musical transcription, generating scores of huaynos that can be incorporated into the choir's repertoire, thereby contributing to the school's cultural diversity and enrichment.

Keywords: Polyphonic Choir, Repertoire, Ranulfo Fuentes Rojas.



## INTRODUCCIÓN

La investigación se centra en la creación de un repertorio para coro polifónico en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” en Ayacucho, incorporando composiciones del destacado compositor ayacuchano Ranulfo Fuentes Rojas, en el marco de la diversidad cultural. El objetivo es enriquecer el repertorio de canto coral, preservando la identidad cultural y patrimonio musical de la región. Para contextualizar, se analizan investigaciones internacionales y nacionales sobre la práctica coral en diversos contextos, la preservación de la cultura musical regional, la composición de arreglos vocales y el impacto del canto coral en la formación musical y social.

A nivel internacional, se destacan estudios como el de Fernández (2021), que resalta la importancia de los arreglos corales en contextos formativos y la necesidad de reflexionar sobre su papel en la educación musical. Gómez (2021) se enfoca en la preservación de la cultura musical en Santa Cruz, Guanacaste, proponiendo arreglos para coros en escuelas secundarias. Martínez (2020) destaca la influencia positiva de la actividad coral en la formación musical y personal de estudiantes en Valencia. Otero (2009) analiza la composición de arreglos vocales en música colombiana, mientras que Segura (2010) relata su experiencia componiendo para ensamble vocal. Cabrejos (2021) aborda el canto a capella contemporáneo como herramienta para el desarrollo musical en estudiantes de música en Lima. Por último, Fernández (2021) profundiza en agrupaciones corales en la provincia de León y su papel en el desarrollo cultural y educativo.

En Cconislla (2016), se resalta el objetivo de utilizar la música andina como medio de comunicación para promover valores de solidaridad y hermandad entre los peruanos. Además, se busca revalorizar las canciones andinas y contrarrestar la tendencia individualista y la falta de valores en la sociedad, objetivos y enfoque de la producción musical. A nivel nacional, se observa una falta de investigaciones previas sobre Ranulfo Fuentes Rojas, a pesar de su relevancia en la música peruana. La ausencia de trabajos académicos sobre su obra presenta una oportunidad para enriquecer el acervo

musical de las agrupaciones corales y aprovechar la Ley Universitaria 30220, que promueve la diversidad cultural y artística.

La investigación se fundamenta en la transcripción, adaptación y arreglo para coro polifónico de las obras de Ranulfo Fuentes Rojas. Las justificaciones teóricas, prácticas, metodológicas y sociales respaldan la creación del repertorio como una contribución valiosa tanto al cuerpo teórico como a la práctica educativa. criterios pedagógicos y el impacto cultural y pedagógico en la escuela.

La primera alude al aporte al cuerpo teórico respecto al primero la justificación resalta la importancia de explorar y adoptar el repertorio musical de Fuentes Rojas en agrupaciones corales universitarias para promover la innovación, la diversidad cultural y el desarrollo integral de los estudiantes, en concordancia con los objetivos de la Ley Universitaria 30220. La segunda se refiere al uso práctico de los conocimientos por los gestores de la institución. Se plantean interrogantes sobre la selección de composiciones, educativa; la tercera está referida al aporte metodológico de la demostración acerca de la asociación y la justificación social se basa en el carácter social

El planteamiento del problema de la investigación se resume en la interrogante acerca de ¿Por qué crear un repertorio del Coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" de Ayacucho con composiciones de autores ayacuchanos, como Ranulfo Fuentes Rojas en el marco de la diversidad cultural? La música peruana, en particular el género del huayno, es una manifestación artística profundamente arraigada en la cultura de diversas regiones del país. Ranulfo Fuentes Rojas se destaca como un compositor de renombre, siendo autor de icónicas canciones como "El Hombre", "Lucía", "Jilguero", "Clamor de Niño", entre otras, que han logrado cautivar y emocionar a audiencias locales y nacionales. A pesar de su relevancia en la tradición musical peruana, es sorprendente la ausencia de trabajos académicos y exploraciones en profundidad sobre su obra, tanto a nivel musical como en su impacto social y cultural.

La falta de investigaciones previas sobre Ranulfo Fuentes Rojas y su repertorio presenta una oportunidad significativa para abordar un doble desafío: enriquecer el acervo musical de las agrupaciones corales y aprovechar la Ley

Universitaria 30220 para fomentar la creación de material musical nuevo y auténtico en el contexto de la educación artística y musical en las universidades. La mencionada ley enfatiza la necesidad de promover la diversidad cultural y artística del Perú, así como la generación de conocimiento creativo que contribuya al desarrollo cultural y social del país.

Esta investigación no solo contribuiría a enriquecer el repertorio de las agrupaciones corales y a la formación musical en las universidades, sino que también ayudaría a rescatar y preservar una parte esencial del patrimonio cultural peruano, al tiempo que se adapta a las necesidades y enfoques educativos contemporáneos, alineados con la visión de la Ley Universitaria 30220. Por sus 452 años de creación, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en 2003, tributó el reconocimiento “Excelencia Artística” a importantes exponentes de nuestra música como Ranulfo Fuentes, Zenobio Dagha, Victoria Santa Cruz, entre otros. La etnomusicóloga Chalena Vásquez y el antropólogo Abilio Vergara Soto publicaron en 1990 el libro “Ranulfo, El Hombre”, que marcó el inicio del proyecto “Historias de Vida” y continúa con aportes como el del joven estudioso Marino Martínez Espinoza, quien publicó el libro “Manuel Acosta Ojeda, Arte y Sabiduría del Criollismo”.

En una de sus ponencias Chalena Vásquez nos dice: “En tanto el ser humano se reafirma como tal, en su sentido genérico, social y personal, a través del arte, podemos decir que afirma su identidad en varias dimensiones, no solamente en la dimensión artística - estrictamente hablando - y del disfrute o goce estético, sino en las dimensiones sociales, culturales e históricas que contiene toda producción artística. Ranulfo Fuentes aportó a la historia musical de nuestro país desde los años 70, y es autor de la canción “El Hombre” y otras que son valiosas por su visión andina”.

Finalmente, la investigación busca no solo enriquecer el repertorio de coros polifónicos y la formación musical en universidades, sino también rescatar y preservar el patrimonio cultural peruano, adaptándose a enfoques educativos contemporáneos y cumpliendo con la visión de la Ley Universitaria 30220.

## **CAPÍTULO I: PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

### **1.1. Definición del Problema**

El limitado repertorio de canciones ayacuchanas en el coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" de Ayacucho es un tema que merece una especial atención. A pesar de la riqueza cultural y musical que caracteriza a esta región, resulta evidente que existe un vacío en el repertorio de canto coral, especialmente en lo que respecta a composiciones de autores locales.

Este vacío en el repertorio de música coral es una oportunidad perdida para promover y preservar la rica herencia musical de Ayacucho. Los compositores locales, como Ranulfo Fuentes Rojas y otros, han contribuido de manera significativa a la creación de obras musicales que reflejan la identidad y la cultura de esta región; sin embargo, estas composiciones no están siendo aprovechadas en su totalidad en el contexto del coro de la escuela.

Es esencial abordar esta carencia, ya que la música coral es una parte integral de la educación artística y cultural. La creación de un repertorio de música polifónica coral que incluya las obras de compositores ayacuchanos permitirá enriquecer las asignaturas de práctica grupal I y II, así como el taller de coro polifónico de la escuela de música de Ayacucho.

Además, la promoción de esta música coral única y arraigada en la cultura local ayudará a fortalecer la identidad cultural de Ayacucho. La música es una forma poderosa de conectar a las personas con su herencia cultural y de transmitir tradiciones a las generaciones futuras. Al crear y poner en práctica este repertorio, estaremos contribuyendo a la preservación y difusión de la riqueza musical de Ayacucho.

Es fundamental que esta producción cultural, que refleja nuestra identidad y patrimonio, se exponga en una "vitrina" para que todo el mundo pueda conocerla y disfrutarla. Esto no solo enriquecerá la experiencia educativa de los estudiantes de la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca", sino que también permitirá que esta música

ayacuchana trascienda fronteras y se comparta con el mundo entero. La creación de un repertorio de música coral ayacuchana es un paso importante hacia la preservación y promoción de nuestra valiosa herencia musical.

## 1.2. Formulación del problema

### 1.2.1. Problema general

¿Por qué son trascendentales las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas para crear un repertorio para el coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” en el marco de la diversidad cultural?

### 1.2.2. Problemas Específicos

P1. ¿Cuáles son los criterios a utilizar para seleccionar las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas para incrementar el repertorio del Coro Polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho 2024?

P2. ¿De qué manera contribuye la interpretación de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas a la promoción y valoración de la diversidad cultural en el entorno educativo de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho 2024?

## 1.3. Objetivos

### 1.3.1. Objetivo General

Crear un repertorio para el Coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho con composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas en el marco de la diversidad cultural

### 1.3.2. Objetivos Específicos

O1. Determinar qué manera contribuye la interpretación de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas a la promoción y valoración de la diversidad cultural en el entorno educativo de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho 2024?

O2. Describir de qué manera contribuye la interpretación de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas a la promoción y valoración de la diversidad cultural en el entorno educativo de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho 2024.

#### 1.4. Justificación de la investigación

##### 1.4.1. Justificación teórica

La justificación teórica se enfoca en la adopción del repertorio musical de Ranulfo Fuentes Rojas como una oportunidad para la innovación en agrupaciones corales universitarias, en concordancia con la Ley Universitaria 30220. Este enfoque busca integrar aspectos artísticos, culturales y educativos para enriquecer la experiencia musical de los estudiantes y contribuir al desarrollo integral de la educación superior en el Perú.

La Ley Universitaria 30220 establece un marco normativo que favorece la diversidad cultural y artística, reconociendo la importancia de preservar y difundir el patrimonio cultural mediante la educación superior. La exploración del repertorio de Fuentes Rojas, destacado compositor de huayno peruano, se presenta como una relevante oportunidad para fomentar el conocimiento artístico y cultural en las universidades.

La música, como expresión cultural, desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad nacional y local. Las composiciones de Fuentes Rojas representan la riqueza musical del Perú, pero la falta de investigaciones exhaustivas sobre su repertorio motiva esta investigación.

La adopción de su repertorio en agrupaciones corales universitarias no solo implica innovación artística y musical, sino también fortalecimiento de la identidad cultural y promoción de la diversidad. Los estudiantes conectan con su patrimonio cultural, desarrollan habilidades creativas y enriquecen su formación integral.

Esta investigación, al analizar la adaptación y adopción de las composiciones de Fuentes Rojas en el repertorio coral universitario,

contribuye a la expansión del conocimiento y la creación artística en la educación superior. Además, ofrece a los estudiantes oportunidades para experimentar nuevas expresiones musicales, enriqueciendo su formación y contribuyendo a su desarrollo personal y profesional.

#### 1.4.2. Justificación Práctica

La justificación práctica de esta investigación se centra en la necesidad de desarrollar estrategias para fomentar la innovación y enriquecer las agrupaciones corales en el contexto de la diversidad cultural en la educación superior, en línea con la Ley Universitaria 30220. La adopción del repertorio musical de Ranulfo Fuentes Rojas ofrece beneficios significativos para los estudiantes y la comunidad universitaria al promover la diversidad cultural y artística del Perú. Este repertorio permite explorar la riqueza de la tradición musical peruana y contribuye a la identidad cultural.

Además, la investigación facilita el desarrollo de competencias musicales y creativas a través del repertorio coral, mejorando las habilidades musicales, vocales e interpretativas de los estudiantes. También permite explorar estilos y técnicas variadas, apoyando el desarrollo personal y profesional.

La inclusión de nuevas piezas fomenta la colaboración entre estudiantes, directores y músicos, fortaleciendo las habilidades de comunicación y coordinación. Incorporar composiciones menos conocidas de Fuentes Rojas añade frescura y originalidad a las presentaciones corales, ofreciendo al público una experiencia que refleja la rica tradición musical peruana.

La investigación también contribuye a una formación integral de los estudiantes al involucrarlos en la investigación, adaptación e interpretación de las composiciones, promoviendo un aprendizaje profundo e interdisciplinario. Además, permite a los estudiantes conectar con sus raíces culturales, reforzando su sentido de pertenencia a la comunidad y la historia regional.

Esta investigación busca no solo la renovación y la innovación en las agrupaciones corales universitarias, sino también contribuir a los valores y

objetivos de la Ley Universitaria 30220, beneficiando a estudiantes, educadores y comunidades con experiencias musicales significativas.

La justificación práctica de la investigación se basa en la necesidad de desarrollar estrategias concretas para fomentar la innovación y enriquecer las agrupaciones corales en el marco de la diversidad cultural en la educación superior, alineándose con la Ley Universitaria 30220.

La adopción del repertorio musical de Ranulfo Fuentes Rojas presenta beneficios prácticos significativos para estudiantes y la comunidad universitaria como fomentar la Diversidad Cultural y Artística, en cumplimiento de la Ley Universitaria 30220 al promover la diversidad cultural y artística del Perú, además permite a estudiantes y la comunidad explorar la riqueza de la tradición musical peruana, contribuyendo a la identidad cultural.

Así también el desarrollo de Competencias Musicales y Creativas a través de la exploración del repertorio coral el cual enriquece las habilidades musicales, vocales e interpretativas de los estudiantes, también facilita la exploración de estilos y técnicas, contribuyendo a su desarrollo personal y profesional.

La inclusión de nuevas piezas fomenta la colaboración entre estudiantes, directores y músicos, fortaleciendo habilidades de comunicación y coordinación.

Enriquecimiento de las Presentaciones y Experiencias Artísticas, agregar composiciones menos exploradas de Fuentes Rojas aporta frescura y originalidad a las presentaciones corales.

Ofrece al público una experiencia diversificada que refleja la rica tradición musical peruana.

La investigación y adopción del repertorio proporcionan una experiencia educativa completa y significativa, involucra a los estudiantes en la investigación, adaptación y interpretación de composiciones, promoviendo el aprendizaje profundo e interdisciplinario. Fortalecimiento de la Identidad Cultural y el Sentido de Pertenencia, permite a los estudiantes conectarse con



sus raíces culturales, fortaleciendo su sentido de pertenencia a la comunidad y la historia regional.

Finalmente, esta investigación no solo busca la renovación y la innovación en las agrupaciones corales universitarias, sino que también contribuye a los valores y objetivos de la Ley Universitaria 30220, beneficiando a estudiantes, educadores y comunidades con experiencias musicales significativas.

#### 1.4.3. Justificación Metodológica

La justificación metodológica de esta investigación se fundamenta en la necesidad de abordar de manera rigurosa y efectiva la exploración y adopción del repertorio musical de Ranulfo Fuentes Rojas en las agrupaciones corales universitarias, considerando los lineamientos establecidos en la Ley Universitaria 30220. Para lograr una investigación sólida y significativa, se requiere una metodología cuidadosamente diseñada que permita alcanzar los objetivos planteados y obtener resultados confiables y relevantes.

El enfoque principal de la metodología será el análisis musical exhaustivo de las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas. Esto implica examinar las partituras, estructuras armónicas, melódicas y rítmicas, y elementos estilísticos presentes en su repertorio musical. Este análisis proporcionará una base sólida para la adaptación coral y la interpretación.

La metodología incluirá la recopilación y revisión de fuentes documentales relevantes sobre la vida y obra de Ranulfo Fuentes Rojas, así como sobre las agrupaciones corales y la educación artística en el contexto de la Ley Universitaria 30220. Esto respaldará la contextualización histórica y cultural de la investigación.

Una parte crucial de la metodología será la adaptación de las composiciones de Fuentes Rojas para su interpretación coral. Esto involucra la transcripción de las partituras originales a arreglos corales, considerando las características vocales y técnicas de las agrupaciones corales

universitarias, así como la preservación de la esencia artística de las composiciones.

Los resultados obtenidos a través de la metodología serán validados mediante la revisión y retroalimentación de expertos en musicología, pedagogía musical y dirección coral. Esta validación asegurará la solidez y credibilidad de los hallazgos.

Finalmente, la metodología propuesta se basa en un enfoque interdisciplinario que combina el análisis musicológico, la adaptación creativa y la evaluación práctica. Esta metodología permitirá explorar y adoptar de manera efectiva el repertorio musical de Ranulfo Fuentes Rojas en las agrupaciones corales universitarias, en línea con los objetivos de la Ley Universitaria 30220 y contribuyendo a la innovación y enriquecimiento de la educación musical y artística.

#### 1.4. Importancia de la investigación

La presente investigación reviste una importancia significativa en diversos niveles, ya que aborda tanto aspectos culturales y artísticos como educativos y sociales como la Promoción de la Diversidad Cultural y Artística en un mundo cada vez más globalizado, es fundamental preservar y promover la diversidad cultural y artística de un país. La exploración y adopción del repertorio de Ranulfo Fuentes Rojas en las agrupaciones corales de nivel superior contribuye a la preservación y difusión de la rica tradición musical peruana, honrando así la diversidad cultural y artística que la Ley Universitaria 30220 busca promover.

La incorporación de composiciones menos exploradas de Ranulfo Fuentes Rojas en el repertorio coral universitario brinda a los estudiantes una oportunidad única para enriquecer su formación musical y artística. La variedad de estilos y la adaptación creativa de estas piezas fomentan un aprendizaje más profundo y multidimensional, permitiendo a los estudiantes desarrollar habilidades técnicas, interpretativas y creativas de manera integral.

La investigación propuesta abre nuevas posibilidades de innovación en las agrupaciones corales, al introducir un repertorio poco explorado que

fusiona lo tradicional y lo contemporáneo. Esta innovación no solo enriquece las presentaciones corales, sino que también fomenta la creatividad entre los estudiantes y docentes, generando un ambiente propicio para el desarrollo artístico.

La participación activa en la interpretación de composiciones que reflejan la identidad cultural de una región contribuye a fortalecer el sentido de pertenencia y la conexión emocional de los estudiantes con su patrimonio. Al adoptar estas obras en su repertorio, las agrupaciones corales se convierten en embajadoras culturales, promoviendo un mayor aprecio por la música y la historia del Perú.

La Ley Universitaria 30220 insta a las instituciones educativas a promover la diversidad cultural y artística y a fomentar la generación de conocimiento creativo. Esta investigación aborda directamente estos objetivos al explorar nuevas vías para cumplir con los propósitos de la ley a través de la música y la educación artística.

La innovación en las agrupaciones corales puede trascender los muros universitarios y llegar a la comunidad local. Las presentaciones públicas de las agrupaciones corales pueden tener un impacto cultural y emocional en la audiencia, contribuyendo a la valoración y apoyo a la educación artística y musical.

En conjunto, esta investigación tiene el potencial de generar resultados transformadores al enriquecer la formación artística y cultural de los estudiantes, promover la diversidad cultural y artística, y alinear la práctica musical con los objetivos de la Ley Universitaria 30220. Al explorar y adoptar el repertorio musical de Ranulfo Fuentes Rojas en las agrupaciones corales, se sientan las bases para una educación musical más enriquecedora y una mayor apreciación por el patrimonio cultural del Perú.

## **CAPITULO II: MARCO TEÓRICO**

### **2.1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **2.1.1. A nivel Internacional**

Fernández (2021) en su artículo titulado “La práctica del arreglo para coros formativos: Sistematización de un método a partir de la observación de la práctica”. El texto aborda la falta de atención y teorización en torno a la práctica de arreglos musicales, especialmente en el contexto de coros formativos. Se menciona que esta práctica ha sido relegada a un segundo plano y realizada de manera rudimentaria en muchas ocasiones. El autor señala que, a partir de la década de los 30, se popularizó la práctica de elaborar versiones de obras musicales populares, pero en el ámbito de la música vocal, como el Gospel y el Jazz, así como cuartetos y ensambles vocales en la industria musical estadounidense.

En América Latina, este movimiento similar se dio a través del trabajo de diversas agrupaciones de músicas vernáculas que generaban sus propios arreglos vocales para interpretar sus canciones. El arreglador desempeñó un

papel fundamental en esta práctica al combinar técnicas específicas del género vernáculo con la música coral.

El texto subraya que la investigación y la sistematización de métodos para arreglos corales han sido limitadas, y la bibliografía disponible no aborda adecuadamente las características de los coros formativos. Además, se destaca que, aunque existen numerosas composiciones originales para coros, la categoría de "arreglo" no ha recibido la misma atención ni la reflexión crítica necesaria.

El autor propone que los arreglos corales deben ser considerados como una forma de transformación de la obra original, con un enfoque en la intertextualidad musical. Se argumenta que los arreglos tienen un papel importante en la formación de personas que integran coros formativos, ya que permiten la exploración y la expresión a través de la música. Además, los arreglos pueden adaptarse a las necesidades específicas de cada grupo de estudiantes, lo que los convierte en herramientas valiosas en la educación musical. Resumiendo, el texto aborda la falta de atención y teorización en torno a los arreglos corales en contextos formativos, destacando la importancia de esta práctica en la educación musical y sugiriendo la necesidad de una reflexión más profunda sobre el papel de los arreglos en la formación musical. (Fernandez, 2021).

Cabrejos (2021) en su investigación sobre el canto a capella contemporáneo propone que esta práctica puede facilitar el desarrollo de habilidades musicales en estudiantes de música en Lima, con el objetivo de reducir los retiros y desaprobaciones en cursos clave de la carrera. A través de la consulta de diversas fuentes y entrevistas, se encontró evidencia de que el canto a capella mejora varias habilidades musicales, confirmando la hipótesis original. A pesar de que no se identificaron específicamente los elementos de los arreglos que desarrollan habilidades como afinación, precisión rítmica, técnica vocal, entre otras, se tomaron en cuenta estrategias utilizadas en clases de canto y la experiencia personal del autor en coros.

Cabrejos sugiere que, al determinar los elementos de un arreglo a capella que son más eficaces para desarrollar habilidades específicas, estos podrían ser empleados en la creación de arreglos vocales adaptados a las necesidades de los estudiantes. Estos arreglos podrían aplicarse a diferentes géneros y estilos musicales, alineándose con los gustos de los alumnos, lo que haría la práctica más atractiva y entretenida. Además, se propone la formación de un grupo de estudiantes universitarios para estudiar los efectos del canto a capella en un período de uno o dos años, comparando su progreso con otro grupo que utilice métodos convencionales.

El estudio también sugiere realizar investigaciones similares con grupos de diferentes edades y culturas para determinar si los beneficios del canto a capella son universales. Además, Cabrejos considera que esta práctica podría ser adoptada por más instituciones educativas y eventualmente convertirse en parte obligatoria del currículo de música, ayudando a mejorar el rendimiento académico.

Finalmente, Cabrejos menciona beneficios no musicales del canto a capella, como el desarrollo de responsabilidad, concentración, trabajo en equipo, y autoconfianza. Esto lo lleva a cuestionar si el canto a capella podría utilizarse en terapias psicológicas o como herramienta educativa para desarrollar habilidades sociales y emocionales, sugiriendo investigaciones futuras en esta área. (Cabrejos, 2021)

Fernández (2021) en su tesis titulada “Las agrupaciones corales en la sociedad y en la educación de la provincia de León” tiene como objetivo explorar en profundidad el conocimiento sobre las agrupaciones corales y destacar su papel en el desarrollo cultural de la sociedad. Utilizando una metodología mixta y flexible que abarca diversos niveles y un amplio período de tiempo, la investigación aporta novedad al campo, ya que no existen estudios similares en la provincia de León, en otras provincias de Castilla y León, ni en el resto de España.

La tesis se enfoca en el proceso educativo musical que las agrupaciones corales llevan a cabo en el ámbito de la educación no formal,

subrayando cómo los coros permiten a los aficionados acceder a la experiencia musical y adquirir conocimientos específicos, mientras contribuyen a la difusión de la música y al desarrollo cultural de la sociedad.

Las conclusiones se centran en tres ejes principales: el estudio de las agrupaciones corales en la provincia de León, la actividad coral en sí misma, y el proceso educativo musical que ofrecen. La investigación destaca la importancia de los coros como protagonistas en la formación musical, analizando todos los niveles de coros, desde niños hasta adultos mayores. También utiliza el estudio de caso para comprender la dinámica interna de un grupo coral, proporcionando información valiosa sobre su evolución. Se reflexiona sobre los aspectos positivos que deben fortalecerse y aquellos que requieren mejora para optimizar la práctica coral, valorando la participación de profesionales para elevar la calidad interpretativa.

Respecto a las agrupaciones corales en León, se destaca su significativa presencia en toda la provincia, a pesar de las difíciles condiciones geográficas, económicas y demográficas. Los coros, aunque no surgieron de políticas educativas, encontraron apoyo en colectivos locales y, aunque muchos tuvieron origen religioso, actualmente emergen principalmente en áreas con instituciones educativas o musicales. Las agrupaciones comparten la constitución como asociaciones culturales sin fines de lucro, aunque algunos estatutos presentan lagunas en cuanto al papel del director coral. La financiación proviene principalmente de contribuciones de miembros y apoyo institucional, aunque la falta de recursos adecuados limita el desarrollo de proyectos más ambiciosos.

La investigación también observa una coexistencia de coros con diferentes antigüedades en León. Aunque hubo un aumento en la creación de coros en décadas anteriores, este crecimiento se ha estabilizado recientemente, con algunos coros tradicionales experimentando una disminución en sus miembros. La mayoría de los cantores en León son mayores de cincuenta años y en su mayoría mujeres, reflejando un problema de envejecimiento común en los coros a nivel nacional.

En cuanto a los coros infantiles, el canto coral se destaca no solo por su formación vocal y musical, sino también por su impacto en la educación integral de los niños. El programa "Aulas Corales Infantiles" en León, promovido por el Ayuntamiento desde 1981, ha tenido un impacto positivo en la vida cultural de León, aunque la permanencia de los niños en los coros disminuye con la edad.

En resumen, la tesis ofrece una visión integral del mundo coral en la provincia de León, subrayando su relevancia tanto en términos musicales como sociales.(Fernández, 2021).

Gómez (2021) en su trabajo de tesis titulado Compendio de arreglos corales de canciones originarias de Santa Cruz, Guanacaste para la educación secundaria. Plantea como objetivo preservar la cultura musical en Santa Cruz, Guanacaste, mediante estrategias de protección en la educación secundaria donde se realizó un estudio sobre el interés en el canto coral, encuestando a músicos, educadores y estudiantes para seleccionar canciones y autores reconocidos en la región. Se identificaron ocho canciones populares que se arreglaron para coros de dos, tres o cuatro voces, considerando elementos típicos guanacastecos. A pesar de la falta de experiencia coral en la región y la resistencia inicial a modificar las canciones tradicionales, se reconocieron los beneficios del canto coral en la juventud. El proyecto se propone como material educativo para fomentar el canto coral en las escuelas secundarias, buscando el respaldo del Ministerio de Educación Pública. Se destacan desafíos para involucrar a los jóvenes en el canto coral y se plantean estrategias para promover y preservar la cultura local. Se sugiere la integración de contenidos de la música tradicional en los planes de estudio de educación musical en el país. A pesar de los obstáculos, se considera que este proyecto ha contribuido a rescatar y divulgar las tradiciones musicales de Santa Cruz, con potencial para ser utilizado como recurso educativo en la educación secundaria. (Gómez, 2021).

Martínez (2020) La Tesis Doctoral titulada "Practica Coral en los centros de Secundaria de la ciudad de Valencia: Formación, Percepción y Repercusión"



analiza la práctica coral en los centros de secundaria en Valencia y la percepción de docentes y estudiantes. Comienza con un marco teórico abordando la música coral en educación secundaria a nivel internacional y nacional. Destaca el escaso estudio sobre este tema en institutos valencianos y se centra en investigar la forma de trabajo y significación de esta práctica.

La metodología incluye 21 centros (10 públicos y 11 concertados) con la intención de caracterizar la muestra. La mayoría de los directores corales son mujeres, con una media de edad de 46.4 años. Todos tienen experiencia coral previa a la docencia. Los docentes se interesan por motivar a través del canto en grupo, el desarrollo vocal y la promoción de valores.

El alumnado se une al coro por amor a la música y por disfrute al cantar. La tradición coral se fortalece; la mayoría de los coros tienen entre 11 y 20 miembros, y hay una participación mayoritariamente femenina. La actividad coral es voluntaria y promueve el desarrollo social y personal, fomentando la aceptación, la empatía y la igualdad.

Los ensayos se realizan principalmente después del horario escolar, con limitaciones de tiempo. La enseñanza coral se enfoca en competencias y habilidades musicales, así como en valores y hábitos. La lectura de partituras no tiene mucha importancia, y la práctica se basa en la imitación y la memorización de las obras.

El repertorio y su selección presentan desafíos. Aunque los estudiantes prefieren canciones actuales, la elección del repertorio a menudo recae en el profesor. La participación en conciertos y otras actividades fortalece la identidad coral, fomentando la motivación y el desarrollo musical.

Los directores influyen positivamente en el desarrollo de habilidades sociales, personales y musicales del alumnado, creando un ambiente seguro y cómodo. Los estudiantes reconocen el impacto de pertenecer al coro en su bienestar, confianza, expresión emocional y sentimiento de comunidad.

Participar en el coro se traduce en una educación integral que beneficia no solo en lo musical, sino también en el desarrollo personal y social. Los estudiantes muestran una mayor apertura y respeto hacia otras culturas,

recibiendo una educación musical multicultural. La música coral promueve valores humanitarios y de crecimiento personal que se aplican en diversos contextos sociales. (Hurtado, 2011b, p. 18). (Martinez, 2020)

Cedeño (2016) en su tesis titulada “El Canto Coral y El Desarrollo de Competencias Musicales a través de un Repertorio con Elementos Armónicos Y Melódicos del Jazz en la Comunidad de la Fundación Renal del Ecuador Iñigo Álvarez de Toledo” El presente trabajo de titulación se realizó en forma de un taller coral desde noviembre 2015 a enero 2016 para el desarrollo de competencias musicales en una comunidad con afecciones de salud, a través de un repertorio con elementos armónicos y melódicos del jazz. La investigación vinculó el proyecto “Mis mejores 4 horas” de la Fundación Renal del Ecuador Iñigo Álvarez de Toledo (FREIAT) con la Carrera de Música de la Facultad de Artes y Humanidades (FAH) de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil (UCSG). Las técnicas empleadas en la propuesta de investigación fueron: entrevistas a las autoridades de la FREIAT y un pre y pos test para la selección de voces, y las competencias musicales a desarrollar en los coristas. El enfoque del estudio fue cualitativo con una muestra de doce personas que interpretaron un repertorio seleccionado y arreglado con elementos del jazz, luego de un proceso de verificación, evaluación y rediseño. Asimismo, se promovió con los integrantes del taller en una plataforma virtual el material didáctico y los recursos musicales. Por lo cual, la propuesta es un considerable antecedente para las pasantías sociales y pre profesionales de los estudiantes de la Carrera de Música en la FREIAT, debido a los resultados favorables en la entonación, expresividad musical y en el estado de ánimo de los coristas. (Cedeño, 2016)

Pérez (2014) en su artículo titulado “El canto coral: una mirada interdisciplinar desde la educación musical”, pretende analizar los beneficios que el canto coral aporta a la educación en general y a la educación musical en particular. Bajo este objetivo se examinan numerosos estudios científicos que, desde la medicina, la etnomusicología o la psicología, corroboran los aspectos positivos que el canto coral acarrea para la educación. De esta forma se pone a disposición una amplia recopilación bibliográfica, clasificada y seleccionada

para dicho fin, con especial atención a las investigaciones de los últimos años. Con la intención de abordar la temática con la mayor claridad posible, se ha dividido el trabajo en dos apartados. En primer lugar, se consideran los beneficios que tiene el canto coral para la educación general, a partir de estudios médicos, psicosociales e interdisciplinarios. En segundo lugar, se abordan los aspectos positivos de la práctica coral para la educación musical, desde la estética, la psicología y la medicina. Palabras clave: pedagogía del canto coral, educación general, educación musical, interdisciplinariedad. (Pérez, 2014).

Crespo (2012) en su tesis titulada “Métodos para Coros Polifónicos de Música Nacional dirigido a Niños de Nueve a Once Años de la Enseñanza General” aborda diversos enfoques relacionados con la enseñanza musical, tales como el análisis de metodologías basadas en el constructivismo, el método cognitivo y el método deductivo. Estos enfoques han servido de base para el desarrollo de un proyecto destinado a la enseñanza de coros polifónicos, centrado en la música nacional para niños. Se ha realizado un análisis de las obras seleccionadas, ordenándolas según su nivel de complejidad, con el fin de determinar la progresión de aprendizaje de los estudiantes, siempre precedido de un estudio detallado de cada obra.

El método deductivo, que promueve el trabajo grupal guiado por el docente, y el enfoque constructivista, que permite estructurar el proceso de enseñanza en función de las capacidades del estudiante, son fundamentales en este proyecto. En particular, el constructivismo sugiere que el aprendizaje debe ser progresivo, siguiendo un orden escalonado. La educación, en este sentido, no debe abordar los contenidos de manera inversa, sino que debe estructurarse de forma gradual, estableciendo metas claras y fomentando la paciencia en el proceso de aprendizaje, para que el estudiante logre sus objetivos.

Considerando la afinidad que los niños suelen tener hacia las artes, se ha optado por seleccionar obras de música nacional de la sierra. Una de las

motivaciones principales de este proyecto es promover la consideración de la música nacional dentro de la sociedad.

La primera obra seleccionada es una danza titulada *Árbol Frondoso*, elegido por su sencillez en la escritura musical, su belleza y su facilidad de interpretación, lo que la convierte en una obra ideal para el primer nivel de aprendizaje. En segundo lugar, se ha seleccionado el albazo *Dulce Pena*, que presenta un mayor nivel de complejidad en comparación con la obra anterior. Esto permitió realizar un arreglo utilizando figuras rítmicas como blancas y negras, facilitando su interpretación por parte de los estudiantes, quienes, al contar con las bases adquiridas en la primera obra, podrán disfrutar y ejecutar esta pieza con mayor soltura.

Finalmente, se eligió el *sanjuanito Carabuela*, una obra alegre que, por su complejidad, se considera adecuada para cerrar la primera etapa metodológica de enseñanza dirigida a niños. Este enfoque busca que, en el futuro, durante su adolescencia y juventud, los estudiantes puedan integrarse en grupos de coros polifónicos u otras formaciones musicales.

Es importante señalar que este tipo de estudio es novedoso, y dado que las instituciones aún no destinan suficientes horas para la enseñanza del coro, tomará tiempo consolidarse. Sin embargo, este proyecto representa un primer paso hacia la preservación y difusión de la cultura tradicional del país. (Crespo, 2012)

Segura (2010), en su trabajo de grado titulado “Un Cuento para Ensamble Vocal”, plantea que, inicialmente, su intención era abordar la imitación de instrumentos tradicionales de la música andina colombiana en conjuntos vocales. No obstante, tras un análisis profundo de la complejidad que implicaba dicho enfoque, optó por componer la obra utilizando fonemas sencillos en lugar de imitar los instrumentos. Esta decisión permitió a los intérpretes asumir roles protagónicos, destacando la función de los instrumentos en los diferentes géneros musicales.

Además, Segura incorporó elementos escénicos en los ensayos para dar mayor dinamismo a la interpretación, lo que enriqueció significativamente

la obra. A lo largo del proceso creativo, destacó la experiencia enriquecedora que supuso la creación de la pieza, desde la escritura de un cuento con texto en tiempo real hasta la composición musical basada en los géneros tradicionales de su región natal. Este enfoque le permitió integrar los conocimientos adquiridos durante su carrera de música con un toque personal.

El autor subraya la riqueza inherente a la música vocal y expresa su interés por continuar escribiendo y componiendo obras inspiradas en la música colombiana. Sin embargo, lamenta la limitada difusión de este tipo de propuestas y señala que, a pesar de los avances tecnológicos en la música, la voz humana sigue siendo insustituible por sintetizadores, debido a su singularidad y riqueza expresiva.

En su análisis crítico, Segura demuestra una comprensión profunda de la música y su capacidad para afrontar desafíos creativos. Su decisión de emplear fonemas simples en lugar de imitar instrumentos refleja una solución pragmática y efectiva, lo que evidencia su habilidad para adaptarse a las limitaciones y explorar nuevas formas de expresión. Asimismo, su interés en promover la música colombiana resulta loable, ya que busca preservar y enriquecer la tradición musical de su región.

Sin embargo, el autor también señala la escasa difusión de este tipo de música, lo que resalta la necesidad de un mayor apoyo y promoción de las expresiones musicales regionales. Su reconocimiento de la singularidad de la voz humana frente a la tecnología refleja una apreciación profunda por el arte vocal. En general, el texto muestra un compromiso genuino con la música y la cultura colombiana, así como una disposición a explorar nuevas fronteras creativas en el ámbito de la música vocal . (Segura, 2010)

Otero (2009) en la tesis titulada "Proceso de Composición de Arreglos Vocales con o sin Acompañamiento Instrumental en Repertorio de Música Tradicional y/o Popular Colombiana", se concluye que todo lo que se escucha queda almacenado en la memoria y puede emerger en cualquier momento. Aunque el enfoque de los arreglos es predominantemente intuitivo, esta intuición se

alimenta y se educa a lo largo de años de formación y escucha musical. El oído capta de manera silenciosa diversos elementos que la mente no necesariamente comprende en el momento, lo que subraya la importancia de escuchar una amplia variedad de música y de reproducir con la voz las ideas melódicas que resultan atractivas. Estas acciones permiten que se graben en la memoria muscular de la garganta y en el oído.

El uso de la teoría musical se reconoce como una herramienta valiosa para revisar y complementar el trabajo, ayudando a resolver problemas, cubrir vacíos armónicos e introducir nuevas técnicas. A lo largo del proceso, se descubre que las diferentes técnicas de arreglo o armonización son el producto del análisis de lo que suena bien dentro de un estilo específico. Sin embargo, dependiendo del contexto, las excepciones a las reglas pueden resultar interesantes.

El análisis se destaca como un método eficaz de aprendizaje. Al comparar los primeros arreglos, creados sin análisis previo, con los posteriores, se observa un cambio en el enfoque. Mientras que al inicio se dependía de la grabación original como base, tras el análisis se adquirió la confianza necesaria para empezar desde cero y explorar nuevos recursos, como la textura. Inicialmente, los arreglos eran mayormente homofónicos, con voces acompañantes que desempeñaban un papel secundario, pero en los arreglos más recientes, cada voz adquirió un rol indispensable.

Se reconoce que aún es necesario más práctica para integrar completamente el oído con la teoría musical, y que los conocimientos teóricos, aunque han enriquecido el oído, aún no han sido asimilados por completo. Finalmente, se reafirma que el oído es la herramienta más valiosa en el proceso de creación musical. (Otero, 2009)

#### 2.1.2. A nivel nacional

A nivel nacional tenemos los siguientes antecedentes

Huertas (2020) en su tesis titulada “El Canto Coral y su Contribución a la Sociedad en los Años 70-80 en el Perú”. El presente trabajo de investigación

tiene el propósito de evidenciar cómo influyó el canto coral de manera favorable en la sociedad, en la formación musical e integral de las personas en la ciudad de Lima. Esto debido a que se considera que fueron años fecundos de crecimiento y gran apogeo del canto coral en el Perú. Nuestra investigación se realizó mediante entrevistas a directores corales y cantantes que participaron entre los años 1970 y 1980. Para el marco teórico del presente trabajo se tomó en cuenta la importancia del canto coral, y cómo este puede convertirse en un vehículo educador desde diferentes enfoques: desarrollando capacidades musicales, contribuyendo a una formación integral y educando la sensibilidad musical. Asimismo, las fuentes primarias que se emplearon en este trabajo documental son programas de mano, recortes de prensa, grabaciones y entrevistas. (Huertas, 2020)

Plataforma Digital del Estado Peruano (2020): Primera Política Nacional Cultural del Perú. La Oficina de Comunicación e Imagen Institucional el 21 de julio de 2020, en conmemoración al décimo aniversario del Ministerio de Cultura, se ha aprobado la primera Política Nacional de Cultura en la historia de Perú. Este instrumento, respaldado por el Poder Ejecutivo, dirigirá la intervención estatal en asuntos culturales durante la próxima década, con el objetivo de propiciar las condiciones para el pleno ejercicio de los derechos culturales de la población peruana, según anunció el entonces ministro de Cultura, Alejandro Neyra.

El Repertorio para coro polifónico de las Canciones de Ranulfo Fuentes Rojas en el marco de la diversidad cultural en la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca", Ayacucho 2024 se alinea de manera significativa con los objetivos y directrices de esta Primera Política Nacional de Cultura del Perú, que establece un marco estratégico para promover el pleno ejercicio de los derechos culturales de la población peruana, y el proyecto de incorporar las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas en un repertorio coral polifónico en la ESFA "Condorcunca" se inscribe dentro de este enfoque.

Uno de los objetivos clave de la Política Nacional de Cultura es el fortalecimiento de la valoración de la diversidad cultural y la promoción de la interculturalidad, elementos que están en el corazón de la propuesta de repertorio coral en Ayacucho. Ranulfo Fuentes Rojas, compositor emblemático de la región, cuyas obras reflejan profundamente las tradiciones y la identidad cultural andina, proporciona un vehículo ideal para fomentar la apreciación de la diversidad cultural entre los estudiantes. La integración de sus canciones en un coro polifónico no solo preserva y difunde el patrimonio cultural local, sino que también promueve la inclusión y el respeto por las expresiones culturales diversas, tal como lo establece la política cultural.

La política cultural también busca aumentar la participación en expresiones artístico-culturales y desarrollar de manera sostenible las artes e industrias culturales en el país. En este sentido, el proyecto en la ESFA "Condorcunca" contribuye directamente a estos objetivos, al proporcionar a los estudiantes un espacio para explorar y perfeccionar sus habilidades musicales a través del repertorio de Fuentes Rojas, mientras se enraízan en sus propias tradiciones culturales. Además, esta iniciativa educativa fortalece el derecho a la educación y formación cultural, un pilar fundamental de la Política Nacional de Cultura.

La Política Nacional de Cultura subraya la importancia de la protección y salvaguardia del patrimonio cultural, garantizando su utilidad social y la sostenibilidad de la gobernanza cultural. La implementación de un repertorio coral basado en las canciones de Fuentes Rojas en la ESFA "Condorcunca" refleja un compromiso con la preservación del patrimonio musical andino, al tiempo que se promueve su transmisión a nuevas generaciones. Esto se alinea con el objetivo de la política de fortalecer la apreciación y protección del patrimonio cultural en todas sus formas.

Finalmente, la política destaca la necesidad de fortalecer institucionalmente al Ministerio de Cultura para liderar eficazmente las políticas culturales, un desafío que también es relevante para instituciones como la ESFA "Condorcunca". Al implementar un proyecto que promueve la



diversidad cultural y la educación artística, la escuela contribuye a los esfuerzos más amplios de la nación por consolidar una identidad cultural rica y diversa en el contexto de los desafíos planteados por el Bicentenario.

En resumen, el Repertorio para coro polifónico de las Canciones de Ranulfo Fuentes Rojas en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” no solo promueve el desarrollo cultural y educativo en Ayacucho, sino que también se alinea profundamente con la visión y los objetivos de la Primera Política Nacional de Cultura del Perú, contribuyendo a un Perú más inclusivo, diverso y culturalmente enriquecido.

Cconislla (2016) en su trabajo titulado “Proceso de producción y difusión de una realización discográfica Caso: Clamor de Niño”. Los objetivos de esta producción musical titulada Clamor de niño y su consecuente difusión en medios fueron utilizar la música andina como medio de comunicación para fomentar valores de solidaridad y hermandad entre los peruanos. Promover, a través de la música, el espíritu crítico de esta sociedad que se vuelve cada vez más individualista y falta de valores. Revalorar las canciones andinas con las cuales se forja gran parte de la identidad andina y que constantemente sufre el deterioro de su esencia por causas comerciales

La producción y difusión de un disco de música andina es una realidad factible para un comunicador social que cuenta con conocimientos de grabaciones digitales, diseño de impresos, movimiento de actividades culturales de este tipo y que mantiene contacto con medios de comunicación. El éxito empresarial, o comercial, de una producción discográfica demanda otro tipo de contactos a nivel de empresarios musicales, dueños de programas radiales masivos y comunitarios. requiere fortalecer y aumentar esos contactos inmersos en el mercado de la realización de conciertos a los cuales acude gran cantidad de público que redundan en considerables ganancias.

La piratería y la música en internet hacen imposible pensar en obtener ganancias con la venta de discos originales. La impresión y venta de discos es sólo una forma de obtener cierto prestigio y tener ejemplares con cierta

calidad de presentación para una mejor recepción por parte de los administradores de programas radiales.

La mejor estrategia de difusión para llegar en menor tiempo a una mayor cantidad de público objetivo es dejar que la música esté libre de copiar internet y, a su vez, dejar que personas ajenas a la producción cuelguen la música o videos en redes sociales como promoción gratuita, estas actividades constituyen la señal fáctica de que se alcanza la suficiente popularidad como para empezar a realizar conciertos pero que debería ser iniciada, dirigida por profesionales de la comunicación que desarrollen y promuevan esas actividades como parte de una estrategia general de marketing y posicionamiento. La difusión de una producción de un disco, como el tratado, demanda un mayor estudio del mercado, las fortalezas de la artista y un plan de marketing que comprenda todos los espacios de difusión de actividades culturales, desde la prensa, los espectáculos en vivo, las instituciones públicas dedicadas a la preservación de la cultura (Cconislla, 2016)

Sullón (2014) en su artículo titulado “Ranulfo Fuentes Rojas: Fundamentos para el estudio de su vida y obra”, dice que Ranulfo Fuentes Rojas, destacado compositor peruano de gran trascendencia internacional, aún carece de un estudio sistemático sobre su obra musical, a pesar de su importancia. Esta investigación busca llenar ese vacío en el campo musicológico, centrándose en delimitar áreas para el estudio de su vida y obra, considerando el contexto sociocultural y los procesos creativos que influyen en su producción artística. El trabajo también propone una clasificación para analizar su repertorio, considerando características de la práctica musical y factores socio geográficos.

El repertorio de Fuentes Rojas, desarrollado en un momento crucial para la estructura del Perú, contribuyó a expresar el dolor de aquellos que lucharon contra el "proceso civilizatorio" en el mundo andino. La investigación busca comprender al hombre pausado y reflexivo detrás de la obra, destacando su pieza "El Hombre" como un himno significativo en la cultura andina.

### Análisis Semántico

La primera lectura del texto nos hace notar dos bloques semánticos: corresponden al huaino en sí y a su fuga, respectivamente. En el primer bloque del huaino, las estrofas se organizan en sub bloques semánticamente opuestos y complementarios, a su vez: a y b, c y d. Estos por su lado, forman unidades intermedias: A) donde predomina lo individual y B) donde se impone lo colectivo. Veamos:

(Plano desiderativo)

1. Yo no quiero ser el hombre
2. que se ahoga en su llanto
- 3-4. De rodillas hechas llagas (bis)
- 4-5. que se postran al tirano (bis)
7. Yo quiero ser como el viento
8. que recorre continentes.
- 9-10. Y arrastrar tantos males (bis)
- 11-12. Y estrellarlos entre rocas (bis)
13. No quiero ser el verdugo,
14. que de sangre mancha el mundo
15. y arrancar corazones
16. que amaron la justicia,
17. Y arrancar corazones
18. que buscaron la libertad.
19. Yo quiero ser el hermano
20. que da mano al caído
21. y abrazados férreamente
22. vencer mundos enemigos

23. y abrazados férreamente

24. vencer mundos que oprimen

Fuga

(Plano de la realidad)

25. Para qué vivir de engaños, cholita,

26. de palabras que segregan veneno;

27. Acciones que martirizan al mundo,

28. ¡ay! Sólo por tus caprichos, dinero;

29. ¡ay! Sólo por tus caprichos, riqueza

En lo formal, la totalidad del texto comprende 29 versos: cuatro sextetos y un quinteto, considerando que se repiten los dos últimos versos de las dos primeras estrofas. El Hablante Lírico Construye la Decisión de Rechazar la resignación o La Sumisión. Rechaza la función de dador del mal. Asume, en cambio, la decisión de ser el poder cósmico destructor de los males y, en solidaridad con los que sufren y se levantan, "vencer mundos que oprimen". Esto es en el bloque desiderativo. En la fuga del huaino (plano de la realidad), la voz lírica, la primera persona, varía hacia el monólogo conversacional, con dos sucesivos interlocutores (cholita y dinero), estableciendo una situación polémica con el bloque anterior.

Doce años después de "El Hombre", Ranulfo entregó su huaino "Alma de Ayacucho", y ésta es la versión local, regional, si se quiere, del tema. El hablante lírico compara a su Ayacucho con una roca, por su capacidad para resistir adversidades. Este es el hombre del huaino "El Hombre", en versión andina, y se siente capaz de la más ímproba proeza para pervivir. Orgulloso de su identidad, se siente capaz de enfrentar a sus enemigos, puesto que encarna al alma de Ayacucho. A partir de "El Hombre", se desarrolla toda una corriente: el huaino contestatario, llamado de "protesta", que ha durado un fructífero lapso de treinta años, aproximadamente. Su temática de crítica social y denuncia conlleva calidad literaria e innovación en lo musical. Los

autores considerados en este capítulo y muchos más conforman una suerte de corriente que es correlativa a la pintura, a la literatura y al ascenso del arte popular andino o artesanía. (Sullón, 2014).

Guerra (2001) en su entrevista realizada a Celso Garrido Lecca: «La sociedad peruana no ha integrado al músico» se aborda la experiencia del entrevistado en el Taller de la Canción Popular del Conservatorio Nacional de Música y su intento de integrar la música popular y académica en un entorno tradicionalmente dividido. El entrevistado describe la creación del Taller en 1975, enfrentando la resistencia dentro del conservatorio hacia la música popular. A pesar de las dificultades, el taller buscaba proporcionar "alfabetización musical" y promover un respeto hacia la música popular latinoamericana.

Se menciona la ruptura con esta iniciativa después de que el entrevistado dejó la dirección en 1979, debido a un cambio de visión. Se resalta la división persistente entre la música académica y popular en la sociedad peruana. El entrevistado expresa su pesimismo sobre la posibilidad de superar estas divisiones y destaca la falta de apoyo gubernamental para la música, comparando la situación actual con épocas anteriores más prósperas en la historia de la música en el Perú.

Se aborda la variada producción musical del entrevistado y su enfoque en rescatar elementos de la música tradicional peruana. También se menciona la falta de oportunidades y apoyo para los músicos académicos en el país, destacando la necesidad de formación y de crear una estructura adecuada.

La entrevista concluye con el entrevistado expresando su visión pesimista sobre el panorama cultural actual en el Perú, atribuyendo la falta de apoyo a la influencia de líderes pragmáticos y poco receptivos a la cultura. Se destaca la necesidad de un cambio en la percepción social de la música y el apoyo gubernamental para superar los desafíos que enfrentan los músicos en el país. (Lecca, 2001)

## 2.2. Bases Teóricas

El fundamento teórico del tema de investigación "Repertorio para coro polifónico de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas en el marco de la diversidad cultural en la Escuela Superior de Formación Artística Pública 'Condorcunca', Ayacucho – 2023" se sustenta en varios enfoques clave, como la música coral, la diversidad cultural y la relevancia de integrar composiciones locales en el repertorio coral.

La enseñanza musical en un entorno académico debe trascender los aspectos técnicos para incluir también el reconocimiento y la valoración de la diversidad cultural. En la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" de Ayacucho, la música tradicional desempeña un rol central en la formación de los estudiantes, profundamente vinculada al legado cultural de la región. Esta investigación se centra en la adaptación y creación de un repertorio para coro polifónico basado en las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas, un destacado compositor cuya obra simboliza la riqueza y diversidad cultural de Ayacucho.

La UNESCO define la diversidad cultural como la coexistencia de diferentes culturas dentro de un marco de respeto mutuo y diálogo intercultural. En el contexto de la música, la diversidad cultural se manifiesta en la inclusión de repertorios que provienen de distintas tradiciones, lenguajes musicales y modos de expresión. En la obra de Ranulfo Fuentes Rojas, encontramos un fiel reflejo de las costumbres y tradiciones ayacuchanas, que puede servir como base para promover un enfoque inclusivo dentro de la enseñanza musical.

El multiculturalismo y el interculturalismo son conceptos clave en la integración de la diversidad cultural en los programas académicos. El primero promueve la coexistencia de diferentes culturas, mientras que el segundo fomenta el intercambio y la interacción entre ellas. Al incorporar las composiciones de Fuentes Rojas en un coro polifónico, se refuerza la idea de que la música es un medio potente para el diálogo intercultural, especialmente en una región tan rica en tradiciones musicales como Ayacucho.

De acuerdo con la Teoría de los Prototipos (Eleanor Rosch), la categorización de los estilos musicales puede basarse en ejemplos representativos. En este caso, las composiciones de Fuentes Rojas pueden considerarse prototipos que encapsulan la esencia de la música tradicional de Ayacucho. Su inclusión en un repertorio polifónico permite trabajar con ejemplos claros de la herencia cultural, ofreciendo a los estudiantes una estructura sobre la cual basar su comprensión del repertorio local.

En cuanto a la categorización, se puede aplicar una clasificación jerárquica para definir diferentes niveles dentro de la música de Fuentes Rojas: desde las piezas más representativas de la identidad ayacuchana (superordinadas) hasta las más específicas y estilísticamente complejas (subordinadas). Este enfoque facilita la enseñanza, al permitir que los estudiantes comprendan los diversos aspectos de la música tradicional en su relación con otros géneros y estilos.

Así también la Teoría de Redes Semánticas, dice que la música de Fuentes Rojas se encuentra profundamente conectada a través de una red de significados culturales, históricos y sociales. Utilizando la teoría de redes semánticas, podemos entender que sus canciones no son solo composiciones musicales, sino nodos en un complejo sistema de símbolos, valores y tradiciones ayacuchanas. Al estructurar un repertorio polifónico basado en esta obra, se crean nuevas conexiones y asociaciones para los estudiantes, quienes no solo aprenderán las técnicas vocales, sino también el significado cultural detrás de cada obra.

Por otro lado la Teoría de la Educación Artística Basada en Competencias, promueve la formación integral del estudiante, desarrollando tanto habilidades técnicas como un entendimiento contextual de las artes. En el contexto de la Escuela "Condorcunca", la inclusión de un repertorio coral basado en la obra de Fuentes Rojas no solo mejora las competencias vocales de los estudiantes, sino que también los dota de herramientas para interpretar, analizar y apreciar la música dentro de un marco culturalmente significativo.

El repertorio coral, al estar estructurado en torno a las canciones de Fuentes Rojas, permite que los estudiantes internalicen la música a través de la práctica vocal, el análisis crítico y la reflexión sobre la herencia cultural que la obra representa. Al desarrollar competencias interpretativas, los alumnos adquieren una apreciación más profunda de las tradiciones de su región y pueden contribuir al diálogo intercultural en su comunidad.

### 2.2.1. Historia y Evolución del Canto Coral

El canto coral, a lo largo de la historia, ha tejido un fascinante relato que se remonta desde sus orígenes más antiguos hasta su consolidación como una expresión artística de gran relevancia en diversos contextos educativos y culturales. Desde las primeras manifestaciones en civilizaciones antiguas hasta su evolución en las sociedades contemporáneas, el canto coral ha desempeñado un papel fundamental en la formación musical y cultural de comunidades alrededor del mundo.

Los orígenes del canto coral se encuentran en las prácticas musicales de civilizaciones antiguas, donde las comunidades se unían para entonar melodías que celebraban rituales religiosos, eventos comunitarios o incluso conmemoraciones especiales. Este fenómeno musical no solo cumplía una función de expresión colectiva, sino que también marcaba el inicio de una tradición coral que se arraigaría en diferentes culturas.

Con el tiempo, el canto coral evolucionó y se diversificó, encontrando su camino en diversas culturas y contextos educativos. En la Edad Media y el Renacimiento, los coros se convirtieron en parte integral de la liturgia religiosa, contribuyendo al esplendor de las ceremonias. Durante el Barroco, el canto coral experimentó una sofisticación en sus armonías y estructuras, con destacados compositores aportando obras maestras que perduran hasta hoy.

La era romántica vió un resurgimiento del interés por el canto coral, con movimientos nacionalistas que celebraban la identidad cultural a través de coros que incorporaban elementos folklóricos. A medida que avanzaba el siglo XX, el canto coral se consolidó en la educación musical, convirtiéndose en



una herramienta pedagógica invaluable para desarrollar habilidades vocales, auditivas y sociales.

La relevancia del canto coral como expresión artística no solo radica en su capacidad para transmitir belleza musical, sino también en su poder para fomentar la cohesión social y fortalecer la identidad cultural. Los coros, al interpretar obras que reflejan la evolución de la música coral a lo largo del tiempo, conectan a las generaciones y preservan la rica herencia musical de la humanidad.

En los años 1970-1980, el canto coral en el Perú experimentó un auge significativo bajo la destacada dirección de Manuel Cuadros Barr, un director, cantante y compositor peruano de renombre, quien en 1965 fundó el Coro del Estado, una entidad profesional dependiente del Instituto Nacional de Cultura, para difundir el repertorio coral de grandes maestros y destacar las obras de compositores peruanos.

Bajo la dirección de Cuadros Barr, el Coro del Estado no solo se dedicó a interpretar obras de maestros reconocidos, sino que también incursionó en la música popular peruana, ofreciendo conciertos tanto a nivel nacional como internacional, incluyendo una gira en Chile con 18 conciertos. Además, Cuadros Barr fundó la Camerata Vocale "Orfeo" en 1969, ampliando aún más el alcance del repertorio vocal.

La Camerata Vocale "Orfeo" destacó por su versatilidad al interpretar obras que abarcaban desde partes solísticas de grandes obras sinfónicas corales hasta madrigales renacentistas y composiciones modernas, incluyendo el repertorio coral peruano con una calidad vocal excepcional. Ganaron reconocimiento internacional al triunfar en el Concurso Latinoamericano de Coros en Argentina y realizar exitosas giras por Latinoamérica y Europa en 1974.

La crítica internacional elogió la excelencia musical de la Camerata Vocale "Orfeo" y la dirección de Manuel Cuadros Barr. Los comentarios resaltaron la calidad excepcional del conjunto, la precisión rítmica, la

expresividad y el sentido del estilo, consolidando la reputación del coro como un destacado representante de la escena coral latinoamericana.

En la década de 1970 en Arequipa, la escena coral estaba marcada por la presencia destacada de personalidades como Danilo Valencia, director del coro municipal, y Manuel Castro Basulto, quien dirigía tanto el coro de cámara del Instituto Nacional de Cultura como el Coro Palestrina. Este movimiento coral atrajo a Wilfredo Tarazona, quien fundó la "Camerata Vocal Victoria" en homenaje a Tomás Luis de Victoria y la dirigió durante dos años.

Paralelamente, el Coro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (CUSM) desempeñaba un papel crucial en la escena coral limeña desde su fundación en 1954. Dirigido inicialmente por Rosa Alarco y luego por Abel Rosas Aragón, el CUSM ofreció numerosos conciertos didácticos y populares en diversas comunidades, participando activamente en festivales corales tanto en Perú como en el extranjero, incluyendo visitas a Chile y Ecuador.

Destacando la diversidad de sus miembros, que incluían estudiantes, trabajadores y profesionales, el CUSM organizaba anualmente las Noches Corales Universitarias y Encuentros Corales Universitarios, con la participación de grupos corales de diferentes centros de enseñanza superior de Lima. La institución mantuvo un enfoque social al albergar a aficionados del arte coral y continuar su fructífera trayectoria.

En 1979, con motivo de su décimo aniversario, el CUSM grabó un disco de larga duración con obras corales peruanas. Además, realizó giras artísticas a Ayacucho y Cusco, invitados por las universidades locales, consolidando así su prestigio y contribuyendo al enriquecimiento del panorama coral en el país.

En la década de 1970, el panorama coral en Lima contaba con la destacada presencia del Coro Filarmónico de Lima, dirigido por Héctor Palomino Ludeña durante 30 años, desde 1967. Por otro lado, Jean Tarnawiecki, creadora, impulsora y educadora musical, fundó y dirigió varios coros en Lima, incluyendo el de la Asociación de Artistas Aficionados, el de la Universidad Nacional de Ingeniería y el de la Facultad de Medicina de San Fernando de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Además, el Coro Ars Cantorum, fundado en el Callao en 1972 por Miguel Olsen Vargas Machuca, tuvo un impacto significativo. Este coro, compuesto principalmente por jóvenes chalacos aficionados al canto coral, obtuvo elogios por su primera presentación en el Tercer Festival Coral de Lima en 1972 y se afilió a la Federación de Coros del Perú. Ars Cantorum ha ofrecido más de 200 conciertos en diversas ciudades y ha representado al país en el Primer Festival Internacional de Coros en Ecuador en 1974, siendo reconocido por su calidad artística. Miguel Olsen Vargas Machuca, director de Ars Cantorum, ha realizado estudios de dirección coral con maestros reconocidos, destacando también como docente musical en la educación secundaria. Antes de fundar Ars Cantorum, dirigió otros coros y ganó concursos de nivel estudiantil con coros escolares.

Aurelio Tello, en 1973, fundó la Tuna Universitaria Nueva Amistad (T.U.N.A.), integrada por jóvenes universitarios que promovieron el folclore peruano y latinoamericano, participando en festivales corales y realizando presentaciones en diversos escenarios. La T.U.N.A. llevó a cabo giras nacionales e internacionales, incluyendo Ecuador, y presentó un recital exitoso en 1977 llamado "De La Tradicional Al Compromiso".

Por su parte, Oswaldo Kuan fundó la agrupación coral "Contrapunto" en 1976. Realizaron programas diversos, presentaciones en festivales corales en Lima, Chiclayo y Piura. En 1979, participaron en la temporada de invierno de la Orquesta Sinfónica Nacional y grabaron un videotape con villancicos latinoamericanos. En 1980, tuvieron éxito en el VI Festival Internacional de Coros de Guayaquil. En 1981, Contrapunto intervino como coro invitado en la Temporada de Verano de la OSN.

El Coro de la Universidad Nacional Agraria, fundado en 1964, ha pasado por diferentes directores y destacó en presentaciones en Lima y provincias, participando en los Encuentros Corales Universitarios. El Coro Universitario de San Fernando, creado en 1963, ha tenido diversas presentaciones y participaciones en festivales corales nacionales e internacionales. Además, el Coro de la Universidad de Ingeniería fue fundado en 1962 y experimentó altibajos, siendo revitalizado por estudiantes en 1980.

Jean Tarnawiecki, con una destacada carrera, fundó y dirigió varios coros en Lima, incluyendo el de la Asociación de Artistas Aficionados, el de la Universidad Nacional de Ingeniería y el de la Facultad de Medicina de San Fernando de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su contribución a la música coral peruana se evidencia en la dirección de numerosas obras sinfónico corales, con estrenos de piezas relevantes y presentaciones nacionales e internacionales.

En 1981, Jean Tarnawiecki fue nombrada directora del Coro Nacional, con Wilfredo Tarazona y Gerardo Loyola como directores asistentes. Loyola asumió como director interino en 1983 y luego como titular, dirigiendo el coro durante ese año con numerosos conciertos didácticos, un homenaje a Brahms y obras para coro de cámara y solistas. Hubo presentaciones en lugares como el Conservatorio, Icpna y la Universidad de Ñaña, además de un concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional.

En enero de 1984, durante las vacaciones de los elencos nacionales, una Resolución Suprema, respaldada por el presidente Belaunde y el Ministro de Educación Patricio Ricketts Rey de Castro, cerró el Coro Nacional, el Conjunto Nacional de Folclore y la Compañía Nacional de Teatro, alegando que "el Estado no canta ni baila". Esto afectó a los coreutas, generando protestas en televisión y lugares públicos. Algunos integrantes, privados de ingresos, se vieron obligados a vender lapiceros y caramelos.

Luego, Loyola menciona que Luchi González dirigía el coro de la Asociación Prolírica, que realizaba óperas. Paralelamente, en 1980, surgió el coro de cámara "Sine Nomine", compuesto por exintegrantes del Coro Nacional y personas interesadas en el canto. Además, en 1987, Jesús Gutiérrez fundó el Coro de la Guardia Republicana del Perú, nombrando a Gerardo Loyola como director durante una gira en Francia, donde realizaron 30 conciertos con programas variados en un año. (Huertas, 2020).

A pesar de este rico panorama coral, es notable la ausencia de menciones a la Escuela Superior de Música "Condorcunca" de Ayacucho en lo relacionado al canto coral. Este vacío representa una oportunidad para la institución, ya que ahora es el momento propicio para crear y desarrollar un

estilo propio, centrándose en la interpretación y recreación de repertorios de música popular, como huaynos y yaravíes, entre otros.

La Escuela Condorcunca podría llenar este vacío al incluir en su repertorio canciones de destacados compositores populares como Ranulfo Fuentes Rojas. La incorporación de estas piezas sería fundamental para el crecimiento y la identidad de la institución, permitiendo la creación y consolidación de un estilo propio que refleje la riqueza de la música popular peruana.

A pesar de la rica tradición coral en el Perú, la ausencia de la Escuela Superior de Música Condorcunca en las menciones sobre el canto coral presenta una oportunidad para la institución. Ahora es el momento propicio para desarrollar y consolidar un estilo propio, centrándose en la interpretación de repertorios de música popular y, en particular, explorando las composiciones de destacados artistas como Ranulfo Fuentes Rojas. Este enfoque contribuiría significativamente al crecimiento y la identidad de la institución en el ámbito coral peruano, así como a la diversidad cultural.

### 2.2.3. Evolución del Repertorio en el Canto Coral en el Perú

La importancia del repertorio en el canto coral es fundamental para el desarrollo y la identidad de los coros polifónicos. Un análisis detenido de la función y relevancia del repertorio revela su impacto profundo en la calidad artística y en la conexión cultural de una comunidad o institución educativa.

En primer lugar, el repertorio no solo es un conjunto de piezas musicales, sino una expresión artística que define la identidad y el carácter de un coro polifónico. La selección cuidadosa de obras permite moldear la narrativa musical del conjunto, creando una experiencia única y memorable para los oyentes y los propios miembros del coro. La diversidad de estilos, épocas y géneros en el repertorio no solo enriquece la expresión musical, sino que también fortalece la versatilidad de los coros, permitiéndoles explorar y dominar una amplia gama de técnicas vocales y estilos interpretativos.

Además, la influencia del repertorio va más allá de lo musical y alcanza dimensiones culturales significativas. La elección de ciertas obras puede

convertirse en un medio para preservar y promover la identidad cultural de una comunidad o institución educativa artística. Al incorporar composiciones que reflejan la herencia y las tradiciones locales, el repertorio se convierte en un vehículo para transmitir la riqueza cultural de una región. De esta manera, el canto coral no solo se erige como una manifestación artística, sino también como un guardián y promotor del patrimonio cultural.

En la práctica educativa, el repertorio puede ser una herramienta pedagógica poderosa. La selección de obras desafiantes pero accesibles impulsa el crecimiento y la mejora continua de los coristas. La variedad de estilos y períodos en el repertorio proporciona oportunidades para la exploración y la ampliación de conocimientos musicales. Además, el abordaje de obras que representan diversas culturas y contextos históricos contribuye a la educación integral de los estudiantes, fomentando la apreciación y comprensión de la diversidad cultural a través de la música.

A manera de conclusión, el repertorio en el canto coral no solo es un conjunto de piezas musicales, sino una fuerza moldeadora de la identidad y la expresión cultural. Su cuidadosa selección y exploración no solo enriquecen la experiencia artística de los coros polifónicos, sino que también sirven como un medio para preservar, promover y celebrar la riqueza cultural en el contexto de la educación artística.

En Arequipa, la actividad coral tenía un enfoque barroco, destacando la interpretación de obras de Antonio Vivaldi, mientras que el coro de cámara del Instituto Nacional de Cultura se dedicaba a composiciones de Randall Thompson. En Lima, durante ese tiempo, se observaba un interés significativo en el repertorio renacentista, especialmente en madrigales, influenciado por Guillermo Cárdenas, un destacado promotor del canto madrigalista. Aunque se abordaba extensamente la música peruana y latinoamericana, la inclusión de estos elementos respondía a la búsqueda de identidad de los países y sus habitantes.

Además, se ejecutaron diversas obras, como la Novena Sinfonía de Beethoven, el Réquiem de Mozart, composiciones de Brahms, coros de óperas y la compleja y fascinante Misa de Gloria de Puccini, que requería

solistas con voces líricas y operísticas. El repertorio también abarcaba música latinoamericana, peruana, renacimiento español, contemporánea y obras sinfónicas corales.

#### 2.2.4. Canto Coral

Un estudio de Gackle y Fung (2009) examinó el proceso de aprendizaje de piezas corales chinas por parte de un coro de 35 cantantes estadounidenses de 14 a 18 años, para lo cual utilizaron la observación, entrevistas y evaluación musical, destacando temas como el disfrute estético, comprensión de letras y la conexión cultural. Los resultados indican beneficios en áreas musical, pedagógica, cultural y actitudinal. Se destaca la importancia de la metodología flexible del docente.

La educación musical, especialmente a través del canto coral, ha evolucionado en los últimos años. Cantar en coro no solo aumenta el conocimiento musical, sino que también influye en la actitud de los participantes. Se destaca la importancia de la transmisión de valores en la educación, y estudios subrayan la formación integral que brinda la experiencia artístico-musical. Se menciona la capacidad inclusiva del canto coral, demostrada en estudios universitarios y respaldada por el maestro Abreu.

El canto coral no solo mejora aspectos educativos, médicos y psicológicos, sino que también se ha utilizado como expresión política. Se menciona el ejemplo de un presidente que aboga por convocar a la sociedad a través de un "canto coral". Desde la psicología, se reflexiona sobre el desarrollo personal y social que el canto coral aporta a la educación, utilizando ejemplos como la Coral Allegro ONCE de Valencia como un caso exitoso de inclusión y beneficios educativos. (Pérez, 2014).

#### 2.2.5. Canto Coral para la educación Musical

Pérez (2014) dice que el canto coral aporta significativamente a la educación musical, siendo tema de numerosos eventos académicos y congresos. Diversos estudios y publicaciones, como el "I Congreso de Música Coral en Centros Educativos" y las I Jornadas Corales en Valencia, abordan la integración del canto coral en la educación. Investigadores como Sotelo y

Elsgröm proponen enfoques innovadores para mejorar la formación vocal y motivar a los estudiantes a través de la música coral.

Libros como "Teoría y práctica del canto coral" de Miguel-Ángel Jaraba y obras de Brünner y Ortega Castejón ofrecen recursos para cantores y directores de coro, facilitando el acceso a la cultura coral. Estudios musicológicos, como los de Quijada Sagredo y Morales Villar, exploran el canto coral desde una perspectiva interdisciplinaria. Se destaca la importancia de la sociabilidad coral y la reflexión histórica, como en el trabajo de Carbonell I Guberna.

Artículos en alemán, como los de Musik und Kirche, abordan prácticas interpretativas, música gospel y experiencias innovadoras en coros. Schweizer explora la educación musical elemental e improvisación en coros infantiles, mientras que Reames investiga las preferencias de directores de coro en cuanto a repertorio y conciertos. En educación secundaria, Daniels analiza la relación entre la capacidad de repentización y variables como la composición del aula, piano en casa y ubicación de la escuela. El efecto de la subdivisión en la interpretación rítmica se aborda en el estudio de Major. Estos estudios subrayan la riqueza y variedad de beneficios que el canto coral aporta a la educación musical y general, desde la motivación y formación vocal hasta la inclusión social y cultural. (Pérez, 2014).

#### 2.2.6. Diversidad Cultural y Musical

La riqueza y variedad de expresiones musicales en diferentes regiones del mundo constituyen un tesoro cultural que trasciende fronteras y conecta a las personas a través del arte. Esta diversidad cultural y musical, que se manifiesta en estilos, ritmos y formas únicas, es un fenómeno fascinante que revela la multiplicidad de identidades y tradiciones presentes en nuestro planeta.

En el contexto del canto coral, esta exploración de la diversidad cultural se convierte en un viaje sonoro que abarca estilos y formas únicas. Cada región y comunidad aporta su distintivo color y matiz a la sinfonía global, creando un tapiz musical vibrante y polifónico. Desde los ritmos africanos con



percusiones exuberantes hasta las melódicas composiciones asiáticas que evocan una profunda espiritualidad, la diversidad musical se convierte en un testimonio de la riqueza de la experiencia humana.

La música coral, como expresión artística que involucra armonías vocales, se convierte en un vehículo potente para preservar y promover esta riqueza cultural. Los coros, al interpretar composiciones que reflejan las tradiciones musicales de diferentes regiones, no solo ofrecen una experiencia auditiva excepcional, sino que también se convierten en embajadores culturales. Cada nota, cada armonía, se convierte en un puente que conecta a las audiencias con las raíces y la autenticidad de una comunidad particular.

La importancia de preservar y promover la diversidad cultural a través de la música coral se manifiesta en la capacidad de esta forma de arte para derribar barreras y fomentar la comprensión mutua. Los coros, al abrazar repertorios que celebran la diversidad, contribuyen a la construcción de un tejido cultural global que valora y respeta las diferencias. Esta celebración de la diversidad no solo enriquece las interpretaciones musicales, sino que también nutre la comprensión intercultural y fortalece los lazos de una comunidad global.

En última instancia, la exploración de la diversidad cultural y musical a través de la música coral no solo nos sumerge en la belleza de la multiplicidad artística, sino que también nos recuerda la responsabilidad de preservar y promover este patrimonio invaluable. Cada nota cantada se convierte en un acto de preservación cultural y en un llamado a la acción para apreciar, respetar y celebrar la diversidad que enriquece nuestra experiencia compartida en este vasto concierto llamado vida.

Este enfoque se alinea con la pluriculturalidad respaldada por la UNESCO, que reconoce la diversidad cultural como una fuerza motriz del desarrollo y destaca la importancia de preservar los patrimonios culturales y las expresiones de la identidad cultural a nivel nacional.

La inclusión y la coexistencia, en lugar de la unificación, se presentan como elementos esenciales para respetar y celebrar la diversidad en entornos

educativos y comunitarios. En este contexto, la creación de repertorios para coros polifónicos se convierte en un medio significativo para abrazar y promover la riqueza de la diversidad musical y cultural, contribuyendo así a la construcción de puentes entre comunidades y generaciones. (Chicharrón, 2017)

#### 2.2.7. La Música Local en la Identidad Cultural

La música local desempeña un papel insustituible en la preservación y transmisión de la identidad cultural, actuando como un tesoro que resuena a lo largo del tiempo y conecta las raíces de una comunidad con sus expresiones más contemporáneas. Este aspecto fundamental va más allá de la mera creación musical; se convierte en un vehículo poderoso que enlaza generaciones y contribuye a la valoración continua de la herencia cultural.

En el corazón de cualquier comunidad, las composiciones locales sirven como un archivo sonoro de su historia, tradiciones y experiencias compartidas. Cada nota, cada letra, se convierte en un testimonio que narra la historia única de un pueblo. La música local encapsula las alegrías, los desafíos, las celebraciones y las tristezas que han marcado el devenir de la comunidad a lo largo del tiempo. Al preservar estas composiciones, no solo se conserva la música en sí, sino también la esencia misma de la identidad cultural.

Además, la música local actúa como un puente invaluable entre las generaciones. A medida que las composiciones se transmiten de padres a hijos, de abuelos a nietos, se crea un vínculo tangible que trasciende el tiempo. Esta transmisión oral y musical no solo preserva las melodías; también trae consigo las historias, los valores y las experiencias que dan forma a la identidad colectiva. La música local se convierte así en un catalizador de conversaciones intergeneracionales, una forma viva de comunicar y compartir las raíces de una comunidad.

Este puente entre generaciones también contribuye a la valoración de la herencia cultural. La música local, al ser una expresión auténtica de la identidad, fomenta el respeto y el aprecio por las tradiciones arraigadas en el

pasado. A medida que las comunidades celebran y comparten sus composiciones locales, se fortalece el sentido de pertenencia y se alimenta el orgullo cultural. La música se convierte en un lazo que une a la comunidad en la apreciación de su singularidad y en la preservación consciente de sus raíces.

Finalmente, el rol de la música local en la identidad cultural va más allá de ser simplemente una forma de entretenimiento; es un guardián de la memoria colectiva y un constructor de puentes que conecta las experiencias de diferentes generaciones. Esta reflexión sobre la importancia de las composiciones locales nos invita a apreciar la música no solo como un arte, sino como un vínculo vivo que enlaza el pasado, el presente y el futuro de una comunidad.

#### 2.2.9. Marco Legal y Educativo

El entrelazamiento entre el marco legal y la educación artística emerge como un componente crucial para promover y salvaguardar la diversidad cultural en contextos educativos. La revisión de normativas y políticas educativas constituye un pilar esencial para respaldar la inclusión y celebración de la diversidad cultural en la educación artística.

En el contexto peruano, la Ley Universitaria 30220, la Ley de Educación 28044 y la Constitución Política del Perú de 1993 se erigen como cimientos legales que establecen principios fundamentales para la educación y la diversidad cultural. La Ley Universitaria 30220, en particular, subraya la necesidad de promover la diversidad cultural y artística en el ámbito universitario, reconociendo la importancia de la educación superior en la preservación y difusión del patrimonio cultural peruano. Además, el Decreto Ley N° 19414 refuerza la protección y preservación del patrimonio documental de la Nación.

La Ley de Educación 28044 sienta las bases para la educación en el país, enfatizando la importancia de una formación integral que abarque aspectos culturales y artísticos. Asimismo, la Constitución Política del Perú de

1993 consagra el derecho a la educación y reconoce la diversidad cultural como parte fundamental del acervo nacional.

Estas normativas influyen de manera directa en la creación de repertorios en entornos educativos, especialmente en el ámbito de la educación artística. Al respaldar la diversidad cultural, estas leyes fomentan la inclusión de expresiones musicales autóctonas, tradicionales y contemporáneas en los repertorios educativos. Brindan un marco legal que impulsa la incorporación de obras de compositores locales, como Ranulfo Fuentes Rojas, enriqueciendo así la experiencia educativa con un reflejo auténtico de la riqueza cultural del país.

En síntesis, el marco legal peruano, consolidado en la Ley Universitaria 30220, la Ley de Educación 28044 y la Constitución Política del Perú de 1993, establece un sólido respaldo normativo para la promoción de la diversidad cultural en la educación artística. Estas normativas no solo garantizan la protección de la identidad cultural, sino que también orientan la creación de repertorios educativos que reflejen y celebren la riqueza de las expresiones musicales peruanas. Además, se suma el Decreto Ley N° 19414, que refuerza la importancia de la preservación del patrimonio documental de la Nación. La declaración de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural (2001) y la Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial (2003) complementan este marco, consolidando el compromiso internacional con la diversidad cultural y su protección. (Cultura, 2020).

#### 2.2.10. Contexto y trascendencia del compositor musical: Ranulfo Fuentes Rojas

Ranulfo Fuentes Rojas se consolida como una figura emblemática dentro del panorama musical peruano, dejando un legado que ha enriquecido y diversificado el acervo sonoro de su tierra. El presente estudio se centra en su obra y el impacto de su legado, subrayando las contribuciones que han dejado una huella imborrable en la música peruana.

El repertorio de Fuentes Rojas destaca por su estrecha relación con las raíces culturales del Perú, especialmente a través de sus composiciones en

el género del huayno. Piezas como "El Hombre", "Lucía", "Jilguero" y "Clamor de Niño" son muestra de su capacidad para encapsular la esencia de la identidad peruana en cada nota. Su música, profundamente enraizada en la tradición andina, trasciende barreras geográficas, encontrando eco en los corazones de oyentes a lo largo y ancho del país.

El valor de compositores como Fuentes Rojas radica en su habilidad para construir un repertorio auténtico que representa la riqueza cultural de su país. La autenticidad de sus composiciones no reside únicamente en su maestría técnica, sino también en su capacidad para transmitir la diversidad musical y el legado cultural del Perú. Fuentes Rojas emerge como un narrador sonoro que celebra las vivencias, costumbres y emociones del pueblo peruano.

Reconocer la aportación de creadores locales como Fuentes Rojas resulta crucial para comprender la diversidad y complejidad de la música nacional. Su legado va más allá de lo estrictamente musical; su impacto se extiende a la identidad cultural del Perú, actuando como guardián de las tradiciones y perpetuando un legado que enriquece la comprensión del patrimonio musical.

En resumen, la contribución de Ranulfo Fuentes Rojas no se limita a sus composiciones; es un reflejo de la diversidad cultural del Perú. Su obra pone en valor el papel esencial de los compositores locales en la creación de un repertorio auténtico y representativo que resuena profundamente con la identidad musical del país.

Recientemente, Fuentes Rojas se encuentra impartiendo cursos de quechua en el Centro Cultural Manuelcha Prado, ubicado en el Centro Histórico de Lima. Desde 2003 reside en Barcelona, donde dirige una asociación cultural y sigue promoviendo la enseñanza y difusión del quechua. Entre sus creaciones más reconocidas está el huayno "El Hombre", considerado una de las canciones más bellas del país. Durante una visita al Perú, Fuentes Rojas asistió a una presentación de Las Voces de la

Estudiantina Perú, con quienes ha dialogado para incluir sus obras en una nueva producción musical.

A lo largo de su carrera, Fuentes Rojas ha recibido diversos reconocimientos, destacando el otorgado en 2003 por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que le confirió la distinción "Excelencia Artística" junto a otras destacadas figuras de la música peruana. Asimismo, su vida y obra han sido objeto de análisis, como el realizado por la etnomusicóloga Chalena Vásquez y el antropólogo Abilio Vergara Soto en su libro *Ranulfo, El Hombre*, publicado en 1990, que forma parte del proyecto "Historias de Vida"

#### Importancia de la obra compositiva

Adaptar las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas a un repertorio para coro polifónico en la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca", Ayacucho - 2023, es una empresa de gran relevancia en el ámbito musical y educativo. Esta iniciativa no solo enriquece la experiencia musical de los estudiantes y miembros del coro, sino que también aporta numerosos beneficios culturales y educativos a la comunidad y al legado de la música regional. A continuación, se exploran algunas de las razones por las cuales esta adaptación es tan significativa:

##### a). Preservación de la Cultura Regional

Ranulfo Fuentes Rojas es un destacado compositor de música tradicional andina. La adaptación de sus canciones para un coro polifónico asegura que estas piezas culturales sean preservadas y transmitidas a las generaciones futuras. Esto contribuye a la conservación y promoción de la rica herencia musical de Ayacucho y de la música andina en general.

##### b). Educación Musical Integral

La interpretación de canciones de Ranulfo Fuentes Rojas en formato coral ofrece a los estudiantes de la Escuela "Condorcunca" una oportunidad única de aprender y apreciar la música desde múltiples perspectivas. Trabajar en armonía y enriquecer la comprensión musical a través de la polifonía fomenta un mayor conocimiento y habilidades musicales.

c). Fomento de la Colaboración

La adaptación de canciones para coro polifónico requiere la colaboración activa de los estudiantes y miembros del coro. Este proceso promueve habilidades de trabajo en equipo, comunicación y escucha activa, que son esenciales tanto en el ámbito musical como en la vida cotidiana.

d). Desarrollo de Habilidades Vocales

La interpretación de música polifónica desafía a los cantantes a desarrollar sus habilidades vocales al máximo. Los estudiantes tienen la oportunidad de mejorar su técnica vocal, control y expresión, lo que puede beneficiar su desarrollo musical y personal.

e). Promoción de Identidad y Sentido de Pertenencia

Al interpretar canciones de un compositor local como Ranulfo Fuentes Rojas, los miembros del coro pueden sentir un mayor sentido de identidad y conexión con su comunidad y su cultura. Esto fortalece su sentido de pertenencia y orgullo en su herencia musical.

f). Apertura de Nuevas Oportunidades Artísticas

La adaptación de estas canciones para coro polifónico puede abrir nuevas oportunidades de presentación y colaboración en el ámbito artístico local y nacional. Esto puede contribuir al reconocimiento de la Escuela "Condorcunca" y su coro, así como a la promoción de la música regional.

En resumen, la adaptación de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas para un repertorio de coro polifónico en la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca", Ayacucho - 2023, trasciende el ámbito musical y se convierte en una valiosa contribución a la cultura, la educación y la comunidad. Este proyecto no solo nutre el repertorio musical, sino que también enriquece las vidas de quienes participan en él y fortalece la conexión entre la música y la identidad cultural.

Valor Educativo de la obra compositiva

Las obras de Ranulfo Fuentes Rojas contienen un gran valor educativo con capacidad para enriquecer la formación integral de los estudiantes. Además de la complejidad musical, la riqueza armónica y la oportunidad de desarrollar habilidades interpretativas, el potencial pedagógico de las letras y temas abordados en las composiciones que invitan a reflexionar más profundamente ofreciendo una experiencia educativa significativa.

#### Valor cultural de la obra

El valor cultural de las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas se centra en la representación de la identidad andina. Se pueden considerar elementos como la inclusión de ritmos, melodías y temáticas propias de la cultura peruana. Además, es fundamental evaluar cómo estas composiciones contribuyen a la preservación y difusión de la riqueza cultural, promoviendo un sentido de orgullo y conexión con las raíces entre los miembros del coro y la comunidad educativa en general.

La inclusión de expresiones musicales andinas, como los huaynos de Ranulfo Fuentes tiene características únicas que aportan a la riqueza cultural del Perú, ya que en muchas ciudades existen huaynos por lo que representen una variedad de estos géneros lo que enriquecerá la propuesta musical. Analizar la inclusión de letras y temas que reflejen la vida, las costumbres y la historia de las comunidades andinas. La lírica y los temas abordados en las composiciones deben resonar con la identidad cultural peruana y contribuir a la comprensión y aprecio de la diversidad presente en el país.



### 2.3. Marco conceptual

#### 2.3.1. El coro

La música coral tiene una larga historia que se remonta a las expresiones sociales, culturales y artísticas de las civilizaciones más antiguas. En Europa, durante el siglo XIX, se consolidó la práctica del canto coral aficionado, que dio lugar a un movimiento de diferentes entidades corales dentro de cuyos parámetros no entran los ensambles profesionales. En Perú, el canto coral de aficionados surgió durante el mismo siglo XIX, como consecuencia del desarrollo del pensamiento ilustrado, los ideales de la Revolución Francesa y el constante esfuerzo por acercarse al cultivo de obras sinfónico-corales y operáticas provenientes de Europa. Las primeras sociedades musicales se conformaron en este contexto y ya durante el siglo XX quedarían al alero de algunas universidades, conformando los primeros coros universitarios. Al mismo tiempo, la enseñanza del canto coral comenzaba a implementarse en las escuelas, junto a los primeros compilados de repertorio para los objetivos educativos del coro en la clase de música.

En cuanto a la categoría "Amateur", es común que en un coro amateur la experiencia o el conocimiento preliminar de interpretación, técnica o lenguaje musical no sea una exigencia. La principal diferencia entre estos y los coros profesionales tiene que ver con el grado de alfabetización musical. Sin embargo, a través de la práctica y la búsqueda de herramientas conjuntas por parte de directores y los mismos coristas es posible generar un conocimiento por medio de la práctica, corporeizado y anclado en caminos de aprendizaje no tradicional.

#### 2.3.2. El coro polifónico

Un coro polifónico es un conjunto musical vocal en el que varias voces cantan simultáneamente en armonía, creando una textura musical en la que las diferentes líneas melódicas se entrelazan y complementan entre sí. Cada voz en un coro polifónico tiene su propia melodía y ritmo independientes, pero juntas forman una compleja y armoniosa composición musical. Este tipo de

coro se caracteriza por la riqueza y la variedad de sonidos que resultan de la combinación de las diferentes voces, lo que permite explorar una amplia gama de expresiones y emociones en la interpretación de la música. Los coros polifónicos son apreciados tanto en el ámbito clásico como en otros géneros musicales, y desempeñan un papel importante en la interpretación de obras corales complejas y enriquecedoras. (Fernandez, 2021).

En resumen un coro polifónico es un conjunto vocal compuesto por varias voces que cantan simultáneamente diferentes líneas melódicas, creando una textura musical rica y compleja. Cada sección del coro (sopranos, contraltos, tenores y bajos) interpreta su propia melodía, contribuyendo a la armonía y contrapunto de la pieza.

#### 2.3.3. El Arreglo

Un arreglo musical es una manifestación artística que implica la transformación de una obra musical original, ya sea adaptando su estructura, melodía, armonía o instrumentación, con el propósito de adecuarla a un contexto específico o a las preferencias estilísticas de un intérprete o grupo musical. Estos arreglos pueden ser utilizados para dar nueva vida a una composición existente, resaltar ciertos elementos musicales, o adaptarla a diferentes formaciones instrumentales o vocales. Además, los arreglos musicales pueden añadir elementos creativos y personales al material original, lo que permite una reinterpretación única de la obra original. (Fernandez, 2021)

#### 2.3.4. Arreglos corales

Los arreglos corales son adaptaciones musicales concebidas específicamente para ser interpretadas por agrupaciones vocales. Estas versiones pueden derivar de piezas preexistentes, como canciones populares o composiciones clásicas, que son modificadas para ajustarse a las características de un coro. Dichos arreglos tienen en cuenta las armonías vocales, la subdivisión de las voces en distintas secciones (como soprano, alto, tenor y bajo) y las partes individuales que cada cantante debe interpretar.

Además de adaptar la pieza original, los arreglos corales pueden introducir nuevas armonías, ritmos o estructuras, lo que añade una mayor riqueza y profundidad a la interpretación vocal. En esencia, los arreglos corales permiten que una composición sea interpretada por voces en lugar de por instrumentos musicales, creando una versión que puede ser más sencilla o compleja que la pieza original.

Generalmente, los arreglos corales son creados por el director del coro o por un arreglista especializado, quien adapta la obra para lograr un sonido equilibrado y armonioso entre las distintas partes vocales. La combinación de las diferentes voces da como resultado un ensamblaje sonoro que realza el carácter coral de la interpretación, ofreciendo una experiencia musical única y colaborativa. El proceso de creación de un arreglo coral implica la selección de la pieza original, la transcripción de la melodía y la armonía, la asignación de las partes vocales y la adaptación de la pieza a las necesidades específicas del coro.

### 2.3.5. El método para realización de Arreglos

Un método para la realización de arreglos musicales para coros polifónicos debe empezar con un diagnóstico inicial, un análisis del original y una elección de parámetros que permita realizar tres arreglos trabajados para diferentes niveles de dificultad, la bibliografía especializada menciona la importancia de un diagnóstico inicial. Este diagnóstico es esencial, especialmente en arreglos que se destinan a procesos de exploración y juego en instancias formativas, es decir en instituciones educativas.

Este momento permite identificar las características del grupo objetivo y determinar los elementos técnicos de la obra. Según Correa, el inicio del proceso involucra dos actores principales: la matriz (obra, canción, fragmento, etc.) y el compositor. Además, se deben considerar la calidad y especificidad de las herramientas seleccionadas, la categorización de los elementos del original y el grupo destinatario, si existe, como beneficiario circunstancial.

La matriz original debe ser recogida por un compositor que determina sus herramientas a partir del grupo objetivo. Varios parámetros son

importantes para el éxito del arreglo, entre ellos: Las expectativas del grupo que conforma el coro

Cantidad de cantantes; sus registros y las cuerdas del orgánico; la Capacidad técnica vocal; Ductilidad en cuanto a estilos e idiomas; Vínculo con el ritmo y el cuerpo; Historia como oyentes y la Experiencia en hacer música con otros (Correa 184), además es necesario conocer los estándares de los principales tipos de coro.

Por otro lado las clasificaciones vocales, aunque los mecanismos aerodinámicos y neuromusculares no siempre son idénticos entre personas, hoy se pueden consensuar mediante métodos de exploración en la enseñanza del canto contrastados con la pesquisa visual-fisiológica (Jerez 38), aspecto relacionado con las técnicas de emisión y la categorización de rangos vocales.

En coros formativos, la estandarización es más conflictiva debido a la diversidad de cantantes con diferentes aptitudes y experiencias. Es necesario consultar las cuerdas del coro, sus rangos y particularidades (Fernandez, La práctica del arreglo para coros formativos: Sistematización de un método a partir de la, 2021).

#### 2.3.6. Canción

Una canción es una composición musical vocal, generalmente acompañada por instrumentos, que combina melodía y letra para expresar emociones, contar historias o transmitir mensajes. Las canciones pueden abarcar diversos géneros y estilos, y suelen tener una estructura que incluye versos, estribillos y, a veces, puentes. (Alison Lanthan 2010)

#### 2.3.7. Voces femeninas

Las voces femeninas se clasifican en tres categorías principales: soprano, mezzosoprano y contralto. La voz soprano es la más aguda de las tres y puede alcanzar notas muy altas. La voz mezzosoprano es intermedia y tiene un rango vocal más amplio que la soprano. La voz contralto es la más grave de las tres y tiene un rango vocal más bajo que las otras dos.

## Soprano

Una soprano es una voz femenina que se caracteriza por ser la más aguda de las tres categorías principales de voces femeninas. El término "soprano" se refiere tanto al tipo de voz humana más alto como a un cantante que posee esa variedad de voz <sup>3</sup>. La voz soprano es patrimonio de las mujeres y los niños, y se utiliza en la ópera para interpretar papeles principales desde el siglo XVII

Las sopranos tienen un rango vocal que va desde el do central (C4) hasta el do agudo (C6). La voz de soprano se caracteriza por ser clara, brillante y ágil, con una gran capacidad para alcanzar notas altas y agudas. Las sopranos pueden ser clasificadas en diferentes subcategorías según su tesitura y timbre, como la soprano lírica, la soprano dramática, la soprano ligera, la soprano spinto, entre otras.

## Contralto

La contralto es la voz femenina más grave de las tres categorías principales de voces femeninas. Esta voz se caracteriza por tener un registro vocal grave y profundo, con una sonoridad rica y amplia. El rango vocal de una contralto oscila entre el fa3 y el fa5, aunque puede variar dependiendo del entrenamiento que reciba la voz. Las contraltos son muy raras y difíciles de encontrar, ya que solo un 2% de las mujeres en el mundo tienen esta voz.

Dentro de la voz de contralto se reconocen tres subcategorías generalmente diferenciadas en el ámbito de la ópera: contralto de coloratura, contralto cómica o buffa y contralto dramática. La contralto de coloratura se caracteriza por tener una voz ágil y flexible, capaz de realizar rápidas escalas y trinos. La contralto cómica o buffa se utiliza para interpretar papeles cómicos en la ópera, mientras que la contralto dramática se utiliza para interpretar papeles más serios y dramáticos.

### 2.3.8. Voces masculinas

Las voces masculinas se clasifican en cuatro categorías principales: contratenor, tenor, barítono y bajo. La voz contratenor es la más aguda de las

cuatro y se asemeja a la voz de una mujer. La voz tenor es la segunda más aguda y tiene un tono varonil. La voz barítona es intermedia y se mueve bien en la zona media-aguda. La voz bajo es la más grave de las cuatro.

### Tenor

Un tenor es una voz masculina que se encuentra entre la del contratenor y la del barítono. El término "tenor" se refiere tanto al tipo de voz humana como a un cantante que posee esa variedad de voz. El rango vocal de un tenor se encuentra en el canto coral entre el do<sup>3</sup> y el la<sup>4</sup>, y en solos hasta el do<sup>5</sup>.

La voz del tenor se caracteriza por tener un timbre claro y brillante, con una resonancia pectoral de su voz. Los tenores pueden ser clasificados en diferentes subcategorías según su tesitura y timbre, como el tenor lírico, el tenor heroico, el tenor bufo, el tenor spinto, entre otros.

### Bajo

La voz de bajo es la voz masculina más grave de las cuatro categorías principales de voces masculinas. El rango vocal de un bajo se encuentra en el canto coral entre el mi<sup>2</sup> y el do<sup>4</sup>, y en solos hasta el fa<sup>3</sup>.

La voz del bajo se caracteriza por tener un timbre oscuro, profundo y resonante, con una gran capacidad para alcanzar notas graves y profundas<sup>12</sup>. Los bajos pueden ser clasificados en diferentes subcategorías según su tesitura y timbre, como el bajo profundo, el bajo cantante, el bajo cómico, el bajo buffo, entre otros.

### Metáfora

La metáfora es una figura retórica que se utiliza para trasladar el significado de un concepto figurado a otro real, estableciendo una relación de semejanza o analogía entre ambos términos. Es decir, es una comparación tácita entre dos cosas que no son iguales, pero que tienen algo en común. La metáfora se compone de tres elementos: el tenor, que es el término real; el vehículo, que es el término figurado y donde yace la fuerza expresiva de la metáfora; y el fundamento, que es la relación entre el tenor y el vehículo.

## Diversidad Cultural

La diversidad cultural se refiere a la coexistencia de diversas culturas dentro de un mismo espacio geográfico, social o institucional. Incluye una amplia gama de expresiones culturales, como idiomas, tradiciones, creencias, prácticas artísticas, modos de vida, y valores que caracterizan a diferentes grupos humanos. La diversidad cultural promueve el respeto y la apreciación por las diferencias, fomenta el diálogo intercultural, y contribuye al enriquecimiento mutuo y al desarrollo social y humano. Reconocer y valorar la diversidad cultural es fundamental para construir sociedades inclusivas, equitativas y sostenibles.

### CAPÍTULO III: CATEGORIAS Y SUBCATEGORIAS

#### Categorías de estudio

Las siguientes categorías proporcionaron una estructura conceptual para el estudio y ayudaron a guiar la investigación y el análisis relacionados con un Repertorio para coro polifónico de las Canciones de Ranulfo Fuentes Rojas

Categoría	Descripción	Subcategoría
Repertorio Coral en la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca"	Esta categoría se refiere al conjunto de obras utilizadas actualmente por el coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" en Ayacucho. Donde se evidencia la ausencia de obras de músicos regionales	Repertorio coral estándar para todos las agrupaciones corales.



Incorporación de Composiciones Ayacuchanas	Esta categoría aborda el problema específico relacionado con la falta de composiciones ayacuchanas en el repertorio coral. Se centra en cómo se pueden seleccionar, adquirir y adaptar las obras de compositores locales para a enriquecer el repertorio.	Selección de las obras de músicos regionales como Ranulfo Fuentes Rojas
Adaptación y Arreglo de Composiciones	Esta categoría se enfoca en el segundo problema específico, que implica la necesidad de adaptar y arreglar las composiciones ayacuchanas para su interpretación por el coro. Incluye aspectos técnicos y artísticos relacionados con la transcripción y el ajuste de las partituras.	Trabajo técnico de transcripción y armonización de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas

## **CAPITULO IV : METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**

### **4.1. Nivel de la Investigación**

La presente investigación es de nivel exploratorio ya que se busca obtener una comprensión preliminar y general sobre un tema o fenómeno, en este caso las canciones de Ranulfo fuentes y su arreglo para un coro polifónico (Hernandez & Mendoza, 2017).

### **4.2 Tipo de Estudio**

Baena (2017) sostiene en relación a los problemas prácticos de toda investigación solo debe limitarse a los problemas inmediatos. En esta línea de investigación emprendida se orienta a contribuir hacer frente el problema descrito de la falta de un repertorio coral de música ayacuchana para el coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística, la investigación se considera de tipo aplicada. La investigación aplicada se vincula estrechamente con la transcripción y armonización de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas. La recopilación de datos mediante la investigación aplicada también puede respaldar políticas que valorem la interculturalidad y el respeto por las tradiciones. Esta investigación aporta beneficios en el

ámbito educativo, contribuyendo al desarrollo sostenible y al bienestar de las comunidades a través de la valorización de su herencia cultural.

#### 4.3. Diseño y enfoque de Investigación

La presente investigación de enfoque y diseño cualitativo enfocado en los estudios culturales, ya que se trata de transcribir y armonizar música (Hernandez & Mendoza, 2017).

#### 4.4. Método de Investigación

El método de investigación utilizado fue el análisis documental, la transcripción y la armonización de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas con el objetivo de comprender las características musicales de las canciones y su integración en el coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho, el método se complementará con la revisión documental que permita contextualizar la producción musical de Fuentes Rojas música (Hernandez & Mendoza, 2017).

#### 4.5. Técnicas e instrumentos de Recolección de información

Las técnicas de recolección de datos

El análisis documental es un método de recolección de datos utilizado en investigaciones para obtener información a partir de documentos ya existentes. Las técnicas de recolección de datos que corresponden a este método son:

1. Revisión de Documentos: Consiste en examinar y leer cuidadosamente documentos relacionados con el tema de estudio como libros, artículos académicos, informes, políticas, y documentos históricos. La revisión se enfoca en identificar información relevante y pertinente.
2. Codificación de Documentos: Implica organizar y clasificar la información encontrada en los documentos mediante un sistema de códigos o etiquetas. Esto ayuda a estructurar y categorizar los datos para un análisis más detallado.

3. **Análisis de Contenido:** Esta técnica implica identificar patrones, temas, o categorías dentro del texto de los documentos. Se pueden usar métodos cualitativos o cuantitativos para analizar el contenido y extraer conclusiones.
4. **Extracción de Datos:** Consiste en extraer información específica y relevante de los documentos para su posterior análisis. Esto puede incluir datos numéricos, citas textuales, o resúmenes de secciones importantes.
5. **Comparación de Documentos:** Se refiere a comparar y contrastar diferentes documentos para identificar similitudes, diferencias, y relaciones entre ellos. Esta técnica ayuda a comprender el contexto y la evolución de la información.
6. **Revisión de Literatura:** En este proceso, se revisa la literatura existente para entender el estado actual del conocimiento sobre un tema específico. Incluye la identificación de teorías, conceptos clave, y resultados de investigaciones previas.
7. **Análisis Histórico:** Para documentos antiguos o históricos, el análisis histórico implica comprender el contexto en el que se produjeron los documentos y cómo influyen en la investigación actual.

Los Instrumentos utilizados fueron:

1. Software musical o editor de Partituras
2. Fichas de resumen.
3. Cds

## **CAPÍTULO V: RESULTADOS**

### **5.1 Descripción**

Cconislla (2016) muestra la importancia de la música en la sociedad peruana, destacando el papel central en la cotidianidad de las personas. La música andina, en particular, ha logrado una gran influencia en diversos espacios públicos y medios de comunicación en Perú, convirtiéndose en un producto cultural de gran demanda. Este contexto musical refleja la riqueza y diversidad cultural del país, como lo describió José María Arguedas, quien resalta la multiplicidad de colores, emociones y elementos simbólicos presentes en la sociedad peruana.

El huayno, un género musical andino muy popular en los Andes peruanos. Existe debate sobre si este género es autóctono del Perú antiguo, si fue introducido por los españoles o si es resultado de la fusión de ambas culturas. Se señala la necesidad de más estudios e investigaciones para determinar su origen, ya que existen evidencias de elementos, instrumentos y líneas melódicas que no estaban presentes en la cultura precolombina.

Esto tiene implicaciones en la educación artística, ya que los arreglos corales, en este caso del huayno, no solo reflejan la evolución cultural de la música andina, sino que también pueden ser herramientas educativas para comprender la interacción de culturas y el desarrollo de la música en contextos históricos y sociales cambiantes. Los arreglos corales, al adaptar y reinterpretar la música tradicional, permiten a los estudiantes explorar y comprender la diversidad cultural, promoviendo el respeto y la apreciación de diferentes expresiones artísticas. Además, estos arreglos corales podrían ser una forma de preservar y difundir la música tradicional, asegurando que no se pierda en el tiempo y que siga siendo relevante en la educación artística contemporánea.

Ranulfo Fuentes Rojas es un destacado músico, compositor y pedagogo peruano conocido por su contribución a la música peruana. Su obra y legado tienen un fuerte valor pedagógico, especialmente en el contexto de la enseñanza musical y coral, lo que puede conectarse con el tema de los arreglos corales y la música andina en Perú.

La importancia de las canciones de Fuentes Rojas radica en la capacidad para fusionarla con la práctica coral, permitiendo que las tradiciones musicales se transmitan y se mantengan vivas a través del canto colectivo.

El valor pedagógico de su trabajo se vincula con la promoción de la diversidad cultural y la apreciación de las tradiciones musicales locales. Al introducir arreglos corales basados en la música de Fuentes Rojas se brinda a los estudiantes la oportunidad de explorar la herencia cultural y musical del Perú.

Además, la labor de Fuentes Rojas se conecta con la idea de preservar y difundir la música tradicional, asegurando que no se pierda en el tiempo y que continúe siendo relevante en la educación artística contemporánea. Sus contribuciones promueven el aprendizaje de la música folclórica a través de arreglos corales, transmitiendo conocimientos culturales y fomentando el amor por las tradiciones musicales locales entre los estudiantes.

## 5.2. Criterios de selección

### a) Trascendencia compositiva

- Conexión con la Identidad Local: Las obras de Ranulfo Fuentes Rojas pueden estar profundamente enraizadas en la identidad cultural local. Esto ayuda a los estudiantes a conectar con su propio patrimonio cultural y a comprender mejor su historia y tradiciones a través de la música.
- Enriquecimiento del Repertorio: Las composiciones de Fuentes Rojas aportan un valor único al repertorio del coro, no solo en términos de calidad artística, sino también en términos de autenticidad cultural y relevancia educativa. La incorporación de estas composiciones puede ofrecer al coro una oportunidad para explorar nuevas técnicas y estilos musicales.
- Promoción de la Inclusión Cultural: Las composiciones pueden promover la inclusión y el respeto hacia diversas culturas. A través de la interpretación de música que refleja diferentes tradiciones y estilos, el coro puede servir como un puente entre distintas comunidades culturales.
- Desarrollo Educativo: Las obras de Fuentes Rojas puede contribuir al desarrollo educativo de los estudiantes del coro. La exposición a una variedad de estilos musicales y a la riqueza de la música culturalmente diversa puede mejorar sus habilidades musicales y ampliar su perspectiva artística.

### b). Adecuación al Nivel Técnico del Coro

Para seleccionar las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas para incrementar el repertorio del Coro Polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca de Ayacucho en 2024, se consideraron varios criterios clave. Primero, fue importante evaluar la adecuación de las composiciones al nivel técnico del coro, asegurando que las piezas sean retadoras pero realizables. Además, las obras deben tener una relevancia cultural y regional significativa, reflejando la riqueza cultural de Ayacucho y resonando con el público local. El valor educativo fue otro criterio fundamental las composiciones deben contribuir al desarrollo técnico y musical de los coristas y ofrecer oportunidades para el aprendizaje cultural.

Finalmente, fue crucial realizar las partituras para garantizar el material y recursos necesarios para una preparación efectiva.

c). Preservación y Difusión de Tradiciones Locales

Las canciones de Fuentes Rojas pueden ayudar a preservar y difundir la música regional. A través de la interpretación de sus obras, los estudiantes pueden conectarse con su patrimonio cultural, aprendiendo y apreciando las formas tradicionales de expresión musical.

d). Conciencia Cultural y Valoración

La interpretación de estas canciones fomenta una mayor conciencia cultural entre los estudiantes. Al conocer y entender el contenido y el contexto de las canciones, los estudiantes pueden desarrollar un mayor respeto y apreciación por la diversidad cultural. Esta comprensión puede traducirse en una valoración más profunda de las diferentes formas de expresión cultural y artística.

e). Desarrollo de la Identidad Cultural

La participación en la interpretación de música tradicional y local ayuda a los estudiantes a construir y reforzar su identidad cultural. Las canciones de Fuentes Rojas pueden servir como un medio para que los estudiantes exploren y se conecten con sus raíces culturales, lo que puede fortalecer su sentido de pertenencia y orgullo en su herencia cultural.

f). Fomento del Diálogo Cultural

La música tiene el poder de facilitar el diálogo entre diferentes culturas y generaciones. Interpretar las canciones de Fuentes Rojas en un contexto educativo puede abrir espacios para conversaciones sobre la diversidad cultural y la historia regional, promoviendo un ambiente de respeto y entendimiento mutuo.

g). Incorporación de Elementos Culturales en el Currículo

Integrar las canciones y la música de Fuentes Rojas en el currículo educativo permite que los estudiantes experimenten directamente aspectos de la cultura



local. Esto enriquece el aprendizaje al conectar los contenidos académicos con la realidad cultural y social, haciendo que el aprendizaje sea más significativo y relevante.

#### h). Estimulación de la Creatividad y la Expresión Artística

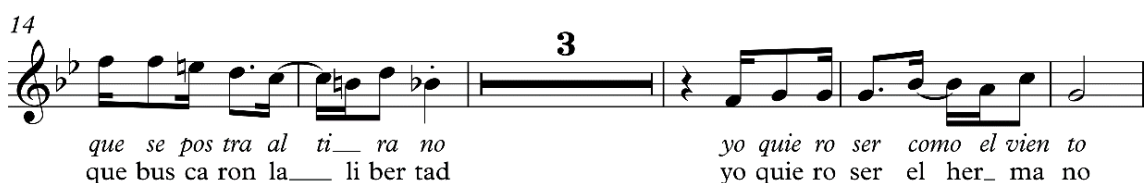
Interpretar música tradicional puede inspirar a los estudiantes a explorar su creatividad y a expresarse artísticamente. La creatividad fomentada a través de la interpretación de canciones tradicionales puede contribuir a un ambiente educativo más dinámico y enriquecedor.

Finalmente, la interpretación de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas en la Escuela Superior de Formación Artística Pública Condorcunca puede ser una herramienta poderosa para promover la diversidad cultural, apoyar la identidad cultural local, fomentar el diálogo intercultural y enriquecer la experiencia educativa de los estudiantes.

## 5.5. Repertorio

## 5.5.1. El Hombre

## Transcripción de la línea melódica de “El Hombre” de Ranulfo Fuentes



## Texto del Huayno El Hombre

Yo no quiero ser el hombre  
Que se ahoga en su llanto  
De rodillas hechas llagas  
Que se postra al tirano  
De rodillas hechas llagas  
Que se postra al tirano  
Yo quiero ser como el viento  
Que recorre continentes  
Y arrasar tantos males  
Estrellarlos entre rocas  
Y arrasar tantos males  
Estrellarlos entre rocas  
No quiero ser el verdugo  
Que de sangre mancha al mundo  
Y arrancar corazones  
Que amaron la justicia  
Y arrancar corazones  
Que buscaron la libertad  
Yo quiero ser el hermano  
Que da mano al caído  
Y abrazados férreamente  
Vencer mundos enemigos  
Y abrazados férreamente  
Vencer mundos que oprimen  
Fuga:  
Por qué vivir de engaños cholita  
De palabras que segregan veneno  
Acciones que martirizan al hombre  
Ay sólo por tus caprichos dinero  
Ay sólo por tus caprichos riqueza

### Significado del Huayno el Hombre

Este texto es una expresión poética que presenta una serie de contrastes y metáforas para transmitir un mensaje sobre la identidad y las aspiraciones del hablante.

#### 1. Contraste entre el sufrimiento y la acción

El poema comienza con una imagen de sufrimiento y sumisión, donde el hablante menciona no querer ser un hombre que se ahoga en su llanto o se postra ante un tirano. Estas líneas sugieren una sensación de impotencia y desesperación.

#### 2. Aspiración a la libertad y la acción

En contraste con la imagen inicial, el hablante expresa su deseo de ser como el viento, simbolizando la libertad y la capacidad de moverse sin restricciones. Quiere arrasar con males y estrellarlos entre rocas, lo que sugiere un deseo de luchar contra las injusticias y los obstáculos.

#### 3. Rechazo de la violencia

El poema continúa con una negación de querer ser un verdugo que mancha al mundo con sangre y arranca corazones. Esta parte del texto enfatiza la aversión del hablante hacia la violencia y la opresión.

#### 4. Anhelo de solidaridad y unidad

El hablante expresa el deseo de ser un hermano que da la mano al caído y que, abrazados férreamente, vence a los enemigos y opresores. Aquí, se enfatiza la importancia de la solidaridad, la unión y la lucha conjunta por la justicia y la libertad.

Finalmente, este poema refleja un fuerte deseo de no sucumbir ante la adversidad y la opresión, sino de luchar por la justicia y la libertad de manera pacífica y solidaria. Las metáforas y los contrastes utilizados en el texto resaltan la importancia de la acción positiva y el rechazo de la violencia en la búsqueda de un mundo mejor.

### Valor educativo del Huayno El Hombre

El huayno ayacuchano "El Hombre" de Ranulfo Fuentes no solo es una expresión artística que resuena con la riqueza cultural de la región andina,

sino que también posee un valor educativo profundo al transmitir mensajes poderosos a través de sus letras. La canción se convierte en un vehículo de reflexión sobre valores fundamentales y desafíos sociales, proporcionando una plataforma para la conciencia y la crítica constructiva.

La letra de "El Hombre" aborda temáticas relevantes, como la resistencia ante la opresión, la búsqueda de la libertad y la importancia de la solidaridad. El narrador expresa su deseo de no ser el hombre que sucumbe ante la adversidad y la injusticia, sino más bien aspira a ser como el viento, capaz de erradicar males y enfrentar desafíos con determinación.

En términos educativos, esta canción puede ser utilizada como una herramienta pedagógica valiosa. Su contenido invita a la reflexión sobre la responsabilidad individual y colectiva, la lucha contra la opresión y la promoción de valores como la igualdad y la justicia. Además, la fuga en la letra pone de manifiesto la crítica a la manipulación y a la búsqueda desmedida de riqueza, instando a cuestionar las acciones que perpetúan la desigualdad.

Al incorporar "El Hombre" en entornos educativos, se abre la puerta a discusiones sobre la historia, la cultura y los desafíos contemporáneos, proporcionando a los estudiantes una comprensión más amplia de la diversidad cultural y social. La música, en este contexto, se convierte en un catalizador para la conciencia social y el fomento de valores fundamentales en la formación integral de los individuos.

Arreglo de línea melódica de "El Hombre" de Ranulfo Fuentes a formato de Coro Polifónico

Soprano

yo no quie ro ser\_ el hom bre\_ que se a ho gaen\_ su llan to\_

Contralto

no quie ro ser el ver du go\_ que de san gre mancha al mun do\_

Tenor

yo no quie ro ser\_ el hom bre que se a ho gaen\_ su llan to\_

Bajo

no quie ro ser el ver du go que de san gre mancha al mun do\_

7

Sop.

de ro di llas he\_ chas lla gas que se pos tra al\_ ti ra no de ro di llas he

Ctrl.

y a rran car co\_ ra zo nes que a ma ron la\_ jus ti cia y a rran car co

T.

de ro di llas he\_ chas lla gas que se pos tra al\_ ti ra no de ro di llas he

Bajo

y a rran car co\_ ra zo nes que a ma ron la\_ jus ti cia y a rran car co

2

13

Sop. *chas ya gas que se pos tra al ti ra no yo quie ro*  
*ra zo nes que bus ca ron la li ber tad yo quie ro*

Ctrl. *chas lla gas que se pos tra al ti ra no yo quie ro*  
*ra zo nes que bus ca ron la li ber tad yo quie ro*

T. *chas lla gas que se pos tra al ti ra no yo quie ro*  
*ra zo nes que bus ca ron la li ber tad yo quie ro*

Bajo *chas lla gas que se pos tra al ti ra no yo quie ro*  
*ra zo nes que bus ca ron la li ber tad yo quie ro*

20

Sop. *ser como el vien to que se re co rre conti nen tes y a rra*  
*ser el her ma no que da ma no al ca i do y a bra*

Ctrl. *ser como el vien to que se re co rre con ti nen tes y a rra*  
*ser el her ma no que da ma no al ca i do y a bra*

T. *ser como el vien to que se re co rren con ti nen tes y a rra*  
*ser el her ma no que da ma no al ca i do y a bra*

Bajo *ser como el vien to que se re co rren con ti nen tes y a rra*  
*ser el her ma no que da ma no al ca i do y a bra*

26

Sop. *zar tan tos ma los y es tre llar los en tre ro cas y a rra zar tan*  
*zar fe rrea men te ven cer mun dos que o pri men y a bra zar fe*

Ctrl. *zar tan tos ma los y es tre llar los en tre ro cas y a rra zar tan*  
*zar fe rrea men te ven cer mun dos que o pri men y a bra zar fe*

T. *zar tan tos ma les y es tre llar los en tre ro cas y a rra zar tan*  
*zar fe rrea men te ven cer mun dos que o pri men y a bra zar fe*

Bajo *zar tan tos ma les y es tre llar los en tre ro cas y a rra zar tan*  
*zar fe rrea men te ven cer mun dos que o pri men y a bra zar fe*

31

Sop. *tos ma les y es tre llar los en tre ro cas por que vi vir deen ga ños*  
*rrea men te ven cer mun dos que o pri men*

Ctrl. *tos ma les y es tre llar los en tre ro cas por que vi vir deen ga ños*  
*rrea men te ven cer mun dos que o pri men*

T. *tos ma les y es tre llar los en tre ro cas por que vi vir deen ga ños*  
*rrea men te ven cer mun dos que o pri men*

Bajo *tos ma les y es tre llar los en tre ro cas por que vi vir deen ha ños*  
*rrea men te ven cer mun dos que o pri men*

37

Sop. *cho li ta de pa la bras que se gre gan ve ne no ac cio nes que mar ti ri zan al mun do*

Ctrl. *cho li ta de pa la bras que se gre gan ve ne no ac cio nes que mar ti ri zan al mun do*

T. *cho li ta de pa la bras que se gre gan ve ne no ac cio nes que mar ti ri zan al mun do*

Bajo *cho li ta de pa la bras que se gre gan ve ne no ac cio nes que mar ti ri zan al mun do*

43

Sop. *hay so lo por tus ca pri chos ve ne no hay so lo por tus ca pri chos*

Ctrl. *hay so lo por tus ca pri chos ve ne no hay so lo por tus ca pri chos*

T. *hay so lo por tus ca pri chos ve ne no hay so lo por tus ca pri chos*

Bajo *hay so lo por tus ca pri chos ve ne no hay so lo por tus ca pri chos*






Particellas de El hombre.

Voz de soprano

yo no quie ro ser\_ el hom bre\_ que se a ho gaen su llan to\_\_\_\_  
no quie ro ser el ver\_ du go\_ que de san gre mancha al mun do\_\_\_\_

7




de ro di llas he chas lla gas que se pos tra al\_ ti ra no de ro di llas he chas ya gas  
y a rran car co ra\_\_zo nes que a ma ron la\_ jus ti cia y a rran car co ra zo nes

14

que se pos tra al ti\_ ra no  
que bus ca ron la\_ li ber tad

yo quie ro ser como el vien to  
yo quie ro ser el her\_ ma no

22



que se re co rre conti\_\_ nen tes\_\_ y a rra zar tan tos ma los y es tre  
que da ma no\_\_ al ca i do\_\_ y a bra zar fe rrea men te ven cer mun

28

llar los en tre ro cas y a rra zar tan tos ma les y es tre llar los en tre ro cas  
dos que o pri men y a bra zar fe rrea men te ven cer mun dos que o pri men

34

por que vi vir deen ga ños cho li ta de pa la bras que se gre gan ve ne no ac cio nes

41



que mar ti ri zan al mun do hay so lo por tus ca pri chos ve ne no hay so lo

46



por tus ca pri chos di ne ro

## Voz de contralto

yo no quie ro ser\_ el hom bre que se a ho gaen\_\_\_\_ su llan to\_\_\_\_  
no quie ro ser el ver\_ du go que de san gre mancha\_\_ al mun do\_\_\_\_

7  
de ro di llas he\_chas lla gas que se pos tra al\_\_ti ra no de ro di llas he chas lla gas  
y a rran car co\_ra zo nes que a ma ron la\_jus ti cia y a rran car co ra zo nes

14  
que se pos tra al\_\_ti ra no yo quie ro ser como el vien to  
que bus ca ron la\_\_li ber tad yo quie ro ser el her\_ ma no

22  
que se re co rre con\_\_ti nen tes\_\_\_\_ y a rra zar tan tos ma los y es tre  
que da ma no\_\_ al ca i do\_\_\_\_ y a bra zar fe rrea men te ven cer mun

28  
llar los en\_\_tre ro cas y a rra zar tan tos ma les y es tre llar los en\_\_tre ro cas  
dos que\_\_o primen y a bra zar fe rrea men te ven cer mun dos\_ que\_\_o pri men

34  
por que vi vir deen ga ños cho li ta de pa la bras que se gre gan ve ne no ac cio nes

41  
que mar ti ri zan al mun do hay so lo por tus ca pri chos ve ne

45  
no hay so lo por tus ca pri chos di ne ro

## Voz de tenor

8

yo no quie ro ser\_ el hom bre que se a ho gaen\_\_\_\_ su llan to\_\_\_\_  
no quie ro ser el\_ver du go que de san gre mancha\_\_ al mun do\_\_

7

de ro di llas he\_chas lla gas que se pos tra al\_\_ ti ra no de ro di llas he chas lla gas  
y a rran car co\_ra zo nes que a ma ron la\_jus ti cia y a rran car co ra zo nes

14

que se pos tra al\_\_ ti ra no yo quie ro ser como el vien to  
que bus ca ron la\_\_ li ber tad yo quie ro ser el her\_ ma no

22

que se re co rren con\_\_ ti nen tes\_\_\_\_ y a rra zar tan tos ma les y es tre  
que da ma no\_\_ al ca i do\_\_ y a bra zar fe rrea men te ven cer mun

28

llar los en\_tre ro cas y a rra zar tan tos ma les y es tre llar los en\_\_\_\_tre ro cas  
dos que\_\_ o pri men y a bra zar fe rrea men te ven cer mun dos\_ que\_\_ o pri men

34

por que vi vir deen ga ños cho li ta de pa la bras que se gre gan ve ne no ac cio nes

41

que mar ti ri zan al mun do hay so lo por tus ca pri chos ve ne

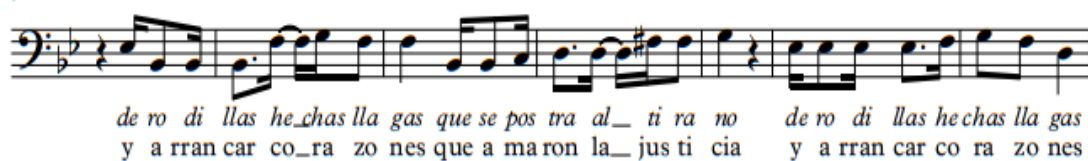
45

no hay so lo por tus ca pri chos di ne ro

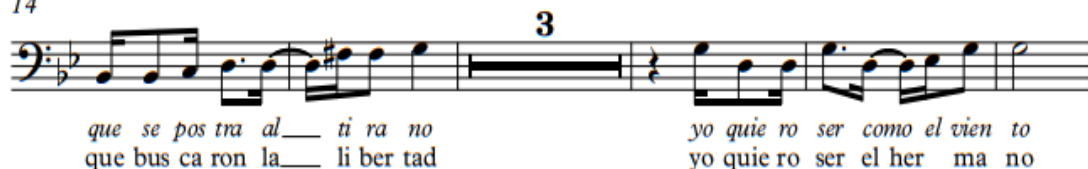
## Voz de bajo



7



14



22



28



34



41



45



## 5.5.2. Lucía

## Transcripción de la línea melódica de Lucia

Trompeta en si b

$\text{♩} = 80$

lu ci a e ra la tie rra lu ci a e ra la llu via de sus pe  
lu ci a e ra la fuen te lu ci a la pa ja ri na des de sus

15  
chos ex pri mi a la sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar da ba  
se nos ma na ban mi la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca i an

26  
e ter no ger men del hom bre den tro su vien tre guar da ba e ter no ger men del hom  
dos ro ci os de sullan to su pu pi las a rro ja ban bri llan tes go tas de san

37  
1. 2.  
bre gre sus pu pi las a rro ja ban bri llan tes go tas de san gre con sus de con sus ma

49  
dos a mo ro sos a ra ña ban la po bre za co ci nan do con la  
nos muy ca yo sas a rran ca ban las ra i ces

62  
le ña en los mo lles y hua ran gos el ma i ci to po qui to re par ti an a sus ni

75  
ños la pa pi tay un sus pi ro en tre ga ban al fu tu ro

84  
la pa pi tay un sus pi ro en tre ga ban al fu tu ro V.S.

92 FUGA



u na mu jer al pa re ra for ja da de la mis ma tie rra  
u na mu jer ver da de ra con al ma y san gre in ca

102



de su can ta ro de ba rro ser vi a chi cha de jo ra  
a me dio di a se dien to me brin do chi cha de jo ra

112



ser vi a chi cha de mo lle ser vi da en lla gas vi vas

121



de las he ri das del pue blo de las he ri das del pue blo

### Texto del Huayno Lucía

Lucía era la tierra; Lucía, era la lluvia.  
 de su pecho exprimía, la savia que da la vida,  
 dentro su vientre guardaba, eterno germen del hombre.  
 Lucía, era la fuente; Lucía, la pacarina.  
 desde sus senos manaban, milagros de la existencia  
 desde sus ojos caían, dos rocíos de su llanto.  
 Sus pupilas arrojaban brillantes gotas de sangre.  
 ¡Lucía mujer! ¡Madre!  
 ¡Eterna pacarina de la humanidad!  
 con sus dedos amorosos, arañaba la pobreza;  
 con sus manos muy callosas, arrancaba las raíces;  
 cocinando con la leña de los molles y huarangos.  
 El maicito poquito repartía a sus niños  
 La papita y un suspiro, entregaba al futuro.  
 Una mujer alfarera forjada de la misma tierra;  
 de su cántaro de barro, servía chicha de jora,  
 servía chicha de molle.  
 Una mujer verdadera, con alma y sangre inca.  
 A mediodía, sedienta me dio chicha der jora,  
 Cernida de llagas vivas de las heridas de un pueblo.

### Significado del Huayno Lucia

Este poema es un homenaje a Lucía, una figura femenina que se presenta como un símbolo de la tierra, la lluvia y la vida en la cultura que se describe.

#### 1. Lucía como símbolo de la naturaleza y la vida

Desde el principio, el poema establece a Lucía como un ser que encarna la naturaleza y la vida. Se la compara con la tierra y la lluvia, elementos esenciales para la fertilidad y la supervivencia. Ella es vista como una fuente de vida y un recipiente de la esencia de la humanidad.

#### 2. El papel maternal de Lucía



El poema subraya el rol materno de Lucía al mencionar que "dentro su vientre guardaba, eterno germen del hombre." Esto enfatiza su capacidad de dar vida y nutrir a la humanidad.

### 3. La generosidad de Lucía

A lo largo del poema, se destaca la generosidad de Lucía. Ella proporciona sustento a través de sus manos callosas, cocinando con leña y compartiendo alimentos con sus hijos y el futuro. La entrega de comida, como el maíz y la papa, simboliza su contribución a la supervivencia y la continuidad de la comunidad.

### 4. La imagen de Lucía como alfarera

El poema la describe como una mujer alfarera que sirve chicha de jora y chicha de molle en cántaros de barro. Esto la conecta con las tradiciones y la cultura ancestral, resaltando su arraigo en la tierra y su identidad indígena.

### 5. El sufrimiento de Lucía

El poema también toca el tema del sufrimiento, al mencionar "llagas vivas de las heridas de un pueblo". Esto sugiere que, a pesar de su generosidad y dedicación, Lucía también ha enfrentado dificultades y ha sido testigo del sufrimiento de su comunidad.

Finalmente, el poema rinde homenaje a Lucía como un símbolo de la madre naturaleza, la generosidad y la identidad cultural. Se la presenta como una figura esencial para la supervivencia y la continuidad de su comunidad, pero también se reconoce que ha enfrentado desafíos y sufrimientos. La poesía captura la complejidad de su papel en la sociedad y la conexión profunda entre la naturaleza y la cultura.

## Valor educativo del huayno Lucia

El "Huayno Lucía" de Ranulfo Fuentes Rojas encierra un inmenso valor educativo al ofrecer una ventana a la riqueza cultural del folclore andino peruano. A través de su música y letras, esta composición coral proporciona múltiples oportunidades para la enseñanza y el aprendizaje en contextos educativos.

Preservación de la identidad cultural

La canción "Lucía" es una poderosa herramienta educativa, ya que en sus versos se refleja la identidad cultural, la conexión con la naturaleza y las raíces de la vida andina. Facilita a estudiantes y coros un acceso directo a la riqueza del folclore peruano, permitiéndoles explorar, comprender y apreciar la herencia cultural del país.

#### Transmisión de valores y saberes ancestrales

El huayno relata la historia de Lucía como una representación simbólica de la mujer, la maternidad, la generosidad, el trabajo arduo y la conexión con la tierra. Este relato transmite valores profundos y saberes ancestrales, inculcando en quienes lo interpretan un entendimiento más profundo de la historia, la tradición y la cultura de la región andina.

#### Enseñanza musical y coral

Además de su valor cultural, el "Huayno Lucía" brinda una oportunidad para el aprendizaje musical. A través de los arreglos corales, estudiantes y coros pueden desarrollar habilidades en canto, armonización vocal y comprensión de la música andina. Esta experiencia enriquece su repertorio musical y les permite explorar las técnicas y expresiones propias de la música folclórica.

#### Fomento del respeto y la apreciación por la diversidad cultural

El huayno invita a una inmersión cultural, fomentando el respeto y la apreciación por la diversidad cultural del Perú. Al interpretar esta pieza, se promueve la comprensión y el valor de las tradiciones, la conexión con la naturaleza y la importancia de preservar las expresiones culturales únicas.

#### Reflexión y empatía

Las letras poéticas y evocadoras del huayno brindan la oportunidad para la reflexión y la empatía. A través de la historia de Lucía, se invita a reflexionar sobre la vida, la lucha, la generosidad y el sufrimiento de una figura que simboliza a la comunidad andina.

Finalmente, el "Huayno Lucía" va más allá de ser una simple pieza musical; es una herramienta educativa poderosa que enriquece el conocimiento, la apreciación cultural, las habilidades musicales y fomenta el

respeto por la diversidad. Su valor educativo radica en su capacidad para inspirar, enseñar y preservar la riqueza cultural del folclore andino peruano.

### Arreglo del huayno Lucía para coro polifónico

SOPRANO

lu ci a e ra la tie rra\_\_\_ lu ci a e ra la llu via\_\_\_  
lu ci a e ra la fuen te\_\_\_ lu ci a la pa ja ri na\_\_\_

CONTRALTO

lu ci a e ra la tie rra\_\_\_ lu ci a e ra la llu via\_\_\_  
lu ci a e ra la fuen te\_\_\_ lu ci a la pa ja ri na\_\_\_

TENOR

lu ci a e ra la tie rra\_\_\_ lu ci a e ra la llu via\_\_\_  
lu ci a e ra la fuen te\_\_\_ lu ci a la pa ja ri na\_\_\_

BAJO

lu ci a e ra la tie rra\_\_\_ lu ci a e ra la llu via\_\_\_  
lu ci a e ra la fuen te\_\_\_ lu ci a la pa ja ri na\_\_\_

14

de sus pe chos ex pri mi a la\_\_\_ sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar  
des de sus se nos ma na ban mi\_\_\_ la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca í

de sus pe chos ex pri mi a la\_\_\_ sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar  
des de sus se nos ma na ban mi\_\_\_ la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca

de sus pe chos ex pri mi a la\_\_\_ sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar  
des de sus se nos ma na ban mi\_\_\_ la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca

de sus pe chos ex pri mi a la\_\_\_ sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar  
des de sus se nos ma na ban mi\_\_\_ la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca

## Particellas de Lucia

## Voz de soprano

lu ci a e ra la tie rra lu ci a e ra la llu via de sus pe  
 15 lu ci a e ra la fuen te lu ci a la pa ja ri na des de sus  
 chos ex pri mi a la sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar da ba  
 26 se nos ma na ban mi la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca i an  
 e ter no ger men del hom bre den tro su vien tre guar da ba e ter no ger men del hom  
 37 dos ro ci os de su llan to su pu pi las a rro ja ban bri llan tes go tas de san  
 bre gre sus pu pi las a rro ja ban bri llan tes go tas de san gre con sus de  
 49 gre con sus ma  
 dos a mo ro sos a ra ña ban la po bre za co ci nan do con la  
 62 nos muy ca yo sas a rran ca ban las ra i ces  
 le ña en los mo lles y hua ran gos el ma i ci to po qui to re par ti an a sus ni  
 75 ños la pa pi tay un sus pi ro en tre ga ban al fu tu ro la pa pi tay un sus pi  
 87 FUGA  
 ro en tre ga ban al fu tu ro u na mu jer al pa re ra for ja da de la mis  
 99 u na mu jer ver da de ra con al ma y san gre  
 ma tie rra de su can ta ro de ba rro ser vi a chi cha de jo ra  
 112 in ca a me dio di a se dien to me brin do chi cha de jo ra  
 ser vi a chi cha de mo lle ser vi da en lla gas vi vas V.S.  
 121 de las he ri das del pue blo de las he ri das del pue blo

## Voz de Contralto

lu ci a e ra la tie rra\_\_ lu ci a e ra la llu via\_\_ de sus pe  
 lu ci a e ra la fuen te\_\_ lu ci a la pa ja ri na\_\_ des de sus

15

chos ex pri mi a la\_\_ sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar ba  
 se nos ma na ban mi\_\_ la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca an

26

e ter no ger men delhom bre den tro su vien tre guar da ba e\_\_ ter no ger men delhom  
 dos ro ci os de sullan to su pu pi las a rro ja ban bri\_\_llan tes go tas de san

37

1. 2.

bre con sus de  
 gre sus pu pi las a rro ja ban bri\_\_llan tes go tas de san gre con sus ma

49

2.

dos a mo ro sos\_\_ a ra ña ban la po bre za\_\_ co ci nan do con la  
 nos muy ca yo sas\_\_ a rran ca ban las ra i ces\_\_

62

le ña en\_\_ los mo lles y hua ran gos el ma i ci to po qui to re par ti an a sus ni

75

ños la pa pi tay un sus pi ro en\_\_ tre ga ban al fu tu ro la pa pi tay un sus pi

87

ro en\_\_ tre ga ban al fu tu ro u na mu jer al pa re ra for ja da de la mis  
 u na mu jer ver da de ra con al ma y san gre

99

\_\_ ma tie rra\_\_  
 \_\_ in ca\_\_

104 1.



de su can ta ro de ba rro ser vi a chi cha de jo ra

112



a me dio di a se dien to me brin do chi cha de jo ra


121




ser vi a chi cha de mo lle ser vi da en lla gas vi vas

de las he ri das del pue blo de las he ri das del pue blo


## Voz de tenor


8  **2**  
 lu ci a e ra la tie rra\_\_\_ lu ci a e ra la llu via\_\_\_ de sus pe  
 lu ci a e ra la fuen te\_\_\_ lu ci a la pa ja ri na\_\_\_ des de sus


15   
 chos ex pri mi a la\_\_\_ sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar ba  
 se nos ma na ban mi\_\_\_ la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca an


26   
 e ter no ger men delhom bre den tro su vien tre guar da ba e\_\_\_ter no ger men delhom  
 dos ro ci os de sullan to su pu pi las a rro ja ban bri\_\_\_llan tes go tas de san


37   
 bre con sus de  
 gre sus pu pi las a rro ja ban bri\_\_\_llan tes go tas de san gre con sus ma

49  **2**  
 dos a mo ro sos\_\_\_ a ra ña ban la po bre za\_\_\_ co ci nan do con la  
 nos muy ca yo sas\_\_\_ a rran ca ban las ra i ces\_\_\_

62   
 le ña en\_\_\_los mo lles y hua ran gos el ma i ci to po qui to re par ti an a sus ni

75   
 ños la pa pi tay un sus pi ro en\_\_\_tre ga ban al fu tu ro la pa pi tay un sus pi

87   
 ro en\_\_\_tre ga ban al fu tu ro u na mu jer al pa re ra for ja da de la mis  
 u na mu jer ver da de ra con al ma y san gre

99   
 \_\_\_ ma tie rra\_\_\_  
 \_\_\_ in ca\_\_\_

104 | 1.

8 de su can— ta ro de ba rro ser vi a chi cha de jo ra

112 a me dio— di a se dien to me brin do ehi cha de jo ra

8 ser vi a chi cha de mo lle ser vi da en lla gas vi vas

121

8 de las he ri das del pue blo de las he ri das del pue blo



## Voz de Bajo

lu ci a e ra la tie rra\_\_\_ lu ci a e ra la llu via\_\_\_ de sus pe  
lu ci a e ra la fuen te\_\_\_ lu ci a la pa ja ri na\_\_\_ des de sus

15

chos ex pri mi a la\_\_\_ sa bia que da la vi da den tro su vien tre guar ba  
se nos ma na ban mi\_\_\_ la gros de la exis ten cia des de sus o jos ca an

26

e ter no ger men del hom bre den tro su vien tre guar da ba e\_\_\_ ter no ger men del hom  
dos ro ci os de su llan to su pu pi las a rro ja ban bri\_\_\_ llan tes go tas de san

37

1. 2.  
bre sus pu pi las a rro ja ban bri\_\_\_ llan tes go tas de san gre con sus de  
gre con sus ma

49

2  
dos a mo ro sos\_\_\_ a ra ña ban la po bre za\_\_\_ co ci nan do con la  
nos muy ca yo sas\_\_\_ a rran ca ban las ra i ces\_\_\_

62

le ña en\_\_\_ los mo lles y hua ran gos el ma i ci to po qui to re par ti an a sus ni

75

ños la pa pi tay un sus pi ro en\_\_\_ tre ga ban al fu tu ro la pa pi tay un sus pi

87

ro en\_\_\_ tre ga ban al fu tu ro u na mu jer al pa re ra for ja da de la mis  
u na mu jer ver da de ra con al ma y san gre

99

\_\_\_ ma ñe rra\_\_\_  
\_\_\_ in ca\_\_\_

104 1.



de su can ta ro de ba rro ser vi a chi cha de jo ra

112 2.



a me dio di a se dien to me brin do chi cha de jo ra

ser vi a chi cha de mo lle ser vi da en lla gas vi vas

121



de las he ri das del pue blo de las he ri das del pue blo

## 5.5.3. Jilguero

## Transcripción de la línea melódica de Jilguero

tu pen sa ras que te si go co mo la som bra a su due ño.

16 tu cre e ras que te si go co mo el pe rri to a su due ño.

32 ñu qa yai ja qa mur qa ni pu ris jai ki ru na yan ta llan toy ji na cur

46 cuy cus pa sa cha sa cha pa pun cu yan ta cha pra cha pra pa chau pi llan tam.

60 tu pen sa ras que te si go co mo el pe rri to a su due ño.

74 ñu qa yai ja pa sa cu saq cuan do cie rres hay tu puer ta ñu qa llay

87 ja ri pu cu saq pu yu in ti ta ta pay cup tiy pu yu qui lla ta pa cay cup tiy

101 Intermedio

116 si vez can tar un jil gue ro en el huer to de tu ca sa

130 si vez can tar un jil gue ro en el mo lle de tu cha cra.

1. a ma ru mi huan cham jai chu qui qui llan mi pa hua cum qa no le ti re co la pie dra co mohaz he cho tu con mi go

V.S.

143 *co mo ha z he cho tu con mi go tu que pen sa bas he rir me*  
 155 *tu que pen sa bas he rir me*  
 166 *con la pe dra da de muer te e so no pien ses cho li ta ni con re vol ver de o*  
*con la pe dra da de muer te e so no pien ses ne gri ta ni con re vol ver de o*  
*ro ni con las ba las de pla ta ni con las ba las de pla ta*

### Texto de la Canción Jilguero

Tu pensaras que he venido por el camino ancho  
 Tu creerás que he llegado por el camino corto  
 Ñuqa yaija qamurqani puris jaiki runa yanta  
 Llantoy jina curcuy cuspa sachá sachá papun  
 Cuyanta chapra chapra chaupillan tam  
 Tu pensaras que te sigo como la sombra a su dueño  
 Tu pensaras que te sigo como el perrito a su dueño  
 Ñuqa yaija pasacusaq cuando cierras hay tu puerta ñuqallay  
 Jari pucusaq puyu inti tata pay cup tiy puyu quillata pacay cuptiy  
 Si vez cantar un jilguero en el huerto de tu casa  
 Si vez cantar un jilguero en el molle de tu chacra  
 Amaru mi hunchan qui qui llanmi pa huacunqa  
 No le tire con la piedra como haz hecho tu conmigo  
 No le tire con la piedra como haz hecho tu conmigo  
 Tú que pensabas herirme  
 Tú que pensabas herirme  
 Con la pedrada da de muerte

Eso no pienses cholita ni con revolver de oro

Eso no pienses negrita ni con revolver de oro

Ni con las balas de plata

No con las balas de plata

### Significado de la canción Jilguero

Este texto es un poema que transmite emociones y sentimientos profundos, principalmente relacionados con la traición, el dolor y la decepción. La estructura del poema se divide en dos segmentos: uno escrito en español y otro en quechua, lo que enfatiza la dualidad cultural y lingüística que coexiste en la composición.

En la primera parte del poema en español, se refleja la sensación de ser malinterpretado o maltratado por alguien que se tiene la percepción de haber seguido fielmente, como una sombra o un perro leal. Hay un tono de sorpresa y dolor al descubrir la traición que se siente. Además, el poeta menciona el deseo de evitar que esta persona cometa actos similares contra otros, expresando compasión y esperando que no repita esos mismos errores con otras personas.

El segundo segmento, escrito en quechua, refuerza la carga emocional del poema al incluir elementos de la cultura andina. Al utilizar el quechua, se añade una capa adicional de profundidad y conexión con la identidad cultural andina, transmitiendo la universalidad de la experiencia de ser traicionado y herido.

Las repeticiones en el poema, tanto en español como en quechua, subrayan la intensidad de los sentimientos del hablante poético. Se repiten las frases "Tú que pensabas herirme" y "No le tires con la piedra", lo que enfatiza la resistencia y el deseo de evitar el mismo daño que se ha experimentado.

En conjunto, el poema se centra en la traición y el dolor causado por la acción de alguien cercano, además de la aspiración de impedir que esa herida

se propague a otros, todo expresado con una conmovedora mezcla de tristeza, desilusión y un deseo de compasión.

### Valor educativo de la canción Jilguero

El poema "Jilguero" tiene un valor educativo significativo en varios aspectos:

#### 1. Interculturalidad y diversidad lingüística

Al presentar el poema en dos idiomas diferentes, español y quechua, fomenta la apreciación y comprensión de la diversidad lingüística y cultural. Esto es educativo porque promueve el respeto y la comprensión de diferentes culturas y lenguas.

#### 2. Empatía y compasión

A través de la temática de la traición y el dolor, el poema invita a reflexionar sobre la importancia de ser compasivo y empático con los demás. La advertencia de no herir a otros con la misma piedra promueve la reflexión sobre las consecuencias de nuestras acciones y cómo estas afectan a los demás.

#### 3. Lecciones sobre relaciones interpersonales

El poema aborda las relaciones humanas, especialmente las de confianza y lealtad. Esto puede servir como punto de partida para discutir la importancia de la honestidad, la confianza y la lealtad en las relaciones personales, ya que muestra cómo la traición puede causar un profundo dolor.

#### 4. Valor literario y expresión poética

Ofrece una oportunidad para explorar la literatura y la poesía en diferentes idiomas y cómo las formas artísticas pueden expresar emociones complejas y universales. Los recursos literarios y estilísticos utilizados en el poema pueden ser analizados y discutidos para comprender su impacto en el lector.

En resumen, el poema "Jilguero" puede ser una herramienta educativa valiosa para promover la comprensión intercultural, la empatía, las lecciones sobre las relaciones interpersonales y el valor literario en la expresión de emociones.

## Jilguero arreglo para Coro Polifónico

SOPRANO

tu pen sa\_\_rasquehe ve ni do por el ca\_\_mi no mas an cho\_\_

CONTRALTO

tu pen sa\_\_rasquehe ve ni do por el ca\_\_mi no mas an cho\_\_

TENOR

tu pen sa\_\_rasquehe ve ni do por el ca\_\_mi no mas an cho\_\_

BAJO

tu pen sa\_\_rasquehe ve ni do por el ca\_\_mi no mas an cho\_\_

14

tu cre e\_\_rasquehe lle ga do por el ca\_\_mi no mas cor to\_\_

tu cre e\_\_rasquehe lle ga do por el ca\_\_mi no mas cor to\_\_

tu cre e\_\_rasquehe lle ga do por el ca\_\_mi no mas cor to\_\_

tu cre e\_\_rasquehe lle ga do por el ca\_\_mi no mas cor to\_\_

30

— ñu qa yai— ja qa mur qa ni pu ris jai— ki ru na yan ta llan toy ji— na

— ñu qa yai— ja qa mur qa ni pu ris jai— ki ru na yan ta llan toy ji— na

8 — ñu qa yai— ja qa mur qa ni pu ris jai— ki ru na yan ta llan toy ji— na

— ñu qa yai— ja qa mur qa ni pu ris jai— ki ru na yan ta llan toy ji— na

45

cur cuy cus pa sa cha sa— cha pa pun cu yan ta cha pra cha— pra pa chau pi llan tam—

cur cuy cus pa sa cha sa— cha pa pun cu yan ta cha pra cha— pra pa chau pi llan tam—

8 cur cuy cus pa sa cha sa— cha pa pun cu yan ta cha pra cha— pra pa chau pi llan tam—

cur cuy cus pa sa cha sa— cha pa pun cu yan ta cha pra cha— pra pa chau pi llan tam—

59

tu pen sa— ras que te si go co mo la— som bra a su due ño—

tu cre e— ras que te si go co mo el pe— rri to a su due ño—

8 tu pen sa— ras que te si go co mo la— som bra a su due ño—

tu cre e— ras que te si go co mo el pe— rri to a su due ño—

tu pen sa— ras que te si go co mo la— som bra a su due ño—

tu cre e— ras que te si go co mo el pe— rri to a su due ño—



73

— ñu qa yai— ja pa sa cu saq cuan do cie— rres hay tu puer ta ñu qa llay

— ñu qa yai— ja pa sa cu saq cuan do cie— rres hay tu puer ta ñu qa llay

8 — ñu qa yai— ja pa sa cu saq cuan do cie— rres hay tu puer ta ñu qa llay

— ñu qa yai— ja pa sa cu saq cuan do cie— rres hay tu puer ta lläy qa

87

— ja ri pu cu saq pu yu in— ti ta ta pay cup tiy pu yu qui— lla ta pa cay cup tiy

— ja ri pu cu saq pu yu in— ti ta ta pay cup tiy pu yu qui— lla ta pa cay cup tiy

8 — ja ri pu cu saq pu yu in— ti ta ta pay cup tiy pu yu qui— lla ta pa cay cup tiy

— ja ri pu cu saq pu yu in— ti ta ta pay cup tiy pu yu qui— lla ta pa cay cup tiy

101 Intermedio

— si vez can— tar un jil gue ro en el huer— to de tu ca sa—

— si vez can— tar un jil gue ro en el huer— to de tu ca sa—

8 — Intermedio si vez can— tar un jil gue ro en el huer— to de tu ca sa—

— si vez can— tar un jil gue ro en el huer— to de tu ca sa—

116

si vez can\_\_tar un jil gue ro en el mo\_\_lle de tu cha cra\_\_

132

a ma ru\_\_ mi huan cham jai chu qui qui llan\_\_ mi pa hua cun qa  
no le ti\_\_ re co la pie dra co mohaz he\_\_ cho tu con mi go

144

co mohaz he\_\_ cho tu con mi go\_\_ tu que pen\_\_ sa bas he rir me con la pe  
tu que pen\_\_ sa bas he rir me con la pe

co mohaz he\_\_ cho tu con mi go\_\_ tu que pen\_\_ sa bas he rir me con la pe  
tu que pen\_\_ sa bas he rir me con la pe

co mohaz he\_\_ cho tu con mi go\_\_ tu que pen\_\_ sa bas he rir me con la pe  
tu que pen\_\_ sa bas he rir me con la pe

156

1.

—dra da de muer te e so no\_pien ses cho li ta ni con re\_vol ver de o ro  
 —dra da de muer te e so no\_pien ses ne gri ta ni con re\_vol ver de o ro

8

—dra da de muer te e so no\_pien ses cho li ta ni con re\_vol ver de o ro  
 —dra da de muer te e so no\_pien ses ne gri ta ni con re\_vol ver de o ro

167

ni con las\_ba las de pla ta ni con las\_ba las de pla ta

ni con las\_ba las de pla ta ni con las\_ba las de pla ta

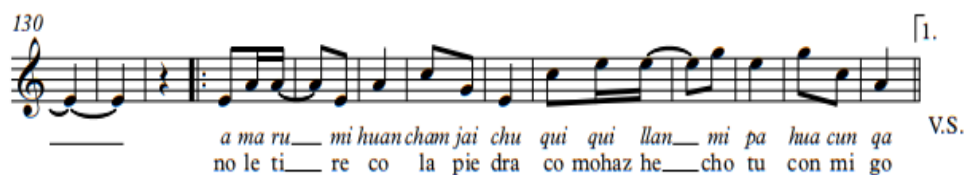
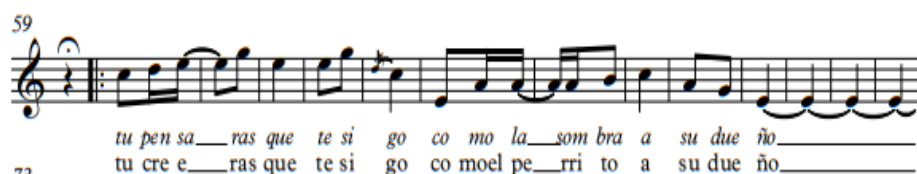
8

ni con las\_ba las de pla ta ni con las\_ba las de pla ta

ni con las\_ba las de pla ta ni con las\_ba las de pla ta

## Particella del huayno Jilguero

voz soprano



[1.

V.S.

143    
*co mohaz he\_\_ cho tu con mi go\_\_ tu que pen\_\_ sa bas he rir me*  
*tu que pen\_\_ sa bas he rir me*

155    
*con la pe\_\_ dra da de muer te e so no\_\_ pien ses cho li ta ni con re\_\_ vol ver de o*  
*con la pe\_\_ dra da de muer te e so no\_\_ pien ses ne gri ta ni con re\_\_ vol ver de o*

166    
*ro ni con las\_\_ ba las de pla ta ni con las\_\_ ba las de pla ta\_\_*  
*ro*

## Voz contralto

tu pen sa\_\_ras que he ve ni do por el ca\_\_mi no mas an cho\_\_

16 tu cre e\_\_ras que he lle ga do por el ca\_\_mi no mas cor to\_\_

31 ñu qa yai\_\_ja qa mur qa ni pu ris jai\_\_ki ru na yan ta llan toy ji\_\_na

45 cur cuy cus pa sa cha sa\_\_cha pa pun cu yan ta cha pra cha\_\_pra pa chau pi llan tam\_\_

59 tu pen sa\_\_ras que te si go co mo la\_\_som bra a su due ño\_\_  
tu cre e\_\_ras que te si go co mo el pe\_\_rri to a su due ño\_\_

73 ñu qa yai\_\_ja pa sa cu saq cuan do cie\_\_rres hay tu puer ta ñu qa llay

87 — ja ri pu cu saq pu yu in\_\_ti ta ta pay cup tiy pu yu qui\_\_lla ta pa cay cup tiy

101 — si vez can\_\_tar un jil gue ro en el huer\_\_to de tu ca sa\_\_

116 — si vez can\_\_tar un jil gue ro en el mo\_\_lle de tu cha cra\_\_

130

133 [1.]

a ma ru mi huan cham jai chu qui qui llan mi pa hua cun qa  
 143 no re co la pie dra co mohaz he cho tu con mi go

co mohaz he cho tu con mi go tu que pen sa bas he rir me  
 tu que pen sa bas he rir me

155

con la pe dra da de muer te e so no pien ses cho li ta ni con re vol ver de o  
 166 con la pe dra da de muer te e so no pien ses ne gri ta ni con re vol ver de o

ro ni con las ba las de pla ta ni con las ba las de pla ta  
 ro



## Voz tenor

Trompeta en si b

8 tu pen sa\_\_ras que he ve ni do por el ca\_\_mi no mas an cho\_\_

16 8 tu cre e\_\_ras que he lle ga do por el ca\_\_mi no mas cor to\_\_

31 8 ñu qa yai\_\_ja qa mur qa ni pu ris jai\_\_ki ru na yan ta llan toy ji\_\_na

45 8 cur cuy cus pa sa cha sa\_\_cha pa pun cu yan ta cha pra cha\_\_pra pa chau pi llan tam\_\_

59 8 tu pen sa\_\_ras que te si go co mo la\_\_som bra a su due ño\_\_  
tu cre e\_\_ras que te si go co mo el pe\_\_rri to a su due ño\_\_

73 8 \_\_ ñu qa yai\_\_ja pa sa cu saq cuan do cie\_\_rres hay tu puer ta ñu qa llay

87 8 \_\_ ja ri pu cu saq pu yu in\_\_ti ta ta pay cup tiy pu yu qui\_\_lla ta pa cay cup

100 8 tiy\_\_ si vez can\_\_tar un jil gue ro en el huer\_\_to de tu ca sa\_\_

114 8 \_\_ si vez can\_\_tar un jil gue ro en el mo\_\_lle de tu cha cra\_\_

129 8





## Voz Bajo



16



31



45



59



73



87



101 Intermedio



116



130



133

[1.



a ma ru\_\_ mi huan cham jai chu qui qui llan\_\_ mi pa hua cun qa  
 143 no le ti re co la pie dra co mohaz he\_\_ cho tu con mi go



co mohaz he\_\_ cho tu con mi go\_\_ tu que pen\_\_ sa bas he rir me  
 tu que pen\_\_ sa bas he rir me

155



con la pe\_\_ dra da de muer te e so no pien ses cho li ta ni con re\_\_ vol ver de o  
 166 con la pe\_\_ dra da de muer te e so no pien ses ne gri ta ni con re\_\_ vol ver de o



ro ni con las\_\_ ba las de pla ta ni con las\_\_ ba las de pla ta\_\_  
 ro

## 5.5.4. Hermano

## Transcripción de la línea melódica de Hermano

Trompeta en si b



her ma no que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol her ma no  
a ca so co mo las a ves en las no ches de in vier no a ca so

11  
que yo te ni a en en jar din demi in fan cia don de hoy di a ca mi na ra  
co mo ga vio tas en los ma res es pu mo so es qui van do tan tas o las

22  
o ha bravuel to ha ser ba rro don de la no che des can sa ra co mo la pie dra sin  
y re co ger un pez po bre em bes ti do por las o las ti rar la red a

33  
se pul cro co mo la pie dra sin se pul cro o esta ra e se mi her  
la na da ti rar la red a la na da cuan do se ra e se

44  
ma no en el vien tre de un ce rro o esta ra e se huau ji yai es par cien  
dia que la au ro ra son rien te cuan do se ra e sa no che sin que el gri

54  
do la se mi lla al co ra zon de la ro ca con sus ma nos ta la dran do  
to del si len cio tu y yo mi gran her ma no vol ver re mos a u nir nos

66  
las a rru gas de las tie rra ma si llan do con  
qan huan nu qa huau ji cha yai vol ve re mos a

73  
la llun ta ma si llan do con la yun ta  
bra zar nos qan huan nu qa huau ji cha yai

### Texto del Huayno Hermano

Hermano que antes tuve en el nido de un gran árbol...  
hermano que yo tenía en un jardín de mi infancia,  
donde hoy día caminará o habrá vuelto hacer barro.....  
donde las noches descansará como la piedra sin sepulcro,  
como la piedra sin sepulcro.  
Acaso como las aves en las noches de invierno....  
Acaso como gaviotas en los mares espumosos,  
esquivando tantas olas y recoger un pez pobre....  
embestido por las olas, tirar la red a la nada, tirar la red a la nada  
O estará ese mi hermano en el vientre de un cerro...  
o estará aquel huaujullay esparciendo la semilla... al corazón de la roca  
con sus manos taladrando, las arrugas de las tierras masillando con la  
yunta, masillando con la yunta.  
Cuando será ese día que la aurora sonriente....  
Cuando será esa noche sin que el grito del silencio tu y yo mi gran  
hermano no volveremos a unirnos  
qanhuan ñuqa huaujichayay volveremos a abrazarnos  
qanhuan ñuqa huaujicha yai

### Plano desiderativo del Huayno Hermano

El plano desiderativo del texto proporcionado revela una serie de deseos, añoranzas y esperanzas relacionadas con la conexión perdida entre hermanos. Aquí está una interpretación del plano desiderativo:

#### 1. Deseo de Reencuentro

El texto expresa claramente el deseo de reunirse nuevamente con el hermano perdido. Se menciona el deseo de caminar juntos y compartir momentos como lo hacían en la infancia.

#### 2. Recuerdos de la Infancia

La referencia al jardín de la infancia evoca un anhelo por los recuerdos compartidos en un lugar especial. La esperanza de que el hermano pueda

haber vuelto al lugar o aún camine por allí refleja un deseo de conexión con el pasado.

### 3. Descanso y Paz

Se desea que el hermano descanse en paz, comparándolo con una piedra sin sepulcro. Este deseo sugiere la esperanza de que el hermano encuentre tranquilidad y serenidad en su descanso.

### 4. Comparaciones Poéticas

Las comparaciones con aves en noches de invierno y gaviotas en mares espumosos aportan elementos poéticos y sugieren la búsqueda de libertad y armonía en el destino del hermano.

### 5. Esperanza en la Vida Cotidiana

La mención de la posibilidad de que el hermano esté esparciendo semillas o trabajando la tierra con sus manos crea una imagen de esperanza en la continuidad de la vida cotidiana y el ciclo natural.

### 6. Deseo de Reunión Futura

La repetición del verso "Cuando será ese día..." refuerza el deseo y la anticipación de un futuro encuentro. La mención del abrazo subraya la importancia del afecto y la conexión.

### 7. Uso de Palabras en Quechua

La inclusión de expresiones en quechua, como "qanhuan ñuqa huaujichayay," agrega un matiz cultural y emocional al deseo de volver a unirse y abrazarse. En resumen, el plano desiderativo del texto refleja una profunda añoranza y esperanza de reconexión con el hermano perdido, así como la expresión de deseos para su descanso en paz y una eventual reunión llena de afecto. La poesía y las imágenes poéticas en el texto contribuyen a transmitir la emotividad de estos sentimientos.

## Significado de la canción Hermano

El texto expresa un profundo anhelo y deseo de conexión con un hermano perdido. Aquí hay una interpretación más detallada del significado del texto:

### 1. Nostalgia y Añoranza

El texto está impregnado de nostalgia por el hermano que una vez estuvo presente en la vida del autor. La mención del nido en un gran árbol y el jardín de la infancia evocan recuerdos perdidos pero significativos.

## 2. Perdida y Transformación

La referencia a la posibilidad de que el hermano haya vuelto a ser barro sugiere una conexión con la tierra y la naturaleza, posiblemente simbolizando la transformación y la conexión continua con el entorno.

## 3. Descanso en Paz

El deseo de que el hermano descansa como la piedra sin sepulcro implica un deseo de paz y tranquilidad en su descanso eterno. La comparación con la piedra sin sepulcro sugiere un anhelo de que encuentre serenidad en su estado final.

## 4. Imágenes Poéticas

Las comparaciones con aves en noches de invierno, gaviotas en mares espumosos y la siembra de semillas aportan elementos poéticos. Estas imágenes poéticas pueden simbolizar la búsqueda de libertad, la superación de desafíos y la continuidad de la vida a pesar de las adversidades.

## 5. Esperanza en la Continuidad

La posibilidad de que el hermano esté esparciendo semillas y trabajando la tierra con sus manos sugiere una esperanza en la continuidad de la vida y el ciclo natural. Esto podría interpretarse como una expresión de optimismo en la perpetuación de la existencia y el legado del hermano.

## 6. Anticipación del Reencuentro

La repetición de la pregunta sobre cuándo será el día del reencuentro y la imagen del abrazo reflejan la esperanza y la anticipación de volver a conectarse emocionalmente con el hermano en algún momento futuro.

## 7. Elementos Culturales

La inclusión de expresiones en quechua agrega un toque cultural al texto, resaltando posiblemente la importancia de la identidad y la herencia cultural en la expresión de los sentimientos.

En conjunto, el texto transmite un fuerte sentido de pérdida, pero también de esperanza y conexión continua a través de la naturaleza y la vida. La poesía y las imágenes evocativas contribuyen a la expresión emocional y reflexiva del autor sobre la relación con su hermano.

#### Valor educativo del huayno Hermano

El texto tiene un valor educativo en varios aspectos:

##### 1. Sensibilización Ambiental y Cultural

El texto, al hacer referencia a elementos naturales como árboles, jardines y montañas, puede sensibilizar a los lectores sobre la importancia de la conexión con la naturaleza y su preservación. Además, la inclusión de expresiones en quechua resalta la riqueza cultural y puede fomentar la apreciación de la diversidad lingüística.

##### 2. Exploración de Emociones y Pérdida

La expresión poética del anhelo y la pérdida en el texto puede ser una oportunidad para que los lectores exploren y comprendan emociones complejas. Puede fomentar la empatía y la conciencia emocional.

##### 3. Reflexión sobre la Transformación y Ciclo de la Vida

La metáfora de que el hermano podría haber vuelto a ser barro y la referencia a sembrar semillas invitan a reflexionar sobre la naturaleza cíclica de la vida y la transformación. Esto puede promover una comprensión más profunda del ciclo vital y su conexión con la tierra.

##### 4. Promoción de Valores Familiares

El deseo de reunirse con el hermano y la imagen del abrazo resaltan la importancia de las relaciones familiares. Puede inspirar reflexiones sobre la conexión familiar, la importancia de los vínculos afectivos y la valoración de los seres queridos.



### 5. Estímulo a la Creatividad y la Expresión Artística

La riqueza poética del texto puede inspirar a los lectores a explorar la expresión artística y creativa. Puede fomentar la escritura poética, la pintura, la música u otras formas de expresión artística como medios para comunicar emociones y pensamientos.

### 6. Desarrollo de Habilidades Lingüísticas

El uso de expresiones poéticas y metáforas en el texto puede ser un buen estímulo para el desarrollo de habilidades lingüísticas. Puede motivar a los lectores a explorar y comprender cómo se utilizan los elementos literarios para transmitir significado y emoción.

### 7. Culturalmente Relevante

La inclusión de elementos culturales, como expresiones en quechua y referencias a prácticas y lugares específicos, puede proporcionar a los lectores una visión culturalmente rica. Esto puede ser educativo al fomentar la comprensión y aprecio por diversas culturas.

En resumen, el texto ofrece una oportunidad educativa para explorar una variedad de temas, desde la conexión con la naturaleza y la familia hasta la expresión artística y la riqueza cultural. Su carácter poético invita a una experiencia más profunda y reflexiva por parte de los lectores.

## Arreglo del Huayno Hermano para Coro Polifónico

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAJO

her ma no que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol her ma no  
a ca so co mo las a ves en las no ches de in vier no a ca so

her ma no que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol her ma no  
a ca so co mo las a ves en las no ches de in vier no a ca so

her ma no que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol her ma no  
a ca so co mo las a ves en las no ches de in vier no a ca so

her ma no que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol her ma no  
a ca so co mo las a ves en las no ches de in vier no a ca so

11

que yo te ni a en en jar din de mi in fan cia don de hoy di a ca mi na ra  
co mo ga vio tas en los ma res es pu mo so es qui van do tan tas o las

que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol don de hoy di a ca mi na ra  
co mo las a ves en las no ches de in vier no es qui van do tan tas o las

que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol don de hoy di a ca mi na  
co mo las a ves en las no ches de in vier no es qui van do tan tas o

que an tes tu ve en el ni do de un gran ar bol don de hoy di a ca mi na  
co mo las a ves en las no ches de in vier no es qui van do tan tas o

22

o ha bra vuel ta ha ser ba rro don de la no che des can sa ra co mo la  
y re co ger un pez po bre em bes ti do por las o las ti rar la

o ha bra vuel ta ha ser ba rro don de la no che des can sa ra co mo la  
y re co ger un pez po bre em bes ti do por las o las ti rar la

o ha bra vuel ta ha ser ba don de la no che des can sa ra co mo la  
y re co ger un pez po em bes ti do por las o las ti rar la

o ha bra vuel ta ha ser ba don de hoy di a ca mi na o ha bra  
y re co ger un pez po es qui van do tan tas o y re co

32

pie dra sin se pul cro co mo la pie dra sin se pul cro o esta ra  
red a la na da ti rar la red a la na da cuan do se

pie dra sin se pul cro co mo la pie dra sin se pul cro o esta ra  
red a la na da ti rar la red a la na da cuan do se

pie dra sin se pul cro co mo la pie dra sin se pul cro o esta ra  
red a la na da ti rar la red a la na da cuan do se

vuel ta ha ser ba o ha bra vuel ta ha ser ba o esta ra  
ger un pez po y re co ger un pez po cuan do se

43

e se mi her ma no en el vien tre de un ce rro o estara e se hua u ji yai es  
ra e se dia que la au ro ra son rien te cuan do se ra e sa no che sin

e se mi her ma no en el vien tre de un ce rro o estara e se hua u ji yai es  
ra e se dia que la au ro ra son rien te cuan do se ra e sa no che sin

e se mi her ma no en el vien tre de un ce rro o estara e se hua u ji yai es  
ra e se dia que la au ro ra son rien te cuan do se ra e sa no che sin

e se mi her ma no en el vien tre de un ce rro o estara e se hua u ji yai es  
ra e se dia que la au ro ra son rien te cuan do se ra e sa no che sin

53

— par cien do la se mi lla — al co ra zon de — la ro ca con sus ma nos ta  
 — que el gri to del si len cio — tu y yo mi gran — her ma no vol ver re mos a —

— par cien do la se mi lla — al co ra zon de — la ro ca con sus ma nos ta  
 — que el gri to del si len cio — tu y yo mi gran — her ma no vol ver re mos a —

— par cien do la se mi lla — al co ra zon de — la ro ca con sus ma nos ta  
 — que el gri to del si len cio — tu y yo mi gran — her ma no vol ver re mos a —

64

— la dran do las a rru gas de — las tie rra ma si llan  
 — u nir nos qan huan ñu qa huau — ji cha yai vol ve re

— la dran do las a rru gas de — las tie rra ma si llan  
 — u nir nos qan huan ñu qa huau — ji cha yai vol ve re

— la dran do las a rru gas de — las tie rra ma si llan  
 — u nir nos qan huan ñu qa huau — ji cha yai vol ve re

72

do con — la llun ta ma si llan do con — la yum ta —  
 mos a — bra zar nos qan huan ñu qa huau — ji cha yai —

do con — la llun ta ma si llan do con — la yum ta —  
 mos a — bra zar nos qan huan ñu qa huau — ji cha yai —

do con — la llun ta ma si llan do con — la yum ta —  
 mos a — bra zar nos qan huan ñu qa huau — ji cha yai —

do con — la llun ta ma si llan do con — la yum ta —  
 mos a — bra zar nos qan huan ñu qa huau — ji cha yai —

## Particellas del huayno Hermano

voz soprano



## voz contralto





## Voz tenor

8 her ma no que an tes tu ve en\_\_ el ni do de.un gran ar bol\_\_ her ma no  
a ca so co mo las a ves en\_\_ las no ches de in vier no\_\_ a ca so

11  
8 que an tes tu ve en\_\_ el ni do de.un gran ar bol\_\_ don de hoy di a ca\_\_ mi na  
co mo las a ves en\_\_ las no ches de in vier no\_\_ es qui van do\_tan\_\_ tas o

22  
8 o ha bravuel to.ha\_\_ser ba don de la no che des\_\_ can sa ra co mo la pie dra sin  
y re co ger un\_\_pez po em bes ti do\_\_ por\_\_ las o las ti rar la red\_\_ a\_\_

33  
8 \_\_ se pul cro co mo la pie dra sin\_\_ se pul cro\_\_ o esta ra e se mi.her  
\_\_ la na da ti rar la red\_\_ a\_\_ la na da cuan do se ra e se

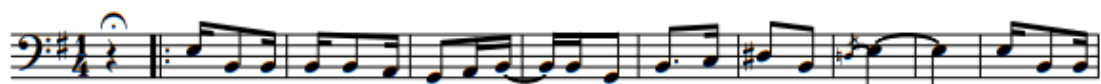
44  
8 ma no en\_\_ el vien tre de.un ce rro\_\_ o esta ra e se huau ji yai es\_\_ par cien  
dia que la\_\_ au ro ra son rien te\_\_ cuan do se ra e sa no che sin\_\_ que.el gri

54  
8 do la se mi lla\_\_ al co ra zon.de\_\_ la ro ca con sus ma nos ta\_\_ la dran do  
to del si len cio\_\_ tu y yo mi gran\_\_ her ma no vol ver re mos a\_\_ u nir nos

66  
8 las a rru gas de\_\_ las tie rra ma si llan do con\_\_  
qan huan ñu qa huau\_\_ ji cha yai vol ve re mos a\_\_

73  
8 \_\_ la llun ta ma si llan do con\_\_ la yun ta\_\_  
\_\_ bra zar nos qan huan ñu qa huau\_\_ ji cha yai\_\_

## Voz bajo



her ma no que an tes tu ve en\_\_ el ni do de.un gran ar bol\_\_ her ma no  
a ca so co mo las a ves en\_\_ las no ches de in vier no\_\_ a ca so

11



que an tes tu ve en\_\_ el ni do de.un gran ar bol\_\_ don de hoy di a ca\_\_ mi na  
co mo las a ves en\_\_ las no ches de in vier no\_\_ es qui van do\_tan\_\_ tas o

22



o ha bravuel to.ha\_\_ser ba don de hoy di a ca\_\_ mi na o ha bravuel to.ha  
y re co ger un\_\_pez po es qui van do\_tan\_\_ tas o y re co ger un\_\_

33



\_\_ser ba o ha bravuel to.ha\_\_ser ba o esta ra e se mi.her  
\_\_pez po y re co ger un\_\_pez po cuan do se ra e se

44



ma no en\_\_ el vien tre de.un ce rro\_\_ o esta ra e se huau ji yai es\_\_par cien  
dia que la\_\_au ro ra son rien te\_\_ cuan do se ra e sa no che sin\_\_que.el gri

54



do la se mi lla\_\_ al co ra zon.de\_\_ la ro ca con sus ma nos ta\_\_ la dran  
to del si len cio\_\_ tu y yo mi gran\_\_ her ma no vol ver re mos a\_\_ u nir

65



do las a rru gas de\_\_ las tie rra ma si llan do con  
nos qan huan ñu qa huau\_\_ ji cha yai vol ve re mos a\_\_

73



\_\_ la llun ta ma si llan do con\_\_ la yun ta\_\_  
\_\_bra zar nos qan huan ñu qa huau\_\_ ji cha yai\_\_



## 5.5.5. Clamor de niño

## Transcripción de la línea melódica Clamor de niño

cul ti ve ran te el blan co li rio la sel va ver de fra gil or qui  
 14 quees tas hacien do tu jar di ne ro das el ro ci o a tus plan ti

dea es tas flor ci tas es tan murien do co moel ge ra nio en cos tardien te  
 28 tas de sus ma ni tas es tas lle van do tier nos ca pu llos de la ma ña na

a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol quem an te en a re na les  
 41 con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las queestan se can do

Intermedio

— li bros ju gue tes y el dul ce pan sue ños de an  
 54 — los que per si guen a la ri que za cuan to fu tu

gel os ol vi do ni ños que can tan lla gas del an de en los mer ca dos y  
 68 ro es tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca van as fi xian do a

cho zas tris tes ni ños que llo ran pa dres au sen tes ma nos sangrien tas que  
 81 los ro sa les con an ti mo nio ve ne nos vi cio es tan ma tan do al

FUGA

los pi co cuan do se va lla es te in vier no los jil gue ri tos  
 93 nue vohom bre cuan do se va lla es te mal tiem po los pi chon ci tos

ya tri na ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo  
 103 ya vo la ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo 1.

hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez lo se ña la  
 111 hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez los sen ten cia 2.

## Texto Clamor de Niño

Cultivar ante el blanco lirio...

la selva verde frágil orquídea....

Estas florcitas están muriendo como el geranio en costa ardiente....

A estas florcitas la están matando el sol quemante en arenales

Que estás haciendo tu jardinero ...

Das el Rocío a tus plantitas ...

de sus manitas estas llevando.

Tiernos capullos de la mañana...

con alegría estas regando, dulces pupilas que están secando.

Libros juguetes y dulce pan ...

sueños de ángel os olvido.

Niños que cantan llagas del ande, en los mercados y chozas tristes....

Niños que lloran padres ausentes manos sangrientas que los pico...

Los que persiguen a la riqueza cuanto futuro, están segando con el veneno de oro y coca van asfixiando a los rosales....

Con antimonio venenos vicios están matando al nuevo hombre.

Fuga

Cuando se vaya este invierno, los jilgueritos ya trinaran....

Pero no olvides mal jardinero el nuevo hombre te denunciará con dedos firmes lo señalará.

Cuando se vaya este mal tiempo los pichoncitos ya volaran....

Pero no olvides mal jardinero el nuevo hombre te denunciará con dedos firmes lo sentenciará.

Cuando se vaya este mal tiempo los pichoncitos ya volarán.

Pero no olvides mal jardinero el nuevo hombre te denunciará con dedos firmes lo sentenciará.

#### Plano desiderativo de Clamor de niño

El plano desiderativo del texto proporcionado sugiere una serie de deseos, sentimientos y expectativas hacia el jardinero y su relación con la naturaleza.

##### 1. Cultivo y Cuidado de las Flores

Deseo de cuidado para las flores, especialmente el blanco lirio y la frágil orquídea.

Esperanza de preservar la belleza natural y evitar su deterioro.

Solicitud de atención especial ante la amenaza del sol y el entorno hostil.

##### 2. Lamentaciones sobre la Muerte de las Flores

Expresión de tristeza por la muerte inminente de las flores, comparando su destino con el geranio en un lugar caliente.

Inquietud ante la idea de que el sol y la aridez estén contribuyendo a su desaparición.

##### 3. Responsabilidad del Jardinero

Interrogación sobre las acciones del jardinero en relación con el cuidado de las plantas.

Hincapié en la importancia de proporcionar rocío y cuidar las plantas con cariño.

##### 4. Contraste entre la Naturaleza y la Humanidad

Contraste entre la naturaleza delicada y vulnerable (florcitas, capullos) y la dureza de la realidad (libros, juguetes, pan).

Lamentación por la falta de atención hacia los sueños inocentes de los niños.

##### 5. Censura de Prácticas Dañinas

Crítica hacia aquellos que buscan la riqueza a expensas del futuro, utilizando venenos como el oro y la coca.

Condena de prácticas dañinas que están afectando a la nueva generación.

#### 6.Fuga (Escape):

Anticipación de un cambio positivo con la partida del invierno.

Advertencia al jardinero sobre la posible denuncia por parte del "nuevo hombre" si no cambia sus prácticas perjudiciales.

#### 7. Esperanza de Renovación

Esperanza de que, con la llegada de un mejor tiempo, habrá un renacimiento, simbolizado por el trinar de los jilgueritos y el vuelo de los pichoncitos.

Admonición al jardinero de que sus acciones serán señaladas y denunciadas por el "nuevo hombre" si persiste en su comportamiento negativo.

En resumen, el plano desiderativo refleja una preocupación por el cuidado de la naturaleza, la crítica a prácticas destructivas y la esperanza de un cambio positivo en el futuro.

### Significado de la canción Clamor de niño

El texto "Clamor de niño" parece ser una expresión poética que aborda diversas imágenes y metáforas relacionadas con la naturaleza y la situación de los niños. Aquí hay una interpretación posible:

#### Primera parte: Clamor de niño

"Cultivar ante el blanco lirio. la selva verde frágil orquídea": Evoca la imagen de la naturaleza y la fragilidad de las flores.

"Estas florcitas están muriendo como el geranio en costa ardiente": Sugiere la idea de que algo, posiblemente la infancia o la inocencia, está pereciendo, simbolizado por las flores.

"A estas florcitas la están matando el sol quemante en arenales": Podría señalar un ambiente hostil o circunstancias difíciles que afectan negativamente a los niños.

#### Segunda parte: fuga

"Cuando se vaya este invierno, los jilgueritos ya trinarán": Utiliza la metáfora de las aves que trinan para expresar un cambio o una mejora en el futuro.

"Pero no olvides mal jardinero el nuevo hombre te denunciará": Se refiere a alguien, posiblemente los niños o una nueva generación, que denunciará las acciones del "jardinero", simbolizando posiblemente a aquellos que tienen poder o influencia.

En conjunto, el poema parece abordar temas de pérdida de la inocencia, la vulnerabilidad de los niños frente a circunstancias difíciles, y la esperanza de un cambio futuro. El uso de metáforas relacionadas con la naturaleza y la jardinería añade capas de significado a la reflexión sobre la infancia y la sociedad.

La letra de la canción "Clamor de Niño" parece expresar una profunda preocupación por la degradación de la naturaleza, la indiferencia hacia los sueños y necesidades de los niños, así como la crítica a la búsqueda desenfrenada de riqueza a expensas del bienestar humano y ambiental.

#### 1. Metáfora de las Flores

El uso de flores, como el blanco lirio y la frágil orquídea, simboliza la vulnerabilidad y la belleza de la infancia y la naturaleza.

#### 2. Lamentación por la Deterioración

La comparación de las flores que mueren con el geranio en una costa ardiente y el sol quemante en arenales sugiere la amenaza ambiental y la falta de cuidado.

#### 3. Culpa hacia el Jardinero

La pregunta "¿Qué estás haciendo, jardinero?" sugiere una acusación al responsable (posiblemente simbolizado por la figura del jardinero) por no proteger y cuidar adecuadamente las cosas preciosas y vulnerables.

#### 4. Cuidado y Desatención

Se destaca el contraste entre el cuidado necesario, representado por el rocío y el regado tierno, y la desatención, simbolizada por el olvido de los sueños de los niños.

#### 5. Realidades Dolorosas de la Niñez

La referencia a niños cantando en mercados y chozas tristes y llorando por padres ausentes sugiere la dureza de la realidad que enfrentan muchos niños.

#### 6. Crítica a la Búsqueda de Riqueza

La crítica a los que persiguen la riqueza y siembran el "veneno de oro y coca" que asfixia a los rosales puede interpretarse como una denuncia de prácticas destructivas y de la búsqueda de la riqueza a expensas de la vida y el entorno.

#### 7. Fuga

La sección de "Fuga" parece representar la esperanza de un cambio positivo con la partida del mal tiempo. La advertencia al jardinero sugiere que la negligencia tendrá consecuencias y será denunciada por el "nuevo hombre", posiblemente simbolizando una generación más consciente y comprometida. En general, la canción parece abogar por la protección de la naturaleza, la atención a los sueños y necesidades de los niños, y la crítica a prácticas que dañan tanto a la sociedad como al medio ambiente.

### Valor educativo del huayno Clamor de niño

El texto "Clamor de Niño" posee un valor educativo significativo al abordar diversas temáticas relevantes para la reflexión y concienciación.

#### 1. Conciencia Ambiental

La metáfora de las flores que mueren y la crítica al sol quemante en arenales resaltan la importancia de la conciencia ambiental y el cuidado de la naturaleza.

#### 2. Responsabilidad Individual y Colectiva

La pregunta dirigida al jardinero insta a reflexionar sobre la responsabilidad individual y colectiva en la preservación del entorno y el bienestar de la sociedad.

### 3. Cuidado de la Infancia

La descripción de la realidad dolorosa de la niñez destaca la importancia de prestar atención a las necesidades emocionales y materiales de los niños, fomentando la empatía y la acción para mejorar sus condiciones de vida.

### 4. Crítica a Prácticas Destructivas

La crítica a aquellos que persiguen la riqueza a expensas del entorno y la salud humana invita a una reflexión sobre las consecuencias negativas de ciertas prácticas económicas y sociales.

### 5. Valoración de lo Simple y Puro

La referencia a los sueños de ángel olvidados destaca la importancia de valorar la inocencia y los aspectos simples y puros de la vida, instando a no perder de vista la esencia de la infancia y la humanidad.

### 6. Conexión entre Generaciones

La mención del "nuevo hombre" sugiere un cambio generacional y la responsabilidad de las acciones presentes en la formación del futuro. Esto resalta la importancia de la conexión y transmisión de valores entre generaciones.

### 7. Conciencia social

La canción aborda temas como la realidad de los niños en situaciones difíciles, la presencia de padres ausentes, y las consecuencias de la búsqueda desenfrenada de riqueza. Esto puede generar conciencia social entre los oyentes, incluyendo estudiantes, sobre las condiciones y desafíos que enfrentan algunos niños en la sociedad.

### 8. Crítica a las desigualdades

La letra critica las desigualdades sociales, económicas y la explotación de recursos, señalando cómo afectan directamente a la infancia. Puede servir

como punto de partida para discusiones sobre las injusticias y la importancia de abordar problemas sociales desde una perspectiva educativa.

#### 9.Desarrollo de empatía

La canción utiliza imágenes poéticas y emocionales para transmitir la situación de los niños. Al conectar emocionalmente a los oyentes con la realidad de los niños que sufren, se puede fomentar la empatía y la comprensión hacia aquellos que enfrentan desafíos significativos.

#### 10. Reflexión sobre la responsabilidad individual y colectiva

El llamado al "jardinero" puede interpretarse como una invitación a reflexionar sobre la responsabilidad individual y colectiva en la sociedad. Puede generar discusiones sobre cómo cada persona puede contribuir al bienestar de la infancia y abogar por un cambio positivo.

#### 11. Esperanza y Advertencia:

La sección de "Fuga" ofrece una perspectiva de esperanza, sugiriendo un cambio positivo en el futuro. Sin embargo, la advertencia al jardinero también subraya la importancia de tomar medidas correctivas y evitar prácticas perjudiciales.

La "Fuga" en la canción puede interpretarse como una llamada a la acción y al cambio. Puede inspirar a los oyentes, especialmente a los jóvenes en entornos educativos, a tomar medidas para abordar las problemáticas sociales y contribuir a la construcción de un mundo más justo.

Finalmente, "Clamor de Niño" no solo ofrece una experiencia artística, sino que también plantea temas que pueden ser utilizados como herramientas educativas para fomentar la conciencia social, la empatía y la reflexión sobre la responsabilidad individual y colectiva en la sociedad. En general, el texto proporciona una plataforma para la reflexión crítica sobre cuestiones ambientales, sociales y éticas. Puede ser utilizado en contextos educativos para promover discusiones sobre la responsabilidad individual y colectiva, el respeto por la naturaleza y la importancia de valores humanos fundamentales.



## Arreglo para coro polifónico del huayno Clamor de niño

SOPRANO

CONTRALTO

TENOR

BAJO

cul ti ve ran te el blan co li rio la sel va ver de fra  
quees tas hacien do tu jar di ne ro das el ro ci o a\_

12

—gil or qui dea es tas flor ci tas es tan mu rien do co moel ge ra nio en  
—tus plan ti tas de sus ma ni tas es tas lle van do tier nos ca pu llos de

8

—gil or qui dea es tas flor ci tas es tan mu rien do co moel ge ra nio en  
—tus plan ti tas de sus ma ni tas es tas lle van do tier nos ca pu llos de

—gil or qui dea es tas flor ci tas es tan mu rien do co moel ge ra nio en  
—tus plan ti tas de sus ma ni tas es tas lle van do tier nos ca pu llos de

2

25

— cos tardien te a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol queman te en—  
 — la ma ña na con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las quees

— cos tardien te a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol queman te en—  
 — la ma ña na con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las quees

— cos tardien te a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol queman te en—  
 — la ma ña na con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las quees

— cos tardien te a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol queman te en—  
 — la ma ña na con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las quees

38

Intermedio

— a re na les— li bros ju gue tes y.el dul ce pan—  
 — tan se can do— los que per si guen a la ri que za

— a re na les— li bros ju gue tes y.el dul ce pan—  
 — tan se can do— los que per si guen a la ri que za

— a re na les— li bros ju gue tes y.el dul ce pan—  
 — tan se can do— los que per si guen a la ri que za

— a re na les— li bros ju gue tes y.el dul ce pan—  
 — tan se can do— los que per si guen a la ri que za

51

— a re na les— li bros ju gue tes y.el dul ce pan—  
 — tan se can do— los que per si guen a la ri que za

sue ños de an gel os ol vi do— ni ños que can tan lla gas del an de  
 cuan to fu tu ro es tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca

sue ños de an gel os ol vi do— ni ños que can tan lla gas del an de  
 cuan to fu tu ro es tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca

sue ños de an gel os ol vi do— ni ños que can tan lla gas del an de  
 cuan to fu tu ro es tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca

sue ños de an gel os ol vi do— ni ños que can tan lla gas del an de  
 cuan to fu tu ro es tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca

65

en los mer ca dos y cho zas tris tes ni ños que llo ran pa dres au sen tes  
van as fi xian do a los ro sa les con an ti mo nio ve ne nos vi cio

en los mer ca dos y cho zas tris tes ni ños que llo ran pa dres au sen tes  
van as fi xian do a los ro sa les con an ti mo nio ve ne nos vi cio

en los mer ca dos y cho zas tris tes ni ños que llo ran pa dres au sen tes  
van as fi xian do a los ro sa les con an ti mo nio ve ne nos vi cio

78

ma nos sangrien tas que los pi co cuan do se va lla es te in vier no  
es tan ma tan do al nue vohom bre cuan do se va lla es te mal tiem po

ma nos sangrien tas que los pi co cuan do se va lla es te in vier no  
es tan ma tan do al nue vohom bre cuan do se va lla es te mal tiem po

ma nos sangrien tas que los pi co cuan do se va lla es te in vier no  
es tan ma tan do al nue vohom bre cuan do se va lla es te mal tiem po

91

los jil gue ri tos ya tri na ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo  
los pi chon ci tos ya vo la ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo

los jil gue ri tos ya tri na ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo  
los pi chon ci tos ya vo la ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo

los jil gue ri tos ya tri na ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo  
los pi chon ci tos ya vo la ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo

103

hom bre te de\_nun cia ra con de dos\_fir mez lo se ña la ra  
 hom bre te de\_nun cia ra con de dos\_fir mez los sen ten cia\_\_ ra

hom bre te de\_nun cia ra con de dos\_fir mez lo se ña la ra  
 hom bre te de\_nun cia ra con de dos\_fir mez los sen ten cia\_\_ ra

hom bre te de\_nun cia ra con de dos\_fir mez lo se ña la ra  
 hom bre te de\_nun cia ra con de dos\_fir mez los sen ten cia\_\_ ra

## Particellas del huayno Clamor de niño

voz de soprano

cul ti ve ran te el blan co li rio la sel va ver de fra gil or qui  
quees tas hacien do tu jar di ne ro das el ro ci o a tus plan ti

14  
dea es tas flor ci tas es tan mu rien do co mo el ge ra nio en cos tar dien te  
tas de sus ma ni tas es tas lle van do tier nos ca pu llos de la ma ña na

28  
a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol que man te en a re na les.  
con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las quees tan se can do

41  
Intermedio

— li bros ju gue tes y el dul ce pan sue ños de an gel os  
— los que per si guen a la ri que za cuan to fu tu ro es

55  
— ol vi do — ni ños que can tan lla gas del an de en los mer ca dos y  
— tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca van as fi xian do a

68  
— cho zas tris tes ni ños que llo ran pa dres au sen tes ma nos sangrien tas que  
— los ro sa les con an ti mo nio ve ne nos vi cio es tan ma tan do al

81  
FUGA  
— los pi co — cuan do se va lla es te in vier no los jil gue ri tos  
— nue vohom bre — cuan do se va lla es te mal tiem po los pi chon ci tos

93  
ya tri na ran — pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo  
ya vo la ran — pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo

103  
hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez lo se ña la ra  
hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez los sen ten cia ra



## voz de Contralto

cul ti ve ran te el blan co li rio la sel va ver de fra\_gil or qui  
quees tas hacien do tu\_jar di ne ro das el ro ci o a\_tus plan ti

14  
dea es tas flor ci tas es\_\_tan murien do co moel ge ra nio en\_\_cos tardien te  
tas de sus ma ni tas es\_\_tas lle van do tier nos ca pu llos de\_\_la ma ña na

28  
a estas flor ci tas es\_\_tan ma tan do el sol quem an te en\_\_a re na les.  
con a le gri a es\_\_tas re gan do dul ces pu pi las quees\_\_tan se can do

41  
— li bros ju gue tes y.el dul ce pan\_\_ sue ños de an gel os  
— los que per si guen a\_\_la ri que za cuan to fu tu ro es

55  
\_\_ol vi do\_\_ ni ños que can tan lla\_\_gas del an de en los mer ca dos y\_  
\_\_tan se gan do con el ve ne no de\_\_oro y co ca van as fi xian do a\_\_

68  
\_\_cho zas tris tes ni ños que llo ran pa\_dres au sen tes ma nos sangrien tas que  
\_\_los ro sa les con an ti mo nio ve\_\_ne nos vi cio es tan ma tan do al\_\_

81  
\_\_los pi co\_\_ cuan do se\_\_va lla es te in vier no los jil gue ri tos  
\_\_nue vohom bre\_\_ cuan do se\_\_va lla es te mal tiem po los pi chon ci tos

93  
ya tri na ran\_\_ pe ro no.ol\_\_vi des mal jar di ne ro el nue vo  
ya vo la ran\_\_ pe ro no.ol\_\_vi des mal jar di ne ro el nue vo

103  
hom bre te de\_\_nun cia ra con de dos\_\_fir mez lo se ña la ra  
hom bre te de\_\_nun cia ra con de dos\_\_fir mez los sen ten cia\_\_ ra

## voz de tenor

8 *cul ti ve ran te el blan co li rio la sel va ver de fra gil or qui*  
*quees tas hacien do tu jar di ne ro das el ro ci o a tus plan ti*

14 *dea es tas flor ci tas es tan mu rien do co mo el ge ra nio en cos tard ien*  
*tas de sus ma ni tas es tas lle van do tier nos ca pu llos de la ma ña*

27 *te a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol quem an te en a re na*  
*na con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las quees tan se can*

40 *les li bros ju gue tes y el dul ce pan sue ños de an*  
*do los que per si guen a la ri que za cuan to fu tu*

54 *gel os ol vi do ni ños que can tan lla gas del an de en los mer ca dos y*  
*ro es tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca van as fi xian do a*

68 *cho zas tris tes ni ños que llo ran pa dres au sen tes ma nos sangrien tas que*  
*los ro sa les con an ti mo nio ve ne nos vi cio es tan ma tan do al*

81 *los pi co cuan do se va lla es te in vier no los jil gue ri tos*  
*nue vohom bre cuan do se va lla es te mal tiem po los pi chon ci tos*

93 *ya tri na ran pe ro no al vi des mal jar di ne ro el nue vo*  
*ya vo la ran pe ro no al vi des mal jar di ne ro el nue vo*

103 *hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez lo se ña la ra*  
*hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez los sen ten cia ra*

## Voz de bajo

cul ti ve ran te el blan co li rio la sel va xer de fra gil or qui  
quees tas hacien do tu jar di ne ro das el ro ci o a tus plan ti

14

dea es tas flor ci tas es tan mu rien do co mo el ge ra nio en cos tard dien  
tas de sus ma ni tas es tas lle van do tier nos ca pu llos de la ma ña

27

te a estas flor ci tas es tan ma tan do el sol quem an te en a re na  
na con a le gri a es tas re gan do dul ces pu pi las quees tan se can

40

les li bros ju gue tes y el dul ce pan sue ños de an  
do los que per si guen a la ri que za cuan to fu tu

54

gel os ol vi do ni ños que can tan lla gas del an de en los mer ca  
ro es tan se gan do con el ve ne no de oro y co ca van as fi xian

67

dos y cho zas tris tes ni ños que llo ran pa dres au sen tes ma nos sangrien  
do a los ro sa les con an ti mo nio ve ne nos vi cio es tan ma tan

80

tas que los pi co cuan do se va lla es te in vier no los jil gue  
do al nue vohom bre cuan do se va lla es te mal tiem po los pi chon

92

ri tos ya tri na ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo  
ci tos ya vo la ran pe ro no ol vi des mal jar di ne ro el nue vo

103

hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez lo se ña la ra  
hom bre te de nun cia ra con de dos fir mez los sen ten cia ra



## **CONSIDERACIONES FINALES**

La consideración de antecedentes nacionales e internacionales es esencial para comprender y contextualizar el repertorio de obras de Ranulfo Fuentes destinado al coro polifónico. En el ámbito internacional, se aborda el canto coral desde diversas perspectivas, como la práctica educativa en Valencia, la preservación de la cultura musical en Santa Cruz, Guanacaste, la composición de arreglos vocales en música tradicional colombiana, la experiencia en la creación de obras para ensamble vocal, y el estudio del canto a capella contemporáneo en diversas regiones.

Particularmente, el artículo de Fernández destaca la falta de atención a los arreglos corales en contextos formativos, subrayando su importancia en la educación musical. Gómez se centra en la preservación cultural a través de arreglos corales en Costa Rica, proponiéndolos como material educativo para escuelas secundarias. Martínez resalta la relevancia del canto coral en la formación musical y personal en Valencia, mientras que Otero analiza la integración entre el oído y la teoría musical en arreglos vocales de música tradicional colombiana. Segura narra su experiencia en la composición, destacando la singularidad de la voz humana.

El estudio de Cabrejos se enfoca en el canto a capella contemporáneo y su potencial para el desarrollo de habilidades musicales, proponiendo investigar los elementos más eficaces de los arreglos vocales. Por último, la tesis de Fernández profundiza en las agrupaciones corales en la provincia de León, resaltando su impacto cultural y su relevancia en la educación musical integral.

Estos enfoques, provenientes de diferentes partes del mundo, contribuyen con información valiosa sobre el canto coral, enriqueciendo el panorama coral con su versatilidad y profundidad. A nivel nacional, los textos exploran diversos aspectos de la música popular peruana, centrándose en la

música andina y criolla, su producción, difusión, influencia en la sociedad y evolución a lo largo del tiempo.

En particular, la investigación de Huertas (2020) sobre el canto coral en los años 70-80 en Lima reconoce su impacto positivo en la formación musical e integral de las personas, respaldado por entrevistas a directores corales y cantantes de esa época. La utilización de fuentes primarias, como programas de mano, recortes de prensa y entrevistas, otorga solidez a la investigación al ofrecer una perspectiva auténtica de la escena coral en ese período.

Por otro lado, el estudio de Cconislla (2016) sobre la producción y difusión del disco "Clamor de Niño" destaca la importancia de la música andina como medio de comunicación para fomentar valores de solidaridad y hermandad entre los peruanos. Aunque enfrenta desafíos comerciales, como la piratería y la transformación digital de la industria musical, la estrategia de permitir la libre circulación en internet y el uso de redes sociales como herramienta de promoción gratuita emerge como una táctica efectiva, resaltando la necesidad de profesionales de la comunicación para liderar estrategias de marketing y posicionamiento.

Finalmente, el artículo de Sullón (2014) aborda la carencia de un estudio sistemático sobre la vida y obra del compositor Ranulfo Fuentes Rojas. La investigación destaca la importancia de llenar este vacío musicológico, centrándose en áreas clave para el análisis de su obra. Al considerar el contexto sociocultural y los procesos creativos, la investigación proporciona una visión profunda de Fuentes Rojas y su contribución a la expresión del dolor en el mundo andino. La clasificación propuesta para analizar su repertorio aporta una estructura valiosa para comprender la riqueza y relevancia de su música en el contexto peruano.

En resumen, la integración de estos antecedentes nacionales e internacionales proporciona un marco contextual fundamental para entender el repertorio de obras de Ranulfo Fuentes para coro polifónico. No solo explican los objetivos del trabajo de investigación, sino que también

enriquecen la comprensión de la riqueza cultural, las influencias y la originalidad de su contribución al ámbito coral.

## CONCLUSIONES

C1. Las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas son trascendentales para el repertorio del coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" porque reflejan la riqueza y diversidad cultural de la región. Este enfoque en la diversidad cultural enriquece el repertorio del coro, promoviendo la inclusión y el respeto hacia diversas culturas, y contribuye al desarrollo educativo al ofrecer una experiencia musical más amplia y enriquecedora. Incluir estas obras en el repertorio enriquece la experiencia musical de los estudiantes, fortalece su sentido de pertenencia y promueve la diversidad cultural en la escuela.

C2. Los criterios de selección de las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas se basaron en su valor educativo y cultural. Estas obras preservan la herencia cultural andina, a través de personajes y el uso del quechua, también plantean un desafío musical que fomenta habilidades como la coordinación vocal, el trabajo en equipo y la comprensión armónica. La adaptación de los huaynos al formato coral polifónico enriquece el repertorio, y sirve como herramienta educativa para transmitir valores culturales y fomentar el crecimiento musical.

C3. Las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas para el repertorio del Coro Polifónico tienen un valor educativo significativo. Temas como la conexión con la naturaleza, la familia y la expresión artística en "Hermano" brindan oportunidades para explorar aspectos profundos y reflexivos. Además, "Clamor de Niño" no solo aporta una experiencia artística, sino que también funciona como herramienta educativa para promover la conciencia social, la empatía y la reflexión sobre la responsabilidad individual y colectiva en la sociedad. En conjunto, estas composiciones enriquecen el repertorio coral y ofrecen una plataforma para discusiones educativas sobre valores fundamentales.

C4. El valor cultural de las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas seleccionadas para el repertorio coral polifónico radica en su respeto hacia la diversidad cultural andina peruana. El huayno ayacuchano de Fuentes Rojas

trasciende su expresión artística para convertirse en un importante símbolo cultural de Ayacucho y la tradición andina. La obra refleja la diversidad sonora de los Andes. Las letras poéticas abordan temas cotidianos, proporcionando un testimonio cultural invaluable y contribuyendo a la preservación de la cosmovisión andina. Integrar esta obra en el repertorio del Coro Polifónico celebra la diversidad cultural de Ayacucho y establece un lazo que une generaciones, comunidades y tradiciones, permitiendo que estas expresiones artísticas perduren y trasciendan fronteras.

## **RECOMENDACIONES**

R1. Dada la riqueza cultural de las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas, se recomienda impulsar la investigación continua sobre su vida y obra. Esto permitirá profundizar en las influencias, contextos y procesos creativos que dieron origen a estas composiciones, enriqueciendo así la comprensión y apreciación de su contribución al repertorio coral.

R2. Con el objetivo de aprovechar plenamente el valor educativo de las composiciones de Fuentes Rojas, se sugiere la creación de programas educativos específicos en las instituciones académicas. Estos programas podrían incluir talleres, charlas y actividades que exploren tanto la dimensión cultural como la musical de las obras, promoviendo así una comprensión más profunda y contextualizada.

R3. Para maximizar el impacto y la difusión de las composiciones de Fuentes Rojas, se recomienda establecer colaboraciones interinstitucionales. Estas asociaciones podrían involucrar a otras instituciones educativas, grupos culturales y entidades gubernamentales, creando sinergias que fomenten la promoción y preservación de la música andina a nivel local y nacional.

R4. Para asegurar una incorporación efectiva de las composiciones de Fuentes Rojas en el repertorio coral, se sugiere integrarlas de manera estructurada en programas de formación musical. Esto implica diseñar currículos que no solo destaquen las habilidades técnicas y artísticas necesarias para interpretar estas obras, sino también que promuevan la comprensión de su significado cultural y la conexión emocional con la música.

## BIBLIOGRAFIA

- Baena (2017) *Metodología de la investigación*. Cd. de México.: Copyright © 2017. Grupo Editorial Patria. All rights reserved.
- Banco Central de Reserva del Perú (2015) *Informe Económico y Social Región Ayacucho*. Informe, BCRP, Lima.
- Cabrejos (2021) *El Canto A Capella Contemporáneo: Cómo potenciar el desarrollo de algunas habilidades musicales mediante arreglos vocales específicos (1950-2021)*.
- Cconislla (2016) *Proceso de producción y difusión de una realización discográfica Caso: Clamor de Niño*.
- Cedeño (2016) *El canto coral y el desarrollo de competencias musicales a través de un repertorio con elementos armónicos y melódicos del jazz en la comunidad de la Fundación Renal del Ecuador Iñigo Álvarez de Toledo*. Obtenido de <http://repositorio.ucsg.edu.ec/handle/3317/5121>
- Chicharrón(2017)*Música ecuatoriana en la construcción de la identidad cultural en niñas y niños de sexto año de Educación Básica de la Escuela "Cuatro de Octubre", Cantón Mejía, Parroquia Cutuglagua, Barrio San Francisco, N° 1 Provincia Pichincha periodo 2015 - 2016*. Quito: Universidad Central del Ecuador .
- Comisión de elaboración del PEI (2017) *Proyecto Educativo Institucional de la ESFA PÚBLICA "C". Escuela Superior de Formación Artística Pública "Condorcunca" de Ayacucho, Ayacucho - Perú*.
- Congreso de la República (08 de julio de 2014). Ley Universitaria N°30220.
- Congreso de la República (09 de Junio de 2016). Reglamento de la Ley N° 30512, Ley de Institutos y Escuelas de Educación Superior y de la Carrera Pública de sus Docentes. Perú.
- Crespo (2012) *"Metodos para Coros Polifonicos de Musica Nacional dirigido a Niños de Nueve a Once Años de la Enseñansa General"*.
- Cultura (20 de julio de 2020). Decreto Supremo 009 - 2020 *Política Nacional de Cultura al 2030*. Lima, Perú. Obtenido de [https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1044867/DECRETO\\_SUPremo\\_N\\_\\_009-2020-MC\\_-\\_ANEXO.pdf?v=1595682890](https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1044867/DECRETO_SUPremo_N__009-2020-MC_-_ANEXO.pdf?v=1595682890)
- Díaz & Alemán (2008) La educación como factor de desarrollo. *Revista Virtual Universidad Católica del Norte*(23), 1-15. Recuperado el 9 de agosto de 2021, de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=194220391006>

- Fernandez (21 de marzo de 2021) La práctica del arreglo para coros formativos: Sistematización de un método a partir de la. (P. U. CHILE, Ed.) *Actos N° 6*, ISSN 2452-4727 , 80 -102.
- Fernandez (2021) *Las agrupaciones corales en la sociedad y en la educación de la provincia de León*.
- Gómez (2021) *en su trabajo de tesis titulado Compendio de arreglos corales de canciones originarias de Santa Cruz, Guanacaste para la educación secundaria*.
- Hernández & Mendoza (2017) *Metodología de Investigación Científica : La ruta cuantitativa, cualitativa y mixta*. Mexico D.F.: Mc Graw - Hill.
- Hernández & Baptista (2014) *Metodología de la investigación* (Sexta edición ed.). México D.F.: McGRAW-HILL.
- Huertas (2020) *“El Canto Coral y su Contribución a la Sociedad en los Años 70-80 en el Perú”*. Lima: Conservatorio Nacional de Musica. Obtenido de [positorio.unm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12767/68/Huertas%20Andres.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://positorio.unm.edu.pe/bitstream/handle/20.500.12767/68/Huertas%20Andres.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Lecca (2001). Lecca: «La sociedad peruana no ha integrado al músico» . (Guerra, Entrevistador)
- Martinez (2020) *Práctica Coral en Los Centros de Secundaria de la Ciudad de Valencia: Formación, Percepción y Repercusión* .
- Ministerio de Educación ( 2012) Reglamento de la Ley No.28044 - Ley General de Educación.
- Ministerio de Educación (2017)*Curriculo Nacional de la Educación Basica*. Aprobado mediante Resolución Ministerial Nro. 281-2016-ED. Modificado mediante RM Nro. 159-2017-ED, Lima, Perú.
- Otero (2009) Proceso de Composición de Arreglos Vocales con o sin acompañamiento Instrumental en Repertorio de Música Tradicional y/o Popular Colombiana.
- Pérez (2014) El Canto Coral : Una mirada interdisciplinar desde la Educación Musical. *Estudios Pedagógicos*, vol. XL, n. 1, 389-404, 2014.
- Segura (2010) *Un Cuento Para Ensamble Vocal*.
- Sullón. (2014). Ranulfo Fuentes Rojas *SCRIB*.



ANEXO

## Anexo 1: Matriz de consistencia

### Repertorio para coro polifónico de las Canciones de Ranulfo Fuentes Rojas en el marco de la diversidad cultural en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca”, Ayacucho - 2024

PROBLEMA	OBJETIVOS	CATEGORIAS		METODOLOGIAS
<p><b>Problema General</b> ¿Por qué son trascendentales las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas para crear un repertorio para el Coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho en el marco de la diversidad cultural?</p> <p><b>Problemas Específicos</b> P1. ¿Cuales son los criterios a utilizar para seleccionar las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas para incrementar el repertorio del Coro Polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Publica Condorcunca de Ayacucho 2024?</p> <p>P2. ¿De qué manera contribuye la interpretación de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas a la promoción y valoración de la diversidad cultural en el entorno educativo de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho 2024.</p>	<p><b>Objetivo General</b> Crear un repertorio para coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho con composiciones musicales de Ranulfo Fuentes Rojas</p> <p><b>Objetivos Específicos</b> O1. Determinar qué criterios utilizar para seleccionar las composiciones de Ranulfo Fuentes Rojas para incrementar el repertorio del Coro Polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Publica Condorcunca de Ayacucho 2024.</p> <p>O2. ¿Describir de qué manera contribuye la interpretación de las canciones de Ranulfo Fuentes Rojas a la promoción y valoración de la diversidad cultural en el entorno educativo de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho 2024</p>	<p>Repertorio Coral en la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca”</p> <p>Incorporación de Composiciones Ayacuchanas</p> <p>3. Adaptación y Arreglo de Composiciones</p>	<p>Esta categoría se refiere a la falta de un repertorio de músicos ayacuchanos como Ranulfo Fuentes Rojas para coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” en Ayacucho, lo que constituye el problema general de la investigación. Implica conocer sus composiciones y hacer arreglos de obras ayacuchanas.</p> <p>Esta categoría aborda el problema específico relacionado con la falta de composiciones ayacuchanas en el repertorio coral. Se centra en cómo se pueden seleccionar, adquirir y adaptar las obras de compositores locales para a enriquecer el repertorio.</p> <p>Esta categoría se enfoca en el segundo problema específico, que implica la necesidad de adaptar y arreglar las composiciones ayacuchanas para su interpretación por el coro. Incluye aspectos técnicos y artísticos relacionados con la transcripción y el ajuste de las partituras.</p>	<p><b>Tipo de Investigación</b> Baena (2017) sostiene en relación a los problemas prácticos de toda investigación solo debe limitarse a los problemas inmediatos. En esta línea de investigación emprendida se orienta a contribuir hacer frente el problema descrito de la falta de un repertorio coral de musica ayacuchana para el coro polifónico de la Escuela Superior de Formación Artística, la investigación se considera del tipo aplicada.</p> <p><b>Diseño de investigación</b> Hernández &amp; Baptista (2014) los autores se refieren al plan o estrategia que requieren realizarse a fin de obtener informaciones capaces de responder la interrogante del problema definido. Para el caso del presente estudio se ha determinado como diseño de corte etnográfico referido a los estudios culturales.</p> <p><b>Enfoque de la Investigación</b> En enfoque de la presente investigación será cualitativo</p> <p><b>Metodos y Tecnicas</b> Como método utilizado fue la observacion participante a traves de la audición, transcripción y adaptación de los huaynos de Ranulfo Fuentes Rojas para crear score y particellas para el coro polifonido. Las técnicas utilizadas fueron la transcripción con el uso de un software de música</p>



