

**ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA
"CONDORCUNCA" – AYACUCHO**

CARRERA DE EDUCACION ARTÍSTICA



TESIS

**"TRANSCRIPCIÓN Y ANÁLISIS MUSICAL DE LA QACHWA TRADICIONAL EN
HUALLA, VICTOR FAJARDO, AYACUCHO Y SU UTILIDAD ACADÉMICA EN LAS
ESCUELAS DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA, 2025"**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE LICENCIADO
EDUCACIÓN ARTÍSTICA ESPECIALIDAD DE MÚSICA**

Presentado por:

BACH. REX ALFREDO INCA CHOCCÑA

ASESORA

Mg. Milka Julia Delgado Ortiz

LINEA DE INVESTIGACIÓN: PEDAGOGÍA

AYACUCHO – 2025

Dedicatoria

A mis queridos padres y hermanos.

Rex Alfredo

Agradecimiento

A la escuela Superior de Formación Artística Pública de “Condorcunca” de Ayacucho, por abrirme las puertas para seguir estudios superiores y luego, como profesional formar a las futuras generaciones que optan por el camino de la música.

A los docentes y personal administrativo por su constante colaboración al servicio de la escuela y de los estudiantes.

Un agradecimiento especial a mis compañeros de promoción con quienes pase inolvidables momentos.

TESIS - REX ALFREDO INCA CHOCCÑA

Document Details

Submission ID

trn:oid:::30275:525805845

Submission Date

Nov 10, 2025, 9:47 AM GMT-5

Download Date

Nov 10, 2025, 2:57 PM GMT-5

File Name

TESIS - REX ALFREDO INCA CHOCCÑA

File Size

228.5 KB

89 Pages

32,882 Words

190,743 Characters



Page 2 of 104 - Integrity Overview

Submission ID trn:oid:::30275:525805845

15% Overall Similarity

The combined total of all matches, including overlapping sources, for each database.

Top Sources

- 14% Internet sources
- 5% Publications
- 8% Submitted works (Student Papers)

Integrity Flags

0 Integrity Flags for Review

Our system's algorithms look deeply at a document for any inconsistencies that would set it apart from a normal submission. If we notice something strange, we flag it for you to review.

A flag is not necessarily an indicator of a problem. However, we'd recommend you focus your attention there for further review.

Índice de contenido

Dedicatoria	ii
Agradecimiento.....	iii
Índice de contenido	v
PRESENTACIÓN	vii
RESUMEN.....	ix
ABSTRAC.....	x
I. INTRODUCCIÓN.....	11
1.1. Descripción del problema.....	12
1.2. Formulación del Problema	13
1.3. Objetivos.....	13
1.4. Justificación del estudio.....	14
CAPITULO II. MARCO TEORICO	18
2.1. Antecedentes de la Investigación	18
2.1.1. A nivel Internacional	18
2.2.6. Formas Musicales Andinas.....	33
2.2.7. Musica Tradicional.....	33
2.2.8. Uso académico de la musica tradicional.....	34
2.3.6. Análisis rítmico.....	36
CAPITULO III. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN.....	40
3.1. Enfoque de la Investigación.....	40
3.2. Tipo.....	40
3.3. Nivel.....	41
3.4. Diseño de investigación.....	41
3.5. Categorías	42
3.6. Escenario de estudio	43
3.7. Técnicas e instrumentos de recolección de datos	43
3.8. Procedimientos.....	43
3.9. Tratamiento de la información	43
3.10. Método de análisis de la Información	44
3.11. Aspectos éticos	44
CAPITULO IV: RESULTADOS.....	46

4.1. Contexto espacio temporal	46
4.2. Qachwa	50
4.4. Fundamentación filosófico-educativa de la investigación	57
4.5. Transcripción y análisis de las qachwas.....	63
4.6. Cuadro comparativo de la qachwas analizadas	86
4.7. Utilidad pedagógica de la Qachwa tradicional	88
4.7.1. Valor formativo.....	89
4.7.2. Pertinencia curricular	90
4.7.3. Contribución al pensamiento crítico	91
4.7.5. Aplicabilidad didáctica.....	94
4.8. Utilidad pedagógica de la qachwa	99
DISCUSION.....	101
CONCLUSIONES.....	104
REFERENCIAS	107
ANEXOS.....	112

PRESENTACIÓN

Señores miembros del jurado:

De acuerdo con el Reglamento de Grados y Títulos de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho, presento la tesis titulada *“Transcripción y análisis musical de la qachua tradicional en Hualla, Víctor Fajardo, Ayacucho, y su utilidad académica en las escuelas de educación artística – 2025”* que responde a la necesidad de rescatar, sistematizar y revalorar expresiones musicales tradicionales de las comunidades quechuas de Ayacucho, integrándolas al ámbito académico y pedagógico de la formación artística superior.

El estudio se enfoca en la qachua tradicional de Hualla, expresión musical íntimamente ligada a las labores comunales agrícolas, como la *minka* y otras prácticas festivas del calendario andino. Esta manifestación representa no solo una forma de arte, sino también una herramienta de cohesión social, memoria colectiva e identidad cultural (Godoy, 2011). Su análisis desde una perspectiva musical permite comprender su estructura musical, función social y potencial pedagógico.

Esta tesis resulta pertinente por que la qachwa posee un valor patrimonial cultural el cual puede verse amenazado por procesos como la migración, la aculturación y el debilitamiento de las tradiciones orales. Su documentación y transcripción contribuyen a su preservación y transmisión a futuras generaciones (UNESCO, 2003).

Así también los elementos rítmicos, melódicos y formales de la qachua tienen gran utilidad académica ya que pueden enriquecer el currículo de la Carrera de Educación Artística en la formación teórica como en la práctica instrumental, vocal y de conjunto, fortaleciendo procesos de enseñanza con pertinencia cultural (MINEDU, 2016). Razón por la cual se planteó como objetivo analizar y transcribir las características musicales de la qachwa tradicional de Hualla con el propósito de proponer su incorporación en los programas de formación académica de las escuelas de educación artística

El estudio se inscribe en un enfoque cualitativo, con diseño descriptivo para el cual utilizamos la técnica de la observación participante en festividades y grabaciones en campo. El Procedimiento técnico fue la transcripción musical utilizando software especializado con notación. Para finalizar con un análisis musical considerando el los patrones rítmicos, compases, escalas pentatónicas y estructuras de llamada-respuesta, etc.

La tesis está estructurada en cuatro capítulos, el Capítulo I: Planteamiento del problema y diagnóstico de la falta de sistematización académica del género. El capítulo II: Marco teórico basado en aportes de la etnomusicología (Merriam, 1964), la pedagogía intercultural (Turino, 2008), y estudios previos sobre música tradicional andina (Cánepa, 2001; Ritter, 2013). El capítulo III: Metodología y diseño del trabajo de campo y finalmente el Capítulo IV: Resultados y discusión.

Entre los hallazgos musicales tenemos que las qachwas de Hualla utilizan escalas de cinco y cuatro sonidos, además de Polirritmias y estructuras repetitivas con variación. Así también como propuesta pedagógica consideramos la inclusión de la qachua en el currículo artístico mediante talleres de interpretación, ensamble y composición a partir de repertorio tradicional.

Finalmente, a nivel de conclusiones consideramos que la qachwa de Hualla constituye un sistema musical complejo que articula canto, danza, ritualidad y organización comunitaria. Su transcripción y análisis permiten rescatar un repertorio en riesgo y fortalecer el vínculo entre identidad local y educación artística y la incorporación de la qachua en los programas formativos de escuelas de arte contribuye a una educación intercultural con raíces en el patrimonio musical andino.

RESUMEN

La presente investigación tiene como propósito central la transcripción y análisis musical de la *qachwa tradicional* del distrito de Hualla, ubicado en la provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho. Esta danza, profundamente enraizada en el ciclo festivo agrícola y en las dinámicas de reciprocidad comunal andina, representa una expresión viva del patrimonio cultural inmaterial. La investigación se enmarca en un enfoque cualitativo de nivel exploratorio-descriptivo, utilizando herramientas de análisis musical y trabajo de campo.

Los objetivos específicos incluyeron la sistematización de los elementos rítmicos, melódicos y estructurales de la qachua, el reconocimiento de los saberes musicales locales y su puesta en valor desde una perspectiva de educación intercultural crítica, así como la valoración de su función en la construcción de la identidad colectiva y la memoria histórica de la comunidad.

La metodología incorporó entrevistas, registros audiovisuales y la elaboración de partituras mediante software especializado, permitiendo identificar patrones musicales característicos como el uso del compás compuesto (12/8), las escalas modales andinas y la función pedagógica implícita en su práctica colectiva.

Los resultados evidencian que la qachwa de Hualla no solo posee un alto valor estético y expresivo, sino también un potencial académico y formativo para la enseñanza de la música en contextos rurales e interculturales. Asimismo, se resalta su relevancia como vehículo de subjetivación, resistencia cultural y afirmación identitaria andina. Esta investigación contribuye al reconocimiento y preservación de los saberes musicales tradicionales, y propone insumos concretos para su integración en programas de formación artística superior y en la educación básica.

Palabras clave: Qachwa, música tradicional andina

ABSTRAC

This research focuses on the transcription and musical analysis of the qachua, a traditional dance from the district of Hualla, located in the province of Víctor Fajardo, Ayacucho. Deeply rooted in the agricultural festive cycle and in the dynamics of Andean communal reciprocity, this dance represents a living expression of intangible cultural heritage. The study adopts a qualitative, exploratory-descriptive approach, employing tools from musicological analysis and ethnographic fieldwork.

The specific objectives included the systematization of the rhythmic, melodic, and structural elements of the qachua; the recognition and valorization of local musical knowledge from a critical intercultural education perspective; and the assessment of its role in the construction of collective identity and historical memory within the community.

The methodology involved interviews, audiovisual recordings, and the preparation of scores using specialized software. This allowed the identification of characteristic musical patterns such as the use of compound meter (12/8), Andean modal scales, and the pedagogical function embedded in its collective practice.

The results show that the qachua of Hualla holds not only high aesthetic and expressive value, but also academic and educational potential for music instruction in rural and intercultural contexts. Furthermore, its significance as a vehicle for subjectivation, cultural resistance, and Andean identity affirmation is highlighted. This study contributes to the recognition and preservation of traditional musical knowledge and offers concrete resources for its integration into higher artistic education programs and basic education curricula.

I. INTRODUCCIÓN

La música tradicional andina, en su íntima conexión con los ciclos agrícolas, las festividades comunales y la cosmovisión quechua, constituye un componente esencial del patrimonio cultural inmaterial del Perú. En este entramado de expresiones sonoras, la qachwa destaca como una forma musical y dancística ancestral que articula trabajo comunal, celebración, memoria y ritual. Particularmente en el distrito de Hualla, ubicado en la provincia ayacuchana de Víctor Fajardo, la qachwa se mantiene como una práctica viva, aunque cada vez más amenazada por procesos de migración, globalización y homogeneización cultural.

El presente estudio se propone transcribir y analizar la qachwa tradicional ejecutada en Hualla, con el fin de identificar sus estructuras musicales, poéticas e instrumentales, así como su función sociocultural dentro del contexto festivo y agrícola local. Esta investigación no solo busca conservar una manifestación musical en riesgo, sino también contribuir a su valorización dentro del ámbito educativo y artístico regional, posicionándola como un recurso didáctico y de afirmación identitaria.

La pertinencia del estudio radica en que, pese a la riqueza cultural que representa, la qachwa ha recibido escasa atención en los ámbitos académicos y pedagógicos. Mientras géneros como el huayno o el pumpin han sido objeto de investigaciones y adaptaciones curriculares, la qachwa permanece relativamente marginal, a pesar de su profundo arraigo en prácticas como la minka, la trilla, o el yarqa aspiy. Así, transcribir su música y contextualizarla en sus dimensiones simbólicas y sociales permitirá aportar a una comprensión más integral de las expresiones musicales andinas, reconociendo en ellas no solo un legado cultural, sino también un lenguaje de resistencia, afecto y conocimiento comunitario.

La investigación se enmarca en un enfoque cualitativo con fundamentos en la educación intercultural crítica, que asume la música como una forma de conocimiento situada y portadora de sentido colectivo. Desde esta perspectiva, analizar la qachwa en Hualla implica también interrogar las formas en que las comunidades rurales de Ayacucho resguardan, transforman y recrean su herencia cultural frente a los desafíos contemporáneos.

CAPITULO I. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACION

1.1. Descripción del problema

En el contexto de la educación artística en el Perú, particularmente en regiones con una rica herencia musical como Ayacucho, persiste una escasa sistematización de repertorios tradicionales que forman parte del patrimonio sonoro local. La qachua, expresión musical andina vinculada a festividades agrícolas y comunitarias, posee una profunda significación cultural y social, pero en la práctica educativa formal suele ser marginada o reducida a una representación superficial, sin un análisis técnico-musical riguroso que permita su aprovechamiento didáctico.

En el distrito de Hualla, provincia de Víctor Fajardo, la qachua tradicional constituye una manifestación viva de la identidad colectiva, transmitida por tradición oral y ejecutada en contextos festivos con variantes melódicas, rítmicas y estructurales que aún no han sido debidamente transcritas ni analizadas desde una perspectiva académica. Esta ausencia de documentación y análisis limita su inclusión como recurso pedagógico en las Escuelas Superiores de Formación Artística (ESFA), donde prevalecen enfoques de enseñanza centrados en repertorios occidentales y se carece de materiales metodológicamente adecuados para abordar las músicas locales con criterio técnico y cultural.

En consecuencia, se identifica una brecha entre el acervo musical tradicional y la formación académica artística, lo cual debilita el sentido de pertenencia, reduce el potencial creativo del estudiantado y reproduce una educación descontextualizada. Surge así la necesidad de realizar una transcripción y análisis musical sistemático de la qachua tradicional de Hualla, como punto de partida para su integración consciente, crítica y funcional en los procesos formativos de las ESFA, contribuyendo tanto a la revalorización del patrimonio cultural inmaterial como al enriquecimiento curricular.

1.2. Formulación del Problema

1.2.1. Problema General

¿Cómo puede contribuir la transcripción y análisis musical de la *qachua tradicional* de Hualla a su incorporación académica en las Escuelas de Educación Artística en el año 2025?

1.2.2. Problema Específico

P1. ¿Por qué registrar las características sonoras de manera técnica y sistematizada de la música de la qachwa de Hualla, Víctor Fajardo Ayacucho 2025?

P2. ¿Cómo Visibilizar los saberes musicales locales que usualmente no están incluidos en los estudios académicos de sistema educativo peruano?

P3. ¿Cómo contribuye la transcripción y análisis de la qachua tradicional del distrito de Hualla a su preservación como patrimonio musical y a la comprensión de su valor identitario y cultural en el contexto ayacuchano?

1.3. Objetivos

1.3.1. Objetivo General

Analizar y transcribir la música de la qachwa tradicional del distrito de Hualla, Víctor Fajardo, Ayacucho, con el fin de valorar su importancia académica, cultural y pedagógica como patrimonio inmaterial andino.

1.3.2. Objetivos Específicos

O1. Registrar y transcribir de manera técnica y sistematizada las características musicales (rítmicas, melódicas, tímbricas y estructurales) de la qachwa tradicional del distrito de Hualla, con base en registros de campo y métodos de análisis musicológico.

O2. Reconocer y poner en valor los saberes musicales locales vinculados a la qachwa tradicional de Hualla, visibilizando su riqueza expresiva y su potencial pedagógico dentro de una perspectiva de educación intercultural crítica.

O3. Analizar el papel de la qachwa tradicional en la construcción de identidad y memoria colectiva en Hualla, y valorar su relevancia como patrimonio musical inmaterial desde un enfoque cultural, histórico y educativo.

1.4. Justificación del estudio

1.4.1. Justificación teórica

El presente estudio se fundamenta en la necesidad de articular el conocimiento musical tradicional andino con los procesos formales de enseñanza artística, reconociendo la riqueza estética, simbólica y pedagógica que contienen expresiones como la *qachua tradicional* de Hualla. Desde una perspectiva etnomusicológica y educativa, se considera que la música tradicional no solo es patrimonio cultural intangible, sino también un recurso formativo que permite fortalecer la identidad cultural y la apropiación crítica del saber musical en contextos académicos.

Autores como Turino (2008) y Nettl (2015) señalan que la música tradicional desempeña funciones sociales de cohesión, transmisión de valores y expresión emocional comunitaria. En el caso específico de la *qachua*, como género festivo de raíces quechuas, se observa una estrecha relación entre práctica musical, festividades rituales y cosmovisión andina (Godoy M. , 2021) Su estudio y sistematización académica permiten superar el sesgo eurocéntrico dominante en la formación artística formal y abrir paso a una pedagogía más intercultural, situada y crítica (Quispe, 2019)

La transcripción musical, entendida como herramienta metodológica que permite fijar en notación aspectos melódicos, rítmicos y estructurales de una obra oral, no solo tiene valor documental, sino que posibilita su análisis técnico y su incorporación curricular en las escuelas de arte. Según García Molina (2013), la transcripción es un acto de traducción cultural que exige criterios éticos, técnicos y contextuales. Por tanto, este trabajo busca contribuir al desarrollo de una pedagogía musical descolonizadora (Walsh, Interculturalidad crítica y pedagogía decolonial. ,

2013), que reconozca las voces y los saberes originarios como fuentes legítimas de conocimiento.

Desde el enfoque intercultural crítico, esta investigación también responde a la urgencia de revalorizar las músicas locales en los procesos educativos, posicionando a los estudiantes como sujetos activos en la construcción de conocimiento, a través del diálogo entre tradición y modernidad (Todorov, 2015). Así, se pretende generar un aporte significativo tanto a la investigación musical como a la práctica pedagógica, promoviendo un currículo más inclusivo, pertinente y culturalmente arraigado.

La música tradicional andina representa no solo una manifestación estética, sino un complejo sistema de significados culturales, históricos y sociales profundamente arraigados en las comunidades que la practican. En este marco, la qachua se configura como un género musical y dancístico que articula formas de subjetivación colectiva, resistencia cultural y transmisión de la memoria ancestral. Tal como lo señala Godoy Cossío (2016), la qachua es una forma expresiva que permite el despliegue de identidades comunitarias a través del cuerpo, el canto y la interacción social festiva, especialmente en contextos rurales ayacuchanos.

Desde el campo de la etnomusicología, la necesidad de transcribir y analizar repertorios tradicionales responde al objetivo de documentar sistemáticamente saberes sonoros que, al transmitirse predominantemente de forma oral, corren el riesgo de perderse frente a la hegemonía de modelos musicales globalizados (Merriam, 1964; Nettl, 2005). La transcripción musical, entendida no solo como una herramienta técnica sino también como un acto político-cultural (Kartomi, 1990), permite conservar la complejidad melódica, rítmica y estructural de músicas como la qachua, facilitando su estudio, enseñanza y revalorización en espacios académicos.

En el contexto ayacuchano, donde confluyen múltiples tradiciones y formas de resistencia cultural, el análisis musicológico de la qachua —particularmente en comunidades como Hualla, en la provincia de Víctor Fajardo— contribuye a comprender los vínculos entre música, territorio e identidad (Turino, 2008). Además, al recuperar esta manifestación desde su práctica viva, se da cumplimiento a principios fundamentales de una educación artística intercultural, tal como plantea Catherine Walsh (2009), en tanto se reconoce a los sujetos andinos como productores legítimos de conocimiento y expresión estética.

Por ello, este estudio se sostiene en marcos conceptuales que integran la interculturalidad crítica, la musicología descolonizadora y la teoría del patrimonio

inmaterial (UNESCO, 2003), proponiendo una metodología que no solo analice la música desde sus estructuras formales, sino también desde sus usos sociales, sus sentidos comunitarios y su rol en la configuración de la memoria colectiva.

1.4.2. Justificación Metodológica

La elección metodológica de este estudio responde a la naturaleza del objeto de investigación: la qachua tradicional de Hualla, entendida como una práctica musical viva, situada en un contexto cultural específico y transmitida predominantemente de manera oral y comunitaria. En este sentido, se requiere un enfoque cualitativo-interpretativo, centrado en la comprensión del sentido cultural, estético y social de la música, más que en su mera cuantificación.

Dado que uno de los objetivos principales del trabajo es transcribir y analizar la qachua desde una perspectiva musical, se empleará un análisis musicológico que recurra a herramientas de transcripción rítmico-melódica, tomando en cuenta la métrica, el fraseo, las escalas utilizadas y los patrones interpretativos propios del estilo. Este análisis permitirá documentar de forma sistemática las características formales de esta música, generalmente ausente de los repertorios escritos y académicos tradicionales.

Complementariamente, se utilizará una etnografía musical o etnomusicología aplicada, que comprende el trabajo de campo en la comunidad de Hualla, la observación participante, la grabación de interpretaciones en contextos festivos y la entrevista semiestructurada a portadores del saber musical local (músicos, cantoras, organizadores de fiestas, autoridades comunales). Esta aproximación es fundamental para captar los sentidos que la comunidad atribuye a la qachua, su función social, su vínculo con la identidad huallina y los procesos de cambio o resistencia cultural que ha experimentado.

La combinación de análisis estructural (musical) y enfoque contextual (cultural y social) permite situar la qachua en una dimensión más amplia, como expresión simbólica, pedagógica y ritual, dentro de una lógica musical distinta a la occidental, tal como lo han propuesto autores como Bruno Nettl (2005), Steven Feld (1990) y Javier León (2014).

En síntesis, la metodología propuesta permite abordar integralmente el fenómeno musical desde su forma sonora y su función social, reconociendo a los

cultores como agentes activos del conocimiento y garantizando una aproximación respetuosa, situada e intercultural al patrimonio musical ayacuchano.

1.4.3. Justificación Práctica

La presente investigación tiene una relevancia práctica significativa al centrarse en la qachua tradicional del distrito de Hualla, una expresión musical que forma parte del patrimonio sonoro vivo de la región de Ayacucho. En un contexto donde las músicas tradicionales enfrentan riesgos de desaparición o transformación acelerada por factores como la migración, la globalización y la pérdida de la transmisión intergeneracional, este estudio ofrece una contribución concreta a su registro, documentación y revalorización.

En primer lugar, la transcripción musical de piezas tradicionales de qachua permitirá conservar su estructura melódica, rítmica y armónica en un formato accesible para músicos, educadores, investigadores y gestores culturales. Este material puede ser utilizado como recurso pedagógico en instituciones educativas locales, escuelas de arte, y programas de fortalecimiento de la identidad cultural, promoviendo la enseñanza de repertorios propios desde una lógica descolonizadora.

En segundo lugar, el análisis musical y contextual de las qachuas huallinas permitirá visibilizar sus particularidades estilísticas y expresivas, diferenciándolas de otras manifestaciones similares en los Andes, lo cual contribuye a un mayor conocimiento y respeto por la diversidad musical dentro de la cultura andina. Esta diferenciación puede servir como insumo para la creación de festivales, publicaciones y archivos sonoros, fortaleciendo la memoria colectiva de la comunidad.

Finalmente, este estudio también tiene una función práctica para los portadores culturales y músicos locales, quienes podrán contar con un registro valorado académicamente de su música, que puede ser empleado como base para la producción artística, difusión radial, archivo patrimonial o gestión cultural comunitaria. De este modo, se impulsa el empoderamiento cultural desde la comunidad misma, favoreciendo el ejercicio de la ciudadanía cultural y la soberanía sobre su legado musical.

CAPITULO II. MARCO TEORICO

2.1. Antecedentes de la Investigación

A nivel Internacional tenemos las siguientes investigaciones

2.1.1. A nivel Internacional

Ferrier, C. (2024) en su artículo titulado *“Música tradicional andina: (des)vínculación entre melodía y estilo”* dice que, en la música andina, las relaciones entre melodía y estilo son complejas, pues existen dependencias en muchos aspectos que rigen la una y el otro: organología, ritmo, armonía, forma o diseños melódicos típicos. ¿Hay instrumentos (y maneras de tocarlos), ritmos, armonías, formas o diseños melódicos que se pueden definir como propios de la región andina, de un país, de un departamento o de una provincia? ¿Hasta qué punto estas propiedades son compartidas dentro de la región andina con su complejo tejido de entidades culturales? Dentro de estas propiedades, ¿cuáles son las más adecuadas para definir un tema musical procedente de esta inmensa zona geográfica? Tratando de contestar estas preguntas, voy a plantear que son los estilos los que están profundamente ligados a lugares determinados, mientras que las melodías, según sus características, o quedan vinculadas al estilo, o son libres de cruzar cualquier tipo de frontera, ya sea geográfica, política, social, cultural y hasta temporal.

Ordoñez, J. (2023) Propuesta didáctica basada en elementos de la música tradicional andina nariñense. El presente artículo resultado de investigación responde a la siguiente pregunta problema: ¿cuál es una propuesta didáctica pertinente para la formación artístico musical en los grados sextos de la Institución Educativa del Sur de la ciudad de Ipiales, que atienda elementos de la música tradicional andina nariñense? Para ello, se obtuvo como propósito determinar los intereses y necesidades de la población estudiantil de grado sexto en cuanto a la formación musical como insumo para el diseño de una propuesta didáctica desde la música tradicional andina nariñense, ya que se ha evidenciado la falta de estrategias pedagógicas que integren temas de manera transversal. De esta manera, la investigación se acoge al marco del paradigma cualitativo, con enfoque histórico hermenéutico, tipo de investigación diagnóstica-propositiva.

Zuleta, A. (2013) en su proyecto titulado *“El Método Kodaly en Colombia Fase II elaborado en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombia”* concluye que: La puesta en práctica y la evaluación del método Kodaly en Colombia ha permitido crear material Musical, además de un buen número de posibilidades de utilización pedagógica del repertorio. De igual forma, contará con audios de las canciones, videos de muestra del manejo del método, ejemplos de clase y modelos de ensayos corales basados en el método.

Parte importante de la adaptación del Método Kodály ha sido el reconocimiento de que, así como el material musical difiere considerablemente del húngaro y norteamericano en su contenido melódico y rítmico, difieren también las múltiples maneras de adaptar la secuencia pedagógica a los contextos de las escuelas de pre orquesta, bandas, coros y contextos académicos diversos en los cuales se ha implementado la adaptación colombiana del método.

A medida que adaptamos las enseñanzas de Kodály a nuestro contexto cultural, parecemos estar alejándonos de aquellos elementos del método que, superficialmente, lo identifican como tal, pero nos acercamos más a los fundamentos de su filosofía y a la eficacia de sus resultados.

2.1.1. A nivel nacional

A nivel nacional tenemos las siguientes investigaciones

Caso, Jesus, Ñahuincopa, A, Arango, R. (2021) en su tesis titulada *“Qachwa: Cultural wealth of Angaraes – Huancavelica”* dice que es una de las especies líricas de origen quechua denominada Qachwa, que en castellano sería danza, música y canto de proveniencia ancestral y que perdura en Huancavelica hasta la actualidad. Asimismo, la identidad cultural del poblador huancavelicano es muy arraigada cuya preservación es de mayor importancia. Entonces, es atinado afirmar que, si esta especie se mantuvo incólume, es gracias a la inquebrantable identidad cultural tan fervientemente mantenida. En el presente trabajo de investigación se ha indagado sobre la relación que existe entre la variable Qachwa: Patrimonio Cultural Inmaterial en la Identidad cultural en Huancavelica. El objetivo seguido fue demostrar de qué

manera el Qachwa como patrimonio inmaterial se relaciona con la identidad cultural en Huancavelica.

En cuanto a su metodología, de tipo básica, con método descriptivo y diseño correlacional, con un muestreo probabilístico muestra un resultado sorprendente, conforme a la aplicación de una encuesta de tipo Likert. El 58% de encuestados referenciaron que Qachwa es su patrimonio inmaterial, por ello, el 56% de ellos están de acuerdo en mantener su identidad cultural. En consecuencia, cuanto más se considera que la Qachwa constituye un preciado patrimonio inmaterial, la identidad cultural de los huancavelicanos se consolida para preservar y conservar su mencionada identidad.

Godoy, A. (s/f) en el texto titulado “*Teatro y Fiesta Popular Religiosa*”, dice que los resultados revelan que el Qachwa, descrito ya por cronistas como Guamán Poma de Ayala, integra canto, danza y teatralización como un acto de cohesión comunal y conexión con la cosmovisión andina (ej.: simbolismos de fertilidad, diálogo con la Pachamama

La investigación destaca la urgente necesidad de preservar este patrimonio inmaterial, amenazado por la globalización, y su potencial para enriquecer la educación artística peruana. Los hallazgos se basan en trabajo de campo con músicos locales, transcripciones musicales y análisis comparativos con otros géneros andinos (como el wayno y el harawi).

El artículo se enfoca en los procesos de subjetivación que emergen en contextos escolares a partir de las prácticas de producción y percepción de la cultura visual. Desde una perspectiva crítica, se examina cómo las imágenes y dispositivos visuales inciden en la configuración de identidades, sensibilidades y modos de ver en los sujetos escolares. A través de una metodología cualitativa basada en el análisis de experiencias educativas, se discute el papel de la escuela como espacio de regulación y apropiación simbólica, en el que confluyen discursos pedagógicos, estéticos y tecnológicos.

El estudio destaca la importancia de repensar los vínculos entre arte, educación y visualidad, reconociendo el potencial de la cultura visual para producir conocimientos y generar procesos de subjetivación no hegemónicos. Se concluye que una pedagogía crítica de la visualidad permite cuestionar las narrativas normativas y

habilita nuevas formas de habitar la escuela desde el deseo, la imaginación y la creatividad.

En el texto de Godoy Cossío, la qachua se presenta no solo como una expresión dancística tradicional andina, sino como un acto profundamente performativo que condensa memoria, identidad y territorialidad. Su inclusión en el espacio escolar trasciende la dimensión folclórica o decorativa para convertirse en una práctica de subjetivación, donde el cuerpo de los estudiantes deviene soporte de saberes ancestrales, resistencias culturales y formas alternativas de conocimiento.

Desde una mirada crítica, el autor revela cómo la qachua se articula como un acto político que interroga las formas escolares de disciplinamiento corporal y de representación del saber. En su ejecución, los estudiantes corporizan vínculos con sus comunidades, sus historias y sus territorios, tensionando las lógicas estandarizadas del currículo y produciendo un conocimiento situado, afectivo y colectivo.

La danza, en tanto lenguaje visual y corporal, reconfigura el aula como un espacio de afectación estética y social, donde la tradición no es asumida como pasado estático, sino como una fuente activa de creación de sentido. Así, la qachua escolarizada no debe ser vista como una mera recreación folclórica, sino como una forma viva de resistencia simbólica que pone en juego otros modos de habitar y producir escuela.

Quispe, A (2019) en la tesis titulada *"Identidad Cultural y Educación Intercultural en los Estudiantes de Nivel Secundario del Centro Poblado de Ccasapata Chopcca, Huancavelica"*. El estudio explora la relación entre la identidad cultural y la educación intercultural en estudiantes secundarios, destacando la importancia de preservar las tradiciones y costumbres locales frente a la globalización. Menciona la Qachwa (Trilla de Cebada). En el contexto de las danzas tradicionales de la comunidad Chopcca, el texto menciona específicamente la qachwa (trilla de cebada) como una de las manifestaciones culturales practicadas por los estudiantes. Esta danza forma parte de las tradiciones agrícolas y se relaciona con actividades comunitarias como la siembra y la cosecha.

"Las principales danzas conocidas son como: Santiago (herranza de animales), trilla de cebada (qachwa), viga wantuy (kirma), tarpuy (siembra de trigo) ..." Además, se señala que, aunque muchos estudiantes conocen estas danzas, no

todos las practican activamente, lo que refleja un riesgo de pérdida de identidad cultural (página 70, Tabla 9). Conclusiones clave sobre la qachwa y la identidad cultural¹. Práctica cultural: La qachwa es una danza tradicional vinculada a la agricultura, específicamente a la trilla de cebada, que forma parte del patrimonio cultural de la comunidad Chopcca. 2. Pérdida gradual: A pesar de su reconocimiento, su práctica está disminuyendo entre los jóvenes, lo que evidencia la influencia de la globalización y la migración.³ Educación intercultural: El estudio propone reforzar la educación intercultural para revalorizar estas tradiciones, integrando contenidos locales en el currículo escolar. Recomendación del estudio, Los autores sugieren que las instituciones educativas promuevan estrategias pedagógicas que incluyan danzas como la qachwa para fortalecer la identidad cultural y fomentar el respeto por la diversidad (página 90).

Falcon, U. (2016) en la Tesis titulada *“El discurso del Pumpin de los residentes fajardinos en la Provincia de Huamanga”*, realizada por Urpi Aurelia Falcón Carrasco, analiza cómo el género musical Pumpin fortalece la identidad cultural de los migrantes fajardinos en Huamanga, Ayacucho. El estudio se enfoca en el discurso del Pumpin como herramienta de resistencia, memoria colectiva y expresión de la identidad cultural en contextos de migración y violencia política. Los principales hallazgos son la Identidad cultural: El Pumpin actúa como un marcador identitario, reforzando la pertenencia a la comunidad fajardina a través de letras testimoniales que reflejan vivencias cotidianas, migración y nostalgia.

Según Teun Van Dijk, el Pumpin transmite ideologías y resiste la dominación cultural, especialmente durante el conflicto armado en Perú. Las letras denuncian desigualdades y reivindican la cultura quechua. Los temas predominantes: Incluyen el amor, el trabajo agrícola, la migración, la educación y la violencia política, con un fuerte componente emocional y simbólico. El Pumpin se reproduce en carnavales, fiestas familiares, radios y eventos comunitarios, manteniendo viva la tradición entre generaciones. Idioma: Aunque predomina el quechua, hay una creciente castellanización en las letras, reflejando tensiones entre tradición y modernidad. En el texto se hace referencia a la Qachwa como una forma musical y dancística ancestral vinculada a los rituales agrícolas y comunitarios en Fajardo. A diferencia del Pumpin, que usa guitarras de 12 cuerdas y charangos, la qachwa se caracteriza por

el uso de la bandurria andina (instrumento de 8 a 10 cuerdas) y la armónica, con un ritmo distintivo.

En eventos como el Rawin apay (ofrenda al apu), los jóvenes improvisan versos jocosos o románticos, combinando música y competencia comunitaria. Diferencias con el Pumpin: Instrumentos: La qachwa emplea bandurria y armónica, mientras el Pumpin usa guitarras y charangos. Temática: La qachwa es más improvisada y ligada al trabajo agrícola, mientras el Pumpin aborda temas migratorios e identitarios con estructuras narrativas más definidas. La qachwa, al igual que el Pumpin, es un vehículo de memoria y cohesión social. Sin embargo, el texto señala que su práctica ha disminuido frente a la influencia de géneros modernos, reflejando desafíos en la preservación de tradiciones andinas. Finalmente, tanto el Pumpin como la qachwa son expresiones culturales que articulan identidad, resistencia y adaptación en contextos urbanos y rurales.

Céspedes, D. (2015) en la tesis titulada *"El texto adjunto es una tesis titulada 'Heterogeneidad y culpa en el himno católico andino 'Apu Yáya Hessukerísto' analiza el himno católico andino desde una perspectiva literaria, histórica y cultural, centrándose en los conceptos de heterogeneidad literaria, culpa y subordinación en el contexto colonial y postcolonial. Esta tesis el autor hace varias referencias a la Qachwa, así tenemos la cita de Antonio de Herrera (Página 2): donde se dice que los bailes y cantos indígenas, denominados comúnmente "Taqui", eran considerados por los colonizadores como "artificiosos de historia, supersticiosos o disparates". Los evangelizadores intentaron reemplazar estos cantos con contenidos de la fe católica, aprovechando el gusto de los indígenas por la música y el canto para facilitar la evangelización.*

En el Contexto Histórico y Cultural (Página 3 y siguientes): El texto explora cómo la himnodia colonial (incluyendo el "Apu Yáya Hessukerísto") surgió en un contexto de sincretismo entre las tradiciones musicales indígenas (como la qachwa) y los cantos religiosos católicos. Se destaca que los evangelizadores utilizaron estructuras poéticas y musicales indígenas para difundir la doctrina cristiana, transformando así prácticas culturales prehispánicas en vehículos de evangelización.

El análisis del Himno "Apu Yáya Hessukerísto" (Páginas 9-12): Aunque no se menciona explícitamente la qachwa en el análisis del himno, se subraya que este canto forma parte de una tradición musical andina que incluye géneros como el

harawi, la qashwa y el huayno. Enrique Pilco Paz, citado en el texto, señala que algunos himnos católicos andinos, como el "Apu Yáya Hessukerísto", tienen raíces en formas prehispánicas como el harawi, pero también podrían estar influenciados por otros géneros tradicionales.

4. Relación con la Música Colonial (Página 32): Pilco Paz menciona que los himnos religiosos en quechua a menudo se basaban en estructuras musicales indígenas, como el harawi, pero adaptadas a la liturgia católica. Esto sugiere un proceso de aculturación donde formas como la qachwa pudieron haber sido reinterpretadas en contextos cristianos.

5. Vigencia y Adaptación (Página 33): Se destaca que el "Apu Yáya Hessukerísto" sigue siendo cantado en contextos religiosos y festivos en el Cusco, lo que refleja la persistencia de tradiciones musicales andinas en la práctica católica contemporánea. Conclusión: El texto no profundiza en la qachwa como género específico, pero sí la menciona como parte del conjunto de prácticas musicales indígenas que fueron transformadas y utilizadas por los evangelizadores para difundir el catolicismo. La qachwa, junto con otros géneros como el harawi y el huayno, formó parte de un proceso de sincretismo cultural que dio lugar a la himnodia católica andina, donde elementos prehispánicos y coloniales se fusionaron.

Yucra, F. (2014) en la tesis titulada "*La Cosmovisión andina en las tablas de Sarhua*", Dentro de sus costumbres está la limpieza de acequia llamada como la fiesta del agua se celebra en el mes de agosto de cada año, donde la participación es obligatoria desde las autoridades, de los cargantes o mayordomos, y la población. Este ritual es acompañado de algunos Santos, se limpia los canales de agua que sirven para el riego de las chacras, los cargantes son encargados de llevar chicha y comida a los que participan en la limpieza.

la chicha es de jora llevados en vasijas de barro (puyñu) y otros envases igual la comida, para luego distribuirlas a todos los presentes en el lugar Qachwana, la población se concentra de diferentes edades de ambos sexos, los varones con sus herramientas de trabajo con pala, barreta, pico y machete, después de terminar con la distribución de aqa Tumay y mirinda mikuy por ayllus; se inicia la competencia de qachwa entre estos ayllus tradicionales Sawqa y Qullana, con cantos y bailes dirigido por el mayordomo; el lugar de concentración de actores jóvenes es el lugar

Qachwana; de ahí empieza la Qachwa y hasta llegar al pueblo, llegando a la plaza principal dan vuelta al parque agarrados de brazo en forma circular.

Posteriormente se dirigen hacia su domicilio de cargantes cantando bailando y después van al domicilio de los mayordomos, para luego prepararse para la competencia de rempujo que consiste en medir las fuerzas entre los varones entre hombro y hombro de ambos grupos, este evento se inicia desde las diez de la noche, en el parque principal en donde las mujeres cantan y corean tomando un poco de chicha y cañazo, Juego terminan con bailes y cantos en la madrugada del día siguiente década 24 y 25 de agosto.

Aroni, R. (2013) en el artículo *"Música, migración y violencia política en el Perú"* se explora la experiencia social y musical de los migrantes del pueblo ayacuchano de Hualla durante su desplazamiento a Lima, enfocándose en dos fases migratorias, la primera referida a la Migración voluntaria (mediados del siglo XX-1980): Motivada por oportunidades laborales y superación personal, donde los migrantes aprovecharon redes sociales y fortalecieron lazos de solidaridad y la segunda denominada Migración forzada (1980-2000) causada por la violencia política durante el conflicto entre Sendero Luminoso y las fuerzas militares, marcada por tragedias como desapariciones y desplazamientos. Las canciones en quechua (como el género pumpin) expresan nostalgia, sufrimiento y resiliencia, sirviendo como crónicas testimoniales de la migración y la violencia.

Según Aroni, Hualla, un pueblo quechua hablante y agrícola, enfrentó pobreza y exclusión, exacerbada por la guerra. La educación y el "mito del progreso" impulsaron migraciones iniciales. Las instituciones como el Centro Social de Hualla en Lima facilitaron la adaptación de los migrantes, organizando fiestas y apoyando a comunidades de origen. El conflicto generó orfandad, desapariciones y militarización, reflejadas en canciones como "Wakcha wawa" (Niño huérfano) y "Pobre provinciano", que denuncian abusos y desigualdades. Finalmente, la música articuló identidades, mitigó el desarraigo y fortaleció la cohesión comunitaria en Lima, transformándose en un puente cultural entre el mundo rural andino y la urbe. El artículo destaca cómo el arte musical preserva la memoria colectiva frente a la violencia y la migración.

Ancoco, A.M. (2023) en el *"Calendario Agrofestivo para Fortalecer la Identidad Cultural en los Estudiantes de 5 Años de la I.E Inicial N°380 "Niño Jesús" Antapallpa*

“dice que ppresente estudio de investigación tuvo como objetivo explicar la importancia del calendario agrofestivo para fortalecer el aprendizaje de la identidad cultural en los niños y niñas de 5 años de la Institución Educativa Inicial N° 380 “Niño Jesús” – Antapallpa. Para recuperar y revivir los saberes culturales de la comunidad de Antapallpa se implementó un calendario de fiestas agrícolas, por lo que es un recurso pedagógico que facilita el trabajo pedagógico y la participación en la unidad y planificación para padres de familia y miembros de la comunidad de la institución educativa para el desarrollo de una educación intercultural bilingüe activa.

Este estudio se realizó bajo el tipo descriptivo etnográfico de paradigma cualitativo. Se utilizaron técnicas de observación y entrevistas semiestructuradas con seis informantes clave para recopilar datos de campo. Los resultados mostraron que en la comunidad de Antapallpa aún se practican algunos rituales antiguos propios del sitio, pero los adultos jóvenes y los más jóvenes ya no realizan diversas actividades rituales, se comunican en quechua y no tienden a trabajar en los campos. Además, los Yachaq (sabios) y los ancianos no participan en las actividades de la clase, no existe un trabajo en el que puedan participar, compartir conocimientos y tradiciones ancestrales. Concluyeron que diversos tipos de informantes reconocen la importancia del calendario de fiestas agrícolas, pero debe ser sistematizado, desarrollado y promovido como una estrategia básica para el desarrollo lingüístico y cultural. El objetivo principal del estudio buscó explicar la importancia del calendario agrofestivo como herramienta pedagógica para fortalecer la identidad cultural en niños de 5 años, enfocándose en la recuperación de saberes ancestrales y prácticas comunitarias en Antapallpa, Cusco.

Por otro lado, la qachwa es mencionada como una danza ritual en las comunidades andinas que simboliza el muyuy (movimiento cíclico). Durante el yarqa aspiy (limpieza de acequias), las mujeres jóvenes realizan la qachwa, representando el agua y formando una pirwa (montículo ritual) alrededor de las autoridades comunales. Esta práctica refleja la conexión entre el trabajo agrícola, la reciprocidad (ayni) y las celebraciones festivas, elementos centrales del calendario agrofestivo. La qachwa evidencia cómo los rituales andinos integran el cuidado de la tierra, la comunidad y las deidades (Pachamama, Luna, Arco Iris), reforzando la identidad cultural desde la primera infancia.

El calendario agrofestivo logró que los niños se identificaran con prácticas ancestrales, como la siembra de papa y rituales comunitarios, utilizando su lengua

materna (quechua) y valores como el ayni. Se destacó la importancia de involucrar a sabios locales (yachaq) y familias en actividades educativas, reviviendo tradiciones que estaban en desuso entre los jóvenes. El calendario sirvió para organizar actividades escolares según ciclos agrícolas y festividades, vinculando el aula con la vida comunal.

Finalmente, la qachwa y otros rituales son esenciales para transmitir conocimientos sobre la crianza de la chacra y la cosmovisión andina. La implementación del calendario agrofestivo en la escuela fortaleció la lengua quechua, los valores comunitarios y la conexión con la naturaleza.

Huamán, C. (2006) en el artículo "El wayno ayacuchano como tradición oral, poética, musical y dancística" de Carlos Huamán López aborda el wayno como género central de la región Pokra-Chanka (Ayacucho, Apurímac, Huancavelica), pero también menciona brevemente otras expresiones musicales prehispánicas, entre ellas la qachwa (o qhaswa).

La qachwa es uno de los géneros musicales y dancísticos prehispánicos registrados por Guamán Poma de Ayala en su Nueva Corónica y buen gobierno (siglo XVII). Junto a otros takís (término quechua para "canto-danza"), como el haylli, arawi, y llamaya, la qachwa formaba parte de rituales vinculados al culto a divinidades andinas y a actividades agrícolas o comunitarias. Durante la Colonia, muchas de estas prácticas fueron prohibidas o mimetizadas en festividades cristianas para sobrevivir a la extirpación de idolatrías.

La qachwa está asociada a trabajos colectivos como el aporque de maíz (sara gallmay) y ceremonias de fertilidad. En Fajardo (Ayacucho), se realizaba en el contexto de la minka (trabajo comunal), seguida de festividades con música y danza. En eventos como el Rawin apay (ofrenda al apu), los jóvenes improvisaban versos jocosos o románticos, combinando música y rivalidad grupal. Los Instrumentos utilizados, a diferencia del wayno o el pumpin (que usan guitarras y charangos), la qachwa se caracteriza por el uso de la bandurria andina (8-10 cuerdas) y la armónica (rondín), con un ritmo distintivo.

Las diferencias con el Wayno y Otros Géneros son la Temporalidad: mientras el wayno se interpreta en cualquier época del año, la qachwa está ligada a fechas específicas (carnavales, ciclos agrícolas). Estructura: La qachwa es más improvisada y centrada en lo comunitario, a diferencia del wayno, que tiene estructuras poético-

musicales más definidas. Contexto social: La qachwa enfatiza la reciprocidad y el trabajo grupal, reflejando valores andinos de cooperación, mientras que el wayno aborda temas más individuales (amor, migración, nostalgia). Supervivencia y Transformación El texto señala que, tras la Colonia, algunos takís como el haylli y el guanka persistieron, pero la qachwa perdió prominencia frente a géneros mestizos como el wayno.

En la actualidad, su práctica es limitada y se concentra en áreas rurales de Ayacucho (ej. Sarhua, Fajardo), donde se mantiene como parte del patrimonio cultural, aunque en riesgo por la globalización y migración. Finalmente, la qachwa emerge como una expresión ritual y comunitaria de raíces prehispánicas, vinculada a la agricultura y la cosmovisión andina. Su mención contrasta con la centralidad del wayno, evidenciando cómo la colonización y modernización privilegiaron ciertos géneros sobre otros. Pese a su marginalización, la qachwa persiste como símbolo de resistencia cultural en contextos específicos, aunque requiere mayor atención para su preservación.

Albo, X. (2005) en el texto titulado “*Mas sobre el aymara de Guamán Poma*” se enmarca en un diálogo permanente con los trabajos de Ferrell (1996) y del propio equipo autoral desde 1993, integrando también aportes de reconocidos especialistas como Jan Szemiński, Roger Guggisberg y Willem Adelaar. En lugar de reiterar las ideas ya expuestas en investigaciones anteriores, esta nueva propuesta se nutre de una lectura crítica y colaborativa que busca profundizar en el análisis de la música andina como eje articulador de la vida cultural, social y ritual de las comunidades quechuas del altiplano colla.

A través de un enfoque etnomusicológico y cultural, el texto explora la función social de formas musicales tradicionales como el huayno, el harawi y especialmente la qachwa, destacando su papel en la construcción de la identidad cultural, la memoria colectiva y la organización comunitaria. Se desarrolla el concepto de “vida ritual” como categoría clave para comprender la temporalidad cíclica y la lógica de reciprocidad que rige la acción colectiva en el mundo andino, donde se entrelazan lo festivo, lo sagrado y lo laboral.

En el caso particular de la qachwa, se le atribuye una función múltiple y compleja: es música ritual asociada a las mingas agrícolas y festividades colectivas; representa una práctica performativa corporal y comunitaria, donde el canto, el baile

y la música se experimentan como actos vivenciales y encarnados; y actúa como mecanismo de transmisión oral que resguarda conocimientos intergeneracionales, al margen de los sistemas educativos formales.

Asimismo, la qachwa articula un tipo de temporalidad social distinta del tiempo cronológico occidental, al estar inserta en un calendario ritual que da forma a la vida agrícola y festiva de la comunidad. Su ejecución y repetición anual refuerzan los lazos de pertenencia y constituyen un ejercicio de resistencia cultural frente a los procesos de aculturación y homogeneización global. En este sentido, la qachwa se convierte en una herramienta pedagógica y política que revitaliza los saberes ancestrales, posicionándolos como contenidos legítimos dentro de la educación artística contemporánea.

Desde una perspectiva educativa, el artículo también propone líneas de aplicación de estas prácticas musicales en contextos académicos, especialmente en escuelas de formación artística, resaltando su utilidad académica y valor formativo. La incorporación de la qachwa en el currículo no solo permite abordar el análisis melódico, rítmico o estructural desde una mirada técnica, sino que también favorece el desarrollo del pensamiento crítico, el fortalecimiento de la identidad cultural, la creación de materiales pedagógicos contextualizados y la apertura hacia procesos de investigación educativa interdisciplinaria.

En suma, este trabajo contribuye a una visión integradora que reconoce a la qachwa no solo como objeto de análisis musicológico, sino como una experiencia viva que entrelaza arte, comunidad, memoria e historia, abriendo caminos para su revalorización en el ámbito académico, cultural y formativo.

Romero, R. (1999) en su artículo titulado *“Panorama de los Estudios sobre la Musica Tradicional en el Peru”* examina las transformaciones y continuidades de las prácticas musicales de los pueblos indígenas andinos del Perú entre los siglos XX y XXI, a través de una perspectiva etnomusicológica centrada en la resistencia cultural y la creatividad musical. Raúl Romero analiza cómo las comunidades andinas han respondido a procesos históricos como la colonización interna, la modernización y la globalización mediante estrategias musicales que no solo buscan preservar identidades locales, sino también adaptarlas y reinventarlas. A través de estudios de caso en regiones como Ayacucho, Cuzco y Puno, se evidencia que la música indígena ha dejado de ser vista como un simple vestigio del pasado para convertirse en un

medio activo de articulación social, expresión simbólica y proyección cultural contemporánea. El autor subraya el papel de los músicos indígenas como agentes creativos que, lejos de encerrarse en la tradición, reconfiguran continuamente sus prácticas sonoras, combinando repertorios autóctonos con influencias externas para responder a contextos políticos, sociales y económicos cambiantes.

2.2. Bases Teóricas

Las teorías de Lev Semionovich Vigotsky, uno de los principales referentes de la psicología sociocultural, han permitido replantear el papel de la cultura y el entorno social en la construcción del conocimiento. Desde su enfoque, el desarrollo cognitivo no puede entenderse de manera aislada, sino en función de la interacción del sujeto con su medio sociocultural. Según Vigotsky (1934/2009), el aprendizaje es un proceso mediado por instrumentos culturales y por la interacción con otros, especialmente en lo que denominó la zona de desarrollo próximo (ZDP), espacio donde el aprendiz puede alcanzar niveles superiores de comprensión con la guía de un mediador más experimentado.

Este marco teórico ha sido fundamental para la comprensión del aprendizaje en contextos artísticos y tradicionales, donde la transmisión oral, la imitación guiada y la participación activa en las prácticas comunitarias son elementos clave. En particular, la música tradicional, como la andina o la afroperuana, se aprende y reproduce dentro de un entorno social cargado de significados, roles, afectos e identidades. En este sentido, la música no solo es un producto cultural, sino también un instrumento mediador del desarrollo y de la construcción de la conciencia (Vigotsky, 2009)

Autores contemporáneos como Green (2002) y Campbell (2010) han retomado estas ideas al estudiar cómo los jóvenes músicos aprenden música fuera de los contextos escolares formales, en entornos donde la reproducción musical se da por imitación, exploración y práctica situada, lo que confirma la vigencia del enfoque vigotskiano en los estudios etnomusicológicos y en la educación musical intercultural.

En contextos como el de las comunidades andinas del Perú, donde la música tradicional es parte del tejido social, la figura del maestro o cultor tradicional actúa como mediador, no solo de saberes musicales, sino también de visiones de mundo, memorias colectivas y sentidos de pertenencia. Así, el aprendizaje musical se da en

un marco de colaboración social, donde la música actúa como herramienta psicológica para el desarrollo del pensamiento simbólico, la atención, la memoria y la identidad (Rogoff, 1993)

Por tanto, integrar las teorías de Vigotsky al estudio y enseñanza de la música tradicional permite comprender estos procesos como prácticas culturales complejas, cargadas de significado, donde el aprendizaje se configura en la relación entre sujeto, comunidad y cultura. Esto tiene profundas implicancias para el diseño de propuestas pedagógicas en escuelas de arte y educación intercultural bilingüe, donde la revalorización del conocimiento ancestral y local debe estar articulada con marcos teóricos que legitimen su complejidad y profundidad.

2.2.1. La qachua como expresión de música tradicional andina

La qachua, también escrita como qhaswa, es una forma musical y danzaria de origen prehispánico vinculada a las labores agrícolas y al ciclo festivo comunal en los Andes peruanos (Huamán, 2006). Forma parte de lo que algunos estudios denominan takiy, un conjunto de cantos rituales colectivos que incluyen melodía, danza y teatralización (Godoy Cossío, s.f.). En el caso de Hualla, la qachua se asocia a rituales como el aporque del maíz y las mingas, consolidándose como una manifestación cultural con función socio comunitaria y ceremonial (Falcón, 2016).

2.2.2. Música tradicional, oralidad e identidad cultural

La música tradicional se define como aquella transmitida generacionalmente por vía oral, cargada de valores culturales, históricos y simbólicos que permiten a una comunidad expresar y fortalecer su identidad (Quispe, 2019; Aroni, 2013). En los Andes, esta música funciona como archivo vivo de la memoria colectiva. La qachua no solo contiene un valor estético, sino que es portadora de saberes agrícolas, estructuras sociales (ayllu), y cosmovisión (relación con la Pachamama, los Apus), elementos claves en los estudios de educación intercultural y decolonialidad (Walsh, 2009; Yucra, 2014).

2.2.3. Transcripción y análisis musical desde la etnomusicología

La etnomusicología, como disciplina que estudia la música en sus contextos culturales, plantea la necesidad de transcribir no solo las notas musicales, sino también las dimensiones performativas, expresivas y sociales de una obra (Nettl, 2005). En ese sentido, la transcripción de la qachua tradicional en Hualla requiere un enfoque integral que incluya estructuras formales: formas como estrofa-estribillo o estructuras cíclicas asociadas a la danza (Falcón, 2016). Modalidad andina: escalas no occidentales o híbridas, micro tonalidades y afinaciones locales (Pilco Paz, citado en Céspedes, 2015). Textura y timbre: predominio de la bandurria y la armónica, con técnicas como el “apagado andino” o bordoneos propios del estilo local (Huamán, 2006).

2.2.4. Función sociocultural y performatividad de la qachua

Como lo subraya Godoy (s.f.), la qachua tiene una función performativa y política: su práctica escolar y comunitaria activa procesos de subjetivación, resistencia cultural y construcción de sentido colectivo. No se trata solo de una danza “folclórica”, sino de una práctica viva donde el cuerpo y el canto son soportes de una memoria histórica de lucha, especialmente en regiones marcadas por la violencia política y la migración forzada (Aroni, 2013; Falcón, 2016).

2.2.5. Educación musical y metodologías interculturales

El reconocimiento de estas músicas en los espacios escolares plantea desafíos metodológicos. Adaptar procesos como los del método Kodály, integrando repertorios locales, ha sido una experiencia enriquecedora en contextos latinoamericanos (Zuleta, 2013). El trabajo con qachuas en el aula no solo contribuye al fortalecimiento de la identidad cultural, sino que responde a los principios de una educación musical crítica, situada y bilingüe (Ancoco, 2023; Walsh, 2009).

2.2.6. Formas Musicales Andinas

El esquema de clasificación de géneros y formas musicales andinos propuesto por Raúl R Romero

Universos musicales	Genero Musicales	Formas musicales Asociadas	Formas musicales de contexto libre
Música del ciclo vital	Bautizo Corte de pelo Cortejo Matrimonio funerales	Harawi	Huayno y sus variantes regionales Chuscada Pampeña Chimaycha Cachua Huaychalla Yaraví Muliza Pasacalle Marinera
Música de trabajo	Agrícola Ganadero comunal	Harawi Wanka Walina	
Música de fiestas	Danza- drama Carnavales Navidad Año nuevo Ritos festivos	Wifala Carnaval Pukllay Pumpin	
Música religiosa	Rezos Salmos Himnos Procesión Ofrendas rituales	Villancicos Wataki	

Fuente: Alcántara 2012.

2.2.7. Musica Tradicional

La música tradicional es resultado de un proceso contextualizado en movimientos migratorios, donde dos factores repercuten directamente en la creación de diversas expresiones populares que con el tiempo se vuelven tradición. El primer factor es la formación de nuevas identidades, regionales, étnicas y nacionales, que tienen un carácter diferenciador ante el otro, y en esa diferenciación crean una identidad y con ella una tradición, en este caso musical. El otro factor es que la

tradición es resultado de muchas identidades, es producto de la constante migración (que, en el caso de América y otros continentes, históricamente hablando, es producto de la invasión y de la imposición) En ese sentido es una tradición inventada y es una tradición relativamente nueva, reconstruida constantemente, y es un ejemplo claro de la capacidad de la creación cultural y del proceso del cambio cultural. (Vega H. , 2010)

2.2.8. Uso académico de la musica tradicional

Según La Federación de Enseñanza CCOO de Andalucía Si se tiene claro que la música es un complemento positivo en la educación las sesiones de clase y las estrategias educativas permitirían formular preguntas como ¿Qué se quiere o que se puede conseguir de la música en el aula de clase? ¿Cómo incorporarla en las sesiones de trabajo? que derivarían en objetivos precisos. Estos objetivos de la música respecto a la educación pueden ser los siguientes: La música como estrategia para mejorar conductas sociales y emocionales. La música como medio para mejorar las habilidades motoras.

La música como medio para mejorar la comunicación. La música como ayuda para enseñar habilidades académicas. La música como medio para la transmisión de valores, la música una actividad de ocio. (2009 p.2). En lo que se refiere al desarrollo de habilidades académicas la música será una ayuda importante, para conseguir captar la atención. Los estudiantes es términos generales y no solo los niños suelen mostrar dificultad para prestar atención a una tarea determinada, les cuesta trabajo filtrar estímulos irrelevantes y atender a instrucciones importantes, tampoco pueden prestar atención durante espacios de tiempo demasiado prolongados.

Se puede ayudar a mejorar la atención ofreciéndoles una motivación extra con el uso de las ayudas auditivas, visuales, táctiles. Por ejemplo, a través de la música podremos captar su atención y conseguiremos que se centre en el trabajo de grupo. Podremos conseguir captar su atención durante períodos más o menos prolongados de tiempo que pueden ayudarlo posteriormente a conseguir atención y concentración en otras tareas.

2.3. Marco conceptual

2.3.1. Qachwa

La qachua (también grafiada qhaswa o kachwa) es una expresión musical, dancística y ritual de origen prehispánico andino, vinculada históricamente al trabajo agrícola colectivo, las festividades comunales y las ceremonias de reciprocidad. Esta manifestación artística integra música, danza y canto en un contexto comunal, con funciones que trascienden lo estético para implicar lo social, lo espiritual y lo territorial (Godoy, s/f; Huamán, 2006). Su persistencia en comunidades rurales como Hualla revela su papel como eje articulador de memoria histórica, identidad cultural y cohesión comunal.

2.3.2. Música tradicional andina

La música tradicional andina es el conjunto de prácticas musicales transmitidas por vía oral, ligadas a contextos festivos, rituales y productivos, en las que se manifiestan cosmovisiones indígenas, procesos históricos de resistencia y formas particulares de organización social. Su interpretación se caracteriza por el uso de escalas modales, instrumentos autóctonos o mestizos (como la bandurria, el rondín o la guitarra afinada localmente), y por su fuerte enraizamiento comunitario. Esta música se vive más como un acto colectivo que como una representación artística individual (Céspedes, 2015; Aroni, 2013).

2.3.3. Transcripción musical

La transcripción musical es el proceso de representar gráficamente sonidos musicales mediante notación escrita, con el fin de documentar, analizar o preservar obras o tradiciones musicales. En el caso de la música tradicional andina, este proceso supone importantes desafíos por su carácter oral, su flexibilidad interpretativa y el uso de escalas no occidentales. Sin embargo, la transcripción es una herramienta fundamental para sistematizar los saberes musicales locales y facilitar su estudio académico (Zuleta, 2013).

2.3.4. Análisis musical

El análisis musical es el estudio detallado de los elementos que componen una pieza musical, tales como la melodía, el ritmo, la forma, la textura y la instrumentación.

En contextos tradicionales, este análisis debe incorporar no solo aspectos técnicos, sino también su función dentro del tejido social y ritual. Por ello, el presente estudio propone un análisis multicapas, estructurado en tres ejes: musical (estructural-formal), cultural-contextual y performativo-expresivo.

2.3.5. Utilidad Académica

La utilidad académica de un contenido o recurso se refiere a su valor formativo, didáctico y cognitivo dentro de los procesos educativos formales, particularmente en su capacidad para contribuir al desarrollo de competencias, pensamiento crítico y formación integral de los estudiantes. En este sentido, un contenido es académicamente útil cuando no solo transmite información, sino que se convierte en una herramienta para el aprendizaje significativo, la reflexión y la construcción de conocimiento contextualizado.

De acuerdo con Díaz (2006), la utilidad académica de un saber radica en su capacidad de articularse con los intereses de los estudiantes y su contexto, de modo que favorezca aprendizajes relevantes, duraderos y funcionales. Desde esta perspectiva, incorporar la música tradicional en la formación artística no solo permite desarrollar habilidades técnicas, sino también cultivar la sensibilidad estética y el sentido de pertenencia cultural.

Por su parte, Zabalza (2007) plantea que el conocimiento con valor académico debe tener pertinencia curricular, aplicabilidad en la práctica y contribuir al desarrollo intelectual y social del estudiante. Esto implica que su inclusión en las escuelas de arte no debe ser solo testimonial o decorativa, sino crítica, reflexiva y productiva, permitiendo analizar, interpretar y crear a partir de referentes culturales propios.

Así, la utilidad académica de la qachua tradicional de Hualla no se limita a su estudio como objeto cultural, sino que se proyecta como recurso pedagógico que potencia el enfoque intercultural, la identidad regional y la creatividad musical en las escuelas de educación artística.

2.3.6. Análisis rítmico

El análisis rítmico es el estudio detallado de los elementos temporales de una obra musical, como el compás, los valores de las figuras, los acentos, la métrica, la subdivisión y los patrones repetitivos que estructuran el movimiento del sonido en el

tiempo. Este análisis permite comprender cómo se organiza el ritmo, cómo se perciben las frases musicales y cómo se manifiestan las pulsaciones regulares e irregulares dentro de una composición.

En el caso de músicas tradicionales andinas, como las qachwas, el análisis rítmico adquiere particular relevancia, ya que estas piezas suelen estar profundamente ligadas a ciclos agrícolas, rituales comunitarios y estructuras corporales de danza y canto. En contextos como el de la qachwa de Hualla (Ayacucho), se ha propuesto el uso de herramientas complementarias al análisis occidental tradicional, como la identificación de pies métricos griegos (troqueo, yambo, espondeo, anapesto, etc.), que permiten describir patrones acentuales binarios y ternarios de manera más precisa desde una perspectiva perceptual y rítmica.

Los pies griegos ayudan a nombrar y clasificar secuencias rítmicas en las qachwas, no como esquemas rígidos, sino como herramientas heurísticas que permiten visualizar la estructura rítmico-melódica del canto y su interacción con el movimiento corporal y la danza. Este enfoque, además de respetar la particularidad del repertorio andino, facilita su transcripción pedagógica e integración en contextos educativos formales. Por ejemplo:

Yambo (corchea – negra): ritmo de impulso ascendente que aparece frecuentemente en el canto de la qachwa.

Troqueo (negra – corchea): patrón descendente que aporta fuerza y cadencia.

Pírrico (corchea – corchea): ritmo ágil y continuo.

Espondeo (negra – negra): acento doble, frecuente al cierre de frases musicales o cadencias.

2.3.7. Educación Artística

La educación artística es un proceso formativo que integra el conocimiento, la práctica y la reflexión crítica en torno a las diversas manifestaciones del arte, tales como la música, la danza, el teatro, la plástica y los medios contemporáneos. Su propósito no es únicamente el desarrollo de habilidades técnicas, sino la formación integral del ser humano a través de la sensibilidad, la creatividad y la expresión simbólica.

Según Elliot Eisner (2002), uno de los principales referentes en pedagogía del arte, “la educación artística es una vía para el desarrollo de formas de pensamiento

que no se cultivan mediante otras disciplinas escolares. Ayuda a los estudiantes a aprender a ver, a oír, a sentir y a pensar de maneras que son esenciales para la experiencia humana” (p. 34).

De manera similar, la UNESCO (2006) sostiene que la educación artística “desempeña un papel crucial en el desarrollo cultural de los individuos y de las sociedades, al permitir la expresión de ideas, emociones y visiones del mundo que contribuyen al diálogo intercultural y a la cohesión social” (p. 6).

Desde una perspectiva latinoamericana, Carlos Skliar (2009) plantea que la educación artística debe estar profundamente vinculada con el contexto, reconociendo las diversidades culturales y subjetividades locales. En sus palabras, “educar desde el arte es también una manera de resistir la uniformidad y la estandarización, es enseñar a mirar de otro modo y a decir aquello que no siempre encuentra palabras”.

Por lo tanto, la educación artística no se limita a una formación instrumental, sino que favorece el pensamiento crítico, la conciencia estética y la construcción de la identidad cultural, promoviendo aprendizajes significativos y transformadores.

2.3.8. Escuelas de Educación Artística

Las escuelas de educación artística son instituciones especializadas dedicadas a la formación integral en disciplinas del arte, como la música, la danza, el teatro, las artes visuales y los medios contemporáneos. Estas escuelas combinan saberes teóricos, prácticos, creativos y pedagógicos, con el fin de formar artistas, docentes y gestores culturales capaces de responder a las necesidades sociales, culturales y educativas de sus contextos.

Según Díaz Barriga y Hernández Rojas (2010), estas escuelas se constituyen como *“espacios de formación que integran el desarrollo de habilidades técnicas, sensibilidad estética y pensamiento crítico en torno al fenómeno artístico y cultural”* (p. 45).

Por su parte, la UNESCO (2006) señala que las instituciones de educación artística desempeñan un papel estratégico en la preservación del patrimonio cultural y en la formación de ciudadanos creativos, afirmando que: *“La educación artística es una herramienta esencial para formar individuos capaces de imaginar, crear e*

interpretar el mundo desde perspectivas múltiples, contribuyendo a una educación de calidad con pertinencia cultural” (p. 8).

En el contexto latinoamericano, Ríos y Cabello (2018) destacan que las escuelas superiores de arte deben fortalecer vínculos con las culturas locales, reconociendo *“la diversidad cultural y lingüística como eje de los procesos de formación artística, lo que implica integrar el arte tradicional, popular y comunitario en sus planes de estudio” (p. 61).*

Así, las escuelas de educación artística cumplen una doble función:

1. Formativa, al preparar profesionales del arte con competencias técnicas, críticas y expresivas.
2. Sociocultural, al contribuir al desarrollo cultural, la identidad colectiva y el ejercicio de la ciudadanía a través del arte.

CAPITULO III. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

3.1. Enfoque de la Investigación

El enfoque metodológico adoptado en la presente investigación — “Transcripción y análisis musical de la qachwa tradicional en Hualla, Víctor Fajardo, Ayacucho y su utilidad académica en las escuelas de educación artística, 2025”— es de carácter cualitativo, ya que permite abordar de manera profunda el contexto sociocultural, musical y pedagógico de una manifestación artística viva y en constante transformación.

Como afirman Hernández, Fernández y Baptista (2014), el enfoque cualitativo “se encarga de estudiar la vida de las personas, sus comportamientos, sus creencias y la estructura social” (p. 5), mientras que para Strauss y Corbin (2016), este tipo de investigación es de naturaleza pragmática, interpretativa y está anclada en la experiencia de los sujetos. En este caso, el estudio busca no solo describir las características musicales de la qachwa, sino también interpretar su significado en el entramado cultural de la comunidad de Hualla y su potencial como herramienta pedagógica en la formación artística.

El enfoque cualitativo resulta pertinente para observar prácticas rituales en su contexto y analizar la transmisión intergeneracional del repertorio. Asimismo, permite integrar la experiencia vivencial, la interpretación simbólica y la funcionalidad educativa del género musical, elementos que no pueden ser capturados adecuadamente mediante una metodología cuantitativa.

3.2. Tipo de investigación

De acuerdo con Pineda et al. (1994), la elección del tipo de investigación debe responder a la naturaleza del problema formulado y a los objetivos planteados, de modo que oriente adecuadamente el diseño metodológico del estudio (pp. 80-82). En la misma línea, Hernández et al. (2014) afirman que el tipo de investigación contribuye a delimitar los marcos espaciales y temporales del trabajo, así como a construir una representación clara del objeto de estudio.

En este sentido, la presente tesis titulada “Transcripción y análisis musical de la qachwa tradicional en Hualla, Víctor Fajardo, Ayacucho, y su utilidad académica en las escuelas de educación artística, 2025” se enmarca dentro de una investigación

aplicada, ya que no solo se orienta a la comprensión teórica y musicológica de la qachwa como manifestación cultural, sino que propone su incorporación concreta en contextos educativos formales. La aplicación de los resultados busca beneficiar directamente los procesos de enseñanza-aprendizaje en las escuelas de formación artística, mediante estrategias pedagógicas fundamentadas en el patrimonio sonoro andino.

3.3. Nivel

Según Carrasco (2006), la investigación debe desarrollarse de forma progresiva y coherente, comenzando por estudios exploratorios y avanzando hacia niveles descriptivos, explicativos o experimentales. En este caso, el estudio se ubica en el nivel descriptivo, ya que, aunque no existen investigaciones previas en la institución específica, sí se hallan antecedentes similares en otros contextos académicos.

3.4. Diseño de investigación

La presente investigación, titulada “Transcripción y análisis musical de la qachwa tradicional en Hualla, Víctor Fajardo, Ayacucho, y su utilidad académica en las escuelas de educación artística, 2025”, se desarrolla bajo un diseño metodológico cualitativo de tipo descriptivo. Este diseño se justifica por la necesidad de comprender e interpretar una práctica musical tradicional en su propio contexto sociocultural, atendiendo tanto a sus componentes musicales como a su función simbólica y educativa dentro de la comunidad.

A través de la observación participante y el registro directo en campo, el carácter descriptivo del diseño posibilita sistematizar los elementos musicales de la qachwa —ritmo, melodía, estructura, modos tonales— con fines analíticos y pedagógicos, mediante el uso de herramientas como la transcripción musical y el análisis estructural.

Este diseño integra también un componente aplicado, ya que se orienta a generar propuestas que permitan incorporar los saberes musicales tradicionales en los procesos de formación académica dentro de las escuelas de educación artística. En consecuencia, el diseño metodológico articula la exploración cultural, la documentación técnica y la proyección pedagógica, reconociendo la qachwa no solo

como objeto de estudio, sino como recurso vivo de enseñanza-aprendizaje con alto valor identitario y formativo.

3.5. Categorías

Categoría principal	Subcategorías	Dimensiones de análisis	Indicadores posibles
1. Música tradicional andina	- Qachwa como género musical Forma musical	Función cultural de la música	Contexto ritual festivo
2. Transcripción y análisis musical	Análisis rítmico	Dimensión rítmica	Patrones rítmicos predominantes
			Subdivisiones del pulso
	Análisis melódico	Dimensión melódica	Tonalidad
			Tesitura
			Dirección melódica
			Intervalos
			Ideas musicales
			Contorno melódico
			Ritmo melódico
			Repetición y variación
			Expresividad
	Análisis armónico	Armónica	Tonalidad
			Grados tonales
			Acordes funcionales
			Progresiones armónicas
			Modulaciones
			Cadencia
			Acordes extendidos o alterados
3. Utilidad Académica			Acordes diatónicos
			Valor formativo
			Pertinencia curricular
			Fomento de la investigación
			Aplicabilidad didáctica
			Resignificación del patrimonio
			Desarrollo de materiales
			Formación docente

3.6. Escenario de estudio

El escenario de estudio es el distrito de Hualla perteneciente a la provincia de Víctor Fajardo, situada al suroeste del departamento de Ayacucho, en la sierra sur del Perú. A una altitud aproximada de 3341 m s. n. m. y con una población de alrededor de 5,278 habitantes, Hualla destaca por su legado histórico, riqueza natural y dinamismo agrícola. Su capital distrital, San Pedro de Hualla.

Geográficamente, Hualla se encuentra en una zona estratégica de conexión interprovincial. Limita con Canaria al sur, Cayara al norte, Huanca Sancos al oeste, Huancapi al noroeste y Vilcashuamán al este. Se halla a 145 km de la ciudad de Ayacucho, y cuenta con carreteras transitables que permiten el acceso desde ciudades como Lima, Ayacucho y otras provincias cercanas, con tiempos de viaje que oscilan entre 4 y 18 horas, según el punto de partida.

3.7. Técnicas e instrumentos de recolección de datos

La técnica a utilizarse será la entrevista y el instrumento de recolección de datos fue la guía de entrevista.

3.8. Procedimientos

Incluye el modo de recolección de información, la categorización (Categorías y subcategorías), la aplicación de intervenciones, el proceso de triangulación, según corresponda.

3.9. Tratamiento de la información

El procesamiento de la información en esta investigación respondió a los principios del enfoque cualitativo, donde el análisis no se limita a la cuantificación de datos, sino que busca comprender el sentido y la significación cultural de los fenómenos estudiados (Hernández, Fernández & Baptista, 2014). En este caso, se trató de comprender el valor musical, simbólico y pedagógico de la qachwa tradicional en el contexto comunal de Hualla, Ayacucho.

Una vez recopilada la información mediante observaciones participativas, entrevistas semiestructuradas, registros audiovisuales y notas de campo, se procedió a su sistematización en diferentes fases:

1. Organización del corpus de la información recibida por el informante clave Emiliano Maldonado Valenzuela.
2. Transcripción musical: Los fragmentos sonoros seleccionados fueron transcritos utilizando notación occidental adaptada a los modos pentatónicos y microtonalidades propias del repertorio andino, empleando un software musical como herramienta de apoyo técnico. La transcripción incluyó aspectos rítmicos, melódicos y texturales.
3. Codificación temática y categorización: A partir de la matriz de categorías elaborada previamente (utilidad pedagógica, elementos musicales), se identificaron unidades de significado dentro de los testimonios orales y las prácticas observadas. Esta codificación permitió interpretar la función social de la qachwa en su contexto de origen.
4. Análisis cruzado: Se compararon las estructuras melódicas y rítmicas de distintas versiones de qachwas registradas, estableciendo semejanzas y diferencias. Este análisis fue contrastado con las categorías teóricas del marco conceptual (Merriam, (1964); Turino, (2008)) permitiendo así un diálogo entre la teoría y la experiencia musical comunitaria.
5. Interpretación pedagógica: Finalmente, se elaboró una lectura educativa de los hallazgos, proponiendo usos concretos del material transcrito en la formación artística. Esto incluyó sugerencias para su aplicación en asignaturas como etnomusicología, práctica coral y análisis musical.

Este proceso garantizó la rigurosidad interpretativa del estudio y permitió que la riqueza simbólica y estética de la qachwa no se reduzca a un mero ejercicio técnico, sino que se integre como una experiencia vivencial, formativa y contextualizada en la enseñanza del arte.

3.10. Método de análisis de la Información

Se toma en cuenta los diferentes modelos o trayectorias de análisis dependiendo del foco de interés y el diseño seleccionado.

3.11. Aspectos éticos

Esta investigación se rige por principios éticos fundamentales que garantizan el respeto, la integridad y la dignidad de las personas y comunidades involucradas.

En primer lugar, se asegura el consentimiento informado de los músicos, cultores y miembros de la comunidad de Hualla que participen en entrevistas, grabaciones o cualquier tipo de colaboración. Se informará claramente sobre los objetivos del estudio, el uso de los datos y su derecho a retirar su participación en cualquier momento.

Se reconoce el carácter colectivo de los saberes musicales tradicionales, por lo que se prioriza el reconocimiento cultural y la propiedad intelectual comunitaria, evitando prácticas extractivistas o la apropiación indebida del conocimiento local.

Finalmente, se buscará la devolución de los resultados a la comunidad en un formato accesible (por ejemplo, recitales, talleres o materiales didácticos), en concordancia con un enfoque ético y participativo que valore el diálogo horizontal entre la academia y la comunidad portadora de saberes.

CAPITULO IV: RESULTADOS

4.1. Contexto espacio temporal

4.1.1. Ubicación de la Región Ayacucho

Ayacucho está ubicado en la región centro sur del Perú, de clima agradable, con temperaturas promedio de 20 °C. que disfrutan, según el último Censo, sus 688 657 habitantes. La superficie de 43 814,80 km² con altitud: 2760 m.s.n.m. y latitud Sur 13° 09' 26" S, Longitud Oeste 74° 13' 22", limita por el Norte con Junín, por el Noreste con Cuzco, por el Este con Apurímac, por el Sur con Arequipa, por el Oeste con Ica y el Noroeste con Huancavelica.

El territorio ayacuchano tuvo presencia humana desde hace, por lo menos 20,000 años a. C., evidenciado en la cueva de Pikimachay. Posteriormente a inicios de la nueva era wichqana, se desarrollaron chupas y ranchas. Alrededor de 250 y 500 d. C. se asentaron diversos grupos humanos en la región, que conformarían Wari, poderosa civilización que se expandió hacia el norte y sur del Perú. Con la caída de la cultura wari nace la Nación Chanca, que resistió al Imperio Inca, pero que finalmente fueron conquistados por Pachacútec y tras la derrota el territorio paso a llamarse aya kuchu, “rincón de muertos”.

Con el dominio inca se construye Vilcas Huamán, la construcción inca más importante de la zona. Luego de la conquista, por orden de Pizarro se fundó la ciudad de Huamanga el 29 de enero de 1539. En 1677 se creó la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga. En esta ciudad nació María Parado de Bellido, quien fue fusilada por luchar contra el sistema virreinal. Fue con la Batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824) que se consolidó la Independencia del Perú y de América del Sur hispana. Uno de los ayacuchanos más célebres es el mariscal Andrés Avelino Cáceres. - Se fundó el 25 de abril de 1822.

4.1.2. Víctor Fajardo

La provincia de Víctor Fajardo, ubicada en la región Ayacucho, es una de las trece provincias que conforman este emblemático departamento del sur andino peruano. Creada oficialmente el 14 de noviembre de 1910 mediante la Ley N.º 1306, la provincia fue nombrada en honor al coronel Víctor Fajardo, héroe de la Guerra del Pacífico y destacado combatiente en la batalla de Tarapacá (1879). Su capital es la ciudad de Huancapi, centro administrativo y cultural de la provincia.

Víctor Fajardo se encuentra en el sector centro-oeste de la región Ayacucho y limita al norte con la provincia de Huanca Sancos, al este con las provincias de Vilcas Huamán y Cangallo, al sur con la provincia de Lucanas y al oeste con la región Huancavelica. Su territorio comprende 12 distritos: Huancapi, Alcamenca, Apongo, Asquipata, Canaria, Cayara, Colca, Huamanquiquia, Huancaraylla, Sarhua, Vilcanchos y Hualla, todos con una fuerte identidad cultural quechua.

Víctor Fajardo es una provincia marcada por su profundo legado histórico. Durante la época de la independencia, muchos de sus distritos participaron activamente en las luchas contra el dominio español. Especial mención merece el distrito de Hualla, escenario de la Batalla de Trigopampa (1823), donde pobladores locales enfrentaron al ejército realista y a los iquichanos, en un acto de resistencia heroica que forma parte de la memoria colectiva de la región.

En su historia republicana, los fajardineros han mantenido una participación activa en procesos sociales, políticos y culturales, afirmando su identidad andina a través de sus lenguas, costumbres y expresiones artísticas.

Víctor Fajardo presenta una geografía variada de quebradas, valles interandinos, punas y lagunas, con altitudes que oscilan entre los 2,500 y 4,000 metros sobre el nivel del mar. Su clima es típicamente serrano, con días templados y noches frías, y una marcada estacionalidad de lluvias. Estas condiciones han permitido el desarrollo de una economía agrícola basada en productos como el maíz, la papa, la quinua y la cebada, así como una importante actividad ganadera, especialmente de ovinos y camélidos.

En los últimos años, se ha observado un crecimiento en la producción de frutas andinas (durazno, manzana, palta, tuna), y una expansión de iniciativas de agroindustria local, especialmente en los distritos más cercanos a vías de comunicación estratégicas.

La provincia de Víctor Fajardo es un semillero de arte y cultura andina. En distritos como Sarhua, el arte de las tablas pintadas —reconocido a nivel nacional e internacional— expresa no solo la historia familiar y comunal, sino también la cosmovisión andina y la narrativa oral del pueblo quechua. Asimismo, los géneros musicales tradicionales como la qachua, el huayno, el harawi y el yaraví, acompañan las festividades patronales y agrícolas, constituyéndose en elementos centrales de la vida comunitaria.

La educación en la provincia ha avanzado con esfuerzo, contando con instituciones educativas que promueven el bilingüismo (quechua-castellano) y la revalorización de la cultura local. En algunos distritos también se impulsan programas artísticos y patrimoniales que buscan formar nuevas generaciones comprometidas con su identidad.

A pesar de sus riquezas naturales y culturales, Víctor Fajardo enfrenta desafíos como la migración juvenil, el acceso limitado a servicios de salud especializados y la necesidad de mayores oportunidades económicas sostenibles. Sin embargo, su población ha demostrado históricamente una gran capacidad de organización, resiliencia y defensa de su territorio.

Proyectos de turismo comunitario, recuperación de técnicas agrícolas ancestrales, producción de artesanía y reactivación de rutas culturales se presentan hoy como alternativas viables para el desarrollo de la provincia, siempre desde un enfoque que respete los saberes locales y promueva una ciudadanía intercultural.

4.1.3. Distrito de Hualla

El distrito de Hualla, uno de los doce que conforman la provincia de Víctor Fajardo, se sitúa al suroeste del departamento de Ayacucho, en la sierra sur del Perú. A una altitud aproximada de 3341 m s. n. m. y con una población de alrededor de 5,278 habitantes, Hualla destaca por su legado histórico, riqueza natural y dinamismo agrícola. Su capital distrital, San Pedro de Hualla, cuenta con todos los servicios básicos, lo cual ha favorecido el desarrollo del turismo y el acceso a atractivos arqueológicos como Raqaraqaypata, ubicado a tan solo 3 km del centro urbano.

El topónimo "Hualla" proviene del quechua waylla, nombre de una planta nativa que crece en las lagunas altas de la región. Este origen etnobotánico es reflejo de la íntima relación del distrito con su entorno natural. Las quebradas y valles de la zona, además de su clima templado de altura, permiten una producción agrícola variada, con cultivos tradicionales como el maíz, papa, cebada y quinua, y frutales como palta, manzana, naranja y durazno, cuya producción se ha incrementado notablemente en los últimos años. Este auge agrícola se complementa con una ganadería diversificada, que incluye ovinos, vacunos y camélidos sudamericanos, además de una incipiente producción hortícola y de plantas medicinales.

Hualla cuenta también con una infraestructura moderna de manejo de residuos sólidos, administrada por su municipalidad, lo que refuerza su compromiso con el desarrollo sostenible.

La historia de Hualla se remonta a los inicios de la República. El distrito fue creado oficialmente por el Reglamento Provisional de 1821, emitido por el libertador José de San Martín, y su capital fue elevada al rango de Benemérita Villa en 1828. A lo largo del siglo XIX, Hualla formó parte activa de los procesos de organización territorial y participó en momentos clave de la historia nacional.

Un hecho especialmente notable fue la Batalla de Trigopampa, librada el 18 de noviembre de 1823, en la que los pobladores de Hualla resistieron la imposición del Ejército Realista del Perú. Organizados bajo el liderazgo de figuras como Tomás Yanque, Gabriel Nanga, Tomás Vílchez y Miguel Yupanqui, formaron un ejército de defensa comunal que enfrentó con valor a los realistas e iquichanos en las laderas de Trigopampa, símbolo de la lucha por la libertad y la autodeterminación indígena en la sierra ayacuchana.

Este episodio, poco reconocido en los relatos oficiales, testimonia la participación activa de comunidades andinas como Hualla en la gesta emancipadora del Perú, y sus protagonistas hoy son recordados como símbolos de valor indígena y resistencia popular.

Geográficamente, Hualla se encuentra en una zona estratégica de conexión interprovincial. Limita con Canaria al sur, Cayara al norte, Huanca Sancos al oeste, Huancapi al noroeste y Vilcashuamán al este. Se halla a 145 km de la ciudad de Ayacucho, y cuenta con carreteras transitables que permiten el acceso desde ciudades como Lima, Ayacucho y otras provincias cercanas, con tiempos de viaje que oscilan entre 4 y 18 horas, según el punto de partida.

El clima de Hualla corresponde a la zona ecológica quechua de los valles interandinos, con temperaturas medias anuales entre 11 °C y 20 °C. La estación seca se presenta entre mayo y agosto, mientras que el periodo lluvioso abarca de septiembre a marzo. Estas condiciones permiten una agricultura diversa y resiliente, sustentada en técnicas ancestrales como el uso de andenes y la yunta, aún visibles en el paisaje agrícola de la zona.

La economía de Hualla se basa principalmente en la agricultura y la ganadería, con especialización en el cultivo de maíz, base de la alimentación y de festividades como la Mama Sara celebrada en junio. La fruticultura ha adquirido protagonismo en los últimos años, al igual que la producción de hortalizas, plantas medicinales y productos lácteos derivados de la ganadería. Hualla es también un distrito de proyección turística y cultural, gracias a su legado histórico, sus paisajes andinos, su tradición agrícola y su profunda identidad musical y festiva, especialmente visible en géneros como la qachua, el huayno y el yaraví, que aún se interpretan en sus celebraciones comunales.

4.2. Qachwa

Diego Gonzales de Holguin en el *Vocabulario de la lengua General de todo el Perú o lengua Qquichua o del inca* en la página 106, escribe Kachua y lo define como Bayle asidos de las manos. (Gonzales de Holguin, 1608).

La qachwa es una manifestación musical y dancística tradicional de los Andes peruanos, particularmente extendida en regiones como Ayacucho, Cusco, Huancavelica y Apurímac. Se caracteriza por su estructura rítmica binaria o

sesquiáltera, su ejecución colectiva, y su estrecha vinculación con contextos rituales y festivos, especialmente aquellos asociados a faenas agrícolas y celebraciones comunales. Es, ante todo, una expresión performativa donde música, danza, canto y movimiento se integran para reforzar la cohesión social y la identidad local. (Romero, 2002) (Godoy, 2010)

En lo musical, la qachwa se distingue por sus melodías pentatónicas y el uso de instrumentos como el violín, la tinya, o el charango y, en algunas variantes, la guitarra, cuyas armonías recrean un acompañamiento rítmico continuo. Su carácter participativo y ceremonial responde a una lógica de reciprocidad y comunalidad propia del mundo andino. (Mendoza Z. S., 1991) (Flores Galindo, 1988)

En términos simbólicos, la qachwa permite la representación del ciclo agrícola, el reencuentro de las comunidades dispersas y el fortalecimiento de las redes de parentesco, siendo además un espacio de subjetivación colectiva donde los participantes actualizan su memoria cultural (Godoy J. , 2010).

Yucra Feliz (2014) dice que en Sarhua la Qachua está dentro de sus costumbres, está la limpieza de acequia llamada como la fiesta del agua que se celebra en el mes de agosto de cada año, donde la participación es obligatoria desde las autoridades, de los cargantes o mayordomos, y la población. Este ritual es acompañado de algunos Santos, se limpia los canales de agua que sirven para el riego de las chacras, los cargantes son encargados de llevar chicha y comida a los que participan en la limpieza; la chicha es de jora llevados en vasijas de barro (puyñu) y otros envases igual la comida, para luego distribuirlas a todos los presentes en el lugar Qachwana, la población se concentra de diferentes edades de ambos sexos, los varones con sus herramientas de trabajo con pala, barreta, pico y machete, después de terminar con la distribución de aqa Tumay y mirinda mikuy por ayllus; se inicia la competencia de qachwa entre tos ayllus tradicionales Sawqa y Qullana, con cantos y bailes dirigido por el mayordomo; el lugar de concentración de actores jóvenes es el lugar Qachwana; de ahí empieza la Qachwa y hasta llegar al pueblo, llegando a la plaza principal dan vuelta al parque agarrados de brazo en forma circular. Posteriormente se dirigen hacia su domicilio de cargantes cantando bailando y después van al domicilio de tos mayordomos, para luego prepararse para la competencia de rempujo que consiste en medir las fuerzas entre los varones entre hombro y hombro de ambos grupos, este evento se inicia desde las diez de la noche,

en el parque principal en donde las mujeres cantan y corean tomando un poco de chicha y cañazo, Juego terminan con bailes y cantos en Ja madrugada del día siguiente de cada 24 y 25 de agosto.

Infante, R. P (1998) en su libro titulado Pasos y huellas en la benemérita villa de San Pedro de Waylla siglo XX. En el capítulo [X]: La Qachwa como Expresión de Sociabilidad e Identidad en San Pedro de Waylla se analiza la danza de la Qachwa en la comunidad de San Pedro de Waylla (Ayacucho, Perú) como una práctica cultural compleja que trasciende la mera ejecución dancística. Basándose fundamentalmente en la etnografía histórica, este análisis se examina cómo la qachwa funciona como un dispositivo clave para la socialización juvenil, la negociación de relaciones de cortejo y la reproducción de la identidad colectiva wayllina en contextos festivos y de migración.

Según la fuente primaria, la ejecución de la Qachwa no es un evento aleatorio, sino que se encuentra institucionalizada dentro del calendario ritual y agrofestivo de la comunidad. Su práctica se circunscribe a las festividades religiosas principales – Corpus Christi, la fiesta de la Capilla, San Pedro y San Pablo y la Mamacha Cocharcas–, con especial énfasis en las veladas previas dedicadas a la preparación de la chicha (Infante, 1998). Este contexto sitúa a la Qachwa en la intersección entre lo sagrado y lo profano, funcionando como un ritual de sociabilidad que antecede a la celebración formal.

Componentes Estructurales de la Qachwa Wayllina

1. El Marco Musical: La Bandurria como Emblema Sonoro

Un elemento distintivo que subraya Infante (1998) es la centralidad de la bandurria como instrumento identitario. El autor es enfático en diferenciarla del charango, común en otras regiones, estableciendo así una marca de autenticidad local. La ejecución musical, a cargo de uno o dos especialistas, no solo provee el ritmo para el baile, sino que actúa como un símbolo acústico de la cultura wayllina.

2. Las Modalidades Coreográficas y su Función Social

La descripción de Infante (1998) permite identificar dos estructuras coreográficas principales, cada una con una función social específica:

Modalidad en Filas: Esta disposición, donde hombres y mujeres se enfrentan en dos hileras, facilita una interacción grupal regulada. El movimiento de avance y retroceso crea un espacio liminal donde el contacto físico sutil –descrito como "rozar rodilla a rodilla"– está permitido (Infante, 1998). Esta coreografía opera como un mecanismo de cortejo ritualizado, donde las relaciones intergeneracionales se negocian dentro de un marco comunitario que las norma y hace públicas.

Modalidad en Ruedo: La formación circular con participantes intercalados fomenta una dinámica diferente, más centrada en la pareja. En esta modalidad, las interacciones se personalizan a través de la "tocadita", un intento sigiloso de contacto manual (Infante, 1998). Esta práctica refuerza los vínculos afectivos preexistentes o explora nuevos vínculos en un contexto de mayor proximidad.

3. Indumentaria y Comportamiento: La Construcción de la Persona

La vestimenta descrita –ponchos y sombreros para los varones; mantas y sombreros floridos para las mujeres– no responde solo a una necesidad utilitaria contra el frío, sino que constituye un texto cultural que comunica roles de género, estatus y pertenencia. El detalle de la manta que cubre parcialmente el rostro femenino añade un componente de recato y coquetería, regulando la mirada y la interacción (Infante, 1998). Cabe resaltar que Infante (1998) señala la ausencia generalizada de licor, lo que distingue a esta práctica de otras celebraciones y enfatiza su carácter de socialización basada en la alegría comunal ("alegrarse").

4. Proyección y Recontextualización: La Qachwa en el Espacio Migrante

El análisis de Infante (1998) adquiere mayor relevancia al documentar el proceso de traslación de esta tradición a Lima. La fundación de la Agrupación Folklórica «Ayllus de San Pedro de Waylla» en 1992 ejemplifica cómo las prácticas culturales se movilizan y adaptan en contextos de migración. Este grupo no solo se dedicó a la difusión, sino también a la lucha por la autenticación, aclarando la confusión nominal con el género "Pum-pin" y participando en concursos nacionales donde obtenían reconocimientos (Infante, 1998). Este fenómeno demuestra cómo la Qachwa se convierte en un vehículo de identidad diaspórica, permitiendo a los migrantes mantener un vínculo tangible con su comunidad de origen y proyectar su cultura en un escenario nacional.

Finalmente, La Qachwa de San Pedro de Waylla, según la documentación de Infante (1998), se erige como una institución socio-cultural multifacética. Lejos de ser una simple diversión, es un sistema performativo que regula las relaciones sociales, especialmente entre los jóvenes, dentro de un marco comunitario específico. Sus coreografías, música e indumentaria codifican valores y comportamientos, actuando como un mecanismo de endoculturación y reproducción social. Finalmente, su trayectoria desde las punas ayacuchanas hasta la capital peruana ilustra su vitalidad y su capacidad para funcionar como un potente símbolo de identidad colectiva, tanto en el contexto rural de origen como en los nuevos espacios urbanos donde se reconstituye la comunidad wayllina. (Infante, 1998)

4.3. Análisis de la Entrevista realizada a Emiliano Maldonado Valenzuela sobre la Qachwa.

El testimonio de Emiliano Maldonado Valenzuela, músico y difusor cultural de Hualla (Ayacucho), constituye una fuente etnográfica de primer orden para comprender la trayectoria biográfica de un portador de tradición y los procesos de evolución, difusión y patrimonialización de la forma musical qachwa. Esta entrevista, realizada por Rex Inca Chocña, permite analizar la práctica cultural no como un artefacto estático, sino como un fenómeno dinámico, marcado por la migración, la innovación técnica y la agencia cultural de sus protagonistas.

El análisis se basa en una codificación abierta y selectiva del contenido de la entrevista, identificando categorías emergentes clave que estructuran la comprensión del fenómeno qachwa desde una perspectiva vivencial.

Estas categorías son: 1) Socialización y formación musical, 2) Profesionalización y difusión, 3) Características y evolución del género, y 4) Significado cultural e identitario.

Análisis de Contenido y Discusión

1. Socialización y Formación Musical: El Aprendizaje Comunitario y Empírico
El relato de Maldonado ilustra un modelo de "endoculturación musical" (Mendoza, 2000) típico de contextos andinos. Su socialización musical inicia en el ámbito familiar ("mi papá fue ejecutor de bandurria... él me inspiraba bastante"), se consolida en el entorno comunitario mediante la experimentación lúdica ("hacías cauquita con... la

chawar de la cabuya") y se caracteriza por ser mayormente empírica y autodidacta. Un punto de inflexión es su necesidad de alfabetizarse musicalmente ("aprendí notas musicales") al enfrentarse al circuito profesional limeño, lo que evidencia el encuentro, y a veces conflicto, entre el conocimiento tradicional y las exigencias formales de la industria cultural.

2. Profesionalización y Difusión: De la Comunidad al Escenario Nacional

La narrativa del entrevistado documenta la transición de la qachwa de una práctica local a un género de alcance nacional. La fundación del conjunto Qori Waylla (hace aproximadamente 40 años) marca un hito, siendo pioneros en la grabación y comercialización del género en Lima. Maldonado describe estrategias de profesionalización clave:

Innovación Musical: Aceleraron el ritmo tradicional ("huayneadito") para hacerlo "más alegre, másailable", decisión que define el sonido huallino contemporáneo.

Giras y Mediatización: Sus presentaciones en escenarios deportivos (Copa Fajardo) y giras nacionales con su grupo "Generación Maldonado" ampliaron el público del género.

Reconocimiento Institucional: Menciona hitos como la recepción de un Disco de Oro y un reconocimiento en el Congreso de la República por su labor como difusor de la "música indígena". Estos elementos son cruciales en los procesos de patrimonialización (Romero, 2002), donde las expresiones locales son validadas por instituciones nacionales.

3. Características y Evolución del Género Qachwa

La entrevista aporta definiciones clave desde la perspectiva nativa:

Relación Qachwa / Pum Pin: Maldonado establece una relación genealógica clara: la qachwa es la "raíz madre" de la cual deriva el pum pin y otros géneros. Esta afirmación posiciona a la qachwa como un género matriz con profundidad histórica ("desde la época del imperio Inca").

Contexto de Ejecución: Subraya un aspecto fundamental: la qachwa huallina no tiene una época específica ("no es como carnaval"). Su práctica es cotidiana y está integrada a todo tipo de actividades (matrimonios, faenas agrícolas, zafa casas), lo que refleja su profunda imbricación en la vida social. El concepto quechua

"qachwasun, qachwaykusun" (hagamos qachwa, vamos a hacer qachwa) encapsula esta omnipresencia performativa.

Baile e Indumentaria

Describe un baile con zapateo, distinto al del pum pin, y destaca el proceso de folklorización, donde la qachwa es adaptada como "danza folclórica" por instituciones. Menciona el proyecto de patentar la indumentaria típica de Hualla, un acto explícito de reivindicación de la propiedad intelectual y cultural frente a la apropiación por otros pueblos.

4. . Significado Cultural e Identitario

Para Maldonado, la qachwa trasciende lo musical para convertirse en un símbolo de identidad huallina. Su difusión es vista como un acto de afirmación colectiva que superó la marginación ("nos marginaban... música de cholos"). La música se erige como un vehículo de orgullo y pertenencia en contextos de migración y violencia sociopolítica, factores que él mismo vivió. Su mensaje final a las nuevas generaciones evidencia una conciencia clara de su rol como transmisor de un patrimonio vivo.

5. Conclusión

El testimonio de Emiliano Maldonado Valenzuela permite concluir que la qachwa de Hualla es un proceso cultural en constante evolución, cuya vitalidad actual es resultado de la agencia creativa de músicos que negociaron entre la tradición local y las demandas de un mercado nacional. Lejos de ser una reliquia estática, la qachwa fue reinventada (ritmo más rápido, profesionalización) para asegurar su supervivencia y expansión. La entrevista demuestra cómo una práctica performativa se convierte en un recurso identitario fundamental para una comunidad, cuya trayectoria ilustra los complejos procesos de construcción del patrimonio cultural inmaterial en el Perú contemporáneo. El caso de la qachwa huallina, tal como lo relata Maldonado, es un ejemplo paradigmático de cómo la cultura tradicional no solo se preserva, sino que se recrea activamente para seguir siendo relevante en un mundo cambiante.

4.4. Registro y transcripción técnica y sistematizada de las características musicales (rítmicas, melódicas, tímbricas y estructurales) de la qachwa tradicional del distrito de Hualla, con base en registros de campo y métodos de análisis musical.

Este estudio tiene como finalidad realizar un análisis musical y una transcripción sistemática de la música de la qachwa tradicional del distrito de Hualla, ubicado en la provincia de Víctor Fajardo, Ayacucho. A través de esta labor, se busca preservar, interpretar y revalorizar una expresión musical que forma parte del patrimonio inmaterial andino, y que actualmente corre el riesgo de desaparecer o ser distorsionada por fenómenos de homogeneización cultural.

El análisis incluirá aspectos rítmicos, melódicos, modales y estructurales, contextualizados en su uso festivo y comunitario, mientras que la transcripción se realizará utilizando notación académica occidental, sin perder de vista los elementos propios de la oralidad y la ejecución tradicional. Este enfoque técnico permitirá generar materiales pedagógicos accesibles para su inclusión en programas de formación musical formal, especialmente en escuelas de arte y universidades con enfoque intercultural.

Además, se busca visibilizar el valor de esta música en tres dimensiones:

1. Académica, como fuente de estudio y formación técnica;
2. Cultural, como expresión viva de la identidad ayacuchana y Huallina;
3. Pedagógica, como recurso para fomentar la creatividad, la sensibilidad estética y el conocimiento de los estudiantes desde una perspectiva descolonizadora.

Este objetivo responde a la necesidad urgente de integrar repertorios musicales tradicionales en los planes de estudio, reconociendo su riqueza técnica y su potencial formativo. La qachwa de Hualla, en tanto portadora de memoria, simbolismo y afectividad colectiva, representa una oportunidad valiosa para repensar la educación musical desde una mirada más inclusiva, crítica y comprometida con los saberes originarios.

4.4. Análisis comparativo de las fuentes

Autor / Fuente	Época / Contexto	Definición Principal	Características Clave	Función / Significado
Diego Gonzales de Holguín	1608 (Colonia temprana)	Bayle asidos de las manos (Danza tomados de las manos).	- Semejanza: Se confirma la naturaleza dancística y colectiva. - Diferencia: Definición léxica, breve y descriptiva, sin contexto ritual.	Actividad social (baile). Su definición sugiere una coreografía circular o en cadena.
Raúl P. Infante	1998 (Comunidad de San Pedro de Waylla)	Costumbre popular de alegrarse. Una danza realizada en reuniones de jóvenes.	- Semejanza: Colectiva, con canto y baile. Vinculada a fiestas religiosas. - Diferencia: Describe dos modalidades coreográficas específicas (en fila y en ruedo). Uso específico de la bandurria. Contexto de socialización y cortejo.	Socialización juvenil, cortejo y alegría comunal dentro de las fiestas patronales. Es una tradición local muy específica.
Yucra Feliz	2014 (Comunidad de Sarhua)	Ritual dentro de la limpieza de acequias (fiesta del agua).	- Semejanza: Colectiva, con canto y baile. Vinculada a un ciclo agrícola. - Diferencia: Componente ritual y de trabajo obligatorio. La qachwa es una competencia entre ayllus que culmina una faena comunal.	Reciprocidad y refuerzo de la estructura social. Integra trabajo, ritual religioso y competencia dancística para fortalecer la comunidad.

Autor / Fuente	Época / Contexto	Definición Principal	Características Clave	Función / Significado
Emiliano Maldonado (Entrevista)	Contemporáneo (Perspectiva de un músico de Hualla)	Fenómeno cultural dinámico, raíz madre del pum-pin. Música alegre,ailable y contagiosa.	- Semejanza: Expresión integral (música, canto, baile). Identidad cultural. - Diferencia: Perspectiva vivencial y profesional. Énfasis en la evolución, difusión comercial y profesionalización de la música. Se ve como un patrimonio vivo que se adapta.	Preservación y proyección de la identidad cultural huallina. Conexión emocional y orgullo local, más allá del contexto puramente ritual.
Síntesis Académica (Romero, Godoy, Mendoza, etc.)	Contemporánea (Académica)	Manifestación musical y dancística tradicional de los Andes. Performance integral para la cohesión social.	- Semejanza: Integra música, danza y canto. Vinculada a lo agrícola y lo comunal. - Diferencia: Perspectiva analítica y generalizadora. Describe estructuras musicales (pentatónica, ritmo binario), instrumentos y profundidad simbólica (ciclo agrícola, memoria cultural).	Cohesión social, identidad local y actualización de la memoria cultural. Es una expresión clave de la comunidad andina.

El análisis comparativo de las definiciones de la qachwa revela una riqueza conceptual que va desde una simple descripción colonial hasta comprensiones contemporáneas profundamente complejas. La semejanza fundamental en todas las fuentes es el reconocimiento de la qachwa como una práctica colectiva, performativa (que integra baile, canto y música) y fuertemente vinculada a la identidad y la vida comunal andina.

Las diferencias principales radican en el enfoque y la profundidad:

1. De lo Descriptivo a lo Simbólico: La definición de Holguín (1608) es puramente descriptiva ("bailes asidos de las manos"), mientras que las perspectivas académicas y etnográficas modernas (Romero, Godoy, Yucra) profundizan en su significado simbólico, ligado a la reciprocidad, el ciclo agrícola y la reproducción social.
2. De lo Ritual a lo Profano: Existe un espectro en su función. En Sarhua (Yucra), la qachwa es un elemento central de un ritual de trabajo obligatorio (limpieza de acequias). En San Pedro de Waylla (Infante), aunque se relaciona con fiestas religiosas, tiene un matiz más de socialización y alegría juvenil. La perspectiva de Maldonado añade una dimensión de espectáculo y profesionalización.
3. De lo Local a lo General: Las fuentes etnográficas (Infante, Yucra, Maldonado) destacan variantes locales muy específicas (instrumentos como la bandurria, coreografías particulares, competencias entre ayllus). La síntesis académica, en cambio, busca generalizar sus características estructurales y simbólicas comunes para toda la región andina.

En conclusión, la qachwa no puede entenderse como un concepto único y estático. Es, más bien, un contenedor cultural flexible cuyo núcleo es la celebración de la comunidad. Su definición específica varía según el contexto histórico, la localidad geográfica y la perspectiva desde la que se analice (lexicográfica, ritual, social o académica). Lo que en el siglo XVII se veía como un simple baile, hoy se comprende como una expresión vital de la cosmovisión andina, que puede manifestarse como un ritual sagrado, una fiesta social o un arte escénico profesionalizado, siempre manteniendo su esencia de fortalecer los lazos comunitarios.

4.5. Fundamentación filosófico-educativa de la investigación

Desde esta perspectiva, la transcripción y análisis del género musical qachwa no solo permite conservar y revitalizar una práctica ancestral, sino también articular saberes tradicionales y contemporáneos en el proceso de formación de artistas-docentes críticos, reflexivos y comprometidos con su entorno. En consonancia con el PEI, esta investigación busca analizar e interpretar los principios filosóficos, científicos y educativos que posibilitan la investigación artística desde una mirada situada y contextualizada en la realidad ayacuchana.

El trabajo propone un enfoque que reconoce al arte como vehículo de transformación social, permitiendo reflexionar sobre las formas tradicionales artísticas (como la qachwa) en diálogo con las nuevas corrientes del arte contemporáneo. Como lo señala el PEI institucional, los estudiantes deben ser capaces de generar conocimiento nuevo integrando sus raíces culturales con la realidad actual, abriendo así espacios para el desarrollo de propuestas educativas que revaloricen la identidad local desde la investigación artística.

En ese sentido, esta investigación contribuye a las líneas de desarrollo regional al vincular el estudio del patrimonio sonoro con procesos formativos dentro de la Educación Artística. Permite también analizar la realidad social y educativa desde una perspectiva multidisciplinaria, dialogando con saberes de la filosofía, psicología, pedagogía, ciencias sociales y musicología, como lo promueven los ejes formativos del PEI de la ESFAP “Condorcunca”.

Asimismo, el estudio de la qachwa tradicional facilita el desarrollo del pensamiento crítico en torno a la historia, la estética, la identidad y el enfoque intercultural en el arte, tal como se estipula en los objetivos institucionales. La investigación articula además la producción de nuevos recursos educativos —como partituras, guías didácticas y propuestas metodológicas— que pueden ser integrados en cursos como Análisis Musical, Etnomusicología, Coro y Estudiantina, favoreciendo una enseñanza musical significativa, contextualizada y transformadora.

Por todo ello, la presente investigación no solo responde a una necesidad académica, sino que también refuerza el compromiso institucional de formar profesionales capaces de investigar, crear, preservar y proyectar el arte andino como herramienta de transformación social, en sintonía con los valores y objetivos

planteados en el PEI de la Escuela Superior de Formación Artística Pública “Condorcunca” de Ayacucho.

4.6. Transcripción y análisis de las qachwas

4.6.1. Transcripción de la Qachua Camino Caminito

$\text{♩} = 118$ TRANSCRIPCIÓN: Rex Inca

CA MI NO CA MI NI TOY MAY TAM A PA LLA WAN KI CA MI MO POL VO BIEN TO

5 MAY TAM PU SA LLA WAN KI MA NA RIQ SIS QAY EU NA PA LLAQ TAN MAN MAY TAM A PA LLA WAN KI

9 MA NA RIQ SIS QAY EU NA PA WA SIN MAN MAY TAM PU SA LLA WAN KI MAY TAM A PA LLA WAN KI

13 PA RAS CHA LLAY PA RA LAS TA PA RAS CHA LLAY PA RAS CHA LLAY PA RA

17 FE BRE RO PA RAS CHA LLAY CA MI NO RIS QAY YU PI CHA LLAY TA TA PAY KA MU LLA WA

21 TAY TA MA MAY CHA WA QA PU LLA WAN MAN EY PU KU LLACH KA NIM PA SA KU LLACH KA NIM

25 D.C. A CODA AY KU TI CHAY KU TI CHA KU TI CHA KU TI RA MUN QAM NI WACH KAN KI CHU

30 I MA LLA MAN CHA KU TI MU LLACH KAY MAN MA LA TRA SAY KY QA WA NA LLAY PAQ

34 QAY KA LLA MAN CHA VUEL TA MU LLACH KAY MAN QA RA U YAY KI

37 QA WA NA LLAY PAQ MA LA TRA SAY KI QA WA NA LLAY PAQ

COPYRIGHT © REXINCA

A. Descripción

Categorías de Análisis	Descripción
Universo Musical Andino	Música de contexto libre
Género musical andino	Según los instrumentos empleados: vocal Según su función: social Según a quienes va dirigido: Tradicional Según la forma de exponerlos: popular.
Sección	Toda la canción
Origen	Pre hispánico – colonial – republicano
Lugar de Origen	Hualla
Autor	Emiliano Maldonado Valenzuela
Transcripción	Rex Alfredo Inca Chocccña
Formato	Canto
Estructura	AB
Tonalidad y Modo	Fa sostenido menor
Acordes base	La - Do - Mi (inicio), Fa# - La - Do#
Rango	fa4 – mi 5
Métrica	Alternancia de 6/8 → 9/8 → 12/8
Tiempo	 = 118
Indicador de Compas	12/8, 6/8, 9/8 Compás compuesto de subdivisión ternaria
Textura	monofónico
Cantidad de compases	39 compases
Intervalos	Grados conjuntos, segundas, terceras, cuartas y unísonos ascendentes y descendentes
Función melódica	Contraste entre fluidez (segundas) y tensión-resolución (terceras, unísonos)
Nota de paso relevante	Si

B. Análisis Melódico de la qachwa camino caminito

La melodía de la qachwa *Camino Caminito* se caracteriza por su riqueza expresiva y una construcción melódica cuidadosamente elaborada. Uno de los rasgos más evidentes es la repetición de unísonos, que funcionan como puntos de apoyo melódico, otorgando estabilidad dentro del fraseo. A esto se suma la presencia de apoyaturas, especialmente en la nota si, así como notas de paso, elementos ornamentales frecuentes en la tradición oral andina, que enriquecen el discurso melódico con un estilo propio.

La tesitura general de la pieza es aguda, con un rango que va de fa4 a mi5, lo cual la hace apropiada para ser interpretada por una voz soprano, cuya tesitura habitual se sitúa entre do4 y la5. La dirección melódica presenta un contorno ondulante, producto de una alternancia entre movimientos conjuntos (segundos ascendentes y descendentes) y saltos interválicos de terceras, cuartas e incluso quintas, que aportan contraste y vitalidad a la línea musical.

Los motivos melódicos combinan de manera recurrente intervalos de segunda, tercera, quinta y unísonos, principalmente utilizando las notas del acorde de La menor (Lam) y Fa mayor, lo que refleja una cierta libertad modal dentro de una estructura armónica definida. La organización melódica genera una sucesión de movimientos ascendentes y descendentes, lo que configura una línea melódica ondulada en forma de picos. Cabe señalar que los finales de frase tienden a concluir con un salto de tercera descendente o en unísono, reforzando así la simetría interna del diseño melódico.

Tonalidad y carácter expresivo

La qachwa *Camino Caminito* está compuesta en la tonalidad de fa sostenido menor, una tonalidad reconocida por su carácter introspectivo, melancólico y profundamente expresivo. Esta tonalidad organiza sus sonidos y acordes en torno a la nota fa# como tónica, con una armadura que contiene tres sostenidos: fa#, do# y sol#.

La elección de esta tonalidad contribuye significativamente al tono emocional de la pieza, en consonancia con el carácter lírico y reflexivo de la qachwa. A nivel melódico, como ya se indicó, la línea se mueve entre fa4 y mi5, consolidando una tesitura adecuada para su interpretación vocal. La dirección melódica ondulada, la utilización de apoyaturas ornamentales y los frecuentes saltos interválicos, contribuyen a dotar a la melodía de una notable riqueza expresiva.

Estructura formal

La qachwa “Caminito” presenta una estructura organizada en ideas musicales claramente diferenciadas, que se desarrollan a través de secciones periódicas. Destaca la repetición exacta de bloques melódicos (compases 2- 8;14-17) y variaciones internas que aportan dinamismo, como los cambios de compás de 6/8, 9/8 y 12/8, otorgándole un carácter cíclico y expansivo.

En esta canción podemos encontrar células de construcción: 8 ideas musicales: 3 ideas en la sección A, 3 ideas en la sección B y 3 ideas musicales en la coda.

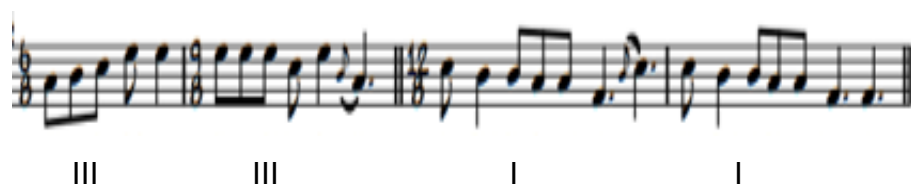
Idea musical 1



Idea musical 2



Idea musical 3



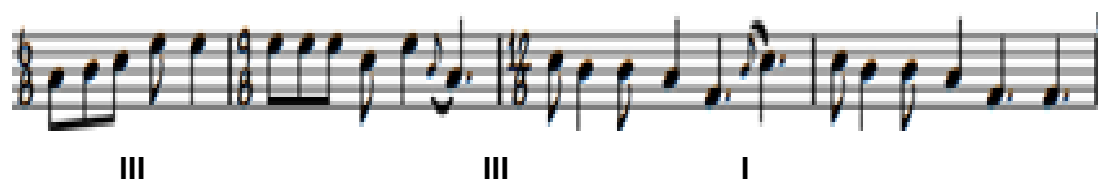
Idea musical 4



Idea musical 5



Idea musical 6



Idea musical 7



Idea musical 8



Idea musical 9



La obra utiliza una métrica compuesta predominante, especialmente en 12/8, lo que le confiere un pulso ternario interno con subdivisión en tres corcheas. Los frecuentes cambios de métrica (6/8, 9/8, 12/8) favorecen una sensación de alternancia y flexibilidad rítmica. La presencia de negra con puntillo, corcheas y apoyaturas contribuye a un flujo ondulante característico del género qachua.

C. Análisis armónico

La tonalidad base es fa# menor, caracterizada por el uso de los siguientes acordes:

- Tónica (i): Fa# menor (F#–A–C#).
- Mediante (III): La mayor.
- Subdominante (iv): Si menor.
- Dominante (v): Do# menor, ocasionalmente transformada en dominante mayor para generar mayor tensión.
- Sensibles (VII): Mi mayor.

Efectivamente, se trata de una melodía pentafónica, es decir, basada en 5 sonidos, estos son Fa# la, si, Do#, mi. Estos son los sonidos que componen el acorde de Fa# mayor. Destaca el uso predominante de la tónica y mediante que otorgan estabilidad tonal, mientras que los saltos de tercera y quinta alternan entre grados funcionales.

Interpretación expresiva

La qachua “Caminito” combina repetición melódica con variaciones métricas, lo cual refleja el carácter festivo, circular y colectivo propio de esta danza. La modulación rítmica y el contraste entre movimientos conjuntos y saltos amplios permiten una narrativa musical fluida que favorece tanto la interpretación instrumental como el acompañamiento danzado.

“Caminito” se configura como una muestra representativa del género qachua, combinando recursos rítmicos flexibles, estructuras melódicas repetitivas con variaciones internas, y un marco tonal menor enriquecido con modulaciones

interválicas. Su análisis revela un equilibrio entre tradición melódica andina y posibilidades de desarrollo técnico para la interpretación musical.

D. Análisis Rítmico

Análisis rítmico		
compás	12/8 Compás compuesto de subdivisión ternaria: cada tiempo fuerte se subdivide en tres partes (ternario). Tiene cuatro tiempos principales por compás, cada uno de tres corcheas. el compás tiene 12 corcheas (octavos) en total, estas se agrupan en 4 bloques de 3 corcheas cada uno. Es decir que tiene 4 tiempos compuestos, y cada pulso equivale a una negra con puntillo	Unidad de tiempo corchea
		Unidad de compas redonda
	Cambio de compas al final de la idea basica 6/8, 9/8	
Célula rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos La célula rítmica más usada es  con un valor tribraquio compuesto por tres notas breves seguido por una célula rítmica yámbica sílabas de la métrica grecolatina cuantitativa que consiste en una sílaba corta seguida de una nota larga	
Figuras especiales	No hay valores irregulares sincopas ni contratiempos si hay adornos: apoyaturas	

4.6.2. Transcripción de la Qachwa Llaullichallay Kichka

$\text{♩} = 120$

Voz

Ur qu pi qa sa pi llau lli cha llay kich ka ur qu pi qa sa pi
 4 po bre lla kas pay mi wak cha lla kas pay mi po bre lla kas pay mi

Voz

llau lli cha llay kich ka a ma yay ku way chu qa la cha ki chay pi
 7 wak cha lla las pay mi qa la cha ki cha lla pu ri cha kuch ka ni

Voz

a ma yay ku way chu qa la cha ki chay man qa la cha ki chay man
 qa la cha ki cha lla pa sia cha kuch ka ni pu ri cha kuch ka ni

A. Descripción

Categorías de Análisis	Descripción
Universo Musical Andino	Música de contexto libre
Género musical andino	Según los instrumentos empleados: vocal Según su función: social Según a quienes va dirigido: Tradicional Según la forma de exponerlos: popular.
Seccion	Toda la canción
Origen	Pre hispánico – colonial – republicano
Lugar de Origen	Hualla
Autor	Anónima
Transcripción	Rex Alfredo Inca Chocccña
Formato	Canto
Estructura	A
Tonalidad y Modo	Sol menor
Acordes base	Sol – si -re
Rango	sol4 – re5

Métrica	12/8
Tiempo	 = 120
Compas	Compás compuesto de subdivisión ternaria
Textura	monofónico
Cantidad de compases	10 compases
Intervalos	Grados conjuntos, segundas, terceras, cuartas y unísonos ascendentes y descendentes
Función melódica	Contraste entre fluidez (segundas) y tensión-resolución (terceras, unísonos)
Nota de paso relevante	Do
Adornos	Apoyaturas

B. Análisis melódico de la qachwa Llaullichallay Kichka

La qachwa “Llaullichallay Kichka presenta una estructura organizada en ideas musicales claramente diferenciadas, que se desarrollan cada dos compases de manera sucesiva. Destaca la repetición exacta de bloques melódicos cada dos compases) no tienen variaciones internas, no tienen cambios de compas manteniéndose en 12/8.

La obra utiliza una métrica compuesta en 12/8, lo que le confiere un pulso ternario interno con subdivisión en tres corcheas no hay sensación de alternancia y flexibilidad rítmica. La presencia de negra con puntillo, corcheas y apoyaturas contribuye a un flujo ondulante característico del género qachwa.

La melodía se desarrolla principalmente mediante el movimiento de grados conjuntos (segundas y terceras ascendentes y descendentes). Los saltos interválicos frecuentes son de segundas y terceras. Repetición de unísonos que sirven como puntos de apoyo melódico. Hay presencia de apoyaturas en la nota do y notas de paso, recursos ornamentales típicos que enriquecen el fraseo. La tesitura de esta pieza en general es aguda, destinada a cantarse por una soprano cuya tesitura va de

do4 al la5. La melodía de la qachwa Llaullichallay Kichka va de sol4 al re 5, encajando perfectamente en la tesitura de la soprano. La dirección melódica que tiene esta pieza es variada. En primer lugar, tercer unísono, tercera, unísono tercero en las notas del acorde de sol – si -re en primera inversión. La línea sigue un movimiento ascendente y descendente de forma sucesiva (a modo de picos). El final resulta recurrente en un salto de tercer descendente.

En esta canción está compuesta de una sola sección donde podemos encontrar células de construcción distribuido en 4 ideas musicales



C. Análisis armónico

La tonalidad base es sol menor, caracterizada por el uso de los siguientes acordes:

Tónica (i): sol menor (sol- sib – re).

Mediante (III): si mayor. (sib – re – fa)

Subdominante (iv): do menor. (do – mib – sol)

Dominante (v): Re menor, ocasionalmente transformada en dominante mayor para generar mayor tensión. (re – fa - la)

Se trata de una melodía basada en 4 sonidos, estos son sol, si, do, re. Estos son los sonidos que componen el acorde de sol menor. Destaca el uso predominante de la tónica y mediente que otorgan estabilidad tonal, mientras que los saltos de segunda y tercera alternan entre grados funcionales.

Interpretación expresiva

La qachua Llaullichallay Kichka combina repetición melódica sin variaciones métricas, se configura como una muestra representativa del género qachua, combinando recursos rítmicos flexibles, estructuras melódicas repetitivas con variaciones internas, y un marco tonal menor enriquecido con modulaciones interválicas. Su análisis revela un equilibrio entre tradición melódica andina y posibilidades de desarrollo técnico para la interpretación musical.

D. Análisis Rítmico

compás	12/8 Compás compuesto de subdivisión ternaria: cada tiempo fuerte se subdivide en tres partes (ternario). Tiene cuatro tiempos principales por compás, cada uno de tres corcheas. el compás tiene 12 corcheas (octavos) en total, estas se agrupan en 4 bloques de 3 corcheas cada uno. Por lo que tiene 4 tiempos compuestos, y cada pulso equivale a una negra con puntillo	Unidad de tiempo corchea
		Unidad de compas redonda
	Sin cambio de compás	
Célula rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos La célula rítmica más usada es  con un valor pie rítmico Anfíbraco un sonido largo en medio de dos breves.	
Figuras especiales	No hay valores irregulares Si hay sincopas y contratiempos si hay adornos: apoyaturas	

4.6.3. Transcripción de la Qachwa taki

Rex Inca

Saras de uhalla

♩. = 120

Voz

ta ki llay ku pim a pa mu llay ki ko men sa qe ta qam paq pay sa nu llay

7

Voz

in ti ru llan pe ru su yu man mi u ya ri chi sun qach wa ta ki llay ta

13

Voz

ta ki ris pan chi tu su ri llas pan chi

16

Voz

u ya ri chi sun qach wa ta ki llay ta

A. Análisis Descriptivo

Categorías de Análisis	Descripción
Universo Musical Andino	Música de contexto libre
Género musical andino	Según los instrumentos empleados: vocal Según su función: social Según a quienes va dirigido: Tradicional Según la forma de exponerlos: popular.
Seccion	Toda la canción
Origen	Pre hispánico – colonial – republicano
Lugar de Origen	Hualla
Autor	Anónimo
Transcripción	Rex Alfredo Inca Chocña
Formato	Canto
Estructura	AB
Tonalidad y Modo	fa menor
Acordes base	Fa – la - do
Rango	fa4 – mi5
Métrica	6/8

Tiempo	 = 120
Compas	Compás compuesto de subdivisión ternaria
Textura	monofónico
Cantidad de compases	19 compases
Intervalos	Grados conjuntos, segundas, terceras, cuartas y unísonos ascendentes y descendentes
Función melódica	Contraste entre fluidez (segundas) y tensión-resolución (terceras, unísonos)
Nota de paso relevante	Si
Adornos	Apoyaturas

B. Análisis Melódico de la Qachwa Taki

1. Estructura formal

La Qachwa taki presenta una estructura organizada en 4 ideas musicales trabajados en los grados Do (V) – Mi $\flat$ (VII) como núcleo melódico. Se evidencia una alternancia de terceras menores (ascendentes y descendentes) y unísonos. Los ritmos predominantes son el troqueo, yambo, espondeo y pírrica. Todas las ideas musicales cierran con un espondeo (negra con puntillo – negra con puntillo) sobre la nota do y la.

Todos los fragmentos utilizan la alternancia entre Do y Mi $\flat$ para construir motivos simples pero contrastantes. Todos emplean pies métricos binarios o ternarios para estructurar rítmicamente la secuencia melódica. La cadencia final en espondeo actúa como cierre conclusivo, reforzando el sentido de reposo en el grado dominante (Do) de fa menor. Están diseñados para ser interpretados de forma sencilla con instrumentos melódicos o voz, permitiendo el trabajo coral o instrumental básico.

Las cuatro ideas musicales comparten una base melódica e intencionalidad rítmica común, pero cada uno introduce pequeñas variaciones que permiten trabajar habilidades distintas: desde la regularidad de la idea 2 pasando por la complejidad

rítmica de la idea 4, hasta el mayor desarrollo melódico de la idea 3. Este tipo de secuencias son ideales para: Diseñar progresiones didácticas, Practicar análisis auditivo estructural y aplicar en arreglos corales, instrumentales o en composición melódica por imitación.

En esta canción está compuesta de una sola sección donde podemos encontrar células de construcción distribuido en 4 ideas musicales

Idea musical 1



Idea Musical 2



Idea musical 3



Idea Musical 4



La segunda sección en fa menor, aunque empieza en Si $\flat$ y Do, se reafirma en Fa como centro tonal. Los intervalos principales son Segundas menores/descendentes, terceras menores (ascendentes y descendentes), unísonos. fa, la $\flat$, si $\flat$, do. Las Frases son cortas y simétricas en bloques de 3 a 4 compases y el

cierre melódico es muy claro con repetición de la tónica Fa -fa usando un ritmo espondeo. Tiene un carácter expresivo más recogido, estable, menos impulsivo que la primera parte. Actúa como cierre temático o sección B con posible función de recapitulación o coda parcial. La melodía genera movimientos descendentes que progresivamente llevan a un cierre concluyente



La obra utiliza una métrica compuesta predominante de 6/8, lo que le confiere un pulso binario interno con subdivisión en tres corcheas no hay sensación de alternancia y flexibilidad rítmica. La presencia de negra con puntillo, corcheas y apoyaturas contribuye a un flujo ondulante característico del género qachwa. La sección A mantiene coherencia rítmica con combinaciones y variaciones del yambo y troqueo, y siempre concluye en espondeo, lo que da sensación de equilibrio. El uso del pírrico en la idea musical 4 aporta un toque de variación. En la sección B inicia con fluidez acentuada (uso del pírrico), pero conserva el mismo cierre espondeico que la primera parte. Se advierte una consolidación del patrón rítmico, lo que refuerza la unidad estructural de la obra.

La primera parte se caracteriza por una melodía cantáble, que alterna terceras ascendentes y descendentes, con movimientos simétricos y repeticiones (unísonos). Este tipo de construcción es típico de formas tradicionales qachwa, que requieren de fácil memorización y canto colectivo. La segunda parte propone una modulación melódica, descendiendo a grados más bajos. A diferencia de la primera parte, que era ondulante, aquí se privilegia un movimiento más gravitacional, apuntando a un cierre o conclusión. Se nota una mayor repetición de notas graves (fa, la), lo cual oscurece ligeramente el color melódico.

Hay presencia de apoyaturas de si en la nota do y las notas de paso, recursos ornamentales típicos que enriquecen el fraseo. La tesitura de esta pieza en general es aguda, destinada a cantarse por una soprano cuya tesitura va de fa⁴ al mib 5. La melodía de la Qachua taki encaja perfectamente en la tesitura de la soprano. La dirección melódica que tiene esta pieza es variada. En primer lugar, tercer unísono, tercera, unísono tercero en las notas del acorde de sol – si -re en primera inversión. La línea sigue un movimiento ascendente y descendente de forma sucesiva (a modo de picos). El final resulta recurrente en un salto de tercer descendente.

C. Análisis armónico

La tonalidad base es sol menor, caracterizada por el uso de los siguientes acordes:

Tónica (i): fa menor (fa- lab – do).

Mediante (III): la mayor. (lab – do – mib)

Subdominante (iv): si menor (sib – reb - fa)

Dominante (v): do menor. (do – mib – sol)

Es una melodía basada en 4 sonidos, estos son fa, la, si, do. Estos son los sonidos que componen el acorde de fa menor. Destaca el uso predominante del tercer grado otorgan estabilidad tonal, mientras que los saltos de segunda y tercera alternan entre grados funcionales.

D. Interpretación expresiva

La qachua taki combina repetición melódica sin variaciones métricas, se configura como una muestra representativa del género qachua, combinando recursos rítmicos flexibles, estructuras melódicas repetitivas con variaciones internas, y un marco tonal menor enriquecido con modulaciones interválicas. Su análisis revela un equilibrio entre tradición melódica andina y posibilidades de desarrollo técnico para la interpretación musical.

E. Análisis Rítmicos

Análisis rítmico		
compás	6/8 Compás compuesto El compás de 6/8 es un compás compuesto binario, lo que significa que está formado por 2 tiempos, y cada tiempo se subdivide en tres corcheas (♪).	Unidad de tiempo negra con puntillo
		unidad de compas corchea
	Sin cambio de compás	
Célula rítmica principal	Los ritmos utilizados son intramétricos La célula rítmica más usada es  con un valor pie rítmico Anfíbraco un sonido largo en medio de dos breves	
Figuras especiales	No hay valores irregulares Si hay sincopas y contratiempos si hay adornos: apoyaturas	

4.6.3. Transcripción y análisis de la Qachua Kachi kachi

♩. = 118

Voz 4 Hua lla pla za lla pis ca rru lla sa yach kan Hua lla pla za lla pis chay llay ka chi ka chi ta pu ku llas qay mi chay llay ma ri po sa

Voz 7 ca rru lla sa yach kan ri puq ta pa saq ta a pa ri ku saq nis pa ta pu ku llas qay mi la mar pa ta cham pim li ma llaq ta qa ni wan

Voz 11 ri puq ta pa saq ta pu sa ri ku saq nis pa ka chi ka chi cha tam a qu pam pa lla ñas i ca laq ta qa ni wan her ma nos hua lli nos

Voz 14 ta pu ku llar qa ni ma ri pu sa cha tam ta pu ku llar qa ni que ri dos pai sa nos her ma nos hua lli nos que ri dos pay sda nos

Voz 16 may pi raq chay pi raq co ta llaq ta qa nis pa to me mos con cien cia for qe mos fo tu ro

Voz may pi ra chay pi raq li ma llaq ta qa nis pa pa ra el pro gre so del pue blo de hua lla

A. Análisis descriptivo

Categorías de Análisis	Descripción
Universo Musical Andino	Música de contexto libre
Género musical andino	Según los instrumentos empleados: vocal Según su función: social Según a quienes va dirigido: Tradicional Según la forma de exponerlos: popular.
Seccion	Toda la canción
Origen	Pre hispánico – colonial – republicano
Lugar de Origen	Hualla
Autor	Emiliano Maldonado
Transcripción	Rex Alfredo Inca Choccña
Formato	Canto
Estructura	A

Tonalidad y Modo	Sol menor
Acordes base	Sol – si -re
Rango	sol4 – re5
Métrica	12/8
Tiempo	 = 118
Compas	Compás compuesto de subdivisión ternaria
Textura	monofónico
Cantidad de compases	17 compases
Intervalos	Grados conjuntos, segundas, terceras, cuartas, quintas ascendentes y descendentes y unísonos
Función melódica	Contraste entre fluidez (segundas) y tensión-resolución (terceras, unísonos)
Nota de paso relevante	Do
Adornos	Apoyaturas

B. Análisis melódico de la qachwa kachi kachicha

La pieza se organiza en cuatro ideas musicales (IM1 a IM4), cada una compuesta por dos compases con repetición, correspondiente a un esquema de variación y simetría. La obra se sitúa en Sol menor, y se basa principalmente en grados conjuntos pertenecientes a la escala diatónica de esta tonalidad.

Intervalos predominantes:

Segundas (ascendentes y descendentes): dan fluidez melódica.

Terceras descendentes: aportan identidad al motivo.

Quintas ascendentes (IM4): usadas como recurso de expansión melódica.

Uso del unísono: presente en todas las ideas, actúa como centro articulador y punto de reposo entre saltos interválicos.

Dirección melódica: Generalmente descendente o ondulante, en consonancia con la estética melancólica y cíclica de las qachwas andinas.

Registro:

Alternancia entre agudo (IM1 e IM3) y medio-grave (IM2 e IM4).

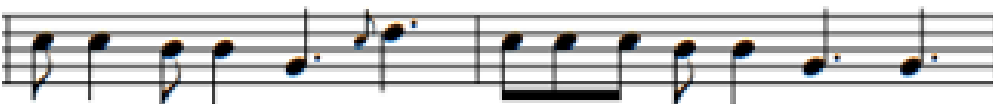
Esta alternancia refuerza el carácter responsorial o de diálogo de la forma.

Idea musical 1



III

Idea Musical 2



III

Idea musical 3



III

Idea Musical 4



III

Idea musical	Compases	Repetición	Función estructural	Características destacadas
IM1	1-2	x2	Presentación (antecedente)	Motivo inicial con segundas y terceras descendentes
IM2	3-4	x2	Respuesta (consecuente)	Reitera motivo inicial, varía cierre rítmico
IM3	5-6	x2	Desarrollo o expansión	Introducción de terceras y registros más agudos
IM4	7-8	x2	Cierre	Movimiento hacia registros graves, cadencia conclusiva

1. Estructura formal general

La pieza se organiza en cuatro ideas musicales (IM1 a IM4), cada una compuesta por dos compases y repetida dos veces. Este patrón genera una forma de tipo A–A'–B–B'–C–C'–D–D', correspondiente a un esquema de variación y simetría.

Idea musical	Compases	Repetición	Función estructural	Características destacadas
IM1	1–2	x2	Presentación (antecedente)	Motivo inicial con segundas y terceras descendentes
IM2	3–4	x2	Respuesta (consecuente)	Reitera motivo inicial, varía cierre rítmico
IM3	5–6	x2	Desarrollo o expansión	Introducción de terceras y registros más agudos
IM4	7–8	x2	Cierre	Movimiento hacia registros graves, cadencia conclusiva

Tonalidad: La obra se sitúa en Sol menor, y se basa principalmente en grados conjuntos pertenecientes a la escala diatónica de esta tonalidad.

Intervalos predominantes:

Segundas (ascendentes y descendentes): dan fluidez melódica.

Terceras descendentes: aportan identidad al motivo.

Quintas ascendentes (IM4): usadas como recurso de expansión melódica.

Uso del unísono: presente en todas las ideas, actúa como centro articulador y punto de reposo entre saltos interválicos.

Dirección melódica: Generalmente descendente o ondulante, en consonancia con la estética melancólica y cíclica de las qachwas andinas.

Registro:

Alternancia entre agudo (IM1 e IM3) y medio-grave (IM2 e IM4).

Esta alternancia refuerza el carácter responsorial o de diálogo de la forma.

C. Análisis armónico

La obra utiliza una métrica compuesta en 12/8, el modo menor en que se sitúa la pieza

La tonalidad base es sol menor, caracterizada por el uso de los siguientes acordes:

Tónica (i): sol menor (sol - sib – re).
Mediante (III): la mayor. (la – do – mib)
Subdominante (iv): si menor (sib – re - fa)
Dominante (v): do menor. (do – mib – sol)

Se trata de una melodía basada en 4 sonidos, estos son Sol, Sib. Do, Re. Estos son los sonidos que componen el acorde de Sol menor. Destaca el uso predominante del tercer grado otorgan estabilidad tonal, mientras que los saltos de segunda y tercera alternan entre grados funcionales.

D. Análisis rítmico general

Pies métricos utilizados:

Yambo (corchea–negra): base rítmica fundamental en las frases iniciales.

Espondeo con puntillo (negra con puntillo–negra con puntillo): aparece al final de cada idea, marcando una cadencia rítmica.

Pírrico (tres corcheas): introducido en la última idea (compás 8), aporta ligereza al cierre.

Organización cíclica:

Cada idea sigue una estructura que combina un inicio en movimiento con un final más reposado, favoreciendo la repetición bailable característica de la qachwa.

La presencia de figuras con puntillo al cierre otorga peso y resolución a cada bloque.

Motivos y desarrollo temático

Existe un motivo melódico-rítmico base (segunda – tercera descendente unísono) que se transforma progresivamente:

En IM2: se repite casi literalmente, con un leve cambio rítmico.

En IM3: se amplía hacia registros más agudos y se introducen intervalos nuevos (fa–re, do–sí).

En IM4: vuelve al registro grave y se incluye una quinta ascendente como elemento de variación.

Las repeticiones no son estrictamente iguales: hay pequeñas modificaciones en articulación, registro o ritmo, que enriquecen el motivo sin perder coherencia.

5. Importancia de la repetición

La doble repetición de cada idea musical refuerza la estructura de forma cerrada cíclica, típica de las qachwas, pensadas para el baile colectivo.

Esta repetición cumple una función social y funcional: permite a los participantes reconocer, seguir e integrarse rítmicamente en la danza.

También tiene un efecto expresivo, pues acentúa la circularidad melódica y promueve una sensación de movimiento constante pero contenido.

La qachwa “Kachi Kachicha” presenta una construcción modular, cíclica y coherente, basada en la repetición variada de un motivo simple pero expresivo, enmarcado en la tonalidad de Sol menor. Su diseño favorece tanto la función ritual y dancística como la progresión musical interna, alternando entre tensión y relajación, agudo y grave, repetición y variación.

Unidad temática: lograda mediante el uso sistemático del motivo base.

Variedad estructural: introducida por variaciones rítmicas y melódicas en cada repetición.

Función expresiva: la obra genera una atmósfera envolvente y melancólica, adecuada para la función comunitaria de la danza.

Interpretación expresiva

La qachua kachi kachi combina repetición melódica sin variaciones métricas, se configura como una muestra representativa del género qachua, combinando recursos rítmicos flexibles, estructuras melódicas repetitivas con variaciones internas, y un marco tonal menor enriquecido con modulaciones interválicas. Su análisis revela un equilibrio entre tradición melódica andina y posibilidades de desarrollo técnico para la interpretación musical.

4.6. Cuadro comparativo de la qachwas analizadas

Criterio	Qachwa “Camino Caminito”	Qachwa “Llaullichallay Kichka”	Qachwa “Taki”	Qachwa “Kachi Kachi”
Tonalidad	Fa# menor	Sol menor	Sol menor	Sol menor
Escala predominante	Pentafónica (F#–A–B–C#–E)	Pentafónica	Pentafónica con variantes ornamentales	Pentafónica, basada en notas funcionales del modo menor
Tesitura	Fa4 a Mi5 (registro agudo)	Similar (registro agudo para voz femenina)	Similar (tesitura de soprano o falsete)	Amplitud media, con saltos de tercera y quinta
Dirección melódica	Ondulada: movimientos conjuntos y saltos de tercera/cinco	Ondulada con apoyo en unísonos	Predominio de segundas y unísonos	Uso reiterado de patrones de tercera descendente
Ritmo y métrica	Métrica compuesta: 12/8, 9/8, 6/8	Métrica compuesta con células rítmicas binarias y ternarias	Pírrico, yambo, espondeo, troqueo	Misma estructura rítmica que “Camino Caminito”
Forma	3 secciones: A, B, Coda con repetición periódica	3 secciones cíclicas	A-B-A (forma ternaria con repetición)	4 ideas melódicas organizadas en bloques
Función social y cultural	Acompaña faenas agrícolas. Enfatiza colectividad.	Ligada a celebraciones comunales y ofrendas.	Reafirma identidad andina y género femenino.	Interpretada en la herranza y carnavales; dimensión ritual
Interpretación	Vocal e instrumental (arpa/violín)	Canto con acompañamiento de cuerdas	Coro de mujeres; presencia de danza	Coral y danzable; interpretada en comunidad
Recursos melódicos	Apoyaturas, unísonos, saltos interválicos	Repetición de motivos, apoyos en grados tonales	Líneas simples, pero con intencionalidad expresiva	Variación entre células rítmicas y melódicas tipo pico

Criterio	Qachwa “Camino Caminito”	Qachwa “Llallullichallay Kichka”	Qachwa “Taki”	Qachwa “Kachi Kachi”
Valor educativo	Aplicable en análisis musical, coro y etnomusicología	Apoyo en formación coral, danza y lectura melódica	Recurso didáctico intercultural	Base para prácticas rítmicas, análisis y performance colectiva

4.6.1. Semejanzas

Todas las qachwas mantienen una estructura pentafónica y están en modo menor, con predominio de las tonalidades de sol o fa# menor.

Presentan un carácter ondulante en la línea melódica, producto de movimientos conjuntos y saltos interválicos, especialmente de segunda y tercera.

Comparten células rítmicas heredadas de la tradición oral andina (pírrico, yambo, espondeo).

Su estructura repetitiva y cíclica facilita su memorización e interpretación colectiva.

Son expresiones vivas de identidad cultural, relacionadas con las faenas, el calendario agrícola o ritual y la resistencia cultural.

4.6.2. Diferencias

“Camino Caminito” presenta una elaboración melódica más rica y desarrollada, con variaciones métricas frecuentes, mientras que “Kachi Kachi” y “Taki” son más directas y breves.

“Llallullichallay Kichka” refuerza la repetición de ideas melódicas cíclicas y puede tener una carga más ritual.

En “Qachwa Taki” se observa una función más formativa, centrada en la transmisión de memoria e identidad femenina.

“Kachi Kachi” destaca por su estructura regular, apropiada para ser trabajada en análisis técnico y pedagógico.

4.7. Utilidad pedagógica de la Qachwa tradicional

La qachwa, como manifestación musical de las comunidades andinas, es una expresión integral del saber colectivo que articula música, canto, danza, memoria histórica y prácticas rituales. Su incorporación en los procesos formativos de la educación artística posee una alta utilidad pedagógica al favorecer aprendizajes significativos desde una perspectiva contextualizada, crítica y culturalmente situada.

Desde el enfoque sociocultural del aprendizaje (Vygotsky, 1978), la qachwa permite construir conocimientos musicales a partir de experiencias colectivas, transmitidas oralmente y cargadas de significado para las comunidades que las practican. Su enseñanza y estudio en entornos escolares fomenta:

El desarrollo de competencias musicales (ritmo, melodía, expresión corporal, coordinación grupal, análisis auditivo), a través del aprendizaje por imitación, participación activa y diálogo de saberes.

La revalorización de la cultura local y de los saberes ancestrales, en contraposición a modelos eurocéntricos de enseñanza musical predominantes en la formación artística.

La comprensión de la música como práctica cultural y social, vinculada a la celebración, el trabajo agrícola, las festividades religiosas o los ciclos naturales, lo que permite integrar el arte con otras áreas del conocimiento como la historia, la geografía y la educación para la ciudadanía.

Pedagógicamente, la qachwa tradicional permite trabajar desde una educación artística descolonizadora, que fortalece la identidad cultural de los estudiantes y estimula procesos de creación e interpretación con base en repertorios locales. Como señala Catherine Walsh (2009), la interculturalidad crítica no consiste en folclorizar o exotizar lo originario, sino en reconocer el valor epistémico y formativo de las culturas indígenas en la construcción de conocimientos.

Por otro lado, su carácter colectivo, participativo y celebratorio favorece el aprendizaje colaborativo y la cohesión del grupo, aspectos esenciales en la formación artística, donde la sensibilidad, la empatía y la expresión compartida son ejes fundamentales.

4.7.1. Valor formativo

La qachwa contribuye al desarrollo de competencias, habilidades o saberes significativos. Al ser aplicado a la educación artística como el desarrollo de la memoria rítmica, auditiva y expresiva.

La qachwa, como expresión musical tradicional de los Andes, posee un alto valor formativo cuando es integrada en procesos educativos, especialmente en el ámbito de la educación artística. Su práctica no solo fortalece la identidad cultural y el sentido de pertenencia comunitaria, sino que también desarrolla competencias musicales clave como la memoria rítmica, la percepción auditiva y la expresividad corporal y vocal.

Según Swanwick (2011), el valor educativo de la música no reside únicamente en su dimensión técnica, sino en su capacidad para estructurar el pensamiento, canalizar la emoción y promover la comunicación simbólica. En este sentido, la qachwa, por su estructura cíclica, uso de patrones repetitivos y su anclaje en la memoria colectiva, favorece el entrenamiento de la memoria auditiva y rítmica, habilidades fundamentales en la formación de músicos y artistas.

Asimismo, autores como Gordon (2007) sostienen que la audición rítmica —la capacidad de comprender y anticipar internamente los pulsos y acentos de la música— es esencial en los primeros niveles de aprendizaje musical. La qachwa, al contar con pies rítmicos regulares como el troqueo, el yambo o el espondeo, permite a los estudiantes interiorizar patrones rítmicos complejos a través de la práctica corporal y vocal, fortaleciendo su capacidad de interpretación consciente del ritmo.

Además, desde un enfoque intercultural, la UNESCO (2006) destaca que el arte tradicional puede ser una fuente de saberes situados, capaces de articular dimensiones cognitivas, afectivas y sociales. En este marco, la qachwa ofrece una experiencia de aprendizaje integral que vincula el arte con el entorno, la comunidad y

la historia local, promoviendo la expresión personal, la colaboración grupal y el respeto por la diversidad cultural.

Por tanto, la incorporación de la qachwa en las escuelas de educación artística no solo responde a una necesidad de preservación del patrimonio inmaterial, sino que se justifica por su alto potencial pedagógico, al permitir la enseñanza de elementos musicales fundamentales (ritmo, melodía, forma), al mismo tiempo que se cultivan habilidades expresivas, sociales y cognitivas.

4.7.2. Pertinencia curricular

Se articula con los objetivos de aprendizaje del Plan de estudios, ya que puede integrarse en asignaturas como análisis musical y cursos taller como Coro o estudiantina.

La qachwa, como manifestación musical tradicional de los Andes peruanos, posee un valor formativo significativo en contextos de educación artística, al permitir su integración directa en diversas asignaturas del plan de estudios, tales como Análisis Musical, Coro, Estudiantina, Etnomusicología e Instrumento Principal. Esta transversalidad responde a la necesidad de una educación que no solo forme técnicamente a los estudiantes, sino que también los conecte con sus raíces culturales y los prepare para interpretar críticamente su entorno.

Según Pérez-Soba (2007), el arte en contextos educativos debe entenderse como un campo que articula saberes técnicos, expresivos y culturales, permitiendo al estudiante interpretar y transformar la realidad desde una perspectiva estética y crítica. En este sentido, la incorporación de repertorios tradicionales como la qachwa en asignaturas como Coro o Estudiantina promueve el aprendizaje significativo, pues no solo se enseña técnica vocal o instrumental, sino también el contenido cultural y simbólico de estas músicas.

Por su parte, Frega (2009) destaca que el análisis musical en la formación docente debe incluir obras del patrimonio local y regional, ya que ello permite al estudiante reconocer estructuras musicales propias de su entorno, fomentar el

pensamiento crítico y desarrollar sensibilidad estética desde una perspectiva contextualizada. La qachwa, al presentar formas repetitivas, células rítmicas regulares, modos pentatónicos y participación colectiva, ofrece material valioso para el análisis de estructuras melódicas, rítmicas y formales, aspectos fundamentales en asignaturas como Análisis Musical y Etnomusicología.

Asimismo, la dimensión interpretativa de esta música favorece el trabajo en ensambles vocales e instrumentales. En cursos como Coro o Estudiantina, la enseñanza de la qachwa no solo fortalece las capacidades de ejecución en grupo, sino que también estimula la memoria musical, la escucha activa y la coordinación rítmica, competencias clave en la educación artística (Swanwick, 2011). Además, al tratarse de un género tradicional que suele cantarse en quechua, se amplía la dimensión intercultural y lingüística, elemento que el currículo nacional reconoce como pilar en la formación integral (MINEDU, 2016)

Por tanto, la qachwa no solo representa una herramienta pedagógica de valor por su riqueza musical, sino también por su potencial para articularse de manera efectiva con los objetivos de aprendizaje del plan de estudios, favoreciendo una educación artística que integre técnica, identidad y conciencia cultural.

4.7.3. Contribución al pensamiento crítico

Permite reflexionar sobre identidad, historia, contexto o enfoque intercultural ya que analizar la qachwa fortalece el sentido de pertenencia cultural.

El análisis de repertorios musicales tradicionales, como la qachwa, no solo implica un ejercicio técnico o estético, sino que se convierte en una herramienta potente para el desarrollo del pensamiento crítico, al permitir a los estudiantes reflexionar sobre su identidad cultural, su historia colectiva y su contexto sociocultural. Esta reflexión favorece la formación de una conciencia crítica e intercultural, indispensable en la educación artística contemporánea.

Según Freire (1970), todo proceso educativo debe ser un acto de conciencia crítica y de liberación cultural, en el que el sujeto no solo aprende contenidos, sino

que se reconoce como parte activa de una historia, una comunidad y una cultura. En esta línea, el estudio de la qachwa —una forma musical ancestral que articula música, danza, ritualidad agrícola y lenguaje quechua— ofrece a los estudiantes la oportunidad de interrogarse sobre los significados simbólicos de su propio patrimonio y comprender cómo la música actúa como vehículo de la memoria colectiva.

Desde la perspectiva de la educación intercultural crítica, Walsh (2009) sostiene que las prácticas educativas deben promover espacios de diálogo entre saberes, reconociendo la pluralidad epistémica y los sistemas culturales no hegemónicos. Analizar la qachwa desde esta mirada permite cuestionar los modelos eurocéntricos de enseñanza artística y valorar las formas musicales locales como fuentes legítimas de conocimiento, expresión y creatividad. Esto refuerza el sentido de pertenencia cultural y la valoración de los saberes ancestrales, elementos esenciales para una educación emancipadora.

Asimismo, Giroux (1997) argumenta que la educación artística debe ser un campo para la producción de significados y no solo para la reproducción técnica. En este sentido, el análisis reflexivo de la qachwa permite a los estudiantes construir interpretaciones personales sobre su música, su comunidad y su historia, transformando el aula en un espacio de diálogo intercultural donde se intersecan la estética, la política y la identidad.

Finalmente incorporar la qachwa como objeto de estudio en la formación artística no solo aporta conocimientos musicales, sino que promueve la conciencia crítica, el reconocimiento del otro y el fortalecimiento de identidades locales, contribuyendo así a una educación artística más contextualizada, inclusiva y transformadora.

4.7.4. Fomento a la Investigación

Abre líneas de estudio, recuperación de saberes o exploración interdisciplinaria, ya que estimula trabajos de campo, entrevistas, transcripciones.

El análisis musical y contextual de la qachwa tradicional no solo representa un acercamiento estético a la música andina, sino que también constituye un punto de

partida para el desarrollo de procesos de investigación formativa y aplicada. Al ser una práctica viva, transmitida oralmente y profundamente enraizada en la cosmovisión quechua, su estudio estimula el interés por recuperar saberes ancestrales, aplicar metodologías cualitativas y articular enfoques interdisciplinarios desde la música, la antropología, la lingüística y la pedagogía.

Según Ruiz Olabuénaga (2012), la investigación cualitativa en contextos educativos permite captar la riqueza de los fenómenos culturales en su complejidad, mediante estrategias como la observación participante, la entrevista y la recolección de narrativas orales, herramientas especialmente útiles en el estudio de músicas tradicionales. En este sentido, la qachwa ofrece un objeto de estudio ideal para que los estudiantes de educación artística desarrollen trabajos de campo, sistematicen experiencias y exploren dimensiones simbólicas y sociales del hecho musical.

Por su parte, Leavy (2009) destaca la importancia de la investigación artística como enfoque emergente, que integra el pensamiento creativo con los métodos de investigación, favoreciendo una aproximación reflexiva, crítica y sensible a los fenómenos culturales. El proceso de transcripción musical, por ejemplo, no solo implica habilidades técnicas, sino también decisiones interpretativas, conocimiento del contexto sonoro y respeto por los criterios culturales de origen.

Asimismo, autores como Elliott y Silverman (2015) subrayan que fomentar la investigación en la formación musical permite a los estudiantes comprender la música no solo como práctica, sino como conocimiento situado, promoviendo el pensamiento crítico y la autonomía intelectual. En este marco, el estudio de la qachwa abre múltiples líneas de indagación relacionadas con el repertorio regional, la transmisión oral, la performatividad indígena y los procesos de hibridación cultural.

Por tanto, desde una perspectiva pedagógica, la inclusión de la qachwa como objeto de estudio en la educación artística contribuye significativamente al fomento de una cultura investigativa, comprometida con la valorización del patrimonio inmaterial, el trabajo de campo riguroso y el diálogo entre saberes académicos y populares.

4.7.5. Aplicabilidad didáctica

Puede ser enseñando, practicado o adaptado como recurso educativo concreto, ya que sirve como base para ejercicios de ritmo, canto o danza. Se promueve aprendizajes musicales contextualizados y significativos y desarrolla habilidades expresivas, rítmicas y corporales integrales, Fortalece la identidad cultural y el sentido de pertenencia, Articula la música con la historia, el rito, la tierra y el cuerpo y permite una educación artística crítica, intercultural y transformadora.

La qachwa tradicional constituye no solo un objeto de estudio musical, sino también un recurso pedagógico integral que puede ser enseñado, practicado y adaptado dentro del aula, articulando contenidos de ritmo, canto, danza, memoria corporal y saberes comunitarios. Esta aplicabilidad didáctica convierte a la qachwa en una herramienta potente para promover aprendizajes musicales contextualizados, interculturales y significativos, alineados con enfoques pedagógicos contemporáneos.

En palabras de Blacking (1973), toda música es expresión cultural y experiencia vivida, y, por tanto, su enseñanza debe partir del contexto donde nace y se desarrolla. La qachwa, como expresión de la vida comunal andina, permite trabajar musicalmente desde la corporeidad, el rito y la colectividad, integrando dimensiones rítmicas, melódicas y kinestésicas que estimulan la participación activa del estudiante. Esta experiencia no solo fortalece habilidades expresivas, sino también competencias comunicativas, afectivas y sociales (Swanwick, 2001).

Desde una perspectiva pedagógica, Ritual, cuerpo y territorio se articulan en la qachwa como elementos inseparables del aprendizaje musical. En ese sentido, autores como Turino (2008) destacan la importancia de las prácticas musicales participativas, donde el énfasis está en la acción colectiva y la vivencia antes que en la perfección técnica. Enseñar la qachwa mediante ejercicios de canto responsorial, percusión corporal o movimientos coreográficos vinculados al ciclo agrícola, por ejemplo, permite desarrollar habilidades rítmicas y corporales desde una dimensión cultural situada, generando aprendizajes profundamente significativos.

Por otro lado, su integración curricular responde al enfoque intercultural que impulsa el Currículo Nacional de la Educación Básica del Perú (MINEDU, 2016), el cual plantea que las expresiones artísticas tradicionales deben formar parte de la educación para fortalecer la identidad cultural y el sentido de pertenencia. Al trabajar la qachwa en talleres de música, danza o interpretación coral, los estudiantes no solo aprenden estructuras musicales, sino que reconocen sus raíces y valoran la diversidad como parte de su formación.

Asimismo, Gudmundsdottir (1994) subraya que una educación musical significativa debe conectar la experiencia personal con la memoria colectiva, lo que se logra al adaptar repertorios tradicionales al contexto escolar, sin desvirtuar su esencia. En ese sentido, la qachwa puede ser utilizada como base para ejercicios didácticos de imitación rítmica, improvisación melódica o creación coreográfica, respetando su valor simbólico y cultural.

En conclusión, la qachwa no solo es aplicable como contenido musical, sino como recurso didáctico transformador, que permite enseñar desde el cuerpo, la historia, el territorio y la colectividad, contribuyendo a una educación artística crítica, comprometida e intercultural.

4.7.6. Resignificación del Patrimonio

Pone en valor saberes tradicionales y los incorpora al ámbito académico con enfoque crítico, ya que revalora prácticas musicales andinas con sentido pedagógico.

La resignificación del patrimonio musical implica más que su conservación: se trata de revalorarlo activamente desde nuevos marcos de comprensión, incluyendo su incorporación crítica y pedagógica en contextos educativos. En este sentido, el estudio y enseñanza de la qachwa tradicional en espacios académicos representa una forma concreta de reconectar el conocimiento ancestral con las generaciones actuales, promoviendo una formación artística sensible, situada y transformadora.

Según Prats (2005), el patrimonio cultural no es un conjunto estático de bienes, sino un conjunto de significados socialmente construidos que se reinterpretan a lo

largo del tiempo. La inclusión de repertorios como la qachwa en la educación artística no solo preserva la música tradicional andina, sino que permite dotarla de nuevos sentidos dentro del proceso formativo, haciéndola relevante para los estudiantes y sus contextos. Este proceso de resignificación implica dialogar con los saberes originarios desde la pedagogía, reconociendo su riqueza estética, simbólica y social.

Desde la perspectiva de la educación intercultural crítica, Walsh (2009) enfatiza la necesidad de descolonizar los contenidos educativos, integrando conocimientos y prácticas ancestrales no como objetos folclorizados, sino como fuentes legítimas de saber. En este marco, la qachwa deja de ser vista solo como “tradición” y se convierte en materia viva de enseñanza, susceptible de análisis rítmico, melódico, armónico y performativo, generando aprendizajes significativos y culturalmente pertinentes.

Asimismo, Turino (2008) resalta el valor de las músicas participativas como espacios de construcción colectiva del sonido, donde se produce comunidad, memoria e identidad. La enseñanza de la qachwa —con sus componentes rituales, corporales y agrícolas— permite resignificar el patrimonio desde el cuerpo, el territorio y el rito, articulando lo artístico con lo comunitario. Esta perspectiva fortalece el sentido de pertenencia y estimula la valoración crítica del entorno cultural de los estudiantes.

Por tanto, resignificar el patrimonio musical andino en la educación artística implica transformar la memoria en conocimiento, y la tradición en herramienta pedagógica. La qachwa, al ser integrada críticamente al currículo, contribuye a romper con la visión eurocéntrica del arte, fomentando una educación que celebre la diversidad y promueva la equidad cultural.

4.7.8. Desarrolla de materiales

Posibilita la creación de recursos como partituras, guías, metodología y repertorios a través de la transcripción de qachwas para diversos instrumentos

La transcripción y análisis de la qachwa tradicional no solo permite su comprensión estructural y estilística, sino que también posibilita la elaboración de

materiales didácticos que contribuyen directamente al fortalecimiento de la enseñanza en las escuelas de educación artística. La creación de partituras, guías metodológicas, adaptaciones para diversos instrumentos y repertorios contextualizados responde a una necesidad formativa concreta: contar con recursos propios, culturalmente relevantes y técnicamente adecuados para una educación musical situada.

Como señala Barret (2006), el desarrollo de materiales pedagógicos en música no debe limitarse a la reproducción de métodos convencionales, sino que debe integrar la creatividad, la experiencia cultural del estudiante y la realidad socio musical de su entorno. En este sentido, la qachwa se convierte en una fuente fértil para generar recursos adaptables a contextos andinos y urbanos, promoviendo una didáctica que valore el patrimonio sonoro nacional.

Además, la etnomusicología aplicada, como plantea Seeger (2004), no solo documenta músicas tradicionales, sino que busca crear puentes entre el conocimiento académico y la práctica pedagógica, a través de materiales como transcripciones adaptadas, arreglos corales, guías de análisis y metodologías participativas. La qachwa puede así ser interpretada con instrumentos tradicionales o modernos (vientos, cuerdas, teclado), favoreciendo tanto la formación técnica como la expresión identitaria.

Desde una perspectiva pedagógica crítica, Freire (1997) defiende la importancia de que los materiales educativos respondan a la realidad cultural de los estudiantes. Elaborar guías y repertorios basados en la qachwa permite romper con la dependencia de modelos eurocéntricos, democratizando el acceso a un repertorio nacional valioso y potenciando el rol activo del docente como creador de recursos.

En suma, el estudio de la qachwa promueve el desarrollo de materiales didácticos integrales, que no solo permiten su enseñanza práctica, sino que enriquecen la propuesta curricular con contenidos artísticos pertinentes, inclusivos y transformadores. Estos materiales, además, pueden contribuir a la formación continua del profesorado y a la innovación en metodologías de enseñanza musical con enfoque intercultural.

4.7.9. Formación Docente

Aporta insumos para la capacitación o actualización del personal docente a través de la inclusión en talleres de música o educación artística.

La incorporación de repertorios tradicionales como la qachwa en procesos formativos representa una oportunidad valiosa para la actualización y capacitación del profesorado de educación artística, especialmente en contextos donde la educación intercultural cobra relevancia. Esta música, profundamente enraizada en el contexto andino, constituye una fuente legítima de saber pedagógico y artístico, capaz de nutrir la práctica docente desde una perspectiva situada, crítica y culturalmente significativa.

Según Díaz Barriga y Hernández Rojas (2010), la formación docente implica no solo el dominio técnico-didáctico, sino también una reflexión crítica sobre los contenidos culturales que se enseñan. En este sentido, la qachwa —como género musical tradicional que articula canto, danza y ritualidad agrícola— proporciona insumos concretos para el diseño de talleres, módulos de formación y materiales didácticos aplicables en cursos de música, danza o etnomusicología.

Además, Campbell (2004) subraya que los docentes de música deben ser preparados para trabajar con repertorios culturales diversos, integrando experiencias auditivas, analíticas y performativas que enriquezcan la comprensión musical y la empatía cultural. Talleres basados en la qachwa, por ejemplo, permiten que los docentes exploren técnicas de transcripción, análisis melódico y rítmico, así como recursos interpretativos vocales y corporales, fortaleciendo sus competencias pedagógicas y su vínculo con el patrimonio inmaterial.

Por su parte, MINEDU (2016) establece que la educación peruana debe formar docentes con capacidad para integrar saberes locales en sus clases, promoviendo la interculturalidad crítica como eje transversal. La inclusión de la qachwa en la formación docente responde a esta política, dotando a los educadores de herramientas para diseñar experiencias de aprendizaje que valoren la diversidad cultural y potencien el sentido de pertenencia regional.

En resumen, la qachwa tradicional —al ser transcrita, analizada y enseñada— se convierte en un recurso formativo que revitaliza el rol docente, lo actualiza con

contenidos contextualizados y fortalece su capacidad de generar propuestas pedagógicas significativas, creativas y culturalmente comprometidas.

4.8. Utilidad pedagógica de la qachwa

La qachwa tradicional de Hualla representa una expresión viva del patrimonio musical andino, que conserva estructuras rítmicas, melódicas y sociales propias de la región de Víctor Fajardo, Ayacucho. Su estudio, transcripción y análisis no solo aporta al conocimiento técnico-musical, sino que permite a los estudiantes de las escuelas de educación artística establecer vínculos entre la teoría musical académica y las prácticas culturales de sus comunidades.

Desde un enfoque pedagógico, la qachwa ofrece una plataforma idónea para el aprendizaje activo y contextualizado. Al trabajar con repertorios tradicionales, los estudiantes desarrollan habilidades de escucha crítica, análisis estructural, lectura y escritura musical, además de procesos de interpretación informada y reflexión cultural. Como señala Díaz Barriga (2006), el aprendizaje significativo se fortalece cuando los contenidos se articulan con la realidad sociocultural del estudiante y responden a contextos auténticos.

En el plano académico, la inclusión de repertorios tradicionales como la qachwa en el currículo de formación artística responde a la necesidad de descolonizar el conocimiento musical y validar otras epistemologías. Esto contribuye al enfoque intercultural crítico, permitiendo que los futuros docentes y artistas reconozcan, valoren e integren saberes ancestrales en sus prácticas educativas y creativas. (Walsh, 2009)

La qachwa, además, fomenta procesos de identificación, pertenencia y agencia cultural. Al incorporar este género musical a los espacios formales de enseñanza, se promueve una educación artística más democrática, participativa y representativa del mosaico cultural peruano. Según Zabalza (2007), un contenido tiene utilidad académica cuando contribuye al desarrollo integral del estudiante y se relaciona con su entorno cultural y social.

Finalmente, la utilidad pedagógica y académica de la qachwa tradicional de Hualla radica en su potencial para: Fortalecer competencias musicales mediante el análisis de repertorio local. Potenciar la identidad cultural y el sentido de pertenencia. Aplicar enfoques interculturales en la educación artística. Fomentar la creatividad y la interpretación desde referentes propios y Contribuir a la preservación del patrimonio inmaterial a través de la formación técnica y crítica.

DISCUSION

El conjunto de antecedentes nacionales e internacionales revisados revela una preocupación creciente por la revalorización, el estudio y la adaptación pedagógica de la música tradicional como patrimonio vivo, así como por su potencial en contextos educativos interculturales.

En el plano internacional, Zuleta (2013) analiza la implementación del método Kodály en Colombia y destaca cómo la adaptación de una propuesta pedagógica europea al contexto latinoamericano exige transformaciones profundas no solo en los contenidos musicales, sino también en las estrategias didácticas. Su investigación demuestra que la eficacia de un modelo educativo radica en la incorporación de repertorios locales y en el reconocimiento del entorno cultural como eje del proceso formativo. Esta experiencia resulta ilustrativa para pensar la recuperación de repertorios como la qachwa en contextos peruanos, donde se requiere un proceso de reterritorialización pedagógica en el que el saber musical tradicional se convierte en un vehículo de aprendizaje situado.

En el ámbito nacional, diversos estudios han subrayado la relevancia cultural y educativa de la qachwa en la región andina. Caso et al. (2021) la definen como patrimonio inmaterial fundamental en Huancavelica, cuya persistencia refuerza la identidad cultural local. De forma similar, Yucra (2014) y Falcón (2016) señalan que en Ayacucho la qachwa cumple un rol cohesivo en torno a prácticas agrícolas y festivas, vinculadas a rituales como la limpieza de acequias o las cosechas. Estos estudios coinciden en entender la qachwa como una manifestación ritual donde canto, danza y trabajo colectivo se articulan en prácticas de reciprocidad y memoria ancestral.

Godoy Cossío (2010) propone un enfoque crítico al superar la mirada folclorizante de la qachwa y posicionarla como una práctica de subjetivación en la escuela. Desde su perspectiva, el cuerpo del estudiante actúa como soporte de saberes ancestrales y como acto político de resistencia frente a las lógicas homogenizadoras del currículo escolar. Esta visión dialoga con Quispe (2019), quien

advierde que la disminución de danzas tradicionales entre los jóvenes —como la qachwa— refleja una fragilidad de la identidad cultural, siendo la escuela un espacio clave para impulsar su revitalización desde una educación intercultural crítica.

Otros estudios, como los de Aroni (2013) y Falcón (2016), enfatizan que géneros como el pumpin o la qachwa funcionan como expresiones de memoria colectiva y resistencia simbólica frente a procesos históricos de migración, violencia política y desarraigo cultural. Falcón, en particular, diferencia la qachwa del pumpin, destacando que la primera se vincula más estrechamente con lo agrícola y lo ritual, caracterizándose por la improvisación lírica, el uso de instrumentos como la bandurria y la armónica, y su carácter comunal.

La contextualización histórica aportada por Huamán (2006) también resulta relevante. Este autor explica que la qachwa fue uno de los *takis* mencionados por cronistas como Guamán Poma de Ayala, lo que evidencia su antigüedad. Sin embargo, la colonización la marginó o resignificó, razón por la cual hoy ocupa una posición menos visible frente a géneros mestizos como el huayno. A pesar de ello, Huamán destaca su persistencia en localidades como Sarhua o Fajardo, reforzando la necesidad de su revalorización como patrimonio cultural en riesgo.

Asimismo, investigaciones aplicadas al ámbito educativo, como la de Ancco (2012), demuestran que la integración de danzas rituales y calendarios agrofestivos en la educación inicial —incluyendo la qachwa— puede fortalecer la identidad cultural desde la primera infancia. Estos aportes evidencian que el arte tradicional puede convertirse en un eje transversal de los aprendizajes escolares.

El valor de la qachwa no solo se encuentra en su vigencia cultural contemporánea, sino también en su historicidad lingüística y etnográfica. Ya en 1608, Diego Gonzales de Holguín, en su *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú*, definió *kachua* como “bayle asidos de las manos” (p. 106), lo que constituye uno de los primeros registros escritos de esta práctica. Posteriormente, estudios como los de Romero (2002) y Mendoza (1991) la describen como una manifestación musical y dancística colectiva, caracterizada por melodías pentatónicas, ritmos sesquiálteros, y el acompañamiento de instrumentos tradicionales como violín, tinya, charango o

guitarra. Su carácter performativo responde a la lógica andina de reciprocidad y comunalidad (Flores Galindo, 1988; Godoy, 2010).

Las descripciones etnográficas de Yucra (2014) en Sarhua amplían este panorama al documentar la *fiesta del agua* en agosto, donde la qachwa acompaña la limpieza de acequias y articula la participación obligatoria de autoridades, carguyoq y comuneros. Allí, el canto, el baile y la competencia ritual entre ayllus refuerzan el tejido comunitario. De manera complementaria, Infante (1998) en *Pasos y huellas en la benemérita villa de San Pedro de Waylla* analiza la qachwa wayllina como una práctica cultural que regula relaciones de cortejo, construye identidades juveniles y se proyecta incluso en espacios migrantes como Lima, a través de agrupaciones folclóricas que reivindican su autenticidad.

Finalmente, el testimonio de Emiliano Maldonado Valenzuela, músico de Hualla, constituye una fuente etnográfica clave para comprender la vitalidad de la qachwa en el siglo XXI. Su relato evidencia la transición de esta práctica de un espacio comunitario a escenarios nacionales, la innovación en su ritmo y su profesionalización a través de conjuntos como *Qori Waylla* o *Generación Maldonado*. Maldonado define la qachwa como la “raíz madre” de otros géneros como el pumpin y resalta su carácter cotidiano y omnipresente en la vida social. Su experiencia refleja cómo la qachwa no es un vestigio del pasado, sino un patrimonio dinámico que se reinventa para mantener su vigencia, convirtiéndose en un símbolo de identidad huallina y andina en contextos locales, migratorios y globales.

En síntesis, los antecedentes revisados muestran que la qachwa debe ser comprendida como un fenómeno complejo: simultáneamente tradición ancestral, práctica de resistencia cultural, recurso pedagógico y símbolo identitario. Su estudio no se limita al análisis musical, sino que abarca dimensiones históricas, sociales, educativas y políticas, lo que refuerza la pertinencia de investigaciones que exploren su función pedagógica, estética y comunitaria en espacios como Hualla y Ayacucho.

CONCLUSIONES

1. La transcripción técnica de la qachwa tradicional de Hualla permitió identificar con precisión sus elementos musicales característicos, entre ellos patrones rítmicos repetitivos en compás ternario, melodías modales de estructura sencilla pero expresiva, y una instrumentación basada en sonoridades autóctonas. Este proceso metodológico —basado en registros de campo, notación académica y análisis musicológico— ha permitido conservar y documentar esta práctica musical, las principales características musicales son:

Unidad tonal y escala pentafónica:

Las cuatro qachwas analizadas mantienen como base la escala pentafónica, con predominio del modo menor (Fa# menor y Sol menor), lo que evidencia la persistencia de un sistema tonal característico de la música andina que otorga continuidad estética y facilita la transmisión oral de estas melodías.

Diversidad de tesitura y recursos melódicos

Aunque se ubican mayormente en registros agudos (particularmente para voces femeninas), cada qachwa emplea recursos melódicos diferenciados como apoyaturas, unísonos, repeticiones y saltos interválicos. Estas variaciones muestran la flexibilidad expresiva del género, que se adapta tanto a la voz individual como al canto coral.

Riqueza rítmica y formal

La métrica compuesta (6/8, 9/8, 12/8) constituye un rasgo común que otorga dinamismo, aunque se diversifica en formas como ternaria (A-B-A), cíclica o en bloques. Esto confirma que la qachwa combina estructuras simples con un alto grado de variación rítmica, lo cual contribuye a su función festiva y participativa.

Función social y cultural

Cada qachwa está estrechamente vinculada a contextos específicos como faenas agrícolas, celebraciones comunales, rituales de herranza y carnavales, o la reafirmación de la identidad femenina. Esto demuestra que la qachwa trasciende lo musical para constituirse en un marco de cohesión social, identidad cultural y ritualidad comunitaria.

Valor pedagógico y educativo

El análisis de estas piezas confirma su potencial como recursos didácticos interculturales aplicables en el canto coral, la danza, el análisis musical y la etnomusicología. La qachwa, al integrar canto, danza e instrumentalidad, constituye un medio eficaz para fortalecer aprendizajes artísticos, rítmicos y colectivos, además de promover la valoración del patrimonio cultural andino.

2. Los saberes musicales locales asociados a la qachwa de Hualla poseen un alto valor expresivo, cultural y pedagógico, especialmente en contextos educativos interculturales. La participación activa de músicos y portadores tradicionales ha permitido comprender la dimensión relacional, afectiva y ritual de esta manifestación, resaltando su potencial para fortalecer procesos de enseñanza-aprendizaje basados en el diálogo de saberes, el reconocimiento de las identidades culturales y la formación artística situada.
3. La qachwa de Hualla cumple un rol fundamental en la construcción de identidad y memoria colectiva del pueblo, al estar vinculada con celebraciones, vínculos comunitarios y procesos de resistencia cultural. Desde una perspectiva crítica y decolonial, este tipo de repertorios debe ser reconocido como patrimonio musical inmaterial, no solo por su dimensión estética, sino por su capacidad de expresar modos de vida, visiones del mundo y procesos históricos que configuran el tejido social andino.
4. La valorización académica, cultural y pedagógica de la qachwa tradicional de Hualla exige su inclusión en programas de formación artística y en proyectos curriculares interculturales, promoviendo un enfoque educativo que no subordine los saberes locales a paradigmas hegemónicos, sino que los incorpore como fuentes legítimas de conocimiento y creación. En este sentido, la presente investigación aporta herramientas teóricas y metodológicas para resignificar la enseñanza musical desde una mirada situada y plural.

RECOMENDACIONES

Incorporar la qachwa tradicional de Hualla como contenido pedagógico en programas de formación artística y educación intercultural, promoviendo una enseñanza musical que valore los saberes ancestrales y la diversidad cultural del país. Para ello, se recomienda adaptar las partituras transcritas a propuestas metodológicas accesibles a distintos niveles educativos.

Desarrollar proyectos educativos colaborativos entre instituciones de educación superior, escuelas locales y portadores de la tradición, fomentando el aprendizaje situado y el diálogo de saberes. Estos proyectos deben incluir talleres, clases abiertas y presentaciones artísticas que permitan la transmisión activa de la qachwa desde su contexto vivo.

Sensibilizar a docentes, estudiantes y autoridades educativas sobre el valor del patrimonio musical inmaterial, promoviendo políticas curriculares que reconozcan y prioricen la música tradicional como fuente legítima de conocimiento y creatividad, tal como propone el enfoque de educación intercultural crítica (Walsh, 2009; Tubino, 2005).

Fomentar la investigación etnomusicológica de prácticas musicales andinas como la qachwa, apoyando a estudiantes e investigadores en la documentación, análisis y difusión de repertorios locales, con énfasis en sus dimensiones culturales, educativas e históricas.

Impulsar acciones de protección y revalorización del patrimonio inmaterial a nivel municipal, regional y nacional, mediante declaratorias, festivales y archivos digitales accesibles que preserven el legado musical de Hualla y otras comunidades Fajardinas.

REFERENCIAS

- Albo, X. (2005). *“Mas sobre el aymara de Guamán Poma”*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.fo:eu-repo/semantics/openAccess
- Ancco, A. (2023). *Calendario Agrofestivo para Fortalecer la Identidad Cultural en los Estudiantes de 5 Años de la I.E Inicial N°380 “Niño Jesús” Antapallpa*. <https://repositorio.pedagogicovirgendelanatividad.edu.pe/bitstream/handle/123456789/10/TESIS%20ANA%20MARIA%20Y%20YULLISA%20%202023.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Aroni, R. (2013). *“Música, migración y violencia política en el Perú*.
- Barret, M. S. (2006). Creative collaboration: An eminence study of teaching and learning in music. *Psychology of Music.*, 34(2), 195–218.
- Behar , D. S. (2008). *Metodología de la investigación* . Ediciones Shalom.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.
- Campbell. (2010). *Songs in their heads: Music and its in chikdrems lives*. Oxford University Press.
- Campbell, P. S. (2004). *Teaching Music Globally: Experiencing Music, Expressing Culture* . Oxford University Press.
- Carrasco, S. (2005). *Metodología de la Investigación Científica: Pautas metológicas para diseñar y elaborar el proyecto de investigación* (Primera edición ed.). Lima, Perú: San Marcos.
- Caso, J. Ñ. (2021). *Qachwa: Cultural wealth of Angaraes – Huancavelica*. https://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/REVUNCP_a559ece4b32d1c3516ac19d31ddefa0d/Description#tabnav
- Céspedes, D. (2015). *“Heterogeneidad y culpa en el himno católico andino 'Apú Yáya Hessukerísto’”*,. file:///C:/Users/DELL/Desktop/323348474%20qachua.pdf
- Cóndor-Quimbita, B., & Remache-Bunci, M. (enero-abril de 2019). La evaluación al desempeño directivo y docente como una oportunidad para mejorar la calidad educativa. *Revista Cátegra*, 1(2), 116-131.
- Cruz, D. C. (01 de 12 de 2020). Expresión oral: una problemática por abordar. *Sciéndo*, 293-298. doi:http://dx.doi.org/10.17268/sciendo.2020.035
- Cruz, J. C. (2019). *Habilidades comunicativas y desempeño directivo en las Instituciones Educativas de la Unidad de Gestión Educativa Local N° 15*,

- Huarochirí, 2018. Tesis maestría, Universidad César Vallejo - Escuela de Posgrado, Lima.
- Cultura, M. d. (2015). *Indicadores de Cultura para el desarrollo*. Lima.
- Díaz, N. (2020). *Relación entre la comunicación organizacional y las habilidades comunicativas de los docentes de la Institución Educativa "Los Olivos" - EBR Secundaria, distrito de Nueva Cajamarca, provincia de Rioja, 2018*. Tesis maestría, Universidad Nacional de San Martín - Escuela de Posgrado - Programa de Maestría en Ciencias de la Educación, Tarapoto.
- Díaz Barriga, F. &. (2010). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo*. McGraw-Hill. McGraw-Hill.
- Díaz Barriga, F. &. (2010). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo: una interpretación constructivista*. • Díaz Barriga, F., & Hernández Rojas, G. (2010). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo: una interpretación constructivista*. McGraw-Hill.: McGraw-Hill.
- Díaz, F. (2006). *Enseñanza situada: Vínculo entre la escuela y la vida*. México: McGraw-Hill Interamericana.
- Duncan Mitchell, e. (1983). *Diccionario de Sociología*. Barcelona: Grijalbo.
- Eisner, E. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. Yale University Press. Yale University Press.
- Elliott, D. &. (2015). *Music matters: A philosophy of music education (2nd ed.)*. Oxford University Press.
- Escalante Cobo, J. (2000). Muerte encefálica. Evolución histórica. *MEDICINA INTENSIVA, VOL. 24, NÚM. 3.*, 97 - 104.
- Falcon, U. (2016). *"El discurso del Pumpin de los residentes fajardinos en la Provincia de Huamanga"*. Obtenido de <https://repositorio.unsch.edu.pe/server/api/core/bitstreams/2f2b1800-7937-4a89-a999-35d6a2fa771d/content>
- Fernández, N. (2020). *Desempeño directivo y su relación con la gestión administrativa de la IE Rodrigo Chávez González Guayaquil Ecuador, 2020*. Tesis maestría en Administración de la Educación, Universidad César Vallejo - Programa Académico de Maestría en Administración de la Educación, Piura - Perú.
- Ferrier, C. (2024). "Música tradicional andina: (des)vinculación entre melodía y estilo". *Diagonal: An Ibero-American Music.*, 9(2). Obtenido de <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

- Flores Galindo, A. (1988). *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- Frega, A. L. (2009). *Didáctica de la Educación Musical*. Paidós. (Paidós, Ed.) *Creatividad y Sociedad*. Obtenido de <http://www.creatividadysociedad.net/>
- Freire, P. (1970). *Pedagogía del Oprimido* . Siglo XXI Editores .
- García, J. (2013). *Transcripción y análisis de músicas tradicionales: Problemas y propuestas metodológicas*. . Madrid: Akal.
- Godoy. (2006). *La música tradicional en los Andes: un estudio sobre la qachwa y su función socioal y educativa* . Lima : Fondo Editorial de la Derrama Magisterial .
- Godoy, J. (2010). *Los cuerpos de la Fiesta: Música y danza en los Andes peruanos*. . Lima: Institutos de Estudios Peruanos.
- Godoy, M. (2021). La qachua como práctica de subjetivación y expresión intercultural en la escuela. *Revista de Educación Intercultural*,, 15(2), 45-62.
- Gonzales de Holguin, D. (1608). *Vocabulario de la Lengua General de todo el Perú, llamada lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Imprenta en la Ciudad de los Reyes de Francisco del Canto. Obtenido de http://www.letras.ufmg.br/padrao_cms/documentos/profs/romulo/VocabularioQqichuaDeHolguin1607.pdf
- Gordon, E. (2007). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. . GIA Publications.
- Green, L. (2002). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. . Ashgate.
- Hernández-Sampieri, R., & Mendoza, C. P. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta* (Primera edición ed.). Ciudad de México, México.
- Leavy, P. (2009). *Method meets art: Arts-based research practice*. . Guilford Press.
- Mendoza, Z. S. (1991). *Shaping society through dance: Mestizo ritual performance in the Peruvian Andes*. . Chicago: University of Chicago Press.
- Merriam, A. P. (1964). *The Anthropology of Music*. . Northwestern University Press.
- Nettl, B. (2015). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-three Discussions*. . University of Illinois Press.
- Ordoñez, J. (2023). Propuesta didáctica basada en elementos de la música tradicional andina nariñense. *BIUMAR*, 7(1). doi:<https://doi.org/10.31948/Biumar7-1-art2>

- Pérez-Soba, I. (2007). Educación artística y desarrollo personal. Narcea. (Narcea, Ed.)
- Pineda, E. B., De Alvarado, E. L., & De Canales, F. H. (1994). *Metodología de la investigación* (Segunda edición ed.). Washington, D.C., E.U.A.: Organización Mundial de la Salud.
- Prats, L. (2005). *Concepto y gestión del patrimonio cultural*. . Ariel .
- Quispe, W. (2019). *Educación artística e interculturalidad en los Andes peruanos*. . Puno : Fondo Editorial de la Universidad Nacional del Altiplano.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.º ed. ed.). España. Obtenido de <https://dle.rae.es>
- Ríos, R. &. (2018). Educación artística y territorio: desafíos para una formación con enfoque intercultural. *Revista Latinoamericana de Educación Artística*, , 10(1)., 55 - 77.
- Romero, R. (1999). Panorama de los Estudios sobre la Musica Tradicional en el Peru. *Instituto Riva Agüero*
. <https://repositorio.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/2c3870d1-9ba2-4c71-a63f-836c096fb32f/content>
- Romero, R. (2002). *Debating the past: Music, memory, and identity in the Andes*. . New York: Oxford University Press.
- Ruiz Olabuénaga, J. I. (2012). *Metodología de la investigación cualitativa*. Universidad de Deusto. Universidad de Deusto.
- Seeger, A. (2004). *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. . University of Illinois Press.
- Silva Santisteban, F. (1998). *Conceptos y Nociones Generales de Antropología* . Lima: Fondo de Cultura Economica - Peru/ Universidad de Lima .
- Swanwick, k. (2011). *La enseñanza de la Música Musicalmente*. (Routledge, Ed.) Londres.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. University of Chicago Press.
- Turino, T. (2008). *Music as Social Life: The Politics of Participation*. . University of Chicago Press.

- UNESCO. . (2006). *Orientaciones para una educación intercultural en América Latina*. . Santiago : Oficina Regional de Educación para América Latina y el Caribe (OREALC/UNESCO Santiago).
- UNESCO. . (2006). *La educación artística en la construcción de culturas creativas. Informe de la Conferencia Mundial sobre la Educación Artística*. . Lisboa.
- Universia.net. (3 de marzo de 2021). *Universia Fundación*. Obtenido de <https://www.universia.net/pe/actualidad/habilidades/las-habilidades-comunicativas-mas-importantes-en-el-trabajo.html>
- Vega, H. (2010). LA MÚSICA TRADICIONAL MEXICANA: ENTRE EL FOLCLORE, LA TRADICIÓN Y LA WORLD MUSIC. *HAOL*, Núm. 23 (Otoño, 2010), 155-169.
- Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado, Sociedad*. Ministerio de Cultura del Ecuador.
- Walsh, C. (2009). Walsh, C. (2009). *Interculturalidad, Estado y Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: . Quito : Universidad Andina Simón Bolívar.
- Walsh, C. (2013). Interculturalidad crítica y pedagogía decolonial. . *Revista Internacional de Educación para la Justicia Social*.
- Yucra, F. (2014). *La Cosmovisión Andina en las Tablas de Sarhua*. Obtenido de <https://repositorio.unsch.edu.pe/server/api/core/bitstreams/b7776510-993f-4a5a-8b2a-bb7aa049bc99/content>
- Zabalza, M. A. (2007). *Didáctica universitaria: El escenario y los protagonistas*. Madrid: Narcea.

ANEXOS

MATRIZ DE CONSISTENCIA

MATRIZ DE CONSISTENCIA																																													
PROBLEMA GENERAL	OBJETIVO GENERAL	CATEGORIAS SUBCATEGORIAS			METODOLOGIA																																								
¿Cómo puede contribuir la transcripción y análisis musical de la <i>qachwa tradicional</i> de Hualla a su incorporación académica en las Escuelas de Educación Artística en el año 2025?	Analizar y transcribir la música de la qachwa tradicional del distrito de Hualla, Víctor Fajardo, Ayacucho, con el fin de valorar su importancia académica, cultural y pedagógica como patrimonio inmaterial andino.	<table><tr><th>Categoría principal</th><th>Subcategorías</th><th>Dimensiones de análisis</th><th>Indicadores posibles</th></tr><tr><td>1. Música tradicional andina</td><td>- Qachwa como género musical Forma musical</td><td>Función cultural de la música</td><td>Contexto ritual festivo</td></tr><tr><td rowspan="20">4. Transcripción y análisis musical</td><td>Análisis rítmico</td><td>Dimensión rítmica</td><td>Patrones rítmicos predominantes Subdivisiones del pulso</td></tr><tr><td rowspan="9">Análisis melódico</td><td rowspan="9">Dimensión melódica</td><td>Tonalidad</td></tr><tr><td>Tesitura</td></tr><tr><td>Dirección melódica</td></tr><tr><td>Intervalos</td></tr><tr><td>Ideas musicales</td></tr><tr><td>Contorno melódico</td></tr><tr><td>Ritmo melódico</td></tr><tr><td>Repetición y variación</td></tr><tr><td>Expresividad</td></tr><tr><td rowspan="8">Análisis armónico</td><td rowspan="8">Armónica</td><td>Tonalidad</td></tr><tr><td>Grados tonales</td></tr><tr><td>Acordes funcionales</td></tr><tr><td>Progresiones armónicas</td></tr><tr><td>Modulaciones</td></tr><tr><td>Cadencia</td></tr><tr><td>Acordes extendidos o alterados</td></tr><tr><td>Acordes diatónicos</td></tr><tr><td>5. Utilidad Académica</td><td></td><td></td><td>Valor formativo</td></tr><tr><td></td><td></td><td>Pertinencia curricular</td></tr></table>			Categoría principal	Subcategorías	Dimensiones de análisis	Indicadores posibles	1. Música tradicional andina	- Qachwa como género musical Forma musical	Función cultural de la música	Contexto ritual festivo	4. Transcripción y análisis musical	Análisis rítmico	Dimensión rítmica	Patrones rítmicos predominantes Subdivisiones del pulso	Análisis melódico	Dimensión melódica	Tonalidad	Tesitura	Dirección melódica	Intervalos	Ideas musicales	Contorno melódico	Ritmo melódico	Repetición y variación	Expresividad	Análisis armónico	Armónica	Tonalidad	Grados tonales	Acordes funcionales	Progresiones armónicas	Modulaciones	Cadencia	Acordes extendidos o alterados	Acordes diatónicos	5. Utilidad Académica			Valor formativo			Pertinencia curricular	Enfoque: cualitativo Tipo: Aplicado Nivel: exploratorio – descriptivo Diseño cualitativo- descriptivo Método: inductivo
Categoría principal	Subcategorías	Dimensiones de análisis	Indicadores posibles																																										
1. Música tradicional andina	- Qachwa como género musical Forma musical	Función cultural de la música	Contexto ritual festivo																																										
4. Transcripción y análisis musical	Análisis rítmico	Dimensión rítmica	Patrones rítmicos predominantes Subdivisiones del pulso																																										
	Análisis melódico	Dimensión melódica	Tonalidad																																										
			Tesitura																																										
			Dirección melódica																																										
			Intervalos																																										
			Ideas musicales																																										
			Contorno melódico																																										
			Ritmo melódico																																										
			Repetición y variación																																										
			Expresividad																																										
	Análisis armónico	Armónica	Tonalidad																																										
			Grados tonales																																										
			Acordes funcionales																																										
			Progresiones armónicas																																										
			Modulaciones																																										
			Cadencia																																										
			Acordes extendidos o alterados																																										
			Acordes diatónicos																																										
	5. Utilidad Académica			Valor formativo																																									
			Pertinencia curricular																																										
Problema Específico	Objetivos Específicos																																												
P1. ¿Por qué registrar las características sonoras de manera técnica y sistematizada de la música de la qachwa de Hualla, Víctor Fajardo Ayacucho 2025?	O1. Registrar y transcribir de manera técnica y sistematizada las características musicales (rítmicas, melódicas, tímbricas y estructurales) de la qachwa tradicional del distrito de Hualla, con base en registros de campo y métodos de análisis musicológico.																																												
P2. ¿Cómo Visibilizar los saberes musicales locales que usualmente no están incluidos en los estudios académicos de sistema educativo peruano?	O2. Reconocer y poner en valor los saberes musicales locales vinculados a la qachwa tradicional de Hualla, visibilizando su riqueza expresiva y su potencial pedagógico dentro de una perspectiva de educación intercultural crítica.																																												
P3. ¿Cómo contribuye la transcripción y análisis de la qachwa tradicional del distrito de Hualla a su preservación como patrimonio musical y a la comprensión de su valor identitario y cultural en el contexto ayacuchano?	O3. Analizar el papel de la qachwa tradicional en la construcción de identidad y memoria colectiva en Hualla, y valorar su relevancia como patrimonio musical inmaterial																																												

	desde un enfoque cultural, histórico y educativo.				Fomento de la investigación Aplicabilidad didáctica Resignificación del patrimonio Desarrollo de materiales Formación docente			
--	---	--	--	--	--	--	--	--

ENTREVISTA AL SEÑOR EMILIANO MALDONADO VALENZUELA SOBRE LA FORMA MUSICAL QACHWA DE HUALLA REALIZADA POR REX INCA CHOCCNE

Señor Emiliano ¿Cuándo usted era niño había una actividad musical en su casa?

- Claro, mi papá fue ejecutor de bandurria ¿no? era músico 'cha que el... el paseaba por Tiquihua, morqolla, umasi, taire chillangay por ahí ... era ...de repente por eso soy músico también por que el me inspiraba bastante.
- A ya muy bien
- Él era un padre lindo bailaba cantaba ¿no?... así era

Ya ¿Qué música se escuchaba más?

Eh Solamente ahí... qachwita pe no... qachwa... en esos tiempos había pocos los que tocaban guitarra ¿no?... tenía un abuelito que tocaba guitarra, pero ya... más o menos la música ayacuchana así.

Ha ya Entonces...

- En esos tiempos mayormente se veía este... bandurria pe
- Entonces podríamos decir que fue en eso tiempo los primeros contactos con la música
- Claro he... en ese tiempo también había ese el cauca ... cauca, no teníamos este instrumento entonces he hacías cauquita con... el... la chawar de la cabuya, y hacías tonada como laúd y sonaba bonito y ese, con eso hacíamos musiquita entre varios o sea ... entre varios cauquita aaasu rico salía la música.
- Ha ya ya muy bien
-

¿Dónde ha estudiado? ... ¿primaria?

- En mm... aquellos tiempos ¿no? había inicial m... ¿no? había este... primer grado de frente era a transición ¿no?... de transición pasabas a primer grado así
- Y ¿secundaria?
- Secundaria... ya Yo solamente estude en Hualla hasta tercer año de primaria
- Ha ya ...
- Hasta ahí estudiamos después entro la época de la violencia sociopolítica ya mis padres ya han... me mandaron hacia la costa allá nos hicimos la vida
- Ha ya
- De este modo.

Después ¿ha tenido alguna formación informal o formal?

- He ... nada nada ya... he ... estando en la ciudad no había familia donde entonces he... pasamos situaciones difíciles, pero aun así sobrevivimos ahí y solamente llegamos a estudiar hasta primer año de secundaria.
- Ha ya
- Ese es hasta ahí, de ahí ya ... conocí músicos me metí a la música, y gracias a la música conozco casi a nivel nacional soy músicos profesionales conozco diferentes sitios a nivel nacional todos los pueblos como musico, como guitarrista como bandurrista.

¿de qué edad más o menos aprendió la música?

- A los 8 años ya digitaba ya la bandurria
- Ha ya
- Digitaba bien la bandurria, de ahí incursionamos en la guitarra de ahí casi todos los instrumentos porque tenía buen talento para mí era fácil aprender y mi pasión era música pe, ese era, por es que hasta ahora sigo la música más de 40 años he... estable la música ¿no?

-

¿en algún acontecimiento familiar de repente hacia música? por ejemplo: ¿en un nacimiento, matrimonios?

- Escuchaba de niño
- No tanto porque yo casi no vivía en Hualla. A Hualla llego ya a la edad de 6 años normalmente y vivía en suañi, ahí en suañi... ya mis padres ahí ya me trajeron para poner a la escuela este... recién a los 6 años ¿no? totalmente quechua hablante ¿no? en ese tiempo ¿no? Difícil de aprender era el castellano pe ¿no? Profesores nos enseñaba con colores con piedritas, así con animales cha total era pal profesor seguramente habría sido en esa época difícil ¿no? Así... así ¿no? entonces yo... mi paraíso total era suañi ahí tenía campo tenia de todo no me faltaba nada libre total entre los cerros en el campo.
- He muy bien he... este

¿A qué edad continúa estudiando música o algún otro instrumento?

- Nada era... no sé qué año era ese tiempo en lima este... ya a los 8 9 10 ya más o menos a la edad de... 15 años habrá sido pe 15 o 16 nos encontramos en lima me llevaron a una reunión de centro social Hualla ¿no? en... nos encontramos con Mario y... como tocaba mi instrumento ¡ha! ¡toquen ahí! tocamos ahí, desde ahí... desde esa fecha nos juntamos lo que se llama el conjunto qori waylla, qori waylla de Hualla, fui el director del conjunto qori waylla por 8 años... ya tenía que avanzar en la música

ya... me separé con Mario Alcántara, dejamos a ahí apuesta dejé todo yo incursioné en lo que digitación de la guitarra ¿no? Entonces ya ampliamos la música gracias a eso viajamos a diferentes partes de la ciudad del Perú.

- Ha muy bien y como se llama de repente
- **¿A tenido algún profesor de instrumento, así como un músico quien le enseñaba?**
- Claro te podré hablar yo... e este empecé digitando la música empíricamente, me lo sabía pucha ya mirando a la gente así viendo, tenía un talento total super entonces este... ay una anécdota en una ocasión, así como tocaba bien mi guitarra me llevan a un evento y... vas acompañar tal artista ¿no? Entonces este, el artista me dice – sabes que... tócame en esta nota ¿no? y la verdad yo no podía yo no tenía conocimiento estaba bolado ¿no? Entonces este... quede en vergüenza pe entonces regrese al día siguiente, tenía que buscar una academia donde... donde tengo que aprender notas musicales si, aprendí abre estado un mes rápido también aprendí Notas musicales todo esa cosa entonces este he en cuanto a la guitarra en cuanto a la bandurria entonces este para mí ya era fácil de eso no más... mas no estudie música porque... quería estudiar lo que faltaba no había tiempo, tenía que trabajar y... ya nada más, aprendí la nota musical para mí era suficiente con eso ya dominaba.

¿Cuáles son sus composiciones principales?

En qori waylla tengo pe tenemos composiciones tanto como con Mario ese temita ya hasta ahorita todo el mundo canta “mi colegio José Carlos Mariátegui” de ahí tenemos uno que ganamos con un tema no más en Lima nunca se hacia este los vencedores de Ayacucho entonces qori waylla a representaba ganamos con temita “pueblos de Ayacucho” un temita ... ay varios temas de qori waylla ya tenemos ¿no? Entonces este... algunos tengo yo algunos entre los dos con Mario los únicos éramos compositores he arreglaba música y, es más, anteriormente por ejemplo de qori waylla la música para adelante variamos la tonadita ¿Por qué? Porque anteriormente nuestros hermanos de los pueblos de Huancapi, colca, Cayara mismo ¿no? Entonces este Alcamenca, Huancaraylla ellos tocaban y ese tema había concurso pe, y no nos dejaba no... Hualla no es pum pin qachwa tocan Hualla... entonces un poquito enderezaba por que más anteriormente hay unas grabacioncitas de nuestros hermanos hay dos grabaciones de... Hualla, pero grabaron en 45 y nunca promocionaron ¿no? Entonces esa tonadita ponemos poquito aceleramos el quiebre para que haga más un poco ese ritmo ¿no? entonces por eso desde qori waylla hasta ahora hasta la fecha ese... ese ritmo toca ya, más alegre másailable, más antes era

un poco huayneadito era ¿no? Entonces a eso se han pegado todos hasta... hasta la actualidad entonces de ahí ya pues muchos conjuntos, trabaje con varios conjuntos, como productor ya yo productor discográfico

Justo viene para eso...

¿tus participaciones en otras agrupaciones? ¿en qué agrupaciones?

He... como musico libre participe como guitarrista en diferentes grupos musicales ¿no? Como músicos libres, como conjunto ha... después de qori waylla ya apoyaba a los ayllus de Hualla a sentimiento de Hualla a todos los grupos en cuanto a la musicalización en todo ¿no? Ultimo está trabajando... trabaje como productor ya, trabajamos con saras de Hualla hasta la actualidad, ya... ahí yo me enfoque más en saras porque quería yo mi música ¿no? Este... que esté bien hecha ¿no? Entonces este puse la sazón, la musicalización, la tonalidad, la composición y el ritmo; y hasta ahorita ya tiene una gran pegada y ahora gracias a Dios todo el mundo canta nuestras canciones no solamente en genero qachwa ay en arpa y violín y otra musical diferentes pueblos están grabando regrabando no solamente en Ayacucho, Andahuaylas cusco ay diferentes sitios ¿no? nuestra música se ha... el más... más que nada el qachwa Huallino se ha popularizado con ese ritmo tan pegajoso tan alegre tanailable tan jocoso por eso es que graban pe arpa y violín mayormente.

¿Recuerda cuál fue su primera presentación en público?

Claro pe te hablaba de... bueno la primera presentación fue en una reunión posiblemente habría sido una fiesta que ha hecho el centro social Hualla en breña, ahí primera vez cantamos con... tocando yo Mario Ilaria Yupanqui nada más los tres, de ahí formamos qori waylla de Hualla de ahí ya... los tres en actuaciones siempre infaltables, todos los domingos había un campeonato en san Cosme lo que se llama copa fajardo, ahí estábamos, ahí el... me recuerdo mucho al señor Emiliano Maldonado Tomairo el ...

¿En qué año más o menos?

Cha que te estoy hablando hace treinta años atrás, treinta años atrás. ¿Por qué? Porque he Hualla se identificaba con la música y con el deporte siempre estábamos ahí junto ¿Por qué? Porque por eso es Hualla tres veces campeón copa fajardo el único de la federación ahí siempre hemos estado inclusive a viajar ¿no? Y ahí nos hicimos famoso qori waylla de ahí este... he... nos llevaban a otros eventos esos tiempos la música era gratuita nunca se cobraba de ahí ... ahí fue mi primera presentación y después en casi todos los domingos en estadio san Cosme de ahí en

otros estadios de la federación antes había bastante deporte en Lima ahora ya no ay como esos tiempos.

¿En qué año grabaron su primer disco?

Podría decirte más o menos... el primer... ya estábamos entrenando para grabar disquito un 45 oh hacer un mini play justo en esos momentos había un... hubo un cambio y desaparece loque es ese disco de carbón, ya entra lo que se llama en cd no, cd no el que se llama caset, ya grabamos caset pue, caset doce temas he... tenemos grabacioncita más o menos algo de 38 años, más o menos casi 38 años grabamos cuando yo tenía... solamente me recuerdo tenía esos tiempos 17 años, 17 años

- ¿Cuándo hizo su primer video o filmaciones?

De ahí ya... como vuelvo a decir de ahí me retiro de qori waylla después de 8 años, armo mi música, armo mi propia música porque... "Generación Maldonado" grabamos puro familia Maldonado, esa generación empecé a digitar lo que se llama la guitarra entonces este ya... había ese tiempo varios artistas profesionales ¿no? Recuerdo trabajamos con china María Juan Pipa trabajamos con Flor Pereda, trabajamos con Gaby Aroni salimos ahí en caravana a nivel nacional tanto en Cajamarca, Chimbote, Ica pal sur para Arequipa Tacna, Moquegua, Puno, para... para Cusco para todo lado y gracias a Dios ese talento viví música ¿no? Viví música hice plata con la música he ... y la... no tenía vicio porque yo tome como una profesión, gracias a Dios si ¿no?... a veces la música tiene tres cosas o bien eres este vicio mujer o como un profesional yo lo tomé de manera profesional pue ¿no? por la familia

- Y justo acá viene una pregunta sobre premios y distinciones ¿me podría explicar cómo me comentaba antes?

- Cuando hemos estado con qori waylla grabamos para una disquera, disquera discos el cuervo ¿no? Entonces este... bueno pues como éramos este... provincianos nos peloteaba disco ¿no? No nos daba nuestras producciones sin embargo había mucha piratería en Lima toda la avenida... en todas las avenidas ahí los que vendían este audio, audios ¿no? Entonces... a penas podías entonces he... hubo una venta total en ese tiempo, fuimos somos los primeros en grabar en este... la música en Lima. De ahí vino este ahí no más también vino al toque wailla ichu de Huancapi ahí noma no vino alba andina de Llusita, ahí también vino voces de colca, así. Y... discos el puerto nos manda una solicitud diciendo sabes que hagan su aniversario vamos a hacer reconocimiento con un disco de oro, ya... tenemos un disco de oro hasta ahora en su

poder de Mario Alcántara disco de oro gracias a ese disco de oro este... hemos tenido ... ya... fama ya ¿no? Ya todo el mundo nos llama para acá para allá, así nuestra música de Hualla se ha vuelto totalmente famoso en todos los rincones, hasta hoy en día, hoy día ya es todo el mundo canta pues.

- **También me decía que tiene reconocimiento en el congreso. Cuéntame un poquito mas**

- Ha ya. Este... he en el día mundial de... la música indígena autentica ¿no? Algo por ahí es el título este me llega pues un documento ¿no? Invitación para el congreso ¿no? Y justamente yo estaba aquí en Hualla cuando me llegó, mm no sé cómo habrán entrado a mi perfil le habían sacado fotos entonces había ay este un portal justo en Hualla mi foto este... está ahí ¿no? si entramos a la página del congreso ahí está, entonces este... yo como compositor como difusor de la música indígena eh ¿no? Por tanto, han definido hasta la fecha estaba citado ahí ¿no? en el congreso para mí era una emoción ¿no? y es más el qori waylla de Hualla también como conjunto, hemos estado ahí hemos tenido un gran reconocimiento ahí tenemos el documento todo el diploma...

¿Cuándo fue eso?

- Eso fue en... no me recuerdo eso exactamente ya casi 6 años o 7 años atrás, ahí te voy a pasar los documentos ahí está el año ¿no? Entonces está ahí y... total para mí era una emoción y para el pueblo de Hualla mismo ¿no? Porque eso promociono bastante ¿no? Entonces en su periodo de Tania Pariona fue eso como congresista era... era ella era este en esa comisión y por eso es que era No solamente estamos nosotros... era ese reconocimiento era a nivel nacional, y de fajardo éramos qori waylla y yo mi persona... nada mas
- Y ¿Cuándo se fundó la agrupación? ¿Se acuerdo más o menos?
- Hace más de 38 años ya exactamente no recuerdo hace años que ha pasado ¿no? Mas de 38 años podría decir casi 40 años

- **Ya y... ¿Quién hizo la convocatoria para formar esa agrupación?**

- La agrupación, este... nace en el encuentro de la música entre Mario Alcántara y yo... decimos pucha Mario ay que hacer música pue ya, ya... entonces tanto él era fanático de la música y yo, en ese tiempo Mario tocaba lo que se llama bandurria y yo guitarra éramos los dos no más de ahí se integraron... ahí en esos primeros integrantes esta pues esta Eladia Yupanqui hasta la fecha esta Teodosia he... Tuerconza está Margarita Ccaulla como primeros ¿no? De ahí se pasaron los tiempos se retiraban por

motivos familiares y otros otras e inclusive teníamos un integrante de Hualla cangallo hemos tenido integrante de Umasi mismo ¿no? Porque como huallinas no había vocalistas, siempre he, el qachwa tenía que haber dos o tres cantantes dos o tres mínimos

Ya y

- **¿Por qué se formó la agrupación o sea como qachwa?**
- Como en esos tiempos no había quien difundiera nuestra música, entonces éramos los únicos no había, éramos los únicos entonces nosotros queríamos que nuestra música también tenemos que difundir porque le gustaba a la gente es esos tiempos antes he... era difícil difundir la música, porque nos marginaban ¿no? La música de serranos esa música de cholas entonces gracias por la ejecución de nuestra música de instrumental y la voz he... nos llamaban para la universidad Católica San Marcos a la UNI ahí a los auditorios ¿no? Para ver nuestra música y ya ahí tenemos ahí videos ¿no? Ay todavía ay audios de eso Así en vivo mm... y así incursionamos en promocionar en forma... nuestra meta era promocionar que nuestra música sea, sea conocido y gracias a Dios hoy en día es conocido.

- **A muy bien y ¿Cómo surge el nombre? y ¿Quién lo puso?**
- El nombre fue en una reunión ahí entre Mario ahí participo también Adalberto Inca ya como músico ya, Nicolás Cruzatt desde Umasi ¿no? Entonces he al principio no teníamos nombre entonces vemos en ese, ese waylla bonito ¿no? Qori waylla ¿no? Algo brillante mejor con eso ponemos nuestro nombre autóctono origen, originario, origen de una planta hierba... en si pensamos en muchas, pero al toque qori waylla pegó ¿Por qué? Porque qori waylla, porque recordamos que hace mucho tiempo en las andas de patrón San Pedro, ahí decía viva waylla yo todavía he visto viva Hualla venia, Rey venia con su banderola entonces viva waylla entonces... ya habiendo historias en picchupata había waylla, de ahí venia ese nombre waylla ahora es Hualla ... entonces qori waylla también viene para entonces más para, por el nombre pue ¿no? Qori waylla de Hualla entonces se quedó hasta la fecha.

¿Quién lo propuso?

Entre Mario y yo los dos

A los dos entonces

Los dos pusimos.

- **¿Quién influyó más en la formación de la agrupación?**

- Los dos siempre ... hemos estado los dos, los dos éramos así es papa partido con Mario, pucha los dos siempre éramos así como te puedo decir este un dúo, un dúo perfecto una combinación perfecta ¿no? Después ya me retiré ya me fui igual ¿no? Entonces este estamos ¿no? retomamos de retomar y grabamos los temas anteriores quizás ¿no? Ahora regresando a Lima.
- ¿me podrías dar los nombres de los integrantes?
- De esas épocas.
- Si, los que iniciaron.
- Quienes iniciaron fue el quien habla iniciamos Mario y yo, y de ahí se sumó Eladia ahora que es su esposo ya ese tiempo soltero todavía
- Mario que su apellido
- Mario Alcántara Tomairo ahí se unió también su hermano este Máximo Parián Tomairo de ahí, ahí no más se une Eladia Yupanqui y así Adalberto Inca Santi ya como estaba ahí todavía no era músico, pero ya obligadamente tenía que hacer aprender como para que quede en familia ¿no? De ahí se agregó dos chicas más como vuelvo a decir Teodosia Tuercoconza y Margarita Ccaulla eso éramos los iniciadores así formamos mantenemos el grupo por un tiempo regular.

Y ¿Cómo ensayaban? ¿cómo se reunían? y ¿Dónde? ¿por cuánto tiempo?

En ese tiempo en Lima vivíamos lejos pue, todo los sábados nos reuníamos en casa de Mario ya, Adalberto ahí donde vivía ellos ahí nos reuníamos toda la noche para entrenamiento porque estábamos enfocado para sacar el audio pue, la grabación, y el domingo también entrenábamos todo el día así, porque anteriormente este tenías que entrenar bien entrenamiento para entrar a sala de grabación si fallabas ya el dueño de las salas de grabación el productor ya vayan a poner de acá dos meses o un mes regresan, era así ahora ya ha cambiado mucho eso ya ahora si totalmente digital ya y así.

- **Y ¿Qué música estaba de moda en ese tiempo? ¿Se acuerda?**
- En ese tiempo no nosotros tocábamos nuestras qachwas pue ¿no? Había músicas dominio del pueblo ¿no? Había, había varias musiquitas pue ¿no? Por ejemplo, esa musiquita hasta hoy canto no wachwa qasapis cóndor muyuchkan esa cancioncita había varios temitas ¿no? empezamos así después ya empezamos a componer pue, yo tengo una composición a José Carlos hasta ahorita como himno al colegio quedo ¿no? Hasta ahora

¿se acuerda algún volumen de venta de su disco? O ¿los casets?

Si, si la primera grabación uf fue total una venta total recuerdo que grabamos pa la disquera como vuelvo a decir para discos el puerto ya después de haber vendido nos han dado casi un millar así en un cajón era justo eras un campeonato de la federación en un cinco voló, un cinco voló así ya no había ya era una venta total en ese tiempo ahora estaba de moda los temas de qori waylla todo el mundo quería para todo evento estábamos solicitado.

¿Me podría repetir sus viajes? ¿A que lugares han ido con la música?

Con qori waylla nuestra música vieje a pisco, Cañete, para chincha, a todos los paisanos donde Vivian ¿no? Fuimos por ejemplo en mala siempre estábamos en eventos de todos los residentes hijos Huallinos donde había una organización, siempre infaltable.

Como retirándome de qori waylla forme mi grupo musical propio que se llama Generación Maldonado producciones ya ahí si empezaba a viajar trabajamos con artistas profesionales ¿no? Entonces ellos llevaban pues ya contrato ya ahí ya generabas ingreso ya.

¿Cuál fue el motivo que te separaste del grupo qori waylla?

- He... fue uno total ¿no? Este sufrimos el quien les habla este... uno siempre ¿no? Pasa pues siempre motivos entonces ¿no? había recuerdo que una ocasión este de hacia campeonato Hualla la federación nos han dado administrar, nos han dado administrar para nuestro propio ingreso era totalmente un bum ahí llevábamos a china María todo los artistas que había de ese tiempo todo gratis nunca no... ahora que contrata gratis no te van a querer... entonces con nosotros ya con nuestra música llevamos aniversarios así, igual entonces en ese tiempo era gratuito ayñi, entonces ahí, ganamos uf cantidad, por eso nos compramos instrumentos, micrófono y... no duro mucho tiempo, yo sufrí un incendio en mi casa toditito se quemó y no tenía nada pues entonces en ese tiempo yo digitaba guitarra ya mi conocían como yo iba en ese tiempo no había muchos músicos ya me conocían muchos artistas ya le acompañaba ya en eso ya me vieron la mano y compraron mi guitarra ya vamos a trabajar acá arma tu grupo ya acá vas a rentar vamos a viajar entonces eso a mí me gustaba conocer pue ¿no? Conocer, viajar. Siempre sacamos generación Maldonado de Hualla ¿no? siempre en cada departamento siempre había un huallino un tiempo llegamos a Cajamarca estamos ahí como era un... habían reunido muchos... lloraban tanto la grababan porque primera vez llegábamos huallinos y así caminamos tiempo con grupo musical a la vez es igual apoyando porque mi... también mi pasión era pue qachwa pue... qachwa ¿no?

Entrando al tema de qachwa he sabe ¿Cuál es la diferencia entre qachwa y pum-pin?

Claro vamos directamente al grano ¿no? Qachwa es una música mm te puedo decir de años ¿no? Años. Años ¿no? Desde la época del imperio Inca más allá... más atrás como enante estaba diciendo el qachwa se utilizaba en diario cotidiano no había pum pin no había otros géneros musicales nada si no que qachwa nace todos los géneros musicales toditito, entonces este he el qachwa era un poco medio huayneadito ¿no? entonces en cambio el del qachwa lo que nace el pum pin pues qachwa es el padre y madre de la música pum pin no solamente de eso muchas músicas de ahí nace ¿no? Entonces este yo te conozco pues todos los pueblos de fajardo como musico siempre encuentro músicos de diferentes ¿a ver cómo es tu qachwa? ¿no? Huancapi mismo tiene su propia qachwa ¿no? Colca Huancaraylla Llusita mismo Alcamenca yo estuve en Aparo estuve en Vilcanchos estuve en Sarhua mismo ¿no? Qachwa es entonces ahora hacen música chimaycha música con chinlili ¿no? pero tiene su qachwa, entonces diferente ritmo entonces qachwa huallino es muy diferente ¿Por qué te digo? Porque qachwa huallino es este una música totalmente movida, totalmente alegre por eso es contagioso pue, ahí no más de ahí nomas nace pues este el pum pin y hasta ahora promocionan otro ¿no? pero primero es qachwa

¿Entonces el baile también es diferente?

- Ha claro el baile de nuestro pueblo de Hualla es este así zapateadito, pero así pero ahora ya lo vemos como danzando ¿no? Así lo bailan como pum pin Ahora nuestra música qachwa ya lo han convertido en danzas folclóricas en lima diferentes instituciones que se dedican a la danza ahí están, ahí están en Ayacucho, Andahuaylas, en todo sitio ¡ah! A Arequipa todo lado te puedo hablar de Cajamarca, todo sitio danza, danza qachwa están bailando.

A ya ¿ahora me puedes hablar un poquito de vestimenta? ¿Como lo utilizaban?

- Bueno Hualla tiene su propia vestimenta típico pues ¿no? Hasta ahorita ¿no? Eses es, eso es indumentaria es original de Hualla ahora muchos pueblos este... ya está utilizando ¿no? Justamente eso estamos ya el quien les habla esta... tenemos un proyecto de patentar nuestra indumentaria nuestra qachwa mismo, estamos en ese proceso.
- **Ya para terminar ¿época en que se canta la qachwa?**

- Buena pregunta. El qachwa no tiene época, el qachwa huallino todo el tiempo se canta, en Lima éramos el... por ejemplo hablando de qori waylla de Hualla hablando de Hualla ah... he Hualla es el pueblo que ha promocionado más qachwa ¿Por qué? Porque si canta se canta en todo el tiempo no solamente en... no es como carnaval nada es en todo el tiempo, por eso es que el Hualla... en Hualla es el primer pueblo difusor de qachwa por ejemplo hasta ahorita haber después de qori waylla naces ayllus de Hualla, después de ayllus de Hualla nace este sentimiento de Hualla de nuestros hermanos en pisco de ahí nace muchos conjuntos aquí en Hualla muchos grupos entonces todo el están ahí, infaltable he nuestra qachwa huallino puede estar en matrimonios, cumpleaños, bautizos en zafa casas en todo, en todo infaltable todo los domingos, no tiene fecha no tiene, no tiene no es como pum pin que en tiempo de carnaval no más ellos aparecen nada más en otros poco, poco a veces, ahora hoy por hoy ya más o menos están apareciendo entonces he qachwa en todo el tiempo qachwasun qachwaykusun la palabra es qachwasun en toda actividad he... cotidiana en Hualla todo era qachwasun, qachwaykusun, llapukuypi qachwaykusun trigo tusuy qachwaykusun todo era, habas saruy qachwaykusun trigo eray qachwaykusun todo era qachwakusun, entonces no tiene, no tiene un tiempo específico exacto, es todo el tiempo, en todas las actividades infaltable.

Para finalizar, ¿Cuáles son tus palabras finales?

- He solamente como, como músico de muchos años hasta la actualidad en actividad, a todos los nuevos seguidores ¿no? felicitaciones porque hay muchos seguidores ¿no? Inclusive digitamos bandurrias ya como muchos más o menos toca ahí ¿no? Y ahí están ¿no? pues este incentivar a todos los jóvenes que hoy en hoy están ya incursionando en este arte ¿no? en la música porque hace muchos años atrás yo vine a Hualla, faltaba ¿no? había músicos, ahora ya veo hay bastante están incursionando entonces este posiblemente va salir otras generaciones he ya con otras nuevas perspectivas de repente has va haber más otros compositores no entonces este bienvenido ¿no? es que Hualla pues este se identifica con su música y su indumentaria ¿no? Ese es.