



**INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO  
“Daniel Alomía Robles” - Huánuco**



**PROGRAMA DE MÚSICA  
ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE MÚSICA.**

**El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de  
Cumbe – Conchamarca**

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN MÚSICA  
MENCIÓN: INTÉRPRETE, PRODUCTOR Y DIRECTOR.**

**AUTORES:**

Durán Aguilar, Isaac Caleb

Fretel Palacios, Kevin Juner

**ASESOR:**

Dr. Guerra Huacho, Rollin Max

**LINEA DE INVESTIGACIÓN:**

Música Tradicional

**HUÁNUCO - PERÚ**

**2023**

**El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de  
Cumbe – Conchamarca**

## HOJA DE APROBACIÓN

**JURADO N° 1**

-----

**JURADO N°2**

-----

**JURADO N° 3**

-----



COMISION ORGANIZADORA  
(Programa Especial de adecuación de ISMP DAR de Huánuco, a Universidad según Ley N° 30597 y Ley N° 30851)

"Año de la unidad, la paz y el desarrollo"

## ACTA DE SUSTENTACIÓN

En la ciudad de Huánuco, a los 15 días del mes de setiembre de 2023, a las 17:00 horas, se constituye el Jurado Evaluador, integrado por los siguientes docentes de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles:

- |                                       |              |
|---------------------------------------|--------------|
| 1. Dra. Maria Teresa Cabanillas Lopez | - Presidente |
| 2. Mgr. Silverio Leonardo Jorge Julca | - Miembro    |
| 3. Mtro. Ciro Acuña Valle             | - Miembro    |

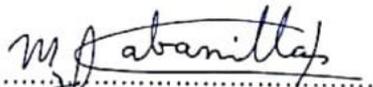
Los indicados docentes tuvieron la labor de evaluar la sustentación de la tesis titulada: **El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe - Conchamarca**, de los egresados **Kevin Juner Fretel Palacios e Isaac Caleb Durán Aguilar**, para optar el **Título de Licenciado en Música**, mención: **Interprete, Productor y Director**; teniendo como asesor al Dr. Rolling Max Guerra Huacho.

Una vez concluida la exposición, los miembros del Jurado procedieron a formular las preguntas respectivas.

Acto seguido, los miembros del Jurado procedieron a deliberar sobre la calificación a otorgar al trabajo y a la exposición del graduando, actuando en conformidad a lo estipulado en el Reglamento de Grados y Títulos del Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles, vigente, dando por APROBADA..... la sustentación con la calificación cualitativa de BUENO....., obteniendo como resultado final la calificación cuantitativa de DIECISIETE (17)....

Se adjunta al presente las fichas de evaluación de cada uno de los miembros del Jurado Evaluador.

Siendo las 19.10 horas del mismo día, el presidente del Jurado Evaluador declara públicamente como APROBADA la sustentación y procedió a dar por finalizado el acto de graduación.

  
.....  
Presidente

  
.....  
Miembro 1

  
.....  
Miembro 2

## **AGRADECIMIENTO**

A Dios por la vida y salud del día a día, y por hacer realidad nuestros sueños anhelados.

A nuestro asesor, el Dr. Rollin Max Guerra Huacho, por disponer de lo más importante: su tiempo, invirtiéndolo en la labor de revisar, corregir, aconsejar y ayudarnos en la elaboración de este arduo trabajo.

A los docentes del I.S.M.P “Daniel Alomía Robles”, quienes colaboraron de alguna u otra manera, durante el avance de esta tesis, compartiendo sus saberes

A don Ricardo Benito Martel Palermo, por compartirnos su legado ancestral.

A Teodoro Rojas Palermo, por compartirnos su larga experiencia como danzante en la fiesta tradicional.

A la población de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca – Ambo – Huánuco – Perú.

**Los autores**

### **Dedicatoria**

A nuestros padres por su esfuerzo y por ser los pilares en nuestras vidas y en nuestra formación como profesionales

**Los autores**

## **PRESENTACIÓN**

Señores miembros del jurado, en cumplimiento con las disposiciones y el Reglamento de Grados y Títulos de la Escuela Profesional de Música: Interprete, Productor y Director del Instituto Superior de Música Público “Daniel Alomía Robles” con Nivel Universitario, ponemos a vuestra consideración la tesis titulada: **“El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca”**. Este trabajo de investigación realizado con absoluta convicción y estima sobre nuestras manifestaciones identitarias de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe tuvo como propósito fundamental la descripción total del Harawi partiendo desde una perspectiva etnográfica, etnomusicológica e histórica.

El Harawi de la comunidad campesina de Cumbe, es indudablemente una de las formas musicales más antiguas que atesora el poblador de esta zona y que esta intrínsecamente ligada a las diferentes funciones y faenas que realiza su gente en su día a día. Esta forma musical lastimera andina está presente en todas las labores habituales de la comunidad campesina como lo aseveran con propiedad sus pobladores: está presente en el limpiado de acequias, en el marcado de ganados, en los sembríos, cosechas, en el techado de sus casas, en acompañamientos fúnebres, etc.

De esta manera dejamos a vuestra consideración, el informe final de nuestra investigación expresando nuestra gratitud de antemano por los aportes y sugerencias de mejora que pudieran darse.

**Los autores**

## RESÚMEN

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

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

Finalmente, concluimos con la demostración de los objetivos, describiendo el estado actual en el que se encuentra el harawi, además de explicar los logros conseguidos al recopilar y transcribir las respectivas melodías.

**Palabras clave:** Harawi, comunidad campesina.

## **ABSTRACT**

The ethnographic investigation of the Harawi in the rural community of San Pedro de Cumbe - Conchamarca was carried out based on field work. In order to achieve the objectives proposed in the research, this ancestral musical form has been systematically described in order to explain and describe the transcendence of the harawi, as well as to identify the musical instruments used in this musical form. A compilation and transcription of the harawi melodies of the peasant community of San Pedro de Cumbe has also been carried out.

The methodology used for this research work was of qualitative approach and ethnographic design. The technique used was observation and semi-structured interview in which our instrument was the observation guide and the interview guide. The state of the harawi has been explained, using different sources of information such as bibliographic, hemerographic and experiential sources. In the ethnography we demonstrated the systematization of the information where we were able to interpret the symbolism of the costumes, the message of the festival, as well as the diffusion, compilation, transcription and analysis of the music. For the interviews, we were supported by four members of the peasant community, all of them protagonists of the harawi festival,

Finally, we conclude with the demonstration of the objectives, describing the current state of the harawi, as well as explaining the achievements of the compilation and transcription of the respective melodies.

Key words: Harawi, peasant community.

## INTRODUCCIÓN

A lo largo del siguiente informe, se presenta y analiza la información obtenida a través de los diferentes medios utilizados. Haciendo uso, tanto de fuentes bibliográficas, hemerográficas y virtuales, como un completo trabajo de campo, se procede a analizar la información con el propósito de buscar las respuestas a las cuestiones planteadas durante el proceso, siendo el tema principal el Harawi y su trascendencia a pesar del sincretismo y religiosidad que están poniendo en riesgo dicha expresión cultural característica de la comunidad de San Pedro de Cumbe.

Para una mejor comprensión y revisión de la tesis lo hemos dividido en capítulos que a continuación detallamos:

**CAPÍTULO I:** Se expone la aproximación temática: las observaciones, los estudios relacionados a nuestra investigación, las preguntas orientadoras, la formulación del problema, la justificación, la relevancia, la contribución de nuestra investigación, el objetivo general, los objetivos específicos y las hipótesis.

**CAPÍTULO II:** Se consignaron los antecedentes, el marco teórico referencial, espacial y temporal, la contextualización histórica, cultural y social.

**CAPÍTULO III:** Se presenta la metodología, el tipo de estudio, el diseño, el escenario de estudio, la caracterización de los sujetos, la trayectoria metodológica, así como las técnicas e instrumentos de recolección de datos, el tratamiento de la información, el Mapeamiento y el rigor científico.

**CAPÍTULO IV:** Se fundamentan los resultados de la investigación.

**CAPÍTULO V:** Se muestra la contrastación de la información y finalmente se exponen las conclusiones y las recomendaciones, así como las evidencias de fotografías, partituras e instrumentos de investigación en los anexos.

En esta investigación etnográfica damos a conocer las melodías del Harawi recopiladas y transcritas al pentagrama, que ha sido analizada y procesada por el software Finale 2014.

## ÍNDICE

	<b>PÁG.</b>
CARÁTULA	i
CONTRACARÁTULA	ii
HOJA DE APROBACIÓN	iii
AGRADECIMIENTO	iv
DEDICATORIA	v
PRESENTACIÓN	vi
RESUMEN	vii
ABSTRACT	vii
INTRODUCCIÓN	ix
ÍNDICE	xi

## CAPÍTULO I

### PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Aproximación temática.....	17
1.1.1. Observación.....	17
1.1.2. Estudios relacionados.....	20
1.2. Preguntas orientadoras .....	21
1.3. Formulación de problema.....	22
1.3.1. Problema general.....	22
1.3.2. Problemas específicos .....	22
1.4. Justificación.....	22
1.4.1. Teórica.....	22

1.4.2. Metodológica.....	23
1.4.3. Práctica.....	23
1.5. Relevancia.....	23
1.6. Contribución .....	24
1.7. Objetivos .....	25
1.7.1. Objetivo general.....	25
1.7.2. Objetivos específicos .....	25
1.8. Hipótesis.....	25

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO TEÓRICO**

2.1. Antecedentes.....	26
2.1.1. Nivel Internacional .....	26
2.1.2. Nivel Nacional .....	27
2.1.3. Nivel Local.....	30
2.2. Marco teórico referencial .....	31
2.1.1. El Harawi.....	31
2.1.2. El Harawi huanuqueño.....	35
2.1.3. El Harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe .....	40
2.1.4. El harawi funcional .....	46
2.1.5. Musicalidad del Harawi .....	51
2.1.6. Instrumentos musicales utilizados.....	53

2.1.7. Identidad cultural.....	70
2.3 Marco espacial .....	72
2.4. Marco temporal .....	73
2.5. Contextualización .....	73
2.5.1. Histórica .....	73
2.5.2. Cultural.....	74
2.5.3. Social .....	74

### **CAPÍTULO III**

#### **MARCO METODOLÓGICO**

3.1. Metodología.....	75
3.1.1. Tipo y nivel de Estudio.....	75
3.1.2. Diseño.....	76
3.2. Escenario de Estudio.....	77
3.3. Caracterización de Sujetos.....	77
3.4. Trayectoria metodológica .....	78
3.5. Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	79
3.6. Tratamiento de la información .....	79
3.7. Mapeamiento.....	80
3.8. Rigor científico.....	81

### **CAPÍTULO III**

#### **MARCO METODOLÓGICO**

4.1. Descripción de resultados .....	83
--------------------------------------	----

4.1.1 Resultado de cada informante .....	83
4.1.2 Análisis e interpretación de las entrevistas y observaciones .....	100
4.2. Resultado de la Observación .....	137
4.3. Transcripción y análisis musical .....	142

## **CAPÍTULO V**

### **DISCUSIÓN**

5.1. Contrastación con el problema .....	159
5.2. Contrastación con los objetivos .....	160
5.3. Contrastación con las hipótesis .....	160
5.4. Contrastación con el marco teórico .....	161

CONCLUSIONES.....	163
-------------------	-----

RECOMENDACIONES .....	164
-----------------------	-----

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	165
----------------------------------	-----

Libros

Documentos (tesis)

Entrevistas (otros)

Información electrónica

ANEXOS .....	170
--------------	-----

ANEXO 01: Matriz de consistencia

ANEXO 02: Instrumentos

ANEXO 03: Fotos

## ÍNDICE DE CUADROS

<b>Entrevistado 1:</b> <u>M</u> usico- Ricardo Benito Martel.....	83
<b>Entrevistado 2:</b> Danzante, personaje del viejo-Teodoro Rojas Palermo.....	87
<b>Entrevistado 3:</b> <u>A</u> utoridad, presidente de regantes-Cesar Diaz Morales .....	92
<b>Entrevistado 4:</b> <u>M</u> ayordomo- Manuel Palermo Condezo .....	96
<b>Cuadro 1:</b> <u>L</u> ista de entrevistados .....	100
<b>Cuadro 2:</b> <u>¿</u> Cuándo escuchó usted por vez primera la melodía del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe y, en qué circunstancias?.....	100
<b>Cuadro 3:</b> <u>¿</u> Desde qué época cree usted que se practica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe? .....	102
<b>Cuadro 4:</b> <u>E</u> l harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?.....	103
<b>Cuadro 5:</b> <u>¿</u> Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe? .....	105
<b>Cuadro 6:</b> <u>F</u> unción colectiva que cumple el Harawi en la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	107
<b>Cuadro 7:</b> <u>A</u> cciones que se deben tomar para que no se tergiverse el Harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	109
<b>Cuadro 8:</b> <u>I</u> nstrumentos musicales empleados en la interpretación del Harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	111
<b>Cuadro 9:</b> <u>C</u> antidad de músicos que intervienen en la interpretación del harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	112
<b>Cuadro 10:</b> <u>¿</u> Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe? .....	114

<b>Cuadro 11:</b> <u>C</u> arácter que expresa el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	115
<b>Cuadro 12:</b> <u>N</u> ombres de los harawis del limpiado de acequia de la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	117
<b>Cuadro 13:</b> <u>¿</u> Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas? .....	119
<b>Cuadro 14:</b> <u>F</u> unción más representativa que cumple el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	120
<b>Cuadro 15:</b> <u>F</u> echas en que se interpreta el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.....	124
<b>Cuadro 16:</b> <u>P</u> ersonajes que intervienen en el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe.....	125
<b>Cuadro 17:</b> <u>F</u> unción del danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe. ....	127
<b>Cuadro 18:</b> <u>E</u> ncargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe. ...	130
<b>Cuadro 19:</b> <u>E</u> ncargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de Cumbe. ....	132
<b>Cuadro 20:</b> <u>E</u> ncargados de los rituales previas a las actividades comunales. ..	133
<b>Cuadro 21:</b> <u>¿</u> Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?.....	135

# CAPÍTULO I

## PROBLEMA DE INVESTIGACION

### 1.1. Aproximación temática: observaciones, estudios relacionados.

#### 1.1.1. Observación

Cada cultura tiene su propia expresión cultural. La música es un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de signos sonoros, portadores de un mensaje polisémico. Una obra musical, además de ser un objeto histórico, es un producto cultural y social, como un hecho concreto, es la materialización de una visión del mundo “la música es un medio de conocimiento de nosotros y de nuestro presente mediante de un orden sonoro expresivo”. Para entender la música hay que ubicarse en un contexto social, cultural y económico. La música está marcada dentro de las artes auditivas y las artes del tiempo (crónicas), también es definida como el arte del devenir. (Godoy, 2005, p.12).

Transcurrida la primera década del tercer milenio se evidencia una necesidad impostergable de preservar el patrimonio material y espiritual frente a la oleada de globalización neoliberal que se vive en nuestra región, que minimiza, subestima y subvalora la historia acumulada por los pueblos, sus tradiciones, sus costumbres y su identidad, imponiendo patrones alienantes que vienen diezmando nuestro acervo cultural en todas sus manifestaciones.

Sabemos que, uno de los pilares que sostiene la identidad cultural de un país o región es la relación que las personas

mantienen con su patrimonio cultural local como es el caso del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, pues esta ancestral música funcional posibilita la formación de ciudadanos conscientes de los valores de su patria chica y afianza el sentido de pertenencia hacia la comunidad en que se vive. En tal sentido somos conscientes que, solo la educación será la clave y tendrá la responsabilidad en su desarrollo sostenible.

El harawi ha estado presente en la vida del hombre desde épocas milenarias y cumplía una función importante dentro de ella. En muchos lugares aún en la actualidad, el harawi como también otros géneros musicales andinos, acompañan el ciclo anual de actividades: carnavales, cosechas, herranza, siembra, festividades religiosas. Desde mucho antes estaba presente, además, en una serie de ocasiones significativas del siglo vital: corta pelo, warachikuv, matrimonio, techa de casa, cumpleaños, muerte. Se íntimamente asociada a diferentes de bailes colectivos como las pandillas, diabladas, araskaskas, negritos y otros con mucho de representación teatral.

Ossio (1973) nos dice que existía música diferenciada de las actividades agrícolas y pastoriles, los diferentes géneros musicales que permitían expresar una serie de sentimientos: comunitarios, épicos, bucólicos, satíricos, eróticos, de melancolía y tristeza. Esto se puede explicar, siguiendo a Arguedas, debido a que el sentimiento de opresión “comunal y casi épico y, para interpretarlo con un término impropio pero muy expresivo, racial” de los

campesinos de las comunidades tradicionales socialmente cerradas, no se halla “exento de compensaciones”, a pesar de la opresión soportada por la población campesina, la organización comunal preservada al individuo de la total aniquilación psíquica.

En la actualidad, a través de los medios de comunicación de masas, la música tradicional tiende a convertirse en un artículo de consumo (siempre el mismo) para toda ocasión, desligado de ciclos tradicionales.

Este mecanismo comercial ha penetrado ya bastante dentro de las distintas formas musicales andinas como es el caso específico en el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Conchamarca, es preocupante que la alineación va calando vertiginosamente en las mentes de su gente moldeándolo a culturas foráneas y olvidando lo suyo.

La música, como lenguaje original universal, es una expresión de espíritu que no conoce fronteras porque está presente en todas las culturas y tiempos, con diversos matices permitiendo una variedad de expresiones y géneros. El harawi, como parte de la tradición oral, es uno de ellos, pues constituye un valioso legado de manifestación cultural, que ha pervivido y pervive en la actualidad, gracias a la memoria colectiva de sus generaciones. Muchas de las canciones andinas, consideradas expresiones líricas, han sido y siguen siendo pieza importante de las fiestas populares andinas, porque presentan diversos hechos sociales, culturales, religiosos o cotidianos durante las celebraciones. En este estudio, precisamente

tratamos de dar una visión general del harawi y de la importancia que tiene en las fiestas populares y religiosas, abordaremos el estudio del proceso histórico, la recopilación transcripción musical, los tiempos de instrumentos musicales, informaciones relevantes de la trascendencia cultural funcional en la interrelación con sus congéneres ´para darle sostenibilidad y perdurabilidad en el tiempo.

### **1.1.2. Estudios relacionados**

Paladines, (1990). A lo largo del siglo XIX se fue dando una transición del pensamiento ilustrado hacia el pensamiento romántico, el cual adquirió matices nacionalistas al finalizar el siglo y consolidarse el liberalismo. En la búsqueda de un sentido nacional, artistas e intelectuales volvieron sus ojos al entorno natural y a las expresiones propias del pueblo como: creencias, tradiciones, símbolos. En la pintura y en la narrativa, el nacionalismo se plasmó en el paisajismo, el costumbrismo, las gestas libertarias, el culto a los héroes, temas autóctonos, el recate de leyendas, canciones, folklores indígenas. Paradójicamente, el romanticismo, es un sutil proceso de sublimación, desarrolló una visión idílica y sentimental sobre los indígenas, conceptualización ideológica que buscaba mantener las relaciones serviles y de explotación imperantes.

Atencia & Caldas, (1995). En su trabajo monográfico “La Música Tradicional Huanuqueña”, nos explica: “realmente no tenemos un conocimiento cabal de cómo era la música incaica; sin

embargo, el harahui teniendo en cuenta su sencillez y su condición de par ordenado: sentimiento-paisaje; es el género musical conocido con más probabilidades de similitud con el que practicaron en el incanato. El Harahui más simple es el diatónico por lo que, sin temor a exagerar, podemos afirmar que es la forma más elemental de la música peruana que con el correr de los años, evolucionó hasta ocupar toda la gama pentafónica. En tiempos de la colonia, este hermoso género musical, dio origen a otro no menos bello, llamado yaraví o triste”.

## **1.2. Preguntas orientadoras**

- ¿Cómo se origina la práctica del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?
- ¿Cómo se encuentra en la actualidad la práctica del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?
- ¿Quiénes intervienen en el baile del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?
- ¿Cuál es el contexto donde se desarrolla la práctica del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?
- ¿Cuál es el rol de los pobladores en los momentos de desarrollo del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?
- ¿Existen investigaciones y acciones por parte de las autoridades involucradas o entidades gubernamentales para la preservación y el

cuidado del patrimonio inmaterial del harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?

### **1.3. Formulación de problema**

#### **1.3.1. Problema general**

¿Cuál es la trascendencia cultural del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?

#### **1.3.2. Problemas específicos**

- ¿Cómo se evidencia la trascendencia musical del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe –Conchamarca?
- ¿Cuál es carácter festivo colectivo del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?
- ¿Qué instrumentos musicales intervienen en la interpretación de harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?
- ¿Cómo preservar el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca?

### **1.4. Justificación**

#### **1.4.1. Teórica**

Se justifica teóricamente porque el trabajo que abordamos nos proporciona información actualizada y sistematizada con conocimientos científicos-teóricos, que servirán a la comunidad educativa en general, profesionales, investigadores y otras personas que se interesen en el estudio y análisis del harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca; dichas

pesquisas será el resultado de una búsqueda amplia de fuentes de información.

#### **1.4.2. Metodológica**

Metodológicamente se justifica porque el presente trabajo pretende dar a conocer la función y la trascendencia cultural que cumple el harawi dentro de la comunidad, conocimiento válido para los docentes, alumnos y población en general; además nos permitió la elaboración de instrumentos de recolección de datos que fueron validados y confiabilizados por expertos para que puedan estos ser empleados en futuras investigaciones de similar índole.

#### **1.4.3. Práctica**

El presente trabajo permitirá conocer el harawi y su trascendencia cultural - funcional, analizando los elementos, la vigencia de esta para el conocimiento y su sostenibilidad en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca

### **1.5. Relevancia**

**Relevancia musical:** con la recopilación y transcripción de las formas melódicas del harawi, se podrá lograr su preservación sostenible a través del tiempo para que las generaciones futuras tengan la posibilidad de poder interpretarlas sin llegar a tergiversar en su esencia.

**Relevancia cultural:** nos permitirá llegar conocer y dar a conocer su idiosincrasia, sus valores, el sentimiento de pertenencia que poseen hacia su identidad, a sus costumbres que están profundamente enraizados en la

conciencia popular de su gente como una herencia preciada del lejano pasado.

**Relevancia educativa:** con la anuencia de los estamentos educativos de Huánuco, nos permitirá proponer su inserción a los planes de estudio de las instituciones educativas para que docentes, alumnos y la comunidad educativa en general puedan conocer y deleitarse con estepreciado acervo cultural.

**Relevancia social:** Nos permitirá conocer la interrelación de su gente como un elemento principal dentro de las faenas comunales funcionales tales como: el limpiado de acequias, la minka, el ayny, las fiestas costumbristas, etc., y que el harawi juega un papel importantísimo en el acompañamiento musical de todo lo mencionado.

## **1.6. Contribución**

El harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe Conchamarca, constituye un valor cultural, una expresión artística, un instrumento como medio de transferencia e internalización de las manifestaciones identitarias; en tal sentido, cumple un rol importantísimo en la formación cultural de las personas del pueblo; contribuye en la solución de problemas de tipo social, político, económico, educativo y religioso; contribuye en la construcción de su identidad, les permite expresar sus vivencias, sentimientos y alegrías, contribuye igualmente a, su desarrollo integral en la medida en que se activa el componente corporal psicológico, social y formativo de su ser.

## **1.7. Objetivos**

### **1.7.1. Objetivo general**

Determinar la trascendencia cultural del harawi en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.

### **1.7.2. Objetivos específicos**

- Explicar la trascendencia musical del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca
- Describir el carácter festivo colectivo del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca
- Identificar qué instrumentos musicales intervienen en la interpretación de harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.
- Recopilar y transcribir las distintas melodías para preservar el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca

## **1.8. Hipótesis**

Con el estudio holístico desde la cosmovisión andina y con el discernimiento práctico constante de las manifestaciones tradicionales locales se logró la trascendencia cultural del harawi en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO TEÓRICO**

#### **2.1. Antecedentes**

Para dar respaldo y valor necesario al presente informe, a continuación, se mencionan detalladamente algunos epítomes de tesis, libros, monografías, artículos científicos y otros documentos que tienen una intrínseca relación con el presente trabajo.

##### **2.1.1. Nivel Internacional**

Alcedo (2012) en su tesis titulado “Estudio histórico de las influencias del yaraví en la música folclórica en el Ecuador durante los últimos 25 años”. El propósito de este trabajo fue determinar la influencia del Yaraví en la música folclórica del Ecuador. Llegando a las siguientes conclusiones:

- Luego de analizar sistemáticamente el Yaraví, se llegó a descifrar la importancia que este tiene dentro de los ritmos andinos ecuatorianos y su trascendencia para la formación de nuevas propuestas musicales.
- Lo que genera cierto malestar y tristeza es saber que el Yaraví se va extinguiendo de a pocos y que nosotros solamente nos regimos a escuchar lo que nos presentan artistas de fuera. Por otro lado, algunos artistas nos ayudan a entender sobre las variantes de ritmos que puede haber a nivel mundial pero que, sin embargo, están haciendo que dejemos de lado lo nuestro, a pesar

de que algunos ritmos nuestros si lo estamos cultivando, el san Juanito, el Pasacalle, la Tonada, el Fox incaico, en fin, la gran variedad de ritmos andinos, pero lastimosamente el yaraví sigue quedando en el olvido.

- La trayectoria, la melancolía y la tristeza que tiene el Yaraví dentro de la música andina es y será de gran valor. La incorporación del ritmo allegro al final del Yaraví tiene gran importancia y ha permitido que nuevos géneros aparezca y sean tomados en cuenta con mayor aceptación.

### **2.1.2. Nivel Nacional**

Herrera (2018) en su tesis titulado El Harawi rehabilitador del quechua en los educandos del colegio “Jorge Chávez de Maranganí”. este trabajo tiene el propósito fundamental de validar la efectividad del harawi para rehabilitar el quechua en todos los espacios académicos dentro y fuera de la institución. Llegando a las siguientes conclusiones:

- En el presente trabajo “el harawi rehabilitador del quechua”, los estudiantes del grupo experimental en el post test obtienen el promedio de 14.3 y el grupo de control el promedio de 7.8. Lo que se deduce que, las actividades pedagógicas aliadas con los harawis rehabilitan considerablemente el idioma quechua.
- Los estudiantes del grupo experimental que recibieron los talleres motivacionales mediante el empleo del idioma quechua y fundamentalmente la creación de sus harawis, demuestran en el

post test, mejor conocimiento y creatividad en comparación con los estudiantes del grupo control; validando de esta manera la variable independiente” La elaboración y uso de harawis de manera permanente como parte de la actividad académica”.

- Los estudiantes del primer grado de la Institución Educativa “Jorge Chávez, grupo experimental; han demostrado eficiencia en los talleres motivacionales y se ha observado no tener ninguna indiferencia ante nuestro idioma quechua y además de sentirse orgullosos por emplear nuestra lengua en espacios académicos.
- Los estudiantes del grupo experimental en lo que concierne a la redacción de sus harawis tienen dificultades en el empleo de las vocales y consonantes como: Ta (simple), tha (aspirada) o T’a (glotalizada) y distinguir: tapuy (pregunta), thanta (trapo) etc. Sin embargo, nuestro propósito era el empleo del quechua principalmente oral en espacios académicos, lo cual tuvo una respuesta favorable.

Alcántara (2019) en su tesis “La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas”. En esta tesis el objetivo principal es analizar la función de la música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina. Llegando a las siguientes conclusiones:

- El estudio de la música, los géneros lírico-musicales y las danzas del mundo andino produjo un temprano interés de los cronistas y, más adelante, fue objeto de atención de especialistas y estudiosos. Un

acercamiento a las principales danzas y géneros musicales del universo andino nos revela los principales motivos y tópicos, las características de su estructura y composición, su estrecha relación con la cosmovisión andina y la integración de la música y sus manifestaciones con la naturaleza.

- Los géneros musicales del mundo andino han conservado su esencia andina aun cuando en su evolución han experimentado peculiares hibridaciones y transformaciones. Tanto las canciones como las danzas se insertan en un mundo de naturaleza viviente donde el hombre, los animales, las plantas, los elementos del mundo físico y celeste se hallan gobernados por principios de armonía y de integración.
- Existe una relación constante entre la obra antropológica de Arguedas y su producción literaria, en particular, con su obra narrativa. En ese sentido, apreciamos un importante vínculo entre las ideas de Arguedas referidas al arte musical expuestas en sus indagaciones etnográficas y antropológicas, y su pensamiento estético y literario.
- En la narrativa arguediana, se revela un interés por la música andina, sus diferentes géneros, el legado artístico de los pueblos indios y mestizos, la relación entre la música y el entorno vivencial y emocional en el mundo representado. Igualmente, se evidencia la función estructural de la música en su narrativa, su rol en la configuración de los personajes y en la construcción de capítulos y episodios. La música también ingresa también a formar parte del lenguaje y la prosa arguediana, en los que juega un papel determinante.

### 2.1.3. Nivel Local

Atencia & Caldas, (1995) en su trabajo monográfico “música tradicional huanuqueña”, refiriéndose al harawi huanuqueño concluyen en que:

- Al igual que los otros harahuis, el harahui huanuqueño es un género musical de origen preincaico; razón por la que no presenta una ortografía uniforme; así, encontramos en los textos: “arahui”, “harahui”, “Harawi”, etc., nosotros tomamos la versión más usada en Huánuco: “harahui”.
- Además, estos autores aseveran que el harahui constituye la forma más simple de la expresión musical nativa, es cultura tradicional y oral razón por la que presenta varias versiones sobre la forma de un mismo tema. Las características son:
  - ✓ La melodía tiene íntima relación con el paisaje.
  - ✓ La tristeza que manifiesta es única, patética, solemne.
  - ✓ La melodía es de interpretación recitativa; es decir, sin una métrica estricta.
  - ✓ Se aprecia la versión contemporánea, más no la original.
  - ✓ Es netamente rural.
  - ✓ Es perviviente
  - ✓ Es evolutivo por el proceso de desarrollo de la bifonía, trifonía hasta la pentafonía.

## 2.2. Marco teórico referencial

### 2.1.1. El Harawi

Godoy (2005) un antecesor del término yaraví es Arahui (arawi), que era un género de poesía que durante mucho tiempo era el nombre con que se denominaba a todo verso y canción. Su etimología proviene de la palabra quechua aráwiy (Arahuina), la misma que significa versificar; con el transcurso del tiempo y conforme iba evolucionando la poesía se reinscribió el significado de arawi a una manera de poesía amorosa; en ningún momento admitía el arawi las admisiones de erotismo ni derrames de desesperación.

“Por tanto este era un ritmo alegre muy ajeno al dolor y tristeza como es el caso del yaraví, por esta razón tomaba diferentes significados y esto iba de acuerdo al sentimiento que se quería expresar, por ejemplo:

- Jaray arawi: canción del amor doliente.
- Sank'ay arawi: la de la satisfacción.
- Kusi arawi, Súmaj arawi, Warijsa arawi: las de la alegría, la belleza y la gracia.”

La mayor manifestación oral de origen prehispánico, que ha subsistido en el Perú, hasta nuestros días y que ha obtenido gran popularización, pese al complejo proceso de Conquista y Colonia está constituida, sin duda, por el canto andino, principalmente, por el harawi, como la expresión popular más completa, porque en él se conjugan la música, la poesía y la danza, además de otros géneros.

El cronista Felipe Guamán Poma de Ayala en su Nueva Crónica y Buen Gobierno, refiere cómo la poesía era cantada o acompañada de música y menciona diversas variedades denominadas: harawi, qachwa, haylli, wanka, quena quena, wawku, llama taki, pingollo, llama miche, pachaka harawayo, kirkina, gollina, aymarina.

En el mismo sentido, la mención de alguno de estos géneros podemos encontrarlos también en Los Comentarios Reales del Inca Garcilaso de la Vega como señala en el prólogo Miró Quesada: Todavía hasta los doce o trece años de su edad, se conservaban aunque descaecidas, algunas costumbres y fiestas del Imperio: Las ceremonias viriles del «huaracu», o iniciación militar de los jóvenes; las fiestas del «situa», O de la purificación, mientras los espectadores comían el «sancu», y esperaban que llegara la noche para ahuyentar a los malos espíritus con las antorchas llamadas «pancuncu»; el alegre barbecho en los bancales de Colcampata entre los gritos de «haylli», que es triunfo o victoria. (Insúa & Vinatea, 2013)

Si bien, algunas de las variedades mencionadas por el cronista ya no existen en la actualidad, aún muchas de las citadas, además del harawi, todavía se conservan y cantan en la región andina, aunque con diversas variantes como: el huayno, yaraví, qashwa, haylli, araskaska, wanka, pirwa, llamataki, además de las canciones de carnaval. Todas sirven para representar un momento o una circunstancia social y/o religiosa, teatralizando no sólo la vida cotidiana, sino primordialmente las fiestas populares y religiosas. (Lerner, 2000)

En general, estas composiciones están cargadas de juegos simbólicos inspirados en las estaciones, en el calendario agrícola y en la naturaleza circundante: animales, plantas, lugares que se animizan y cobran existencia humana en cada performance. Algunos pasajes también representan acontecimientos de celebración colectiva, de adoración a los astros o reminiscencias del pasado histórico-social entre otros, que se han difundido y transmitido no sólo a través del canto andino, sino también de las dramatizaciones, estudiadas por Jesús Lara, Teodoro Meneses, Natan Wachtel, Luis Millones, Jean-Philippe Husson y Manuel Burga. Actualmente, existen diversas variantes sobre este tema, en los que se corrobora la presencia de los cantos y la música, elemento esencial e infaltable. Como ejemplo, sólo citamos la versión de Herminio Ricaldi y de Pío Campos, en cuyas escenas se insertan los lamentos (yaravíes) que cantan las ñustas y los coros que repiten un estribillo conocido («Causari Causashu Causachuan...huiñay..huiña pachaman», 'Por siempre vive, que vivan, que vivamos, para siempre'). (Lerner, 2000)

Es importante resaltar que la necesidad del hombre de «plañir o exultar, alabar o adorar, pedir u ofrecer, brindar o sacrificar», ha incitado, muchas veces, a que las fiestas y rituales se transformen en manifestaciones dramáticas. Sobre este tema, Mercedes López enfoca su interés en los mitos orales, como la elegía quechua anónima Atahualpa, Apu Inca Atahuallpan que recoge «la esperanza andina en la restauración del tiempo primordial» y que propició la transmisión de diversas expresiones, así como impulsó la fuerte tradición dramática

del incario tras la conquista, además dio lugar al surgimiento de algunos dramas anónimos que aún se representan en el Perú, que recuerdan el ciclo español de la batalla entre moros y cristianos. Sea cual fuese la temática, consideramos que la presencia del canto es esencial y además, como Luis Millones ha señalado al respecto que, cualquiera de las formas de expresión tiende a evocar a las demás, ya sea en forma de canciones, poemas, relatos míticos, danzas y teatro, en cuyo caso el mensaje se hace más evidente aún. (Insúa & Vinatea, 2013)

Muchos estudiosos han tratado de explicar las particularidades del canto andino, a partir del valor literario que poseen, como lo menciona el Inca Garcilaso de la Vega en sus Comentarios Reales:

De la poesía alcanzaron otra poca, porque supieron hacer versos cortos y largos, con medida de sílabas: en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes, como se ha dicho. También componían en verso las hazañas de sus Reyes y de otros famosos Incas y curacas y los enseñaban a sus descendientes por tradición, para que se acordasen de los buenos hechos de sus pasados y los imitasen. Por la mayor parte semejaban a la natural compostura española que llaman redondillas. Una canción amorosa compuesta en cuatro versos me ofrece la memoria; por ellos se verá el artificio de la compostura y la significación abreviada, compendiosa, de lo que en su rusticidad querían decir. Los versos amorosos los hacían cortos, porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta. Holgara poner también la tonada en puntos de canto de órgano, para que se

viera lo uno y lo otro, más la impertinencia me excusa del trabajo.  
(Febres, 2000)

### **2.1.2. El Harawi huanuqueño**

Atencia & Caldas, (1995). En su monografía “Música tradicional huanuqueña refiere, el harahui pervivirá mientras existe el paisaje andino y la india que cante su miseria. Podrá cambiar en su forma, por la influencia de otros ritmos y los medios de comunicación; pero la esencia que brota del alma no cambiará jamás. Seguirá siendo fuente de inspiración y esperanza; esta vez para el nuevo peruano, que librado de prejuicios pueda apreciar la belleza e importancia de su música como agente formador de identidad social.

Señalamos que realmente no tenemos un conocimiento cabal de cómo era la música incaica; sin embargo, el harahui teniendo en cuenta su sencillez y su condición de par ordenado: sentimiento-paisaje; es el género musical conocido con más probabilidades de similitud con el que practicaron en el incanato. El Harahui más simple es el diatónico por lo que, sin temor a exagerar, podemos afirmar que es la forma más elemental de la música peruana que con el correr de los años, evolucionó hasta ocupar toda la gama pentafónica. En tiempos de la colonia, este hermoso género musical, dio origen a otro no menos bello, llamado Yaraví o Triste. (Atencia & Caldas, 1995)

En los harahuis o cantares pastoriles del indio, hay una melancolía poética que armoniza admirablemente con la suave tristeza de ciertos parajes de la cordillera. Así, cuando un coro de pastores

rodea la era, enunciando la trilla con sus harahuis al pie de la ladera que repite el eco prolongado de sus últimas notas; el espectador que no tenga un espíritu vulgar quedara profundamente conmovido ante este cuadro campestre donde se ve en perfecta armonía en la naturaleza con el espíritu de la india, que interpreta con acento poético las melancólicas y solemnes bellezas de estos parajes. (Atencia & Caldas, 1995)

Es increíblemente con temas tan sencillos donde sólo se utilizan de dos a cinco sonidos, se pueda expresar sentimientos tan profundos y conmovedores como se logra hacer con el harahui. Se nota en ellos una tristeza infinita motivada por un estado de ánimo donde el sufrimiento extremo encuentra aliciente o estímulo en el paisaje, como si el dolor exagerado motivase alguna especie de gozo. Posiblemente el harahui resultó de imitar el silbido que hace el viento al acariciar el pajonal; o se dice que fue el lamento de los mitimaes confinados a trabajos forzados en lugares inhóspitos muy lejos de la tierra y de los seres queridos. (Varallanos, s.d.)

Daniel Alomia Robles, considera al harahui como el yaraví incaico y refiere que es una melodía pasional dedicada a perpetuar los episodios amorosos. (Varallanos, 1989).

Parece que existían dos maneras básicas de realizar la lírica amorosa en el harawi: las mujeres cantaban y los hombres tocaban la flauta. Esa regla lo ilustra muy bien Murúa quien cita la leyenda sobre dos jóvenes (akoitapia y chuquillanto) que se enamoran. La música, o más bien, la canción amorosa desempeña en esa leyenda un rol muy

importante, es factor que se dirige la vida de los novios; la parte trágica de la leyenda viene a ser pues si no fuesen convertidos en rocas (Castigo de la naturaleza), el pueblo les habría ejecutado. Según describe Guamán Poma, la relación de estos jóvenes era un delito y estaban condenados a la pena de muerte, y antes de morir cantaban un harawi.

Sobre el harahuicu, Garcilaso escribe: “que muchas maneras de versos alcanzaron los incas poetas, a los cuales llamaban harahuec, que en propia significación quiere decir inventor. De la poesía alcanzaron otra poca porque supieron hacer versos cortos y largos con medidas de sílabas; en ellos ponían sus cantares amorosos con tonadas diferentes.

Desde otro punto de vista, si bien se observa, en la propia estructura y significado del vocablo se halla manifiesta su evolución calificada. Según el profesor Jesús Lara, a quién la etnología y la antropología americanas deben las notables páginas de investigación y esclarecimiento; los incas no habrían recogido bajo el nombre de arawi o yarawi, forma sustantiva del verbo quechua arawiy o yarawiy, que significaba versificar, componer canciones. Arawi o arawikuy, o simplemente arawiku eran nombres con que se designaban al versificador, esto es el poeta. Con el transcurso del tiempo y conforme venía evolucionando la poesía, se circunscribió el significado de la palabra arawi a una manera peculiar de poesía amorosa. Esta se caracterizaba por la delicadeza y el sentimiento puro que debía palpar en el verso en virtud de ciertas limitaciones que sufría la expresión del

amor en sus modos animados por la ilusión, la esperanza, el cumplimiento o el desdén”, tomando diversas nominaciones de acuerdo con el sentimiento que los inspiraba, existiendo la siguiente gama: jaray arawi o la canción del amor doliente, sancay arawi o de la expiación, cusi arawi o de la alegría, waries arawi o de la gracia y sumac arawi o de la belleza. (Lara, 1969)

Canción que, sin disputa alguna, se destaca en la variedad del cantar y del arte musical incaico, particularmente en la de índole amorosa, siempre cargado de sutiles insinuaciones del corazón, de un lirismo primitivamente puro, “sin la explosión de un erotismo malsano ni derroche de desesperación que no los admitía”. Y el harawi incaico, como está dicho en una de sus modalidades, daba también cabida a la alegría. De aquí su diferencia del arawi colonial que “solo conocía la tristeza como contenido generado por la tragedia” y el dolor que soportaba el pueblo indio bajo la dominación de España. (Varallanos, 1989)

Hasta antes de la irrupción de los peninsulares al Tahuantinsuyo, cuya estructura descansaba sobre la base del ayllu o célula familiar, económica y política con un gobierno de verdadero equilibrio social y donde no existía el robo, la mentira, el hambre, el ocio y otros males sociales; la música, el canto, la danza y la poesía formaban parte del mundo cósmico y vida del hombre incaico, eminentemente ayllal y gregario, “constituía una necesidad social, desempeñaba una función múltiple”, con el juicio de un notable etnólogo e incólogo. Tales expresiones eran: el huaylli, el harahui, el taki, el ayarachi, la

huahuaquilla, la cashua, el huayñu, el huahuaqui, que se cantaban y recitaban en idioma quechua o runa simi; y se bailaban y danzaban acompañados al son melódico de instrumentos como el pututo, la quena, la antara, (zampoña), la quepa (trompeta), el pincullo (flauta), la tinya (tambor), la tayca (bombo), los chalchales (cascabeles) y otros instrumentos llamados succhas, y se usaban ellos según fueran las celebraciones de carácter heroico, litúrgico, agrícola, fúnebre, festivo, domestico, etc. (Varallanos, 1989)

El pueblo preinca e inca expansivo y dinámico, expresó en sus taquis y harawis alegría colectiva, desbordante y dionisiaca, que sólo a partir de la irrupción de los peninsulares en su territorio se tornarían en expresión llorosa y elegiaca. El harawi fue una manifestación de gozo, júbilo, de satisfacción colectiva como lo manifiesta Cristóbal de Molina, Polo de Ondegardo, Garcilaso de la Vega, el fraile Murúa, Huamán Poma y posteriormente Porrás Barrenechea; esta expresión incaica, así como otras literario-musicales, casi siempre estuvieron ligadas a la tierra, el trabajo y al amor.

Algo hay efectivamente que se ha sobrepuesto y fundido con el alma primitiva de la canción incaica, trasmutando su sentido y prestándole una nueva entonación sentimental en la que se sienten ecos de líricas lejanas de Occidente, de Canciones provenzales, églogas petrarquistas y seguidillas castellanas. (Porrás, 1946).

Del espíritu y del texto de las crónicas se desprende que aravi era sinónimo de canción. El haylli era el canto épico que loaba el triunfo del hombre sobre la tierra o sobre el enemigo. El aravi era la canción lírica en la que se modulaban el amor, la tristeza o la alegría, las emociones dulces del hogar o de la vida. El haylli era acompañado con el rudo sonido del huáncar y de "cajas temerarias" y el agudo zumbar de los pututos. El aravi se tañía al son tierno del pincullo, de la antara y de la quena- quena. "Las canciones que componían de sus guerras y hazañas", no las tañían dice Garcilaso— porque no se habían de cantar a las damas, ni dar cuenta de ellas por sus flautas. Y más adelante: "los versos amorosos hacían cortos porque fuesen más fáciles de tañer en la flauta". Así queda fácilmente deslindada la materia poética del Incario, pese a la primitiva confusión de los géneros. El haylli es la épica incaica, el aravi, es sobre todo la canción lírica o de amor. (Porras, 1946)

### **2.1.3. El Harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe**

El harawi de la comunidad campesina de San Pedro cumbe tiene una enorme importancia en la tradicional fiesta del limpiado de acequia.

Se da inicio el 24 de abril por la tarde con la entrada del viejo y el pincullero (músico quien interpreta los harawis) ejecutando un harawi "saludo a la bandera y el pasacalle", haciendo la invitación a toda la población por las calles de la comunidad campesina de san Pedro de Cumbe, para recordarles la faena del día siguiente, dicho esto; es

opcional no es obligatorio, es a gusto del mayordomo de caja, quien es el encargado de apalabrar, remunerar al viejo y al músico (pincullero).

Por la mañana del día 25 de abril, el mayordomo de caja y algunos mayordomos más, arrojan cohetes; es como un aviso para todo el pueblo, que ya iniciaron la andanza dirigiéndose a “chinchán” lugar donde se inicia la faena del limpiado de acequia. Por lo tanto, el pincullero acompañado del viejo tienen el compromiso de incitar a los comuneros para la faena comunal, estos caminan al son del harawi “pasacalle” que se interpreta con los instrumentos tradicionales el pincullo y la tinya, mientras el viejo acompaña vociferando: ¡vamos hijos!; ¡vamos nietos!; ¡no sean dormilones!; ¡el trabajo nos espera!; ¡vamos!; ¡vamos!

Aproximadamente a dos horas de caminata cuesta arriba de la comunidad de San Pedro de Cumbe y todos muy cansados se congregan en el lugar del chacchapeo llamado “chinchancucho”, mientras los demás comuneros se van reuniendo; el pincullero al lado del viejo, más una o dos personas mayores se dirigen para hacer el pago “shullacu” que significa en dar la ofrenda o regalos al cerro o aunquillo tales como es la coca, shacta, cigarro, dulces, galletas, etc. Para que el aunquillo y la pachamama no les desatienda y les proporcione agua en abundancia; el ritual es muy importante y cabe recalcar que merece respeto y mucha seriedad de parte de los cómplices, en esos momentos el pincullero solo debe de interpretar el harawi, “saludo a la bandera” una vez terminado el ritual, se dirigen al

lugar en donde están todos los comuneros chacchapando. Ahí el viejo les da la bienvenida mientras el pincullero sigue tocando el harawi “saludo a la bandera y el pasacalle” acompañado de un huaynito para que los pobladores se diviertan viendo al viejo bailar y hacer algunas de sus ocurrencias.

Por otro lado, el presidente del comité de canal de irrigación, recibe y da a conocer el cumplimiento de los “mayordomos”, son personas que se comprometen voluntariamente a cumplir con la costumbre del pueblo. Tal es el hecho que tenemos dos mayordomos: mayordomo de aguardiente o shacta, mayordomo de coca, cigarro y dulces, para los niños o personas que no chacchan.

El viejo tiene la obligación de buscar nuevos “mayordomos”, para que el siguiente año, ellos se encarguen de comprar y bridar la shacta, coca, cigarro y dulces para todos los pobladores, que concurran en la faena o trabajo del limpiado de acequia. El viejo con estilo chistoso, astuto y pícaro, tiene que ingeniarse para obtener nuevos mayordomos como, por ejemplo, siempre hay personas que llegan tarde al lugar de la chacchapada, entonces su truco es facilitar a la persona la coca que es para el nuevo ayordomo, en aquel momento el poblador se acomoda y se pone a chacchapar mientras el viejo grita: ¡nuevo mayordomo! Con respecto al mayordomo de shacta consiste en que un comunero tome la shacta de la botella que es para el nuevo mayordomo.

Cuando ya completan el “bolo” como suelen llamarlos los comuneros cuando culminaron de chacchapar el viejo exclama ¡hijos ya es hora!; ¡vamos a la chamba! (trabajo). mientras el pincullero empieza a tocar el harawi “pasacalle” es así como se da inicio al trabajo desde chinchán hasta llegar a un lugar llamado “Callao”. En este lugar el mayordomo de café y pan se encarga de dar el refrigerio para todos los pobladores incluido los docentes y alumnos de la Institución Educativa N°32693 de San Pedro de Cumbe, quienes hacen un trabajo de campo para así mantener la costumbre o fiesta tradicional del limpiado de acequia que se realiza anualmente.

El viejo da la orden a todos los faeneros a dejar el trabajo y acomodarse para poder degustar del café con panes, mientras él, busca su nuevo mayordomo. Luego los trabajadores se ponen a chacchapar, mientras las autoridades y el profesor dan su agradecimiento al mayordomo o mayordomos.

Una vez culminado la chacchapada siguen con la faena del limpiado de acequia mientras el pincullero está ejecutando los harawis como es el pasacalle, la coronguina y la jijahuanca, mientras tanto el viejo va incentivando y alegrando a todos los presentes con sus bromas y ocurrencias.

Horas más tarde llegamos al lugar “Gueyhuaypunta”, hora del almuerzo, donde otro mayordomo está esperando con un buen plato de locro de gallina para cada uno de los presentes, bueno algunos faeneros prefieren ir a casa para degustar su plato de picante de cuy,

en el caso del pincullero y el viejo tienen que comer su plato de locro acompañado del picante de cuy que el mayordomo de caja le ofrece. Pero el viejo antes de almorzar primero tendrá que buscar el nuevo mayordomo del locro para que ofrezca al siguiente año para toda la población.

Una vez ya saciado todos los faeneros y visitantes, los mismos pasan a dar una gran chacchapada para seguir con la faena, dos horas más tarde aproximadamente ya estamos a puertas de la localidad de San Pedro de Cumbe y terminando la faena comunal correspondiente del día 25 de abril.

Una vez terminado con la faena los comuneros reunidos todos esperan en responder el llamado de la lista para que así las autoridades pongan sanciones o multas a los comuneros no presentes. Mientras el mayordomo de contratar una orquesta folclórica para el deleite de la población, va hacia los pobladores a invitar para que puedan ir a la plaza de la comunidad de San Pedro de Cumbe. Una vez ahí el mayordomo de chocolate pasa a servir a los faeneros y público en general su respectiva taza de chocolate con panes. Por otro lado, el mayordomo de “chochos” (tarwi) también reparte su porción con panes para todo el público.

Claro está que el astuto viejo, está en busca de sus nuevos mayordomos que por supuesto los encuentra tan pronto sea posible, para que luego entreguen sus wawas y el trucay (panes grandes con figura de bebés, animales y frutas) ; seguidamente el viejo con mucha

satisfacción y alegría de haber terminado el trabajo, baila y zapatea al ritmo de la melodía del harawi que salen de los instrumentos como es el pincullo y la tinya ejecutado por el pincullero, así puedan apreciar los visitantes, de la misma manera despidiéndose, sin antes recordarles a todos sus hijos trabajadores que el día siguiente también tienen otro tramo de canal de irrigación por limpiar.

Después de haber bailado y divertido el día anterior los mayordomos, autoridades y toda la población ya están listos para cumplir con la costumbre del día 26 de abril. Por lo tanto, todos los faeneros se dirigen al lugar de la chacchapada llamado “wasi wasi de la misma forma el viejo y el pincullero tienen que hacer el respectivo shullaco para que el auquillo y la pachamama estén contentos y cuide del agua. Culminado la ofrenda y también dando a conocer los mayordomos pasados y mayordomos entrantes con lo que respecta a la shacta y la coca más los dulces, se da inicio de la faena del lugar llamado “Cumbe-loma”, a una hora más tarde están llegando al lugar del primer refrigerio llamado “monte” donde se degusta una riquísima taza de chocolate acompañado de empanadas y el viejo con su pincullero que no pierde cuidado en buscar su nuevo mayordomo. Terminado el refrigerio, el viejo indica a uno de sus hijos para que pueda ayudar al nuevo mayordomo, el trucay y la olla de chocolate a su vivienda.

Después de una buena chacchapada se sigue con el trabajo hasta llegar a un nuevo refrigerio, esto se realiza en el lugar llamado

“Guehuaypunta” donde los faeneros y visitantes se sirven un buen plato de caldo de gallina, zaceados y otra chacchapada más, siguen con el arduo trabajo hasta llegar a otro refrigerio, en este caso el mayordomo es de gaseosa con galletas y pasa a repartir a todos los presentes, todo esto se realiza en un lugar llamado “serrallumi” luego de eso y después de hacer la entrega de su gaseosa familiar y un paquete de galletas al nuevo mayordomo, se sigue con la faena, hasta llegar a “Marayniu” lugar donde termina la faena, una vez que todos los pobladores responden su lista de presencia se alistan y se acomodan para que el mayordomo de chocolate y panes, el mayordomo de chochos (tarwi) y el mayordomo de pachamanca los sirva y puedan degustar de la exquisita comida que nos ofrecen los mayordomos.

#### **2.1.4. El harawi funcional**

##### **El harawi en la agricultura**

Desde la época prehispánica, la producción agraria se programa de acuerdo con las estaciones y el clima, así se establecieron ciclos agrarios propios de cada producto, ya sea el maíz, la papa, el olluco, la quinua, etcétera. La relación especial con la tierra, el respeto profundo por ella, la valoración y consideración que se tiene por el agua, así como el conocimiento del funcionamiento astronómico y ecológico, hicieron que en las culturas peruanas se cante y dance celebrando la fertilidad y la vida. (Vásquez, 2006).

Los rituales, fiestas y faenas, para celebrar la fertilidad o rendir homenaje a la tierra, así como para trabajar en la agricultura, se expresan hasta la fecha a través de la música (harawi), canciones y

danzas. Durante mucho tiempo, la principal fuerza de tracción o energía usada fue la energía humana; es decir, la fuerza física de las personas que, organizadas en grupos, podían realizar una serie de trabajos que individualmente no hubiera sido posible lograr: andenes, tierras de cultivo, agricultura, canales, puentes, caminos. Precisamente, desde la preparación del terreno, la construcción y mantenimiento de canales, el riego, la siembra, el cultivo y re cultivo de las plantas, la cosecha, el traslado de productos, la selección y procesamiento, todo era realizado colectivamente, fusionando el trabajo con la música, la danza y la fiesta: celebrando y trabajando al mismo tiempo. En nuestros días, en muchos lugares del Perú, todavía se sigue empleando el trabajo colectivo unido a la celebración y la fiesta. (MED, 2007)

### **El harawi en el limpiado de acequias**

Un ejemplo actual de un evento que integra una cosmovisión de respeto a la vida, el trabajo colectivo, el desarrollo de la música, la danza y la expresión teatral es la Fiesta del Agua, que ha sido reconocida oficialmente como Patrimonio Cultural de la Nación. Esta fiesta-faena colectiva se realiza en muchos lugares del país, reuniendo a las comunidades, a los varones y mujeres, a los viejos y a los jóvenes, quienes, continuando con formas culturales ancestrales, realizan de manera colectiva la limpieza de los canales. A veces recibe el nombre de champería o Yarpa Aspiy, entre otros. En esta fiesta se trabaja y se rinde homenaje al agua, a la tierra, a las deidades o fuerzas de la naturaleza, celebrándose la vida misma: a la Pachamama. Se canta

con alegría, se danza con entusiasmo, se comparte la bebida y la comida, se regocijan todos por el agua que brota de la tierra a través de los puquios o manantiales. (Mendoza , 2006).

Desligadas del trabajo efectivo, las danzas guardan estructuras simbólicas de la fuente de origen, como sucede, por ejemplo, con los pasos del Waylarsh: “Chihuaco”, paso saltado que imita al zorzal; “estacatakay”, clavar la estaca, y otros, que se refieren a deshacer terrones en la chacra preparando el terreno antes del riego, sembrar las semillas de papa, etcétera. El canto, el ritmo y el zapateo son simbolizaciones de esfuerzos físicos requeridos para trabajos concretos, como trasladar pesos, labrar la tierra, desgranar cereales, etcétera.

En las danzas se simboliza el trabajo de cultivar la tierra. El canto, la música, el movimiento rítmico grupal (danza) permitieron coordinar los movimientos, alentar el trabajo, cohesionar al grupo y generaron un rendimiento mayor en la productividad.

Aunque en la actualidad muchas danzas se han “descontextualizado”, presentándose en lugares diferentes a donde surgieron, bailándose de forma mecánica y perdiendo su sentido original, no debemos olvidar que dichos pasos, ritmos y cantos no son fortuitos y que responden a una cultura y forma de ver la vida que nos pertenece.

Las danzas de origen agrario se relacionan con la mitología y la cosmovisión. Por ejemplo, la danza Rayguana nace de una leyenda que cuenta “Cuando volvieron los alimentos después de una hambruna

que castigó antiguamente a la humanidad”. En ella, la papa, el maíz, la oca, el olluco habiendo sido maltratados desaparecieron, entonces las aves acordaron entrevistarse con Pachacámac y le suplicaron el regreso de los alimentos. Compadecido el creador del mundo les dio nuevas semillas, “desde entonces el león, el puma, el oso, el huaychau, wallanay, jirish, gorrión y todos los animales (como personajes teatrales) danzan contentos en torno a la mama rayguana, festejando el paso de la hambruna a la abundancia”. (Domínguez, 2003: 26-27)

### **El harawi en el rito a la tierra**

Es un evento o ceremonia que se repite de acuerdo a normas preestablecidas, social y culturalmente, a través del cual se convocan periódicamente el sentir y pensar de los participantes. Las ceremonias rituales se realizan con el fin de afirmar creencias, pensamientos y sentimientos, es decir, que los ritos son acciones gestos que orientan la energía mental hacia el control del poder que los seres humanos tienen o desean tener sobre las fuerzas sociales y naturales.

Tanto la música y la danza, así como las representaciones teatrales, son parte de estas ceremonias especiales o rituales con las que sus participantes rinden culto a la tierra, al agua, a la naturaleza en general y a las fuerzas o energías del universo.

Ejemplos de ceremonias rituales son: las ofrendas de chicha, coca, flores, frutos, canciones y danzas a la tierra, que se realizan cuando se hace un pagapu (pago); así como el brindis con que se inicia la ceremonia de aniversario de una institución; las fiestas de año

nuevo, cuyo propósito es desear prosperidad a todos; harawis, los himnos, marchas, desfiles y ceremonias que componen las Fiestas Patrias; los cantos para marcar el ganado; las canciones en una misa de difuntos; el baile en los cementerios recordando a los muertos; los cantos del carnaval para el emparejamiento de jóvenes; el baile de las “quinceañeras”; entre otros. Todos ellos son ceremonias rituales que repetimos de maneras más o menos similares cada vez que las ejecutamos. Como hemos visto, cada uno de estos “ritos” tiene un significado particular. (Carrillo, 1986)

El pagapu, o pago a la tierra, es una ofrenda que se realiza con chicha de jora y otros licores, con hojas escogidas de coca (planta sagrada, de uso medicinal y nutritivo), que se llaman k’intu, también se realiza la ofrenda con canciones y danzas en homenaje a la tierra, al agua, a las montañas, al mar. Estas ceremonias se realizan, especialmente, al iniciar los trabajos o faenas colectivas.

### **El harawi en el rito a los muertos**

Machiacao (2011) nos dice que en el período prehispánico el culto a los muertos en los Andes formaba parte de un “sistema andino de creencias”) y este coincidía con el mes de noviembre. Distintas versiones sobre este culto muestran que las poblaciones andinas desenterraban a sus difuntos de los sepulcros, sacaban los esqueletos y calaveras para recomponerlos, vestirlos, montarlos sobre andas y llevarlos en procesión. En este ritual la gente comía, bebía y el baile estaba presente junto a la música. En relación con el

tiempo de los difuntos, algunos cronistas señalan que se denominaba “ayamarca” o “aya marcay quilla”.

Para Guamán Poma de Ayala, “Aya Marcay Quilla” significa “mes de los difuntos”, aya quiere decir difunto, es la fiesta de los difuntos. En este mes se sacan a los difuntos de sus bóvedas que llaman pucullo y le dan de comer, beber, le visten de sus vestidos ricos y le ponen plumas en la cabeza, cantan y danzan con ellos. Le ponen en unas andas y andan con ellos de casa en casa por las calles, por la plaza y después retornan para meterlas en sus pucullos, dándole su comida en una vajilla principal de plata, oro y al pobre de barro, le dan su carnero, ropa y lo entierra con ellas, gastan en la fiesta mucho. (Poma de Ayala, s.d.)). Del mismo modo, Cristóbal de Molina dirá que el mes de noviembre, “Ayamarca”, estaba dedicado a los muertos y se celebraba con una serie de cantos, música, visitando sepulcros y dejándoles alimentos. En la fiesta se daba de comer, se comía y se bebía junto a los difuntos. (Molina, 1913).

#### **2.1.5. Musicalidad del Harawi**

##### **Características**

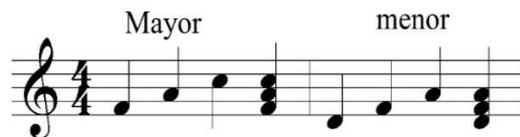
La forma de enseñanza de las melodías fue por transmisión oral y de generación en generación. La música se basaba en la escala pentatónica (de cinco sonidos), aunque según el musicólogo Segundo Luis Moreno, asevera que la pentafonía no es el único sistema musical indígena, menciona que existieron varios otros

sistemas muy anteriores como son: la bifonía, la trifonía y la tetrafonía.

**La bifonía:** consiste en la práctica de solo la tónica y su quinta. Este sistema el más primitivo de todos, está vigente aún en la región oriental ecuatoriana y peruana, como se escuchan en ciertos grupos étnicos.



**La trifonía:** consiste en las tres notas de la triada perfecta mayor o menor, presentada en forma melódica.



**La tetrafonía:** este sistema consiste, en mayor está formada por la triada correspondiente, más la 6ta de la fundamental. Tiene la forma del acorde de 5ta justa y 6ta mayor. La tetrafonía en menor se compone de las cuatro notas del acorde de tercera y séptima menores.



Como puede notarse, la tetrafonía, tanto en mayor como en menor, está constituida por idénticas notas. Para distinguir la modalidad es preciso fijarse bien en el carácter de la melodía y en la nota final del periodo que, es la que determina plenamente el modo. Todos estos sistemas están fundamentados en la triada perfecta

mayor y menor, que tienen su origen en la naturaleza; es decir, en la resonancia de un tubo o de una cuerda tensa puesta en vibración.

Las dos notas de la bifonía son, como las dos columnas del acorde: la tónica y la dominante (notas extremas), con la tercera sobreentendida que es la que determina la modalidad; de modo que las melodías de tal sistema de línea quebrada y monótona se prestan a ser interpretadas en sentido mayor o menor, indistintamente.

La trifonía y la tetrafonía, cuya formación sobre la triada perfecta queda explicada y comprobada. Dan origen a melodías vigorosas y gallardas en el modo mayor. Por otro lado, las del menor son lánguidas y tristes.

**La pentafonía:** la mayor parte de las melodías tradicionales que se ejecutan en los pueblos alto andino de Ecuador, Perú y Bolivia, se fundan en una escala de solo cinco sonidos, la que, por la disposición particular de sus notas, carece de semitonos (anhemitónica) y tiene en lugar de estos, dos intervalos de tercera menor. Tiene base científica y se funda en una nota grave, que es la tónica de la escala del modo mayor, a la que se le agrega una serie de cuatro quintas ascendentes. (Moreno, 2013).



### 2.1.6. Instrumentos musicales utilizados

Godoy, (2005) La América precolombina estaba poblada por culturas evolucionadas. En Perú, Ecuador, Bolivia, Chile, se habían logrado un alto grado de desarrollo, tal como lo evidencian los

sistemas de numeración, la escritura, el calendario, la arquitectura, etc., legados culturales que son parte del patrimonio de la humanidad; igualmente sucedió con la música, solo que con la particularidad de que esta es la parte intangible de la cultura, existe mientras se ejecuta o suena, es parte integral de una expresión total de una sociedad dinámica, no es únicamente una secuencia de sonidos organizados, tiene fuerte arraigo en la psicología humana tanto del que la produce (músico) como del que la percibe (público), ya que en ella están involucrados efectos salvadores, maléficos, sanadores, lenguajes, conductas, actitudes, sentimientos etc.

**La voz:** en la América indígena, como en el resto del mundo, la voz humana fue el instrumento musical más importante; y su característica principal se destaca más en su connotación que en su aspecto sonoro; es así como al canto se le relaciona con la poesía. En los Andes se acostumbraba y se acostumbra en estos tiempos que las mujeres canten usando una voz agudísima, y los hombres una voz grave. En el templo de las vírgenes del sol, en Cuzco, había un sector especial llamado taquiaclla (música escogida) para niñas de entre nueve y quince años escogidas en todo el imperio por su belleza física y vocal, además que eran invitadas a tocar la flauta en los banquetes, matrimonios y festividades de la corte. (Godoy, 2005). Según este autor Mario Godoy, en su obra “breve historia de la música en Ecuador”, sostiene que, para entender los cantos ancestrales y la música, conviene conocer la oralidad, se entiende

por oralidad a toda sonoridad musical; siendo los ejes de la música de espacio oral los siguientes:

- Casualidad instrumental, son formas reservadas al uso, según la edad, sexo, trabajo determinado o cuerpo profesional.
- Finalidad inmediata o explícita de la música, como género oral procede de la voluntad de conservación del grupo social en el que se produce. Así tenemos: cantos rituales, guerrero, festivos, etc.
- Cantos de circunstancia, personales: amor, dolor, colectivos, cantos para la liberación, de los oprimidos, espirituales negros, etc.

**La quena:** es la flauta más popular de Hispanoamérica y el más famoso de los instrumentos aborígenes americanos. Es un instrumento aerófono, tipo flauta recta o longitudinal, hecha de caña, o de hueso (tibia o costilla de llama; hueso de ciervo o de jaguar; ala de cóndor o de pelícano), o calabaza, arcilla, metal o piedra, generalmente con cinco orificios, correspondientes a las cinco notas de la escala pentatónica; escala que no sería la única, al introducir los españoles la escala de siete notas daría lugar a la aparición de quenás diatónicas. (Varela, 1984)

La quena se extiende principalmente por Perú, Bolivia, Ecuador y norte de Argentina. Cabe de señalar que, en las culturas más antiguas, por ejemplo, a la de los incas, existieron escalas

diferentes a la pentatónica. En este sentido, André Sás ha examinado los instrumentos "nazcas" del Museo Nacional de Arqueología, de Lima (Perú), que cuentan con una antigüedad de unos 1.500 años, en los cuales se pueden ejecutar semitonos y hasta intervalos menores que el semitono.

Se pregunta qué pudo motivar a los incas a desechar las escalas más evolucionadas de la "cultura nazca" en favor de la humilde escala pentatónica. Surge espontáneamente, dice la explicación de que la "cultura inca", que sucedió a la "nazca", a la "chimú" y a la de "Tiahuanaco", encontró que los ricos recursos melódicos de la "nazca" resultaban inadecuados a los austeros ideales de la raza inca, quien redujo deliberadamente el número de tonos a cinco. Tal hipótesis -añade- tiene sus atractivos y tendería a probar que el arte musical inca no era simplemente la expresión instintiva de un alma inculta, sino una selección racional del medio melódico más adecuado a las necesidades concretas del rito ceremonial del pueblo. (Varela, 1984)

Finalmente, Slonimsky hace referencia al número "cinco", simbólico de la mano, con un posible significado en el orden conceptual de los incas: la mano de Pachamancac el Zeus de los incas aparece en algunas de las esculturas de oro y de piedra del arte incaico. La quena posee una longitud muy variable, desde 50 centímetros, como el ejemplar de caña que se conserva en la

Sección de Musicología Indígena del Museo Argentino de Ciencias Naturales, tamaño realmente excepcional, a 24 centímetros.

Asimismo, es variable el número de orificios tonales, de dos a ocho.

La muesca o escotadura de la embocadura de la quena es singular; más parecida a la de un clarinete que a la de una flauta. Es de forma rectangular, si bien en las quenas más antiguas eran en forma de medialuna.

Otro ilustre folklorista argentino, Julio Viggiano Esain, afirma que la quena es un reflejo de los antiguos pífanos pastoriles, del "Yo" chino, del "Lutheum", del "Kagourafouge", de seis agujeros, de antiquísimo uso en el Japón; lo que revela la unidad de pensamiento, y tal vez, según determinadas teorías, el remoto contacto o prolongación en el continente americano de las primitivas culturas. (Varela, 1984)

La quena es un instrumento ideal para interpretar kaluyos, bailecitos, harawis, "yaravíes", "carnavalitos" y en modo especial cualquier melodía escrita en escala pentatónica. Finalmente, apuntamos que la quena moderna tiene siete orificios, seis anteriores y uno posterior (para el pulgar), dando en general la escala diatónica. Como dice Carlos Vega, los incas prehispánicos tuvieron música e instrumentos pentatónicos, pero éstos se encuentran en las tumbas al lado de otros instrumentos no pentatónicos, que han producido las cinco notas, y, además, semitonos, por lo que indudablemente sirvieron a otra música

prehispánica que no era pentatónica. Azares del subsistir termina diciendo desembocan en este hecho contradictorio: los descendientes de los incas han conservado hasta hoy la música pentatónica, pero han abandonado casi totalmente los instrumentos pentatónicos, de modo que la música tradicional de cinco sonidos se ejecuta ahora en instrumentos de siete notas, como la quena actual.

Sinonimia: "Kena", "Khoana", "Kjena", "Kkhena" (voces quichuas). "Quena", "Quena quena" (voces castellanas). La aparición del nombre de "quena" en los vocabularios coloniales parece ser que fue relativamente tardía. Como indica Carlos Vega, con la acepción de "flauta", aparece el vocablo "pingollo", incluido por vez primera en el "Lexicón" de Fray Domingo de Santo Tomás, publicado en 1560. El vocablo "pincullo", verdaderamente una flauta variante de la quena, si bien se aplica a ésta, lo incluye en su vocabulario Diego González Holguín, impreso en 1608, quien recoge también la voz "queppa". Como "quena" aparece en 1612, en el vocabulario "aimara", del Padre Ludovico Bertonio ("Flauta de caña, quena quena"), y, en 1653, el Padre Bernabé Cobo da la siguiente definición: "Quena quena es una caña sola como flauta, para cantar endechas".

En la historia leyenda es frecuente la aparición de la quena en las tumbas precolombinas, lo que le da una antigüedad indudablemente anterior a la época colonial. Fue muy popular en el Perú antiguo, lo mismo entre los "quichuas" y los "aimaras" de la

sierra y entre los "yuncas" de la costa. El número de flautas queñas extraídas de las sepulturas es elevado. La queña, que había sido la compañera inseparable durante la vida del indio, seguía a éste a la tumba. (Varela, 1984)

La queña sirvió para llenar su soledad, para expresar sus penas y alegrías y los sentimientos hacia la mujer amada. Así, los aires de la queña como señalara el P. Gutiérrez de Santa Clara, en sus "Quinquenarios", y, más tarde, Garcilaso de la Vega, en sus "Comentarios Reales", tenían su significado propio. Un mismo tema no podía expresar dos ideas distintas, y, en este sentido, narra Garcilaso, en dicha obra, la siguiente anécdota: un español quería llevarse a su casa a una india, pero ésta le contestó: "Déjame ir a donde debo ir. ¿No sabes que la flauta que oyes en ese campo me llama con dulzura y pasión, y que me obliga a ir allá? Por favor, suéltame, no puedo desobedecer. El amor me arrastra para que yo sea su mujer y él mi esposo".

La queña era sobre todo el instrumento ideal para las manifestaciones amorosas y meditaciones íntimas. Precisamente una singularísima manera de tañer la queña, consistente en introducirla en un recipiente de barro, está directamente relacionada con la expresión del dolor o de la pena. A esta forma de tañer se la conoce con el nombre de "manchay puitu", y sus sonos resultaban tan lúgubres y angustiosos, que los misioneros católicos la

prohibieron por la turbación extraña que producía en el auditorio.  
(Varela, 1984)

Izikowitz, limita el área de dispersión de la quena en Sudamérica, según una línea "Jujuy-Chaco" argentino, al sur, y al este, por una recta trazada en la dirección del río Paraguay hacia el norte. Las quenás de hueso, arcilla, calabaza y metal fueron empleadas en el Perú antiguo y se encuentran en la cuenca del Amazonas hasta las Guayanas. Las quenás de caña, en Perú, hacia el noreste, hasta las Guayanas, y al sudeste hasta el Paraguay. En cuanto a las de piedra, en el altiplano precolombino. Fuera de la zona limítrofe con Bolivia afirma Carlos Vega, nunca hubo quenás en territorio argentino con tal denominación y características. En Bolivia, los indios de Uro chipaya, además de las quenás comunes, las construyen con hueso de ala de cóndor.

Carlos Vega afirma que la difusión del nombre de la quena y la exaltación de sus atractivos se debe principalmente a incontenidos transportes literarios; pocos ignoran la macabra leyenda en torno al origen de la quena; muchos conocen las páginas en que se ha exagerado la amargura de su acento, la impresión del efecto que produce y el encanto de la música que se toca en ella; por eso es más conocida la fama que el instrumento. Efectivamente, una leyenda o, mejor dicho, varias leyendas se han tejido acerca de la quena. (Varela, 1984)

Una de ellas cuenta que un joven peruano, llamado Camporreal, hijo de español y de india, se enamoró de una doncella descendiente de los conquistadores, pero los padres de ella no consintieron en ese amor por la desigualdad de las cunas de los amantes. Él se aleja y recibe la noticia de que su prometida ha contraído matrimonio con un apuesto caballero. El desdeñado galán, en su desesperación, abraza el sacerdocio. Regresa a Lima y, en un templo, cuando estaba celebrando misa, encuentra a su antigua prometida, quien llega a despertar en él la dormida pasión. Camporreal reniega de su condición sacerdotal y huye con María a las montañas. En una pobre cabaña pasan algún tiempo, hasta que la muerte se lleva a María. Perdida la razón, Camporreal colocó el cadáver de la amada en el banco de tosca piedra en que ella acostumbraba a sentarse, y colocándose al lado hizo el propósito de presenciar la lenta descomposición del cadáver. Durante las fúnebres veladas, nos narra el folklorista Santiago Estrada que, con la muerte pasó, compuso un canto, no imitado ni imitable. En cada estrofa consignó la metamorfosis de una de las gracias de María, operada por la disolución de la carne, que iba desprendiéndose gradualmente de los huesos. Luego que el cadáver quedó reducido a un blanco y descarnado esqueleto, él formó con una de las tibias una flauta, y con ella, después de sepultados los despojos de María, evocaba el alma de su amante, en la noche callada y rumorosa. Eran tan desgarradores los sonidos del horrible instrumento, que los pastores de las cercanías, percibiendo los lamentos emanados de

una región misteriosa, abandonaron sus humildes cabañas. La música y las palabras del canto de Camporreal, son conocidas en el Perú con el nombre de "manchai-puito" o sea el cántico aterrador. (Varela, 1984)

**El pincullo:** es un instrumento musical de viento al que también se le designa como flauta vertical provista de boquilla, es muy usada por los indígenas en los lugares alto andino y cuya aparición se remonta a épocas prehispánicas. Los primeros pincullos al parecer fueron fabricados de hueso humano (canilla), también se fabrican de caña. Este instrumento es de uso típico en las distintas celebraciones tradicionales de los andes como: en el limpiado de acequias, en danzas, en rituales a la tierra y agricultura, el mismo que ejecutado por un indígena, que además de tocar este instrumento de tres perforaciones con los dedos de la mano: dos en la parte superior (índice y medio) y uno en la parte posterior (pulgar); toca también a la vez un tambor grande (huáncar). (Moreno, 2013)

**Siku (sikuri) o zampoña:** llamado "siku" en los idiomas quechua y Aymara. Zampoña en español. Este es un instrumento propio de la cultura aymara siendo adoptado con el correr de los tiempos, por diversos países entre ellos Ecuador y Chile. Probablemente es el instrumento musical que mejor representa la fuerza telúrica de los pueblos andinos. Este instrumento demuestra la fuerza del hombre del altiplano, su temple y pasión por la naturaleza. Puede ser comparado con la "flauta de pan" de Europa.

Este instrumento de viento consta de dos hileras de cañas huecas de diferentes tamaños las cuales, al ser tocadas en forma separada, se van entrelazando melodías de inusitada belleza. En las comunidades andinas se toca en grandes grupos, llamados “tropas de sikuris” y es muy usada en las grandes fiestas populares en honor a las deidades cristianas y andinas como por ejemplo en la fiesta de la Virgen de la Candelaria, realizada en Puno en el mes de febrero.

Cada hilera de la zampona tiene un nombre: a la de mayor extensión se denomina ARCA y a la de menor extensión IRA. Arca e Ira poseen una simbología especial en el mundo andino, representa las fuerzas opuestas que gobiernan la naturaleza y que al unirse representan la totalidad de las cosas. Al “trenzar” (tocar el instrumento alternadamente) la zampona, el hombre andino está recordando consciente o inconscientemente, este principio místico universal. El arca y la ira pueden ser comparadas con el hombre y la mujer, con el día y la noche, con la luz y la oscuridad.

Comúnmente el ARCA es una hilera de cañas que constan de 7 tubos, colocadas de tal forma que el tubo más pequeño quede al lado izquierdo y el mayor al lado derecho lo mismo la IRA a diferencia que esta solo posee 6 cañas. Entre las muchas clases de sikuris podemos clasificarlas a partir de sus tamaños:

Chilis (zampoñas muy pequeñas y de sonidos muy agudos.  
Maltas (la más conocida de todas, de gran belleza cromática y dulce

sonido, su tamaño es mediano). Bastos (Zampoñas de mayor tamaño que las maltas 80 y de tonos más graves). Marimachas (zampoñas que reúne a los chilis, maltas y bastos en una sola, se caracteriza por su extrema longitud y gran versatilidad de escalas). Toyos (la Mayor de todas las zampoñas, su sonido es hondo, penetrante e impactante, así como también su tamaño. Pudiendo llegar a medir hasta más de un metro y medio). (Fernández, 1973)

Las antaras encontradas en las excavaciones de los Incas a diferencia de los Nazcas son básicamente pentatónicas y son hechas de carrizos o caña, atadas consecuentemente por multicolores hilos de lana, además de diferenciarse en la construcción del instrumento se diferencia también en su calidad musical. Dicen que la antara Nazca es verdaderamente un enigma; debido a que presenta escalas cromáticas y diatónicas ofreciendo mejores posibilidades que otros instrumentos desarrollados en el periodo Inca. (Fernández, 1973)

**El pututo:** Es un instrumento tradicional del Perú y particularmente de las zonas cercanas al Cusco, el pututu fue traído desde la costa. Es considerado como un instrumento muy natural ya que es un caracol de mar muy grande. El pututo fue usado como un instrumento que convocaba reuniones especiales como los cabildos o anunciaba los eventos importantes durante el imperio Inca. Su sonido servía también para dar signos en situaciones de emergencia. El pututero (la persona que ejecuta el pututo) coloca

sus labios en la punta del pututo en el cual hay un orificio, soplando con un poco de fuerza produce un vibrante y penetrante sonido. (Hilares, s.f).

**El wakrapuku:** es un instrumento hecho del cuerno del toro, es el instrumento obligado en las fiestas de toros, en el acompañamiento de las procesiones y también en los carnavales. Este instrumento tiene los mismos principios del pututo. El profesor Gregorio medina Robles opina que este instrumento deriva de los pututos incaicos. Interrumpido el comercio con la costa, los indígenas se habrían ingeniado para fabricarlos con las astas de los toros. De allí también la creencia de que su sonido embravece a los toros. (Hilares, s.f)

**La tinya:** es un instrumento aborígen de percusión similar a un tambor, perteneciente a la zona andina americana: Ecuador, Perú, el altiplano boliviano, norte de Argentina y Chile. Es construida a partir de cueros crudos muy finos, dándole un sonido vibrante y agudo. Tiene un origen místico y era utilizada exclusivamente en rituales espirituales que se celebraban en la zona de los Andes. Conocida también como "Wankara" o "Wankar", este tambor marcó el paso en la batalla entre los Chancas y Pokras. Fundamentalmente es tocado por mujeres con una baqueta (ya que es un instrumento muy liviano y de sonido mediano) en danzas y ceremonias que se relacionan con la vida campesina y la marcación del ganado.

Se le utiliza colgado de manera vertical. Es de tamaño mediano y peso ligero, con un espesor promedio de 14 cm y un

diámetro promedio de 30 cm. En la cara inferior suele llevar una cuerda tensa a manera de resonador. Su registro es agudo y el tono es claro, dependiendo del tipo de piel que se use y la tensión aplicada. Se le utilizaba tradicionalmente en la ejecución del huayño en la sierra central de Perú, y se toca con un palo de madera con una sola mano mientras que la otra sostiene un instrumento de viento como la quena o pinquillo. En los pueblos del sur se toca la zampona a la misma usanza, pero con un tambor más grande y de tono más grave y sin resonador, similar al bombo, colgado en forma oblicua a un costado del cuerpo. (Rostworowski, 1995)

**El Chilchil:** especie de sonajas y cascabeles que producen gran ruido ya sea de bronce o de oro, los mismos que eran utilizados por los indígenas en los tobillos y en las rodillas, portando al mismo tiempo una especie de cetro en la mano izquierda, cuyo extremo superior es un conjunto de cascabeles. Durante el baile, por medio de movimientos de los brazos y ciertos golpecitos en los muslos, producían agradables y diversos ritmos. Otros tipos de sonajeros, campanillas y cascabeles metálicos adosados a la vestimenta y a los adornos corporales son comunes en diversas culturas de los andes. Por ejemplo, hermosos cascabeles de oro estaban incluidos entre las pertenencias sagradas de los soberanos incas y aztecas.

La cantidad de instrumentos musicales registrados en el Perú son muchos. El equipo de musicólogos y etnomusicólogos del Instituto Nacional de Cultura (INC), integrado por Josafat Roel

Pineda, Fernando García, Alida Salazar y César Bolaños, que se encargó de preparar el colosal documento conocido como Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú (1978), registró un total de 456 instrumentos, distribuidos en las tres regiones del país. De este total, 400 corresponden a las regiones de costa y sierra y otros 56 a la Amazonía. 406 instrumentos en total son fabricados o contruidos en el Perú y sólo 50 son de fabricación industrial europea. Igualmente, los autores de este interesante trabajo confirman que, del conjunto de los instrumentos registrados, buena cantidad de ellos tienen variantes regionales y nomenclaturas distintas. Así, por ejemplo, en costa y sierra, se encontraron: «flautas de pan 71 variantes, de la quena 32, de la flauta de una mano 18, del charango 11, de la guitarra 10, de la flauta travesa 9...» En la Amazonía registraron «... 56 tipos fundamentales de instrumentos musicales: 19 idiófonos, 3 membranófonos, 6 cordófonos y 28 aerófonos.» (INC, 1978: 21). En este último caso no mencionan las variantes regionales. Por su misma naturaleza, no están en este trabajo las formas de asociación instrumental. Predomina el registro y la descripción de los instrumentos musicales, su área de uso actual y la clasificación a la que pertenecen, de acuerdo con la sistematización de Hornbostel y Sachs, como también de la clasificación propuesta por Karl Gustav Izikowitz.

## **Cultura**

Groux, (2009) Por cultura corresponde entender todas las expresiones y manifestaciones de la sociedad y de sus individuos. La cultura es todo lo que somos. En ello cabe nuestro idioma, nuestras costumbres, la dieta que tenemos, las formas que elegimos para celebrar y también de manifestar nuestras tristezas. La cultura es lo que tejemos y las melodías que componemos, escuchamos y bailamos, los objetos que creamos en nuestra cotidianidad y aquello que expresa nuestra ritualidad.

La cultura también es la manera de representar nuestro contexto a través de las diferentes expresiones artísticas que la humanidad ha desarrollado, pero también aquellas otras que dan cuenta de las diferentes formas de vivir y morir. La cultura es la relación de las sociedades con la naturaleza y el entorno, es la manera en la que los seres humanos han convivido con sus pares y aquella que les ha permitido dominar y hasta ser dominados. La cultura expresa lo que somos y en ese sentido es también la comunicación y el discurso. En el contexto político, la cultura es fundamentalmente un instrumento de transmisión y reproducción de la ideología. La cultura agrupa a los que piensan de manera similar y, por eso, las estrategias que sean utilizadas en ese sentido estarán dirigidas a fortalecer las asociaciones, pero también se constituye en una herramienta de disuasión efectiva en tanto que persuade antes de imponer. (Groux, 2009)

La cultura se construye y se ejecuta dentro de la sociedad y con la comunidad. Así, por comunidad puede entenderse también aquel asentamiento humano con una relativa homogeneidad de intereses políticos, económicos, culturales, etc., instalado en una demarcación histórica concreta. Para la construcción conjunta de la identidad cultural de la sociedad debe entonces existir una participación de los miembros de la misma. De manera que la cultura como creación es un instrumento, un arma de lucha por la defensa de las identidades y de resistencia a la penetración cultural y toda forma de opresión.

La cultura como sistema de conocimientos permite al ser humano establecer relaciones en y por encima de un tiempo y espacio histórico, explicar, comprender y transformar una realidad histórica concreta. En este sentido la cultura tiene su correspondencia con todo lo que ha creado el propio hombre. Así pues, existen diversas culturas: cultura universal, nacionales, regionales, locales, etc. En razón de ello la cultura nacional constituye el conjunto de los esfuerzos creativos realizados por un pueblo para construir, describir, justificar y mostrar la acción cultural a través de la cual ese mismo pueblo se ha construido y ha elaborado vías y alternativas de desarrollo propio, ha logrado su independencia, su liberación económica, política, social y cultural. En consecuencia, la cultura de nuestros pueblos es una respuesta, una construcción en un proceso histórico de continuidad y rupturas de las ataduras que la unían al centro hegemónico colonial y

posteriormente a factores de dominación neocolonial. Como consecuencia, de este proceso aparecen factores, manifestaciones culturales que se van integrando y elaborando para contrarrestar la dominación y para producir una participación popular y, en consecuencia, tendrá que ver con los factores mencionados anteriormente, lo creado a nivel cultural y de conciencia de clase para contrarrestarla opresión a nivel de lo ideológico y del control de la producción de bienes culturales (Best, 2012)

### **2.1.7. Identidad cultural**

La identidad tiene una estructura dialéctica compleja, por tanto, no debe asociarse a lo inmóvil, está en constante renovación y decantación. La tensión es consustancial a la identidad verdadera, sin minimizar en este momento el rol de la diversidad, porque, de hecho, estos no son conceptos antagónicos, sino que ambos se completan, existe diversidad dentro de la identidad.

La identidad comienza a forjarse desde el propio nacimiento, el nombre y los apellidos son los primeros signos de identidad que adopta el individuo; la familia y luego las instituciones educativas y culturales son las encargadas junto, a la comunidad y los medios de difusión, de ir perfilando con su actuación cotidiana los valores identitarios de los niños, adolescentes y jóvenes, pero la escuela, sin dudas, debe emerger como protagonista de este empeño cosa que no sucede en nuestros tiempos. La escuela es una institución social que debe de contribuir a generar la identidad cultural del país, ya que es una riqueza que dinamiza las posibilidades de realización

de la especie humana al movilizar a cada pueblo y a cada grupo para nutrirse de su pasado y acoger los aportes externos compatibles con su idiosincrasia y continuar así el proceso de su propia creación, en tal sentido educar para la identidad se convierte entonces en uno de los grandes encargos que la sociedad le hace a las ciencias pedagógicas, y a las humanidades en particular: la formación de un individuo preparado para enfrentar el complejo panorama cultural y social que se alza frente a él, que domine la ciencia y la técnica con un enfoque profundamente humanista. (Díaz, 2005)

### **Patrimonio cultural**

Patrimonio es un término polisémico que ha experimentado un continuo proceso de construcción y enriquecimiento. Patrimonio proviene del latín *patrimonium* (de *pater*: padre, y *patrius*: paternal, del padre) que significa “bienes que se poseen de los padres”. Es, en ese estricto sentido, lo que los hijos heredan de sus padres. De forma general, gran parte de la comunidad de investigadores consultados sobre el tema: coinciden, de alguna manera con la definición que propone trabajar la UNESCO, que tiene como uno de sus principales objetivos: identificar, proteger y preservar el patrimonio cultural y natural de todo el mundo.

Desde este ángulo el patrimonio se define entonces como el legado que se recibe del pasado. El patrimonio cultural local deviene en la relación más íntima que las personas mantienen con su entorno natural y cultural más inmediato. Esto posibilita la formación de ciudadanos conscientes de los valores de su patria chica y afianza

el sentido de pertenencia, valoración y aprecio a la comunidad en que se vive y dotarlos de las herramientas que les permitan a los ciudadanos el enfrentamiento a la mentalidad que hoy se globaliza: la del desarraigo, la desmemoria y el olvido. (Gonzales, 2010).

### **2.3 Marco espacial**

La comunidad de Cumbe en el distrito de Conchamarca de la provincia de Ambo, en la región de Huánuco.

**Ubicación:** Cardinalmente se encuentra localizado en la parte norte de la provincia de Ambo. El distrito de Conchamarca está a 2 226 m.s.n.m., en la margen derecha del río Huallaga.

**Coordenadas Geográficas:** Con relación al Meridiano de Greenwich está a -10.0333 Latitud Sur y a -76.2147 Longitud de Longitud Oeste.

**Límites:** Limita por el norte con la provincia de Huánuco; por el sur con los distritos de Tomayquichwa, Ambo, Huácar; por el este con la provincia de Pachitea y; por el oeste con la provincia de Huánuco.

**Extensión:** 101.76 km

**Relieve:** Su configuración es accidentada, porque presenta mesetas, colinas (zapato del diablo), cumbres, quebradas (Raurín) y valles (semi accidentado-pendiente).

**Hidrografía:** En esta parte tenemos los ríos Conchamarca, Huallaga y las resplandecientes cinco lagunas de Pichgacocha (en controversia), Gasaj, Upacocha, Rejalma y la de Quiulacocha.

**Clima:** De acuerdo con su fenómeno atmosférico tiene como resultado (clima), semitropical-templado. En fin, el “UBIGEO” distrital es el N° 100204 respectivamente.

## **2.4. Marco temporal**

La presente investigación comprendió desde el mes de agosto del 2016 a diciembre del 2017. El Harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe es una forma de manifestación cultural, y que se transmite de padres a hijos, de abuelos a nietos, que se celebra los días 25 y 26 de abril de todos los años.

## **2.5. Contextualización**

### **2.5.1. Histórica**

El nombre de Cumbe procede según los pobladores que en la cumbre del cerro Aunquincoto se puede apreciar la llegada del sol de cada mañana, que luego llamarían Cumbe derivado de Cumbre.

### **Proceso de migración**

El proceso de migración se da cuando los trabajadores de las haciendas quieren una estabilidad y seguridad para su familia, cansados de los maltratos de sus amos deciden apropiarse de los terrenos que pertenecía a la hacienda más aún cuando los capataces decidieron abandonar la hacienda de la comunidad de cumbe es así que los hijos y nietos que sirvieron a la hacienda deciden protestar por sus derechos creándose como comunidad campesina de San Pedro de Cumbe el 29 de junio de 1992, registrándose con un título en el año de 1998 .

### **2.5.2. Cultural**

Los pobladores de la Comunidad de San Pedro de Cumbe en su gran mayoría se dedican a la agricultura tales como el sembrío de papas, olluco, oca, trigo, maíz, alveja, habas, tarwi o chochos, calabaza, zapallo y a la crianza de animales como el ganado, cerdo, ovejas, cuy, gallina, lo que les permite el sustento diario y de su soporte económico familiar.

#### **Aspecto Religioso**

En la comunidad de san pedro de Cumbe la religión más importante es la católica, como también existen pequeñas creencias religiosas como el Movimiento Misionero Mundial y Alianza Sabatina.

#### **Comidas típicas**

En cuanto a las comidas típicas tenemos una variedad tales como la pachamanca, el picante de cuy, el caldo de gallina, mazamorra de calabaza, el tocosh, el trigo pelado, ensalada de chochos, el caldo verde, ponche de habas, chicha de jora, chicha morada.

### **2.5.3. Social**

En la comunidad de San Pedro de Cumbe en la actualidad esta con la visión de crearse como centro poblado del distrito de Conchamarca por lo tanto está creciendo progresivamente en su población como socialmente.

## CAPÍTULO III

### MARCO METODOLÓGICO

#### 3.1. Metodología

El enfoque es cualitativo. Miranda (2010) el mismo refiere que:

Este paradigma da énfasis a las características, sociales, antropológicas, arqueológicas, culturales, psicológicas, criminalísticas, históricas, fenomenológicas y holísticas, el mismo paradigma donde se sitúa nuestro trabajo. Trata de describir y comprender las situaciones y los procesos de manera integral y profunda, considerando inclusive el contexto que le rodea a la problemática estudiada.

Incorpora la participación de los propios sujetos investigados. Se analiza con ellos la percepción que los mismos tienen de su realidad, sus propias vivencias. En este enfoque interesa conocer cómo las personas piensan, sienten y actúan; sus experiencias, sus actitudes y creencias.

##### 3.1.1. Tipo y nivel de Estudio

El tipo de investigación es básica, pura o fundamental ya que aporta un componente organizado de teorías y conocimientos científicos y no produce necesariamente resultados de utilidad práctica inmediata. Así lo fundamenta Tarazona (2013, p. 13).

Por su nivel es exploratorio y descriptiva.

**Exploratoria.** - “Este nivel de investigación se realiza cuando se aborda un problema poco estudiado antes, o que no haya sido estudiado aún y no existe, o existe muy poca literatura e información

sobre el tema o el problema”. Miranda (2010, p. 40). En este caso, el Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca no existe estudios anteriores a la nuestra y existe poca información al respecto.

**Descriptiva.** - “Los objetivos de este tipo de investigación son descubrir situaciones. Están dirigidos a determinar “cómo es” o “como se manifiestan” las variables en una definida situación. Buscan describir los fenómenos en estudio. La descripción puede ser más o menos profunda, se basa en la medición de las variables. Pueden formularse hipótesis explícitas o no”. Miranda (2010, p. 40). En el presente estudio se describió las características del harawi de esta comunidad campesina, asimismo los instrumentos musicales que se utilizan en el acompañamiento y también la importancia que tiene en las fiestas populares y religiosas.

### **3.1.2. Diseño**

El presente trabajo se empleó el diseño etnográfico porque se describe y analiza creencias, ideas, significados, conocimientos y prácticas de grupos, culturales y comunidades” (Patton, 2002; McLeond y Thomson, 2009, citado en Hernández et al., 2010 p. 501).

El propósito de una investigación etnográfica es describir y analizar la vida de las personas de un determinado sitio o contexto, también se busca conocer el significado que dan a sus vidas cotidianamente o bajo circunstancias especiales. Finalmente, los

resultados se presentan de forma que resalten las regularidades que implica un proceso cultural (Álvarez-Gayou, 2003, citado en Hernández, et al., 2010, p. 501).

### **3.2. Escenario de Estudio**

Las coordenadas geográficas del distrito de Conchamarca, provincia de Ambo, región Huánuco son: 10° 02' 00" de Latitud sur, y 76° 12' 53" de longitud Oeste con respecto al Meridiano de Greenwich., su altitud de la zona urbana es de 2,226 m.s.n.m aprox. Sobre los datos geográficos específicos de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe, no se han encontrado.

Los lugares idóneos fueron las faenas o trabajos comunales donde se observaron las costumbres que practican los comuneros, la interpretación de los harawis, los danzantes, el rol de las autoridades y mayordomos y las reacciones de los visitantes.

### **3.3. Caracterización de Sujetos**

El tipo de muestreo es no probabilístico puesto que los resultados no buscan generalizarse a toda la población. Se trabajó con una muestra diversa o de máxima variación puesto que se requiere tener diversas perspectivas de los entrevistados acerca del problema de estudio. Por lo tanto, la muestra estuvo conformada por las personas adultas del lugar, autoridades, músicos, danzante y mayordomo. En esta investigación también se observó a los comuneros, danzantes, mayordomos, músicos y todos aquellos que deseaban participar desinteresadamente en la faena. Para elegir a los sujetos, nos centramos exclusivamente en aquellos que tenían características de autenticidad.

### 3.4. Trayectoria metodológica

Holzmann (1987), nos dice que, en el proceso de la investigación etnomusicológica, existen dos enfoques metodológicos y técnicos, uno es el trabajo de campo, en donde consiste en recolectar datos empíricos en su contexto cultural, otro es el trabajo de laboratorio en el cual se procesa diversos datos mediante técnicas. El producto de ambos se integró en el resultado final de este trabajo y la trayectoria metodológica que realizamos son las siguientes acciones.

- Visita a la comunidad de San Pedro de Cumbe.
- Investigación diagnóstica prospectiva para apuntar todas las sucesiones y detalles en la descripción sistemática del harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.
- Realizamos las entrevistas a las autoridades, músico, danzante y mayordomos del lugar.
- Analizamos mediante la observación, descripción y la anotación de detalles.
- Grabamos en audio y video los harawis de la comunidad de San Pedro de Cumbe en el limpiado del canal de riego.
- Transcripción y análisis musical de los harawis de la comunidad de San Pedro de Cumbe.

### **3.5. Técnicas e instrumentos de recolección de datos**

**La observación.** - consiste en “el registro visual de lo que ocurre en una situación real”. Pineda et al. (1994), citado por Miranda (2010). En el presente estudio se utilizó la modalidad de observación participante en el cual el investigador tomó contacto con el grupo o comunidad que fue observada, pero no se involucró con el grupo, permaneciendo ajeno al fenómeno observado. El instrumento para utilizar fue la guía de observación.

**La entrevista semiestructurada.** - Consiste en formular preguntas en forma verbal con el objetivo de obtener respuesta o informaciones y con el fin de verificar o comprobar las hipótesis de trabajo. (Ñaupas et al, 2018, p. 295). La guía de entrevista es el instrumento, la herramienta que sirve a la técnica de la entrevista, que consiste en una hoja simple impresa que contiene las preguntas a formular al entrevistado, en una secuencia determinada.

### **3.6. Tratamiento de la información**

#### **Aplicación de la Entrevista**

La aplicación de la entrevista se realizó a los pobladores: danzantes, músicos, autoridades y mayordomos que participaron en la faena o tradición comunal. Estas entrevistas se hicieron empleando el idioma quechua y castellano, usado en la comunidad de San Pedro de Cumbe.

## **Aplicación de la observación**

Nuestra observación pretendió analizar las costumbres que practican los comuneros durante la faena, la interpretación de los harawis y repertorio respectivo, la coreografía de los danzantes, el rol de las autoridades y mayordomos y las reacciones de los visitantes.

### **3.7. Mapeamiento**

El concepto de mapa es tomado aquí en un sentido figurado ya que, si bien dentro de ese proceso de mapeo se incluyen lugares físicos, la verdadera intención es poder lograr un acercamiento a la realidad social o cultural objeto de estudio, donde se tengan claramente identificados los actores o participantes, los eventos y situaciones en los que interactúan dichos actores, las variaciones de tiempo y lugar de las acciones que estos desarrollan; en fin, un cuadro completo de los rasgos más relevantes de la situación o fenómeno objeto de análisis. Es, en definitiva, un trabajo de “cartografía social”, como lo denominan Schwartz y Jacobs (1984) citado por Sandoval (1996)

En relación con lo anterior y a nuestro caso, en una situación comunitaria que se pretende analizar el trabajo comunal, es importante saber, a través de este mapeo, quiénes son los informantes potenciales, danzantes antiguos, músicos antiguos, mayordomos, cuáles son los grupos que existen en la comunidad, cuáles son los eventos y situaciones en los que la comunidad de San Pedro de Cumbe se reúne para representar las costumbres y tradiciones, cuáles son los sitios que la comunidad usa con más frecuencia para realizar la faena, cuáles son los horarios en los que la comunidad acostumbra a

trabajar, cuáles son los lugares más frecuentados tanto por mayordomos, danzantes, músicos como por personas corrientes, cuáles son los temas y problemas que en la actualidad preocupan a la comunidad, entre otros muchos.(pp.119-120).

### **3.8. Rigor científico**

**Credibilidad.** - En la presente investigación, la información que se obtuvo durante las entrevistas aplicadas a los músicos, danzantes, mayordomos y autoridades del lugar fueron veraces al igual que los resultados. Ello se logró porque el investigador a través de la entrevista y la observación, trato empático y conversaciones prolongadas con los informantes, recolecto información verdadera sobre lo que ellos pensaban y sentían.

**Transferibilidad.** - Consiste en la posibilidad de transferir o extender los resultados a otros contextos o grupos. Es así que se escribió en forma concisa el lugar y las características donde se realizó el estudio, narrándose las características de los sujetos de la investigación, con el fin de que sea útil para otros investigadores y sea aplicado a su entorno.

**Confirmabilidad.** - La presente indagación transmitió la objetividad, rectitud y honestidad de la averiguación recogida. En este trabajo de investigación la información que se recolectó será guardada por 5 años para futuras investigaciones y se dejará constancia de la veracidad de la investigación, luego de este periodo procederá a eliminar la base de datos.

**Rigor en el trabajo de campo.** - el compromiso prolongado y la observación persistente son dos criterios de rigor que se han tomado en cuenta en el presente estudio.

## CAPITULO IV

### RESULTADOS

#### 4.1. Descripción de resultados

##### 4.1.1 Resultado de cada informante

###### Entrevistado 1

*Musico- Ricardo Benito Martel*

DATOS INFORMATIVOS					
Nombres y apellidos	Edad	Sexo	Comunidad	Ocupación	Cargo en la fiesta
Ricardo Benito Martel Palermo	45 años	Masculino	San Pedro de Cumbe	Músico y agricultor	Músico
RESULTADO DE LA ENTREVISTA					
<b>1.- ¿Cuándo escucho usted por vez primera la melodía del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe y, en qué circunstancias?</b>  Yo, desde que tengo conocimiento escuché estas melodías, crecí escuchando cuando le acompañaba a mi abuelo en sus tocadas por diferentes pueblos, llorando, llorando andaba a su lado.					
<b>2.- ¿Desde qué época cree usted que se practica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?</b>  No sé, ¿desde cuándo será? Yo también así nomás conocí el harawi.					
<b>3.- Desde que Usted tiene conocimiento del harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?</b>  No hay cambios mientras yo estoy tocando porque lo aprendí igualito de mi abuelo, pero a veces el cajero (el quien contrata al pincullero y al viejo) trae al pincullero de otro lugar y ya no tocan igual que yo toco, tocan diferentes melodías.					

**4.- ¿Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

En nuestra comunidad el Harawi representa el trabajo colaborativo, el trabajo en unión que es la faena y estar contentos de trabajar con todos los paisanos.

**5.- ¿Cuál es la función colectiva que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Yo creo que el harawi tiene la función de motivar al trabajo comunal, a que todos trabajemos con empeño y alegría, compartiendo la comida que nos brinda la madre Pachamama.

**6.- ¿Qué acciones cree usted que se deben tomar para que el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe no se tergiverse en su esencia?**

Para que no se tergiverse primeramente es gravar las melodías en audio y video y ya que ustedes son músicos profesionales deben transcribirlos en partituras y así talvez ya no se pierda esta bonita costumbre.

**7.- ¿Qué instrumentos musicales son utilizados o empleados habitualmente para la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Desde que vi tocar a mi abuelo solo se usa el pincullo y la tinya nada más.

**8.- ¿Qué cantidad de músicos intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de Sn Pedro de Cumbe?**

En la interpretación del harawi solo interviene un solo músico (1) uno mismo nomas se toca el pincullo y la tinya, en la mano izquierda esta colgado la tinya y a la vez se aplasta las notas del pincullo y con la mano derecha se golpea el bombito o tinya.

**9.- ¿Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Aquí en nuestro pueblo para el limpiado de nuestro canal hay cuatro (04) melodías del harawi que yo siempre toco, aparte de eso ya no conozco.

**10.- ¿Qué carácter expresa el harawi (tristeza, alegría, júbilo) en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Cuando yo estoy tocando los harawis me siento muy contento y alegre al ver como trabajamos todos juntos por el bien y beneficio de todos.

**11.- ¿Cómo se les denominan a las melodías del harawi en el limpiado de acequia?**

A estas 4 melodías lo llamamos, Saludo a la bandera, la jijawanka, la coronguina y el pasacalle.

**12.- ¿Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas?**

Talvez antes habrá habido, pero ahora ya no hay aquí el harawi del techado de casas.

**13.- ¿Cuál es la función más representativa que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Cuando acompañaba a mi abuelo me di cuenta que cada melodía tenía su función por ejemplo el saludo a la bandera es tocado cuando el Viejo está dando la ofrenda al cerro o Aukillo, para que no se produzcan sequías, también se interpreta en la búsqueda del nuevo mayordomo, además al inicio del trabajo a manera de saludo hacia la población. El pasacalle se toca para ir por las calles como un aviso a la población para ir al trabajo y dirigiéndose a la fuente de agua. La coronguina ya se toca por la tarde, a modo de choque o enfrentamiento con la orquesta folklórica

contratada y la jijawanka se toca durante el chakchapeo (masticar hoja de coca), a fin de que miren al Viejo y se rían un poco.

**14.- ¿En qué fechas se interpreta o se escucha el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe?**

Aquí en nuestro pueblo solo es el 25 y 26 de abril, donde yo toco estas melodías solo en el limpiado de nuestro canal cada año.

**15.- ¿Qué personajes intervienen de la danza del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Bueno solo el viejo y en ocasiones ya depende del mayordomo contrata una vieja que le dan la alegría a los faeneros.

**16.- ¿Qué función cumple el danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Desde niño vi que el viejo es el responsable de dar la ofrenda al cerro, también es su responsabilidad supervisar si están haciendo bien el trabajo los faeneros y realiza bromas con el fin de dar alegría a los comuneros. El viejo está encargado de buscar nuevos mayordomos para el año siguiente.

**17.- ¿Quiénes son los encargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Esta costumbre de todos los años es dirigida por el presidente de agua y ya se sabe que actividades tenemos, toda la población sabe nuestra costumbre, es por eso que los mayordomos están en la obligación de cumplir con cada costumbre.

**18.- ¿Quiénes son los encargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

El quien paga al pincullero y al viejo es el mayordomo de caja, este mayordomo debe de buscar a su pincullero y al viejo y cumplir su responsabilidad.

**19.- ¿Quiénes son los encargados de los rituales previas a las actividades comunales?**

Para el “shuyacuy” (pago a la tierra) siempre va el pincullero, el viejo, el presidente de agua y las personas mayores.

**20.- ¿Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?**

Aquí en nuestro pueblo el pincullo y la tinya solo lo tocamos para el limpiado de nuestro canal, según mi abuelo (Frasisco Palermo Morales) me contó que también se tocaba el pincullo cuando se llevaban a enterrar a los niños, pero eso yo ya no vi.

**Entrevistado 2**

*Danzante, personaje del viejo-Teodoro Rojas Palermo*

DATOS INFORMATIVOS					
Nombres y apellidos	Edad	Sexo	Comunidad	Ocupación	Cargo en la fiesta
Teodoro Rojas Palermo	68 años	Masculino	San Pedro de Cumbe	Agricultor	Personaje del Viejo

**RESULTADO DE LA ENTREVISTA**

**1.- ¿Cuándo escucho usted por vez primera la melodía del harawi en la comunidad campesina de san pedro de cumbe y, en qué circunstancias?**

Yo escuché estas melodías desde muy niño, más o menos me recuerdo desde los 10 años por ahí será.

**2.- ¿Desde qué época cree usted que se practica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Pucha con exactitud no te puedo decir, pero esta tradición viene desde muy antes y se transmite de generación en generación.

**3.- Desde que Usted tiene conocimiento del harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?**

¿cambios? Hummm, creo que no sufrió cambios, las melodías son los mismos por que Don Benito aprendió bien de su abuelo, él lo toca igualito.

**4.- ¿Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Para nosotros esta melodía representa una tradición y legado de nuestros ancestros que es el trabajo comunal o la faena para el limpiado de acequias.

**5.- ¿Cuál es la función colectiva que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

La función colectiva podríamos decir que los faeneros trabajen con alegría y compromiso.

**6.- ¿Qué acciones cree usted que se deben tomar para que el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe no se tergiverse en su esencia?**

Una de las acciones positivas lo vemos cuando el director de la escuela N°32693 de San Pedro de Cumbe, va con sus alumnos a mirar el trabajo y de alguna forma los alumnos van conociendo la tradición comunal, a su vez escuchan el harawi y ven el rol que cumple el viejo. Además, es muy bueno que los alumnos realicen un simulacro de esta costumbre junto a su docente, creo que es una buena forma para no perder la esencia del harawi

**7.- ¿Qué instrumentos musicales son utilizados o empleados habitualmente para la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Sólo eh visto que usan el pincullo y la tinya.

**8.- ¿Qué cantidad de músicos intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Sólo es un musico que toca el pincullo y la tinya.

**9.- ¿Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Siempre escuche cuatro melodías distintas cuando tocaba don Francisco Palermo y ahora que toca su nieto Benito Martel.

**10.- ¿Qué carácter expresa el harawi (tristeza, alegría, júbilo) en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Para mi expresa mucha alegría y júbilo por eso me gusta ser el viejo y vengo bailando más de 30 años.

**11.- ¿Cómo se les denominan a las melodías del harawi en el limpiado de acequia?**

Estas melodías tocadas por el pincullo son cuatro uno es el saludo de la bandera, el pasacalle, la coronguina y la jijawanka.

**12.- ¿Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas?**

No recuerdo que se tocaba melodías con pincullo para techado de las casas podría ser más antes y como no se cuidó ya se perdió.

**13.- ¿Cuál es la función más representativa que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

La función más representativa es de dar alegría a los faeneros que están limpiando la acequia.

Para dar gracias al Auquillo por el agua, se da su regalo como el aguardiente, cigarro, hojas de coca y golosinas para eso el pincullero debe de tocar el saludo a la bandera.

Para ir a traer a la gente y autoridades del pueblo el pincullero debe de tocar el pasacalle, ya en el transcurso de la faena el pincullero toca la jijawanca y la coronguina, acompañado por huaynitos para que yo, el viejo baile y goce de alegría.

**14 ¿En qué fechas se interpreta o se escucha el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe?**

Estas melodías solo se escuchan en el limpiado de acequias que es el 25 y 26 de abril de cada año.

**15.- ¿Qué personajes intervienen de la danza del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Aquí en la danza sólo interviene el viejo y el pincullero, a veces algunos mayordomos de caja también contratan a la vieja, pero más es sólo el viejo.

**16.- ¿Qué función cumple el danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Yo como Viejo tengo la obligación de hacer el ritual de ofrenda hacia el cerro o Tayta Jirka acompañado por el pincullero. Además, mi responsabilidad es buscar nuevos mayordomos.

También mi deber es ver si alguno de mis hijos (comunero) están trabajando con ganas, empeñoso y si están vagando le cae su chicote (especie de correa), todos

deben de trabajar por igual y si veo a los niños jugando o haciendo desorden también les cae su chicote.

**17.- ¿Quiénes son los encargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Bueno los encargados son los mayordomos porque ellos tienen que cumplir su responsabilidad al igual que las autoridades.

**18.- ¿Quiénes son los encargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

El quien paga al pincullero y al viejo es el mayordomo de caja, eso es su responsabilidad.

**19.- ¿Quiénes son los encargados de los rituales previas a las actividades comunales?**

Para los rituales tiene que estar el viejo, el pincullero, las autoridades y personas mayores que quieran acompañar.

**20.- ¿Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?**

El único que interviene en la actualidad las melodías con pincullo es en el limpiado de acequias, recuerdo a mi papá que decía que si había una fiesta llamado Corpus en donde se vestían de animales y daban gracias a la Pachamama por los alimentos que nos proporcionaba y la música era tocado con pincullo y tinya, pero eso ya no se ve, desapareció.

### Entrevistado 3

*Autoridad, presidente de regantes-Cesar Diaz Morales*

DATOS INFORMATIVOS						
Nombres y apellidos	Edad	Sexo	Comunidad	Ocupación	Cargo en la fiesta	
Cesar Díaz Morales	57 años	Masculino	San Pedro de Cumbe	Autoridad y agricultor	Presidente de riego	
RESULTADO DE LA ENTREVISTA						
<p><b>1.- ¿Cuándo escucho usted por vez primera la melodía del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe y, en qué circunstancias?</b></p> <p>Yo crecí escuchando estas melodías en el limpiado de nuestro canal de riego desde que recuerdo, será pues desde los 7 años.</p>						
<p><b>2.- ¿Desde qué época cree usted que se practica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?</b></p> <p>Esto se practica desde muy antes, una tradición que viene desde nuestros abuelos.</p>						
<p><b>3.- Desde que Usted tiene conocimiento del harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?</b></p> <p>Yo creo que no hay cambios en las melodías, pero eso si los mayordomos se fundaron en los últimos años, yo solo recuerdo que había mayordomo de caja (quien está encargado de contratar al musico y danzante), tampoco había cambio de mayordomo por medio de wawas (panes con figura de bebes). Solamente se daba el shullako (botella de aguardiente).</p>						

**4.- ¿Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Para mí representa el legado ancestral de nuestros de nuestros antepasados para mantener limpios los canales de irrigación

**5.- ¿Cuál es la función colectiva que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Para nosotros las melodías del pincullo y la tinya es muy importante para poder cumplir la faena del limpiado de nuestro canal en donde nadie debe de faltar.

**6.- ¿Qué acciones cree usted que se deben tomar para que el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe no se tergiverse en su esencia?**

Para mí se debe de grabar en audio y video como incentivar a los niños de la comunidad a conocer el harawi y que so lo aprendan tal como es para que no se pierda nuestras tradiciones o costumbres de nuestro pueblo.

**7.- ¿Qué instrumentos musicales son utilizados o empleados habitualmente para la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Desde niño solo vi que el instrumento que tocaban es el pincullo y la tinya.

**8.- ¿Qué cantidad de músicos intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

En el limpiado de nuestro canal solo es un solo musico, el pincullero o también llamado el cajero.

**9.- ¿Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

La verdad no sé cuántas melodías hay, pero sé que son varias como tres o cuatro los que tocan saben eso.

**10.- ¿Qué carácter expresa el harawi (tristeza, alegría, júbilo) en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Cuando se escucha el pincullo y la tinya, ya se sabe que el día de la faena ya empezó con mucha alegría ya nos dirigimos a Chinchán para empezar el limpiado de nuestro canal, además estaremos todos nuestros paisanos donde reiremos y comeremos juntos.

**11.- ¿Cómo se les denominan a las melodías del harawi en el limpiado de acequia?**

Para ser sincero solo escuche algunos nombres como por ejemplo el saludo a la bandera que se usa para dar gracias al cerro dando su shullaku (botella de aguardiente) y el pasacalle.

**12.- ¿Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas?**

Aquí en este pueblo no hay eso quizás más antes, pero yo ya no eh visto.

**13.- ¿Cuál es la función más representativa que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

La función más importante será pues en que los faeneros trabajen con muchas ganas y felices.

**14.- ¿En qué fechas se interpreta o se escucha el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe?**

Estas melodías solo lo escucho en el limpiado de nuestro canal de riego cada 25 y 26 de abril de cada año

**15.- ¿Qué personajes intervienen de la danza del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

En esta faena comunal está presente el viejo el pincullero. Las autoridades, están todos los mayordomos y público en general.

**16.- ¿Qué función cumple el danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Por lo que veo es dar las ofrendas al cerro y hacer reír a los trabajadores y también mantener el orden durante la faena.

**17.- ¿Quiénes son los encargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

El que está en la cabeza es el presidente de riego, también mayordomos y las autoridades.

**18.- ¿Quiénes son los encargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Es la responsabilidad del mayordomo de caja pagar y contratar al pincullero y al viejo.

**19.- ¿Quiénes son los encargados de los rituales previas a las actividades comunales?**

Para los rituales contamos con el viejo, su pincullero y las autoridades, quienes hacen los rituales correspondientes.

**20.- ¿Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?**

El Harawi solo interviene en el limpiado del canal de riego solo es una vez al año.

## Entrevistado 4

*Mayordomo- Manuel Palermo Condezo*

DATOS INFORMATIVOS					
<b>Nombres y apellidos</b>	<b>Edad</b>	<b>Sexo</b>	<b>Comunidad</b>	<b>Ocupación</b>	<b>Cargo en la fiesta</b>
Manuel Palermo Condezo	58 años	Masculino	San Pedro de Cumbe	Agricultor	Mayordomo
RESULTADO DE LA ENTREVISTA					
<p><b>1.- ¿Cuándo escucho usted por vez primera la melodía del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe y, en qué circunstancias?</b></p> <p>Desde que tengo uso de razón yo eh visto y escuchado las melodías con el pincullo en la limpia de nuestro canal.</p>					
<p><b>2.- ¿Desde qué época cree usted que se práctica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?</b></p> <p>Esta costumbre yo también ya lo conocí así, es una tradición desde muy antes, de nuestros abuelos.</p>					
<p><b>3.- Desde que Usted tiene conocimiento del harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?</b></p> <p>Yo creo que no hubo cambios, yo le escucho igual esas canciones.</p>					
<p><b>4.- ¿Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?</b></p> <p>Para todos nosotros representa el trabajo comunal por el bien de todos, para que nuestro canal este limpio y pueda llegar rápido el agua a nuestras chacras para regar.</p>					

**5.- ¿Cuál es la función colectiva que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Nuestra función como pobladores de esta comunidad es trabajar todos en esta faena y cumplir con todas las costumbres y cuando el pincullero toca las melodías, mientras el viejo esta que brinca, baila nosotros trabajamos con más ganas.

**6.- ¿Qué acciones cree usted que se deben tomar para que el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe no se tergiverse en su esencia?**

En mi opinión, creo que los mayordomos sean de la misma comunidad y conozcan la costumbre de nuestro pueblo.

**7.- ¿Qué instrumentos musicales son utilizados o empleados habitualmente para la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Yo siempre vi que es el pincullo con su bombito, tinya creo se llama.

**8.- ¿Qué cantidad de músicos intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Aquí para el limpiado de nuestro canal solo toca un músico, el pincullero o cajero también le dicen.

**9.- ¿Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Bueno hay varias melodías que escucho, pero no sé cuántos serán, con exactitud no te puedo decir.

**10.- ¿Qué carácter expresa el harawi (tristeza, alegría, júbilo) en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Escuchar las melodías del pincullo nos causa mucha alegría, paz y unión por el trabajo que estamos haciendo.

**11.- ¿Cómo se les denominan a las melodías del harawi en el limpiado de acequia?**

La verdad no sabría decirte, pero creo que hay el saludo de la bandera y el pasacalle, hay otros, pero ya no sé.

**12.- ¿Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas?**

Yo, ya no eh visto que tocan su pincullo en los techados seguramente antes existió, pero ahora ya se olvidaron hacerlo.

**13.- ¿Cuál es la función más representativa que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Creo que la función de estas melodías es dar gracias al cerro por el agua que nos da y también su función es de dar alegría a todos los trabajadores.

**14.- ¿En qué fechas se interpreta o se escucha el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe?**

Sólo escucho estas canciones en el limpiado de nuestro canal sólo el 25 y 26 de abril de cada año, después de eso ya no se escucha estas melodías.

**15.- ¿Qué personajes intervienen de la danza del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Aquí intervienen toda la población, las autoridades, el pincullero, el viejo, los mayordomos y trabajadores.

**16.- ¿Qué función cumple el danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Nuestro viejo por momentos debe de ser muy serio y de respeto, por ejemplo, cuando hace el pago al cerro y cuando llama la atención a sus hijos que están

trabajando, también es un viejo muy chistoso quien tiene que buscar los nuevos mayordomos.

**17.- ¿Quiénes son los encargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

En nuestra costumbre los encargados es el presidente de regantes, los mayordomos y toda la población.

**18.- ¿Quiénes son los encargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?**

Para el pago del pincullero, del viejo y a veces de la vieja, es su responsabilidad del mayordomo de caja.

**19.- ¿Quiénes son los encargados de los rituales previas a las actividades comunales?**

El encargado principal de los rituales en agradecimiento es el Viejo, el pincullero y a veces personas mayores.

**20.- ¿Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?**

Yo creo que cada melodía es apropiada en la faena del limpiado de acequias.

#### 4.1.2 Análisis e interpretación de las entrevistas y observaciones

En esta investigación se aplicó la técnica de la entrevista para la recopilación de datos. En el siguiente cuadro se muestra a los entrevistados con sus datos respectivos y vínculos con el harawi en estudio.

Con la técnica de recolección descrita anteriormente, se cuenta con un grupo de cuatro entrevistados, músico, danzante, autoridad y mayordomo.

#### Cuadro 1

##### *Lista de entrevistados*

N°	Nombres	Caserío	Distrito	Edad	Vínculo
1	Ricardo Benito Martel Palermo	Cumbe	Conchamarca	45	Músico
2	Teodoro Rojas Palermo	Cumbe	Conchamarca	68	Danzante
3	César Díaz Rivera	Cumbe	Conchamarca	57	Presidente de regantes
4	Manuel Palermo Condezo	Cumbe	Conchamarca	58	Mayordomo

#### Cuadro 2

*¿Cuándo escuchó usted por vez primera la melodía del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe y, en qué circunstancias?*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
1.- ¿Cuándo escuchó usted por vez primera la	N°1. Ricardo Benito Martel Palermo	Yo, desde que tengo conocimiento escuché estas	Los entrevistados manifiestan que han conocido el

melodía del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe y, en qué circunstancias?		melodías, crecí escuchando cuando le acompañaba a mi abuelo en sus tocadas por diferentes pueblos, llorando, llorando andaba a su lado.	harawi desde una edad muy temprana. Todos ellos sostienen respuestas similares, demostrándose así que el harawi es una larga tradición
	Nº2 Teodoro Rojas Palermo	Yo escuché estas melodías desde muy niño, más o menos me recordare desde los 10 años por ahí será.	
	Nº3 César Díaz Rivera	Yo crecí escuchando estas melodías en el limpiado de nuestro canal de riego desde que recuerdo, será pues desde los 7 años.	
	Nº4 Manuel Palermo Condezo	Desde que tengo uso de razón yo eh visto y escuchado las melodías con el pincullo en la limpia de nuestro canal.	

**Conclusión preliminar:** en base a la respuesta de los informantes, se puede concluir que el harawi siempre ha formado parte de la vida de cada uno de ellos.

### Cuadro 3

*¿Desde qué época cree usted que se practica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
2. ¿Desde qué época cree usted que se practica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Palermo Martel	No sé, ¿desde cuándo será? Yo también así nomás conocí el harawi.	Los informantes no conocen un momento exacto en donde se inició la práctica del harawi, pero todos coinciden en que esta tradición se ha originado en un tiempo remoto
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Pucha con exactitud no te puedo decir, pero esta tradición viene desde muy antes y se transmite de generación en generación.	
	N°3 César Díaz Morales	Esto se practica desde muy antes, una tradición que viene desde nuestros abuelos.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Esta costumbre yo también ya lo conocí así, es una tradición	

		desde muy antes, de nuestros abuelos.	
--	--	---------------------------------------	--

**Conclusión preliminar:** Los informantes son conscientes que el origen exacto del harawi es desconocido, puesto que se pierde en lo profundo del pasado ancestral de la comunidad.

#### Cuadro 4

*El harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
3. Desde que Usted tiene conocimiento del harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	No hay cambios mientras yo estoy tocando porque lo aprendí igualito de mi abuelo, pero a veces el cajero (el quien contrata al pincullero y al viejo) trae al pincullero de otro lugar y ya no tocan igual que yo toco, tocan diferentes melodías.	Los entrevistados sostienen unánimemente que la música del harawi ha permanecido inalterada en el transcurso del tiempo. Lo que ha cambiado es la cantidad del personal encargada de la fiesta,
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	¿Cambios? Hummm, creo que no sufrió cambios, las melodías son los mismos por que Don	

		Benito aprendió bien de su abuelo, él lo toca igualito.	principalmente el número de mayordomos.
	N°3 César Díaz Rivera	Yo creo que no hay cambios en las melodías, pero eso si los mayordomos se fundaron en los últimos años, yo solo recuerdo que había mayordomo de caja (quien está encargado de contratar al musico y danzante), tampoco había cambio de mayordomo por medio de wawas (panes con figura de bebes). Solamente se daba el shullako (botella de aguardiente).	

	N°4 Manuel Palermo Condezo	Yo creo que no hubo cambios, yo le escucho igual esas canciones.	
--	----------------------------	--	--

**Conclusión preliminar:** Musicalmente, el harawi ha permanecido inalterado a lo largo del tiempo. Sin embargo, otros elementos de la festividad han ido sufriendo cambios de forma paulatina, como por ejemplo el caso de los mayordomos.

### Cuadro 5

*¿Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
4. ¿Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	En nuestra comunidad el Harawi representa el trabajo colaborativo, el trabajo en unión que es la faena y estar contentos de trabajar con todos los paisanos.	Para los entrevistados, el harawi representa la fuerza colectiva de la comunidad la cual se une por un bien común, tradición que viene siendo
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Para nosotros esta melodía representa una tradición y	heredada de generación en generación y que

		legado de nuestros ancestros que es el trabajo comunal o la faena para el limpiado de acequias.	posee además un gran valor cultural
	Nº3 César Díaz Rivera	Para mi representa el legado ancestral de nuestros de nuestros antepasados para mantener limpios los canales de irrigación.	
	Nº4 Manuel Palermo Condezo	Para todos nosotros representa el trabajo comunal por el bien de todos, para que nuestro canal este limpio y pueda llegar rápido el agua a nuestras chacras para regar.	

**Conclusión preliminar:** Para los entrevistados, el harawi representa una tradición muy valiosa en sus vidas, el cual simboliza la unión, el trabajo colectivo, la alegría y la motivación para realizar una labor en nombre del bien común.

**Cuadro 6**

*Función colectiva que cumple el Harawi en la comunidad de San Pedro de Cumbe*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
5. ¿Cuál es la función colectiva que cumple el harawi en la comunidad campesina de Cumbe?	Nº1 Ricardo Benito Martel Palermo	Yo creo que el harawi tiene la función de motivar al trabajo comunal, a que todos trabajemos con empeño y alegría, compartiendo la comida que nos brinda la madre Pachamama.	Los entrevistados sostienen la idea de que el harawi cumple un rol notorio en el incentivo de la actividad del limpiado de acequias, y es gracias a ese incentivo que el
	Nº2 Teodoro Rojas Palermo	La función colectiva podríamos decir que es que los faeneros trabajen con alegría y compromiso.	trabajo comunal llega a optimizarse y sea visto como un gran compromiso

	<p>N°3 César Díaz Rivera</p>	<p>Para nosotros las melodías del pincullo y la tinya es muy importante para poder cumplir la faena del limpiado de nuestro canal en donde nadie debe de faltar.</p>	
	<p>N°4 Manuel Palermo Condezo</p>	<p>Nuestra función como pobladores de esta comunidad es trabajar todos en esta faena y cumplir con todas las costumbres y cuando el pincullero toca las melodías, mientras el viejo esta que brinca, baila nosotros trabajamos con más ganas.</p>	

**Conclusión preliminar:** El harawi cumple una importante función de incentivo hacia el pueblo dentro del trabajo del limpiado de acequias realizado por la comunidad, logrando de ese modo optimizar los resultados.

**Cuadro 7**

*Acciones que se deben tomar para que no se tergiverse el Harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
6. ¿Qué acciones cree usted que se deben tomar para que el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe no se tergiverse en su esencia?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Para que no se tergiverse primeramente es grabar las melodías en audio y video y ya que ustedes son músicos profesionales deben transcribirlos en partituras y así tal vez ya no se pierda esta bonita costumbre.	Los informantes proponen distintas medidas a tomar con el fin de evitar la tergiversación de la tradición del harawi, cada una de acuerdo al oficio que desempeñan. Se observa que los comuneros tienen
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Una de las acciones positivas lo vemos cuando el director de la escuela N°32693 de	la voluntad de preservar su tradición, y para

		<p>San Pedro de Cumbe, va con sus alumnos a mirar el trabajo y de alguna forma los alumnos van conociendo la tradición comunal, a su vez escuchan el harawi y ven el rol que cumple el viejo. Además, es muy bueno que los alumnos realicen un simulacro de esta costumbre junto a su docente, y es una buena forma para no perder la esencia del harawi.</p>	<p>ello idean distintas opciones de acuerdo a su creatividad.</p>
	<p>N°3 César Díaz Rivera</p>	<p>Para mí se debe de grabar en audio y video como incentivar a los niños de la comunidad a conocer</p>	

		el harawi y que so lo aprendan tal como es para que no se pierda nuestras tradiciones o costumbres de nuestro pueblo.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	En mi opinión, creo que los mayordomos sean de la misma comunidad y conozcan la costumbre de nuestro pueblo.	

**Conclusión preliminar:** Es notoria la preocupación y el interés que tienen los entrevistados para la preservación inalterada del harawi. Para conseguirlo, cada uno de ellos plantea distintas ideas válidas que van de acuerdo a sus posibilidades y conocimientos.

### **Cuadro 8**

*Instrumentos musicales empleados en la interpretación del Harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
7. ¿Qué instrumentos musicales son utilizados o empleados habitualmente para la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Desde que vi tocar a mi abuelo solo se usa el pincullo y la tinya nada más.	Los entrevistados conocen los dos instrumentos musicales que se utilizan en el harawi
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Solo eh visto que usan el pincullo y la tinya.	
	N°3 César Díaz Rivera	Desde niño solo vi que el instrumento que tocaban es el pincullo y la tinya.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Yo siempre vi que es el pincullo con su bombito, tinya creo se llama.	

**Conclusión preliminar:** Los entrevistados conocen los dos instrumentos musicales empleados en el harawi, los cuales han sido siempre los mismos a lo largo del tiempo.

#### **Cuadro 9**

*Cantidad de músicos que intervienen en la interpretación del harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
<p>8. ¿Qué cantidad de músicos intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?</p>	<p>Nº1 Ricardo Benito Martel Palermo</p>	<p>En la interpretación del harawi solo interviene un solo músico (1) uno mismo nomas se toca el pincullo y la tinya, en la mano izquierda esta colgado la tinya y a la vez se aplasta las notas del pincullo y con la mano derecha se golpea el bombito o tinya.</p>	<p>Los informantes conocen el rol que tiene el único músico durante la interpretación del harawi.</p>
	<p>Nº2 Teodoro Rojas Palermo</p>	<p>Solo es un músico que toca el pincullo y la tinya.</p>	
	<p>Nº3 César Díaz Rivera</p>	<p>En el limpiado de nuestro canal solo es un solo musico, el pincullero o también llamado el cajero.</p>	

	N°4 Manuel Palermo Condezo	Aquí para el limpiado de nuestro canal solo toca un músico, el pincullero o cajero también le dicen.	
--	----------------------------------	--	--

**Conclusión preliminar:** Los informantes conocen y destacan el rol de únicamente un músico dentro del harawi.

### Cuadro 10

*¿Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
9. ¿Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Aquí en nuestro pueblo para el limpiado de nuestro canal hay cuatro (04) melodías del harawi que yo siempre toco, aparte de eso ya no conozco.	Los entrevistados distinguen las tonadas del harawi, sin embargo, solamente el músico y el que interpreta al personaje del Viejo, conocen la cantidad de
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Siempre escuche cuatro melodías distintas cuando tocaba don	

		Francisco Palermo y ahora que toca su nieto Benito Martel.	tonadas que son cuatro en total.
	N°3 César Díaz Rivera	La verdad no sé cuántas melodías hay, pero sé que son varias como tres o cuatro los que tocan saben eso.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Bueno hay varias melodías que escucho, pero no sé cuántos serán, con exactitud no te puedo decir.	

**Conclusión preliminar:** Quienes conocen la cantidad exacta de las tonadas del harawi son los que están en mayor contacto con las melodías, es decir: el músico y el que interpreta al Viejo. Los otros informantes distinguen las melodías, pero no precisan la cantidad exacta.

#### **Cuadro 11**

*Carácter que expresa el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
-----------------	--------------------	------------------	-----------------

10. ¿Qué carácter expresa el harawi (tristeza, alegría, júbilo) en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	Nº1 Ricardo Benito Martel Palermo	Cuando yo estoy tocando los harawis me siento muy contento y alegre al ver como trabajamos todos juntos por el bien y beneficio de todos.	Los entrevistados señalan que el carácter transmitido por el harawi en la comunidad es bastante positivo. En general el
	Nº2 Teodoro Rojas Palermo	Para mi expresa mucha alegría y júbilo por eso me gusta ser el viejo y vengo bailando más de 30 años.	carácter transmitido es la alegría, satisfacción y voluntad para trabajar.
	Nº3 César Díaz Rivera	Cuando se escucha el pincullo y la tinya, ya se sabe que el día de la faena ya empezó con mucha alegría ya nos dirigimos a Chinchán para empezar el limpiado de nuestro canal,	

		además estaremos todos nuestros paisanos donde iremos y comeremos juntos.	
	Nº4 Manuel Palermo Condezo	Escuchar las melodías del pincullo nos causa mucha alegría, paz y unión por el trabajo que estamos haciendo.	

**Conclusión preliminar:** El harawi es transmisor de diferentes emociones positivas como parte de su carácter: alegría, gozo, motivación, etc., que forman parte de la festividad.

## Cuadro 12

*Nombres de los harawis del limpiado de acequia de la comunidad de San Pedro de Cumbe.*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
11. ¿Cómo se les denominan a las melodías del harawi en el	Nº1 Ricardo Benito Martel Palermo	A estas 4 melodías lo llamamos, Saludo a la bandera, la jijawanka, la	Los entrevistados que son los protagonistas en la fiesta, son los

limpiado de acequia?		coronguina y el pasacalle.	que conocen los nombres de cada
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Estas melodías tocadas por el pincullo son cuatro uno es el saludo de la bandera, el pasacalle, la coronguina y la jjawanka.	una de las tonadas del harawi. Los demás comuneros son capaces de distinguir distintas melodías, sin embargo,
	N°3 César Díaz Rivera	Para serte sincero solo escuche algunos nombres como por ejemplo el saludo a la bandera que se usa para dar gracias al cerro dando su shullaku (botella de aguardiente) y el pasacalle.	desconocen el nombre exacto que poseen.
	N°4 Manuel Palermo Condezo	La verdad no sabría decirte, pero creo que hay el saludo de	

		la bandera y el pasacalle, hay otros, pero ya no sé.	
--	--	--	--

**Conclusión preliminar:** Los que conocen el nombre propio de cada una de las tonadas del harawi son las personas que están en más contacto con la música; el músico y el intérprete del Viejo, ellos nos mencionan que son 4 melodías llamadas: Saludo a la bandera, la jijawanka, la coronguina y el pasacalle.

### Cuadro 13

*¿Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas?*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
12. ¿Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Talvez antes habrá habido, pero ahora ya no hay aquí el harawi del techado de casas.	Ninguno de los entrevistados afirma conocer algún harawi para el techado de casas.
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	No recuerdo que se tocaba melodías con pincullo para techado de las casas podría ser más antes y como no se cuidó ya se perdió.	

	N°3 César Díaz Rivera	Aquí en este pueblo no hay eso quizás más antes, pero yo ya no eh visto.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Yo, ya no eh visto que tocan su pincullo en los techados seguramente antes existió, pero ahora ya se olvidaron hacerlo.	

**Conclusión preliminar:** El harawi del techado de casas es totalmente desconocido dentro de la comunidad de San Pedro de Cumbe. El desconocimiento llega a tal punto que nadie recuerda siquiera algo similar.

#### **Cuadro 14**

*Función más representativa que cumple el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe.*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
13. ¿Cuál es la función más representativa que cumple el harawi en la comunidad	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Cuando acompañaba a mi abuelo me di cuenta que cada melodía tenía su función por	Los informantes que son protagonistas de la festividad son

<p>campesina de San Pedro de Cumbe?</p>		<p>ejemplo el saludo a la bandera es tocado cuando El Viejo está dando la ofrenda al cerro o aukillo, para que no se produzcan sequías, también se interpreta en la búsqueda del nuevo mayordomo, además al inicio del trabajo a manera de saludo hacia la población. El pasacalle se toca para ir por las calles como un aviso a la población para ir al trabajo y dirigiéndose a la fuente de agua. La coronguina ya se toca por la tarde, a modo de choque o</p>	<p>los conocedores de las funciones que cumple el harawi, en cada una de sus tonadas, y son capaces de detallarlas. Los demás informantes conocen la función del harawi, de una forma más genérica.</p>
---	--	---	---

		enfrentamiento con la orquesta folklórica contratada y la jijawanka se toca durante el chakchapeo (masticar hoja de coca), a fin de que miren al Viejo y se rían un poco.	
	Nº2 Teodoro Rojas Palermo	La función más representativa es de dar alegría a los faeneros que están limpiando la acequia.  Para dar gracias al auquillo por el agua se da su regalo como el aguardiente, cigarro, hojas de coca y golosinas para eso el pincullero debe de	

		<p>tocar el saludo a a la bandera.</p> <p>Para ir a traer a la gente y autoridades del pueblo el pincullero debe de tocar el pasacalle, ya en el transcurso de la faena el pincullero toca la jijawanca y la coronguina,</p> <p>acompañado por huaynitos para que yo, el viejo baile y goce de alegría.</p>	
	N°3 César Díaz Rivera	<p>La función más importante será pues en que los faeneros trabajen con muchas ganas y felices.</p>	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	<p>Creo que la función de estas melodías es dar gracias al</p>	

		cerro por el agua que nos da y también su función es de dar alegría a todos los trabajadores.	
--	--	---	--

**Conclusión preliminar:** La función específica del harawi en cada una de las tonadas es conocida detalladamente por el músico y por el Viejo. Ahí es posible conocer a profundidad la utilidad que tiene el harawi antes, durante y después del trabajo de limpiado de acequias

#### **Cuadro 15**

*Fechas en que se interpreta el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
14. ¿En qué fechas se interpreta o se escucha el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Aquí en nuestro pueblo solo es el 25 y 26 de abril, donde yo toco estas melodías solo en el limpiado de nuestro canal cada año.	Los entrevistados coinciden que la única fecha en la que interviene el harawi es en la del limpiado de acequias, que son los días 25 y 26 de abril.
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Estas melodías solo se escuchan en el limpiado de acequias que es el	

		25 y 26 de abril de cada año.	
	N°3 César Díaz Rivera	Estas melodías solo lo escucho en el limpiado de nuestro canal de riego cada 25 y 26 de abril de cada año.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Solo escucho estas canciones en el limpiado de nuestro canal solo el 25 y 26 de abril de cada año, después de eso ya no se escucha estas melodías.	

**Conclusión preliminar:** Las únicas fechas en donde se utiliza el harawi en la comunidad, son el 25 y 26 de abril, fecha del trabajo de limpiado de acequias.

#### **Cuadro 16**

*Personajes que intervienen en el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe.*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTE</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
-----------------	-------------------	------------------	-----------------

15. ¿Qué personajes intervienen en el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Bueno solo el viejo y en ocasiones ya depende del mayordomo contrata una vieja que le dan la alegría a los faeneros.	Los informantes conocen a los personajes que intervienen en el harawi. Eso es un indicador que demuestra que la mayoría de los pobladores del lugar son conscientes de la estructura de la tradición.
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Aquí en la danza solo interviene el viejo y el pincullero, a veces algunos mayordomos de caja también contratan a la vieja, pero más es solo el viejo.	
	N°3 César Díaz Rivera	En esta faena comunal está presente el viejo el pincullero. Las autoridades, están todos los mayordomos y público en general.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Aquí intervienen toda la población, las autoridades, el pincullero, el viejo, los	

		mayordomos y trabajadores.	
--	--	-------------------------------	--

**Conclusión preliminar:** Los personajes principales intervinientes son dos: el pincullero (músico) y el Viejo. Los personajes secundarios son las autoridades, los mayordomos y la población en general.

### Cuadro 17

*Función del danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe.*

PREGUNTA	INFORMANTES	RESPUESTA	ANÁLISIS
16. ¿Qué función cumple el danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Desde niño vi que el viejo es el responsable de dar la ofrenda al cerro, también es su responsabilidad supervisar si están haciendo bien el trabajo los faeneros y realiza bromas con el fin de dar alegría a los comuneros. El viejo este encargado de buscar nuevos	Según los entrevistados, la función del danzante es muy importante dentro del harawi, principalmente por su rol de persona mayor que exhorta a las personas y supervisa sus labores. Los demás conocen

		mayordomos para el año siguiente.	de sus variadas responsabilidades
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Yo como Viejo tengo la obligación de hacer el ritual de ofrenda hacia el cerro o Tayta Jirka acompañado por el pincullero. Además, mi responsabilidad es buscar nuevos mayordomos. También mi deber es ver si alguno de mis hijos (comunero) están trabajando con ganas, empeñoso y si están vagando le cae su chicote (especie de correa), todos deben de trabajar por igual y si veo a los niños jugando o haciendo	y por ello le tienen notorio aprecio. La figura del danzante evoca respeto y admiración entre la, gracias a su carisma y la función de ritualista que posee.

		desorden también les cae su chicote.	
	N°3 César Díaz Rivera	Por lo q veo es dar las ofrendas al cerro y hacer reír a los trabajadores y también mantener el orden durante la faena.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Nuestro viejo por momentos debe de ser muy serio y de respeto, por ejemplo, cuando hace el pago al cerro y cuando llama la atención a sus hijos que están trabajando, también es un viejo muy chistoso quien tiene que buscar los nuevos mayordomos.	

**Conclusión preliminar:** El danzante o el Viejo cumple una función muy importante dentro del harawi. Su trabajo es el de ser el encargado de dar la ofrenda a la Pachamama, servir de bromista con el fin de entretener a los trabajadores y también la función de supervisar la faena. Otra función suya es la de buscar mayordomos.

### Cuadro 18

*Encargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe.*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
17. ¿Quiénes son los encargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?	Nº1 Ricardo Benito Martel Palermo	Esta costumbre de todos los años es dirigida por el presidente de agua y ya se sabe que actividades tenemos, toda la población sabe nuestra costumbre, es por eso que los mayordomos están en la obligación de cumplir con cada costumbre.	Para los pobladores de Cumbe, es de conocimiento general que los encargados de las actividades en donde el harawi hace su presencia son los mayordomos y las autoridades.
	Nº2 Teodoro Rojas Palermo	Bueno los encargados son los mayordomos porque	

		ellos tienen que cumplir su responsabilidad al igual que las autoridades.	
	N°3 César Díaz Rivera	El que está en la cabeza es el presidente de agua, también mayordomos y las autoridades.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	En nuestra costumbre los encargados es el presidente de regantes, los mayordomos y toda la población.	

**Conclusión preliminar.** Según nuestros informantes los mayordomos son los encargados de propiciar estas actividades donde está presente el harawi, estos son elegidos cada año.

## Cuadro 19

*Encargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de Cumbe.*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
18. ¿Quiénes son los encargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de Cumbe?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	El quien paga al pincullero y al viejo es el mayordomo de caja, este mayordomo debe de buscar a su pincullero y al viejo y cumplir su responsabilidad.	Es también de conocimiento general en la población que los encargados del pago a los músicos son los mayordomos de caja.
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	El quien paga al pincullero y al viejo es el mayordomo de caja, eso es su responsabilidad.	
	N°3 César Díaz Rivera	Es la responsabilidad del mayordomo de caja	

		pagar y contratar al pincullero y al viejo.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	Para el pago del pincullero, del viejo y a veces la vieja, es su responsabilidad del mayordomo de caja.	

**Conclusión preliminar.** Los informantes nos dicen q el pago a los músicos lo hace el mayordomo de caja que está en su responsabilidad de buscar al viejo como también al pincullero.

#### **Cuadro 20**

*Encargados de los rituales previas a las actividades comunales.*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTES</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
19. ¿Quiénes son los encargados de los rituales previas a las actividades comunales?	N°1 Ricardo Benito Palermo	Para el “shuyacuy” (pago a la tierra) siempre va el pincullero, el viejo, el presidente de agua y las personas mayores.	La comunidad de Cumbe conoce a los encargados de los rituales previos, conoce la responsabilidad que estos tienen.
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	Para los rituales tiene que estar el viejo, el pincullero, las	

		autoridades y personas mayores que quieran acompañar.	
	N°3 César Díaz Rivera	Para los rituales contamos con el viejo, su pincullero y las autoridades, quienes hacen los rituales correspondientes.	
	N°4 Manuel Palermo Condezo	El encargado principal de los rituales en agradecimiento es el Viejo, el pincullero y a veces personas mayores.	

**Conclusión preliminar.** Los informantes relatan que el viejo hace los rituales y regalos correspondientes a la pachamama o aukillo junto con el pincullero y algunas veces acompañado por las autoridades o las personas mayores.

**Cuadro 21**

*¿Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?*

<b>PREGUNTA</b>	<b>INFORMANTE</b>	<b>RESPUESTA</b>	<b>ANÁLISIS</b>
20. ¿Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?	N°1 Ricardo Benito Martel Palermo	Aquí en nuestro pueblo el pincullo y la tinya solo lo tocamos para el limpiado de nuestro canal, según mi abuelo (Frasisco Palermo Morales) me conto que también se tocaba el pincullo cuando se llevaban a enterrar a los niños, pero eso yo ya no vi	Los entrevistados están de acuerdo con que cada melodía o tonada del harawi es apropiada para las actividades realizadas durante los días de festividad. La unanimidad de opiniones
	N°2 Teodoro Rojas Palermo	El único que interviene en la actualidad las melodías con pincullo es en el limpiado de acequias, recuerdo a	demuestra la conformidad que tiene la población con las tonadas del harawi.

		<p>mi papá que decía que si había una fiesta llamada “Corpus” en donde se vestían de animales y daban gracias a la Pachamama por los alimentos que nos proporcionaba y la música era tocado con pincullo y tinya, pero eso ya no se ve desapareció.</p>	
	Nº3 César Díaz Rivera	<p>El Harawi solo interviene en el limpiado del canal de riego solo es una vez al año.</p>	
	Nº4 Manuel Palermo Condezo	<p>Yo creo que cada melodía es apropiada en la faena del limpiado de acequias.</p>	

**Conclusión preliminar.** Cada una de las melodías viene siendo adecuada para cada una de las actividades realizadas durante la festividad del limpiado de acequias.

#### **4.2. Resultado de la Observación**

El harawi de la comunidad campesina de San Pedro cumbe tiene una enorme importancia en la tradicional fiesta del limpiado de acequia.

Se da inicio el 24 de abril por la tarde con la entrada del viejo y el pincullero (músico quien interpreta los harawis) ejecutando un harawi “saludo a la bandera y el pasacalle”, haciendo la invitación a toda la población por las calles de la comunidad campesina de san Pedro de Cumbe, para recordarles la faena del día siguiente, dicho esto; es opcional no es obligatorio, es a gusto del mayordomo de caja, quien es el encargado de apalabrar, remunerar al viejo y al músico (pincullero).

Por la mañana del día 25 de abril, el mayordomo de caja y algunos mayordomos más, arrojan cohetes; es como un aviso para todo el pueblo, que ya iniciaron la andanza dirigiéndose a “chinchán” lugar donde se inicia la faena del limpiado de acequia. Por lo tanto, el pincullero acompañado del viejo tienen el compromiso de incitar a los comuneros para la faena comunal, estos caminan al son del harawi “pasacalle” que se interpreta con los instrumentos tradicionales el pincullo y la tinya, mientras el viejo acompaña vociferando: ¡vamos hijos!; ¡vamos nietos!; ¡no sean dormilones!; ¡el trabajo nos espera!; ¡vamos!; ¡vamos!

Aproximadamente a dos horas de caminata cuesta arriba de la comunidad de San Pedro de Cumbe y todos muy cansados se congregan en el lugar del chacchapeo (mastican la hoja de coca) llamado “Chinchancucho”, mientras los demás comuneros se van reuniendo; el pincullero al lado del viejo, más una o dos personas mayores se dirigen para hacer el pago a la tierra “shullacu” que significa en dar la ofrenda o regalos al cerro o Auquillo tales como es la coca, shacta, cigarro, dulces, galletas, etc. Para que el Auquillo y la Pachamama no les desatienda y les proporcione agua en abundancia; el ritual es muy importante y cabe recalcar que merece respeto y mucha seriedad de parte de los cómplices, en esos momentos el pincullero solo debe de interpretar el harawi, “saludo a la bandera” una vez terminado el ritual, se dirigen al lugar en donde están todos los comuneros chacchapando (masticando la hoja de coca). Ahí el viejo les da la bienvenida mientras el pincullero continúa interpretando el harawi “saludo a la bandera y el pasacalle” seguido de un huayno para que los pobladores se diviertan viendo al viejo bailar y hacer algunas de sus ocurrencias.

Por otro lado, el presidente del comité de canal de irrigación recibe y da a conocer el cumplimiento de los “mayordomos”, son personas que se comprometen voluntariamente a cumplir con la costumbre del pueblo. Tal es el hecho que tenemos dos mayordomos: mayordomo de aguardiente o shacta, mayordomo de coca, cigarro y dulces, para los niños o personas que no chacchan (mastican hoja de coca).

El viejo tiene la obligación de buscar nuevos “mayordomos”, para que el siguiente año, ellos se encarguen de comprar y brindar la shacta, coca,

cigarro y dulces para todos los pobladores, que concurran en la faena o trabajo del limpiado de acequia. El viejo con estilo chistoso, astuto y pícaro tiene que ingeniarse para obtener nuevos mayordomos como, por ejemplo, siempre hay personas que llegan tarde al lugar de la chacchapada, entonces su truco es facilitar a la persona la coca que es para el nuevo mayordomo, en aquel momento el poblador se acomoda y se pone a chacchapar (masticar hoja de coca) mientras el viejo grita: ¡nuevo mayordomo! Con respecto al mayordomo de shacta consiste en que un comunero tome la shacta de la botella que es para el nuevo mayordomo.

Cuando ya completan el “bolo” como suelen llamarlos los comuneros cuando culminaron de chacchapar (masticar la hoja de coca), el viejo exclama ¡hijos ya es hora!; ¡vamos a la chamba! (trabajo). mientras el pincullero empieza a tocar el harawi “pasacalle” es así como se da inicio al trabajo desde Chinchán hasta llegar a un lugar llamado “Mogo mogo”. En este lugar el mayordomo de café y pan se encarga de dar el refrigerio para todos los pobladores incluido los docentes y alumnos de la Institución Educativa N°32693 de San Pedro de Cumbe, quienes hacen un trabajo de campo para así mantener la costumbre o fiesta tradicional del limpiado de acequia que se realiza anualmente.

El Viejo da la orden a todos los faeneros a dejar el trabajo y acomodarse para poder degustar del café con panes, mientras él, busca su nuevo mayordomo. Luego los trabajadores se ponen a chacchapar (masticar la hoja de coca), mientras las autoridades y el profesor dan su agradecimiento al mayordomo o mayordomos.

Una vez culminado la chacchapada (masticar las hojas de coca) siguen con la faena del limpiado de acequia mientras el pincullero está ejecutando los harawis como es el pasacalle, la coronguina y la jijahuanca, mientras tanto el viejo va incentivando y alegrando a todos los presentes con sus bromas y ocurrencias.

Horas más tarde llegamos al lugar “Gueyhuaypunta”, hora del almuerzo, donde otro mayordomo está esperando con un buen plato de locro de gallina para cada uno de los presentes, bueno algunos faeneros prefieren ir a casa para degustar su plato de picante de cuy, en caso del pincullero y el viejo tienen que comer su plato de locro acompañado del picante de cuy que el mayordomo de caja le ofrece. Pero el viejo antes de almorzar primero tendrá que buscar el nuevo mayordomo del locro para que ofrezca al siguiente año para toda la población.

Una vez ya saciado todos los faeneros y visitantes, los mismos pasan a dar una gran chacchapada (masticar hojas de coca) para seguir con la faena, dos horas más tarde aproximadamente ya estamos a puertas de la localidad de San Pedro de Cumbe y terminando la faena comunal correspondiente del día 25 de abril.

Una vez terminado con la faena los comuneros reunidos todos esperan en responder el llamado de la lista para que así las autoridades pongan sanciones o multas a los comuneros no presentes. Mientras el mayordomo de contratar una orquesta folclórica para el deleite de la población va hacia los pobladores a invitar para que puedan ir a la plaza de la comunidad de San Pedro de Cumbe. Una vez ahí el mayordomo de chocolate pasa a

servir a los faeneros y público en general su respectiva taza de chocolate con panes. Por otro lado, el mayordomo de “chochos” (tarwi) también reparte su porción con panes para todo el público.

Claro está que el astuto viejo, está en busca de sus nuevos mayordomos que por supuesto los encuentra tan pronto sea posible, para que luego entreguen sus wawas y el trucay (panes grandes con figura de bebés, animales y frutas) ; seguidamente el viejo con mucha satisfacción y alegría de haber terminado el trabajo, baila y zapatea al ritmo de la melodía del harawi que salen de los instrumentos como es el pincullo y la tinya ejecutado por el pincullero, así puedan apreciar los visitantes, de la misma manera despidiéndose, sin antes recordarles a todos sus hijos trabajadores que el día siguiente también tienen otro tramo de canal de irrigación por limpiar.

Después de haber bailado y divertido el día anterior los mayordomos, autoridades y toda la población ya están listos para cumplir con la costumbre del día 26 de abril. Por lo tanto, todos los faeneros se dirigen al lugar de la chacchapada llamado “wasi wasi” de la misma forma el viejo y el pincullero tienen que hacer el respectivo shullaku (ofrenda al cerro) para que el Auquillo y la Pachamama estén contentos y cuide del agua. Culminado la ofrenda y también dando a conocer los mayordomos pasados y mayordomos entrantes con lo que respecta a la shacta y la coca más los dulces, se da inicio de la faena del lugar llamado “Cumbe-loma”, a una hora más tarde están llegando al lugar del primer refrigerio llamado “Monte” donde se degusta una riquísima taza de chocolate acompañado de empanadas y el viejo con su pincullero que no pierde cuidado en buscar su nuevo mayordomo. Terminado el refrigerio, el

viejo indica a uno de sus hijos para que pueda ayudar al nuevo mayordomo, llevar el trucaj (panes grandes en forma de bebes y animales) y la olla de chocolate a su vivienda.

Después de una buena chacchapada (masticar hojas de coca) se sigue con el trabajo hasta llegar a un nuevo refrigerio, esto se realiza en el lugar llamado “Gueyhuaypunta” donde los faeneros y visitantes se sirven un buen plato de caldo de gallina, zaceados y otra chacchapada más, según con el arduo trabajo hasta llegar a otro refrigerio, en este caso el mayordomo es de gaseosa con galletas y pasa a repartir a todos los presentes, todo esto se realiza en un lugar llamado “Serrallumi” luego de eso y después de hacer la entrega de su gaseosa familiar y un paquete de galletas al nuevo mayordomo, se sigue con la faena, hasta llegar a “Marayniu” lugar donde termina la faena, una vez que todos los pobladores responden su lista de presencia se alistan y se acomodan para que el mayordomo de chocolate y panes, el mayordomo de chochos (tarwi) y el mayordomo de pachamanca los sirva y puedan degustar de la exquisita comida que nos ofrecen los mayordomos

#### **4.3. Transcripción y análisis musical**

Los métodos y las técnicas de la etnomusicología difieren en muchos aspectos de las que emplea la musicología occidental (histórica). Los materiales son recolectados en el terreno y no a través de investigaciones en las bibliotecas o de búsquedas de manuscritos en los archivos. Se necesita tener habilidad para interrogar y saber de grabaciones, disponer de conocimientos de lingüística y poseer familiaridad con las técnicas etnográficas y etnológicas. Antes de realizar el estudio y el análisis, la música

debe de ser transcrita a notación musical para lo cual es precisa la especialización, ya que muchas veces el sistema de notación occidental es inadecuado e insuficiente para indicar los detalles de la ejecución tradicional. La transcripción es solo una variante pues no existe una versión definitiva de ninguna obra de música tradicional. El estudio de la variación es un factor especialmente importante para llegar a lo que se denomina la verdad folklórica (Holzmann 1987)

El modelo para analizar las tonadas del harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe se basa en el modelo presentado por Rodolfo Holzmann en su libro *Introducción a la Etnomusicología*.

# saludo a la bandera

harawi de la limpia de acequia  
con el pincullo y tinya

musica tradicional

transcripcion: Kevin J. Fretel Palacios  
Isaac C. Duran Aguilar

$\text{♩} = 64$

Pincullo

Tinya

9

B. Dr.

$\text{♩} = 170$  FUGA

17

B. Dr.

30

B. Dr.

43

B. Dr.

## ANÁLISIS DEL HARAWI “SALUDO A LA BANDERA”

Las melodías analizadas fueron interpretadas por el señor Ricardo Benito Martel Palermo. Esta grabación fue realizada el 03 de junio del 2015 en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe.

La melodía comprende un total de 50 compases.

Está dividida en dos movimientos. El primero de ellos se encuentra a un tempo lento (65 ppm) y el segundo movimiento consta de un tempo rápido (170ppm).

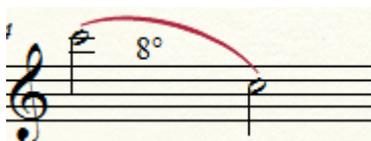
Esta melodía se encuentra establecida en la escala pentatónica menor de Re. Esto se deduce en base a las frases melódicas de la tonada, las cuales tienen una cadencia que resuelve en esta nota.

Ejemplo N°01: frecuencia de aparición.



Ejemplo N°. 02

Esta melodía tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave.



La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes): 2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M; 7m.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 16.

Sección B desde el compás 16 al 50.

# Pasacalle

(Harawi de la limpia de acequia  
con el pincullo y tinya)

musica tradicional

transcripcion: Kevin J. Fretel Palacios

Isaac C. Duran Aguilar

Pincullo

1 Tinya

The first system of music shows the Pincullo part in a treble clef and the Tinya part in a bass clef. The Pincullo part consists of eighth and sixteenth notes with various rests. The Tinya part consists of eighth notes. The time signature changes from 3/8 to 4/4, then 3/8, 2/4, 4/4, and finally 3/8.

(4 VECES)

9

9

The second system continues the Pincullo and B. Dr. parts. The Pincullo part has a repeat sign at the end of measure 16. The B. Dr. part consists of eighth notes. The time signature changes from 3/8 to 4/4, 3/8, 2/4, 3/8, 4/4, and 2/4.

17 huayno

17

The third system introduces the 'huayno' section. The Pincullo part features more complex rhythmic patterns with accents. The B. Dr. part consists of eighth notes. The time signature changes from 3/8 to 4/4, 2/4, 4/4, and 2/4.

23

23

The fourth system continues the Pincullo and B. Dr. parts. The Pincullo part has a repeat sign at the end of measure 28. The B. Dr. part consists of eighth notes. The time signature changes from 3/8 to 4/4, 2/4, 4/4, and 2/4.

29

29

The fifth system continues the Pincullo and B. Dr. parts. The Pincullo part has a repeat sign at the end of measure 34. The B. Dr. part consists of eighth notes. The time signature changes from 3/4 to 2/4, 4/4, 2/4, and 4/4.

2

psacalle

34

B. Dr.

38

B. Dr.

41

B. Dr.

## ANÁLISIS DEL HARAWI “PASACALLE”

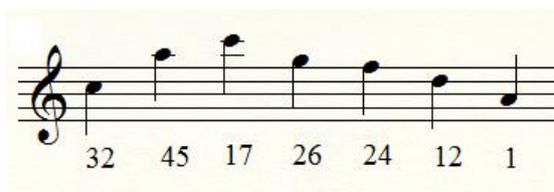
Las melodías analizadas fueron interpretadas por el señor Ricardo Benito Martel Palermo. Esta grabación fue realizada el 03 de junio del 2015 en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe.

La melodía comprende 45 compases.

Está dividida en dos secciones. La primera tiene la estructura de una muliza. Se encuentra en un tempo moderado, colocando a la corchea como unidad métrica son aproximadamente 160 ppm. La segunda sección es un huayno que posee un tempo aproximado de 90 ppm, tomando como unidad métrica la negra.

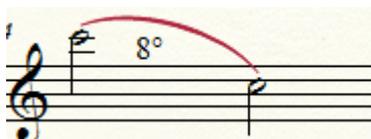
Esta melodía se encuentra establecida en la escala pentatónica menor de Re. Podemos saber esto basándonos en la construcción de las frases melódicas, cuya tónica es la nota Re.

Ejemplo N°03: frecuencia de aparición.



Ejemplo N° 04

Esta melodía tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave.



La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes): 2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M; 7m.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 16.

Sección B desde el compás 16 al 45.

# Coronguina

Música Tradicional

Score

*Harawi de limpiado de acequia  
con el pincullo y la tinya*

transcripción: Isaac C. Durán Aguilar  
Kevin J. Fretel Palacios

$\text{♩} = 170$

Pincullo

Musical notation for the Pincullo part, measures 1-12. The staff uses a treble clef and a 2/8 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes with various rests and ties.

Tinya

Musical notation for the Tinya part, measures 1-12. The staff uses a bass clef and a 2/8 time signature. The accompaniment consists of eighth notes with rests.

S. Rec.

Musical notation for the S. Rec. part, measures 13-24. The staff uses a treble clef and a 2/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

S.Dr.

Musical notation for the S.Dr. part, measures 13-24. The staff uses a bass clef and a 2/8 time signature. The accompaniment continues with eighth notes and rests.

S. Rec.

Musical notation for the S. Rec. part, measures 25-36. The staff uses a treble clef and a 2/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

S.Dr.

Musical notation for the S.Dr. part, measures 25-36. The staff uses a bass clef and a 2/8 time signature. The accompaniment continues with eighth notes and rests.

S. Rec.

Musical notation for the S. Rec. part, measures 37-48. The staff uses a treble clef and a 2/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

S.Dr.

Musical notation for the S.Dr. part, measures 37-48. The staff uses a bass clef and a 2/8 time signature. The accompaniment continues with eighth notes and rests.

S. Rec.

Musical notation for the S. Rec. part, measures 49-60. The staff uses a treble clef and a 2/8 time signature. The melody continues with eighth and sixteenth notes.

S.Dr.

Musical notation for the S.Dr. part, measures 49-60. The staff uses a bass clef and a 2/8 time signature. The accompaniment continues with eighth notes and rests.

S. Rec.  *61*

S.Dr.  *61*

S. Rec.  *73*

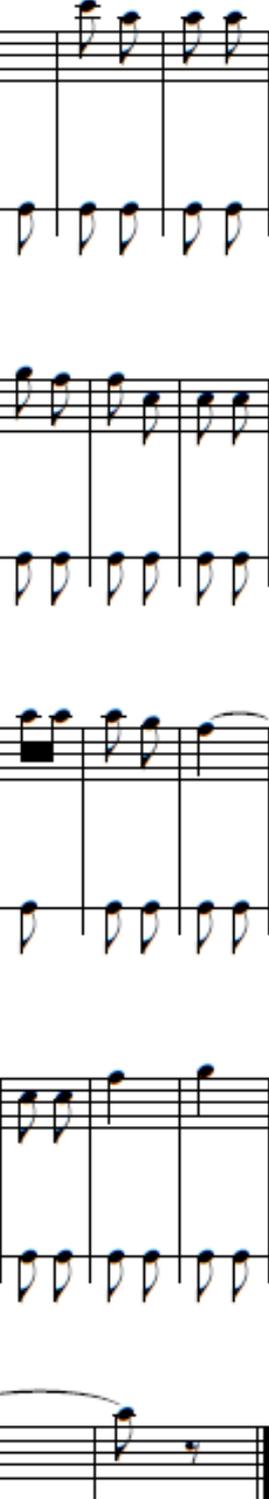
S.Dr.  *73*

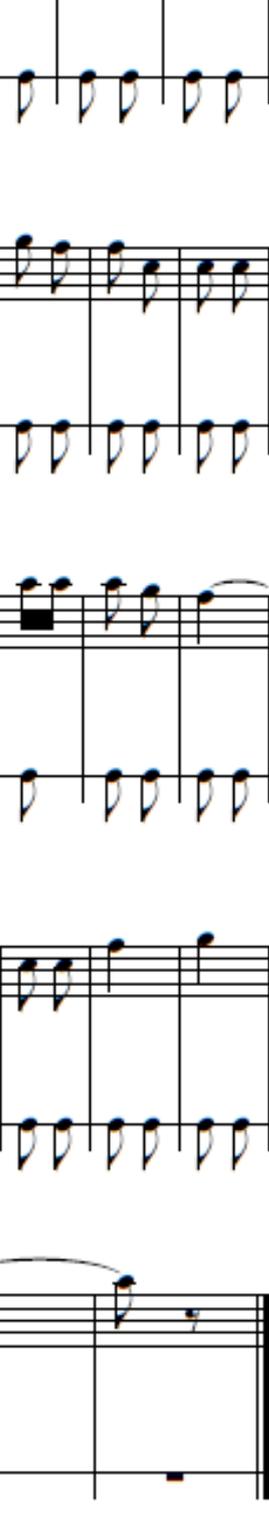
S. Rec.  *85*

S.Dr.  *85*

S. Rec.  *97*

S.Dr.  *97*

S. Rec.  *109*

S.Dr.  *109*

## ANÁLISIS DEL HARAWI “CORONGUINA”

Las melodías analizadas fueron interpretadas por el señor Ricardo Benito Martel Palermo. Esta grabación fue realizada el 03 de junio del 2015 en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe.

La melodía comprende 114 compases.

Tiene un tempo de 170 ppm, el cual se mantiene uniforme durante toda la tonada, la cual consiste en un tema con repeticiones y variaciones.

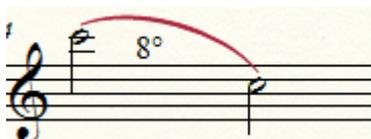
Esta melodía se encuentra establecida en la escala pentatónica menor de Re. Podemos saber esto basándonos en la construcción de las frases melódicas, cuya tónica es la nota Re.

Ejemplo N°05: frecuencia de aparición.



Ejemplo N° 06:

Esta melodía tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave.



La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes):  
2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M; 7m.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 24.

Sección A1 desde el compás 25 al 47.

Sección A2 desde el compás 48 al 70.

Sección A3 desde el compás 71 al 92.

Sección A4 desde el compás 93 al 114.

# Jija Wanka

Música Tradicional

*Harawi de limpiado de acequia  
con el pincullo y la tinya*

Transcripción: Kevin J.Fretel Palacios  
Isaac C.Durán Aguilar

The musical score is arranged in five systems, each with two staves. The top staff of each system is for the vocal line (S. Rec.) and the bottom staff is for the accompaniment (S. Dr.).

- System 1:** Pincullo (top staff, treble clef, 2/8 time) and Tinya (bottom staff, alto clef, 2/8 time).
- System 2:** S. Rec. (top staff, treble clef, 2/8 time) and S. Dr. (bottom staff, alto clef, 2/8 time). Measure numbers 16 and 17 are indicated.
- System 3:** S. Rec. (top staff, treble clef, 2/8 time) and S. Dr. (bottom staff, alto clef, 2/8 time). Measure numbers 31 and 32 are indicated.
- System 4:** S. Rec. (top staff, treble clef, 2/8 time) and S. Dr. (bottom staff, alto clef, 2/8 time). Measure numbers 46 and 47 are indicated.
- System 5:** S. Rec. (top staff, treble clef, 2/8 time) and S. Dr. (bottom staff, alto clef, 2/8 time). Measure numbers 61 and 62 are indicated.

76

S. Rec.

76

S.Dr.

91

S. Rec.

91

S.Dr.

106

S. Rec.

106

S.Dr.

## ANÁLISIS DEL HARAWI “JIJA WANKA”

Las melodías analizadas fueron interpretadas por el señor Ricardo Benito Martel Palermo. Esta grabación fue realizada el 03 de junio del 2015 en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe.

La melodía comprende 122 compases.

Tiene un tempo de 170 ppm, el cual se mantiene uniforme durante toda la tonada, la cual consiste en un tema con repeticiones y variaciones.

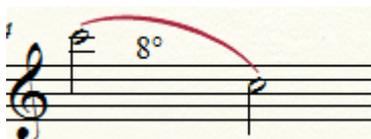
Esta melodía se encuentra establecida en la escala pentatónica menor de Re. Podemos saber esto basándonos en la construcción de las frases melódicas, cuya tónica es la nota Re.



Ejemplo N°05: frecuencia de aparición.

Ejemplo N° 06:

Esta melodía tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave.



La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes):

2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 21.

Sección B desde el compás 22 al 43.

Sección C desde el compás 44 al 63.

Sección D desde el compás 64 al 83.

Sección D1 desde el compás 84 al 102.

Sección D2 desde el compás 103 al 122.

## V. DISCUSIÓN

A continuación, después de haber sistematizado las preguntas de la guía de entrevista formulada a nuestros informantes, se ha procedido a realizar la contrastación de los resultados a través del análisis y las conclusiones preliminares para provenir a la discusión con el problema, los objetivos, las hipótesis y el marco teórico.

### 5.1. Contrastación con el problema

De acuerdo a la formulación del problema de la investigación, se ha conseguido hallar respuestas acerca de la trascendencia cultural que tiene el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, porque logramos identificar y evidenciar el carácter funcional que cumple el harawi en esta comunidad ya mencionada.

La trascendencia cultural es escasa por lo que, no hay ningún estudio relacionado con el harawi de la limpia de canales de riego, que es el único legado de nuestros antepasados que está perviviendo hasta la actualidad, gracias a la participación general de los comuneros de esta localidad, en seguir cultivando la faena comunal para un bien común, en donde participan con sus ofrendas, regalos y comida para todos los concurrentes, que gracias a las autoridades en este caso la máxima autoridad es el presidente del canal de regantes que hacen que se comprometan en la organización junto con los mayordomos quienes firman en el libro de actas para que cumplan el siguiente año.

## **5.2. Contrastación con los objetivos**

En nuestra formulación de objetivos hemos planteado determinar la trascendencia musical del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, el cual se encuentra amenazado por la globalización, poco interés de las nuevas generaciones en aprender estos harawis y pertenecer a sectas religiosas que no les permite ejecutar los harawis.

Se puede notar el carácter colectivo porque es un trabajo comunal donde la participación del limpiado del canal de riego es obligatorio y tradicional. Es festivo en vista que esta faena comunal está llena de alegría, de humor y baile general con la llegada de orquestas folclóricas por la tarde. Es funcional por lo que estos cuatro harawis recopilados cumplen la función de agradecer a la Pachamama por brindarnos el agua, como también ayuda al incentivo del trabajo que están realizando.

En la investigación se ha podido recopilar y transcribir cuatro harawis al pentagrama con ayuda del software finale 2011, esto con el fin de ir preservando el legado ancestral, salvaguardándolo de la tergiversación total o parcial, y posiblemente de su desaparición.

## **5.3. Contrastación con las hipótesis**

Con el estudio holístico del harawi logramos identificar que esta expresión artística se manifiesta en muchos pueblos, como Ñauza, Rancay y viczacochoa pertenecientes al distrito de Conchamarca, siendo diferentes las melodías o harawis de cada pueblo. Esto denota su práctica y difusión colectiva, demostrándose así que cada pueblo tiene su propia tradición o costumbre.

Con el proceso de recolección, transcripción y análisis musical del harawi de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, logramos la clasificación de cuatro tonadas características de la comunidad, plasmadas en partituras para conseguir la difusión y preservación, manteniendo la originalidad frente al sincretismo cultural.

#### **5.4. Contrastación con el marco teórico**

Como base para la presente investigación se basó en el trabajo “El Harawi rehabilitador del quechua en los educandos del colegio “Jorge Chávez de Marangani” perteneciente a Herrera Osorio, Luis Alberto, en donde concluye que el Harawi es de mucha importancia y principal motivación para revalorar el idioma quechua, además ayudo a los estudiantes a mejorar el conocimiento y la creatividad. Tal es el caso del Harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe, es motivar a la población a trabajar en la faena comunal del limpiado de acequias con entusiasmo y alegría.

En el trabajo monográfico “música tradicional huanuqueña” de los autores Gumercindo Atencia y Arturo Caldas y Caballero, indican que el harahui huanuqueño es un género musical de origen prehispánico, que la melodía tiene íntima relación con el paisaje, estas características lo podemos constatar en el Harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe, ya que las cuatro melodías o harawis tiene una estrecha relación con el sentir paisajístico, demostrando la alegría y el agradecimiento a la madre naturaleza por el agua que nos brinda. Otra característica en común que encontramos en estos trabajos es que la tristeza que manifiesta es única, patética, solemne, los harawis no tienen una métrica estricta ya que el intérprete ejecuta estas

melodías a su propia intuición y como lo escuchó, es por eso que se aprecia la versión contemporánea mas no la original. Tal como nos indican los autores Atencia & Caldas, los harawis fue evolutivo por el proceso de la bifonia, trifonia hasta llegar a la pentafonia, por eso es perviviente y netamente rural donde la gente expresa el sentir andino, cuida el legado y las enseñanzas de sus ancestros.

## CONCLUSIONES

1. El Harawi tiene raíces muy bien fijadas en el lejano pasado, y se ha venido transmitiendo de generación en generación, de padres a hijos, de abuelos a nietos.
2. El harawi es una expresión que representa la unión por una causa común entre los distintos miembros de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe, formando de ese modo una parte fundamental en el trabajo de limpiado de acequias
3. Las cuatro tonadas del harawi de dicha comunidad campesina cumplen funciones dentro de la festividad, las cuales van desde ser parte de rituales religiosos propios de la cosmovisión andina local, hasta servir como agente motivador al momento de la faena.
4. Los instrumentos para la interpretación del harawi son el pincullo y la tinya, fabricados manualmente por el mismo y único músico ejecutante. Estas tonadas solo se rigen a la pentafónica el cual les otorga un carácter musical profundamente andino. La música además es complementada por un danzante: el "Viejo", que es un personaje serio para los rituales de agradecimiento a la Pachamama; y también alegre, carismático para animar a sus hijos (la población) con el fin de alegrar su labor.
5. Por medio de la recopilación de las tonadas llevada a cabo, se espera que el harawi puede pervivir y permanecer inalterado, además de ser difundido por distintos medios.

## RECOMENDACIONES

Para que el harawi se siga manteniendo en su esencia y no sea afectado por el sincretismo cultural en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, contribuimos con este trabajo para que se tome conciencia y se divulgue este legado ancestral.

1. Al gobierno regional de Huánuco y al Ministerio de Cultura, formular proyectos de inversión pública menores amparados en la Ley N° 27972 y la Ley N° 28296 del patrimonio cultural de la nación para preservar las costumbres y tradiciones de las comunidades de Huánuco y así lograr su difusión y reconocimiento.
2. A las Universidades y a través de ella a los estudiantes de las distintas disciplinas científicas, sociales antropológicas y etnomusicológicas, a realizar más trabajos de índole etnográfico, a fin de ampliar el conocimiento respecto a las distintas costumbres de cada una de las pequeñas comunidades campesinas que integran la región y el país.
3. Al Instituto Superior de Música Pública, “Daniel Alomía Robles” para que prontamente se cree un Centro de Investigación y promueva en el estudiantado y docentes, la realización de trabajos de investigación etnomusicológicos en el ámbito regional y nacional.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Libros

1. Atencia Ramirez, G., & Caldas y Caballero, A. F. (1995). *Música tradicional Huanuqueña*. Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles, Huánuco, Perú.
2. Balcázar Nava, P., González-Arratia López-Fuentes, N. I., Gurrola Peña, G. M., & Moysén Chimal, A. (2013). *Investigación Cualitativa*. Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, Estado de México, México. Obtenido de <http://repositorio.minedu.gob.pe/handle/123456789/4641>
3. Best Rivero, A. (2012). *LA IDENTIDAD CULTURAL EN EL PROCESO FORMATIVO DEL INSTRUCTOR DE ARTE*. Las Tunas, Cuba.
4. Bolaños, C. (2009). *Musica y Danza en el antiguo Perú*. Revista Española de Antropología Americana 39(1), 219-230. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0909110219A>
5. Carrillo Espejo, F. (1986). Enciclopedia Histórica de la Literatura Peruana 1: Literatura quechua clásica. *Literatura quechua clásica*. Lima, Perú.
6. Díaz Pendás, H. (2005). *El Museo, vía para aprendizaje de la Historia*. Cámara Cubana del Libro, Playa, Cuba. Obtenido de <https://isbn.cloud/9789591312761/el-museo-via-para-aprendizaje-de-la-historia/>
7. Educación, M. d. (2007). RITOS Y FIESTAS: ORIGEN DEL TEATRO Y LA DANZA EN EL PERÚ. *Educación por el Arte*. Lima, Perú. Obtenido de <http://www.minedu.gob.pe/pdf/ed/historia-del-arte-peruano.pdf>

8. Fernández Baca Cosío, J. (1973). *Motivos de ornamentación de la cerámica inca-cuzco, Volumen 2*. Lima.
9. Garcilaso de la Vega. (s.d). *Comentarios Reales de los Incas*. Perú.
10. Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito, Ecuador. Obtenido de [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0716-27902011000100009](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100009)
11. González Sáez, O. J. (2010). *LA FORMACIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL. UNA MIRADA DESDE UNA ESCUELA ASOCIADA A LA UNESCO*. Universidad Cultural, Cuba. Obtenido de <https://www.studocu.com/es-mx/document/universidad-cultural/historia-cultural/la-formacion-de-la-identidad-cultura-saez/8727244>
12. Guaman Poma de Ayala, F. (s.f.). *Nueva crónica y buen gobierno*. Perú.
13. Groux Canedo, C. (2009). *Revolución Cultural en Bolivia*. Bolivia.
14. Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, M. (2010). Metodología de la investigación. *Metodología de la investigación*. México. Obtenido de <https://www.icmujeres.gob.mx/wp-content/uploads/2020/05/Sampieri.Met.Inv.pdf>
15. Hilares, D. (s.f.). *LOS INSTRUMENTOS ANDINOS*. Obtenido de <https://studylib.es/doc/294830/2--los-instrumentos-andinos>
16. Holzmann, R. (1987). *Introducción a la Etnomusicología: Teoría y Práctica*

17. Lara, J. (1976). La cultura de los inkas: la religión, los conocimientos, las artes. *La cultura de los inkas: la religión, los conocimientos, las artes*. La Paz, Bolivia. Obtenido de <https://catalogosiidca.csuca.org/Record/UCR.000365686/Similar>
18. Lerner Febres, S. (2000). *Antología General del Teatro Peruano I. Teatro Quechua*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.
19. Martínez de Compañón, B. (s.f.). *Láminas e Ilustraciones del Virreynato del Perú*. Perú.
20. Miranda de Alvarenga, A. E. (2010). *Metodología de la Investigación Cuantitativa y cualitativa. Normas técnicas de presentación de trabajos científicos*. Asunción, Paraguay.
21. Molina, C. (1913). *Relación de las fabulas y ritos de los Incas, tomo V*. Chile.
22. Moreno Andrade, S. L. (2013). *Historia de la música en el Ecuador*. Ecuador.
23. Ñaupas Paitán, H., Valdivia Dueñas, M. R., Palacios Vilela, J. J., & Romero Delgado, H. E. (5ta Edición 2018). *Metodología de la investigación Cuantitativa - Cualitativa y Redacción de la Tesis*. Bogotá, Colombia.
24. Ossio Acuña, J. M. (1973). *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima.
25. Porras Barrenechea, R. (1946). Notas para una biografía del yaraví. *EL LEGADO QUECHUA*. Lima. Obtenido de [https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado\\_quechua/notas\\_para.htm](https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/libros/linguistica/legado_quechua/notas_para.htm)

26. Rostworowski, M. (1995). *Historia del Tahuantinsuyo*. Instituto de Estudios Peruanos IEP, Lima, Perú.
27. Sachs, C. (1947). *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires, Argentina. Obtenido de <https://benjaminruz.cl/wp-content/uploads/2022/06/411004597-SACHS-2c-Curt-Historia-universal-de-los-instrumentos-musicales-pdf.pdf>
28. Sandoval Casilimas, C. A. (1996). *La formulación y el diseño de los procesos de investigación social cualitativos*. Instituto colombiano para el fomento de la Educación Superior, Colombia.
29. Tarazona Padilla, R. (2013). *Metodología de la Investigación Científica en Educación, Arte y Cultura*. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Lima, Perú.
30. Varallanos, J. (1989). *Estudio etno musical, histórico sociológico y antología poética*. Lima, Perú.
31. Varela De Vega, J. B. (1984). *ANOTACIONES HISTÓRICAS SOBRE LA QUENA*. Obtenido de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck563>
32. Zabala Espejo, M. (2009). *El proceso de la investigación cualitativa en Educación*. La Paz, Bolivia.

## DOCUMENTOS

1. Aceldo Rodriguez, J. G. (2012). *Estudio histórico de las influencias del yaravi en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años*. Universidad de Cuenca. Facultad de Artes Escuela de Música., Cuenca, Ecuador. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3180>
2. Alcántara Silva, Y. V. (2019). *La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas*. Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú. Obtenido de <https://1library.co/document/zww56d1z-musica-caracter-unificador-revitalizador-cultura-diamantes-pedernales-arguedas.html>
3. Herrera Osorio, L. A. (2018). *El harawi rehabilitador del Quechua en los educandos del colegio "Jorge Chávez" de Maranganí*. Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa Escuela de Posgrado, Arequipa, Perú. Obtenido de <https://1library.co/document/yr38jn7y-harawi-rehabilitador-quechua-educandos-colegio-jorge-chavez-marangani.html>
4. Insúa Cereceda, M., & Vinatea Recoba, M. (2013). Teatro y fiesta popular y Religiosa. *Teatro y fiesta popular y Religiosa*. Universidad de Navarra.
5. Machiacao Arauco, D. (2011). La Música en la Fiesta de Todos Santos: Las nuevas prácticas y representaciones musicales en la despedida de las almas en Ovejuyo. *La Música en la Fiesta de Todos Santos*. Bolivia.
6. Martínez Compañón y Bujanda, B. J. (s.f.). *Láminas e ilustraciones del Virreinato del Perú*.

7. Mayer Serra, O. (1947). *Música y músicos de Latinoamérica. Música y músicos de Latinoamérica*. México.
8. Mendoza , G. (2006). *Calendario de fiestas tradicionales en el Perú*. Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, Lima, Perú.
9. Millones Santa Gadea, L. (1992). *Actores de altura. Ensayo sobre el popular andino*. Lima, Perú. Obtenido de <https://www.librosperuanos.com/libros/detalle/72/Actores-de-altura.-Ensayo-sobre-el-teatro-popular-andino>
10. Paladines Escudero, C. (1990). *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. Quito, Ecuador.
11. Pauta Ortiz, D. P., & Saquicela Destruge, M. (2007). *Expresión cultural a través de la música Andina en la Sierra Ecuatoriana*. Universidad de Azuay, Azuay, Ecuador. Obtenido de <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/3654>

# ANEXOS

Anexo 01: Matriz de consistencia

Anexo 02: Instrumentos

Anexo 03: Fotos

**ANEXO 01**  
**MATRIZ DE CONSISTENCIA**

**TITULO: EL HARAWI EN LA COMUNIDAD CAMPESINA DE SAN PEDRO DE CUMBE – CONCHAMARCA**

PROBLEMAS	OBJETIVOS	HIPÓTESIS	VARIABLES	MÉTODO, TIPO, DISEÑO	POBLACIÓN
<p><b>General:</b></p> <p>¿Cuál es la trascendencia cultural del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca ?</p> <p><b>Específicos:</b></p> <p>¿Cómo se evidencia la trascendencia musical del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca ?</p> <p>¿Cuál es el carácter festivo colectivo del harawi en la comunidad campesina San Pedro de Cumbe-</p>	<p><b>General:</b></p> <p>Determinar la trascendencia cultural del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.</p> <p><b>Específicos:</b></p> <p>Explicar la trascendencia musical del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.</p> <p>Describir el carácter festivo colectivo del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-</p>	<p><b>General:</b></p> <p>Con el estudio holístico del harawi (funcional colectivo musical festivo) desde la cosmovisión andina y con el discernimiento práctico constante de las manifestaciones tradicionales locales se logrará la trascendencia cultural en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.</p>	<p><b>Independiente:</b></p> <p>El Harawi</p> <p><b>Dependiente:</b></p> <p>Trascendencia cultural</p>	<p><b>Enfoque:</b></p> <p>Cualitativo.</p> <p>Porque se fundamenta en un proceso inductivo (explora, describe y genera teorías)</p> <p><b>Tipo:</b> básica.</p> <p>Opta por un conocimiento organizado de teorías de acuerdo con el fin que persigue.</p> <p><b>Nivel:</b></p> <p>exploratorio y descriptivo.</p> <p><b>Diseño:</b></p> <p>Etnográfico.</p> <p>Implica describir e interpretar de manera profunda, a</p>	<p>Es el conjunto de todos los elementos (unidades de análisis) que pertenecen al ámbito espacial donde se desarrolla el trabajo. También se denomina a la totalidad de individuos a quienes se generalizarán los resultados del estudio.</p> <p>La población en el presente trabajo estará conformada por la comunidad campesina de San</p>

<p>Conchamarca ?</p> <p>¿Qué instrumentos musicales intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca ?</p> <p>¿Cómo preservar el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca ?</p>	<p>Conchamarca.</p> <p>Identificar qué instrumentos musicales intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.</p> <p>Recopilar y transcribir las distintas melodías para preservar el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca.</p>			<p>un grupo, sistema social y cultural. El diseño se refiere al abordaje general que habremos de utilizar en el proceso de investigación (Álvarez, 2003)</p>	<p>Pedro de Cumbe-Conchamarca y caseríos aledaños</p>
--	--	--	--	--	---

## ANEXO 02: Instrumentos

<b>GUIA DE OBSERVACIÓN</b>
<b>INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO “DANIEL ALOMIA ROBLES”</b>

El presente trabajo de investigación cualitativa etnográfica tiene como objetivo el, determinar la trascendencia cultural del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, para lo cual se han tomado todas las posibilidades y previsiones del caso, ya que el sujeto en su calidad de investigador es el instrumento principal de recolección de datos.

**Datos generales:** .....

**Lugar:** .....

**Hora inicio:** .....

**Hora de finalización:** .....

**Fecha:** .....

**Observador:** .....

**Criterios de observación:**

### 1. MÚSICA

Características del sentir musical	Escalas o sistema de uso común	Instrumentos musicales de uso	Melodías instrumentales y cantadas	Relación de melodías
Estas tonadas o melodías cumplen un rol muy importante en la población, es importante porque con estas melodías los comuneros trabajan con mucho empeño y alegría.	Estas melodías o tonadas de harawi se encuentran en la escala pentatónica de re	Se observó que para interpretar estos harawis se utilizan únicamente dos instrumentos que son: el pincullo y la tinya (bombito).	Podemos asegurar que en esta festividad solo hay cuatro tonadas o melodías instrumentales: - Saludo a la bandera - La Jijawanka - La Coronguina. - Pasacalle	Hay muchas relaciones entre las melodías la más clara es la escala pentatónica y algunos motivos, semifrases o frases.

## 2. FESTIVO COLECTIVO:

Limpiado de acequias	En carnavales	Actos fúnebres
<p>El limpiado de acequias en la localidad de San Pedro de Cumbe se lleva a cabo anualmente, los días 25 y 26 de abril</p>	<p>El informante, César Díaz Rivera afirma que muchos años atrás se cantaba harawis en donde cada señora de la comunidad tocaba su tinya cantando y bailando alrededor de la yunza.</p>	<p>El informante Benito Martel Palermo nos indica que según su abuelo se tocaba el pincullo con la tinya para llevar a enterrar a los niños.</p>

## 3. Instrumentos musicales

Instrumentos musicales	Características
<p><b>Pincullo</b></p>	<p>Es un instrumento hecho de carrizo como también en la actualidad de tubo de plástico, la medida según don Benito es de una cuarta y un gema que aproximadamente es de 40 cm consta de una boquilla o pico, a diferencia de otros pincullos que tienen un hueco atrás, la particularidad del pincullo de san Pedro de Cumbe solo tiene dos huequitos redondos frontales.</p> 
<p><b>Tinya</b></p>	<p>Es un bombo pequeño que es construido de olla vieja como también de la parte de la raíz del maguey y para la membrana se usa el cuero de venado como también el cuero de gato o conejo.</p> 

**GUIA DE ENTREVISTA  
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA PÚBLICO “DANIEL ALOMIA ROBLES”  
HUÁNUCO**

**Datos generales**

- **Lugar y fecha** .....
- **Datos del entrevistado** .....
- **Nombre...** .....
- **Edad.....**.....
- **Comunidad.....**.....
- **Ocupación.....**.....

**ENTREVISTADOR:** .....

**El harawi**

1. ¿Cuándo escucho usted por vez primera la melodía del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe y, en qué circunstancias?
2. ¿Desde qué época cree usted que se practica el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
3. Desde que Usted tiene conocimiento del harawi, a la fecha, ¿Ha sufrido cambios? ¿Qué cambios?
4. ¿Qué representa el harawi para la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
5. ¿Cuál es la función colectiva que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
6. ¿Qué acciones cree usted que se deben tomar para que el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe no se tergiverse en su esencia?

7. ¿Qué instrumentos musicales son utilizados o empleados habitualmente para la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
8. ¿Qué cantidad de músicos intervienen en la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
9. ¿Cuántas tonadas o tipos de harawi se escucha habitualmente en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
10. ¿Qué carácter expresa el harawi (tristeza, alegría, júbilo) en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
11. ¿Cómo se les denominan a las melodías del harawi en el limpiado de acequia?
12. ¿Cómo se le denomina al harawi en el techado de casas?
13. ¿Cuál es la función más representativa que cumple el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
14. ¿En qué fechas se interpreta o se escucha el harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe?
15. ¿Qué personajes intervienen de la danza del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
16. ¿Qué función cumple el danzante del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
17. ¿Quiénes son los encargados de propiciar las distintas actividades donde está presente el harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
18. ¿Quiénes son los encargados del pago a los músicos por la interpretación del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe?
19. ¿Quiénes son los encargados de los rituales previas a las actividades comunales?
20. ¿Hay melodías apropiadas para cada actividad que se realiza y donde interviene el harawi?

## ANEXO 03: Fotos

### 1. Chakchapada para el inicio de la faena



### 2. Empezando el ritual al Aukillo



### 3. Ofrenda de coca y shullacu al cerro.



### 4. Saludo a la población



## 5. limpiado de acequia



## 6. refrigerio (café o chocolate con panes)



## 7. El almuerzo



## 8. culminación del trabajo



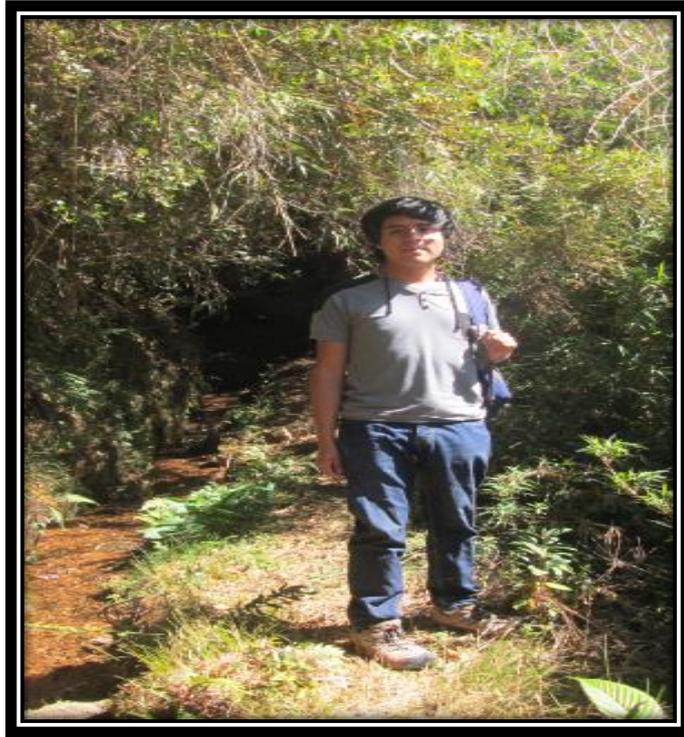
## 9. Grabación a Don BENITO MARTEL PALERMO



## 10. Entrevista.



## 11. Trabajo de campo



## 12. trabajo de campo.



### 13. trabajo de campo



### 14. observación

