



## **MIGUEL ROBERTH DUEÑAS ACUÑA:**

Miguel Roberth Dueñas Acuña es músico e intérprete huanuqueño dedicado a la difusión y preservación de la música tradicional de su región. Su trayectoria artística se vincula con la valoración de la identidad musical de Huánuco y de expresiones como el huayno, la muliza, el vals y el yaraví.

Ha participado en actividades académicas y culturales orientadas a fortalecer la memoria y el patrimonio musical regional. En 2025 fue reconocido por su participación como artista invitado en el II Congreso de la Música Tradicional Huanuqueña «Entre la Memoria y la Cultura Viva», distinción que destaca su contribución a la promoción y continuidad de las tradiciones musicales huanuqueñas.

# SINFÓNICO Y ANDINO EN DIALOGO

Investigación-creación en el arreglo de “Amanecer andino” para ensamble de instrumentos andinos

**Miguel Roberth Dueñas Acuña**

Facultad de Música, Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Huánuco, Perú

<https://orcid.org/0009-0001-4539-7481> 

miguelmusica2323@gmail.com

## Resumen

Esta investigación tuvo como propósito crear un arreglo innovador de “Amanecer andino”, poema sinfónico de Daniel Alomía Robles, para ensamble de instrumentos andinos, mediante un proceso de investigación-creación. Desde un enfoque cualitativo y descriptivo-exploratorio, se analizaron la estructura y modalidad de la obra, la organología instrumental y el diseño de una notación híbrida, y se evaluó el arreglo mediante ensayos, grabación y juicio de expertos. Los resultados evidenciaron que los timbres tradicionales potencian la riqueza estructural y modal de la obra, mientras que la notación híbrida favorece su interpretación. Los expertos calificaron el arreglo como excelente. Se concluye que la investigación-creación articula tradición y contemporaneidad, preservando la identidad andina y ampliando posibilidades estéticas y pedagógicas.

## Palabras Clave:

Alomía Robles, arreglo musical, interculturalidad, música andina, notación híbrida.

## Abstract

This study aimed to create an innovative arrangement of “Amanecer andino”, a symphonic poem by Daniel Alomía Robles, for an Andean instrumental ensemble through a research-creation process. Using a qualitative, descriptive-exploratory approach, the study analyzed the work's structure and modality, instrumental organology, and the design of a hybrid notation system, while evaluating the arrangement through rehearsals, recording, and expert assessment. The results showed that traditional timbres enhance the work's structural and modal richness, while hybrid notation facilitates its interpretation. Experts rated the arrangement as excellent. The study concludes that research-creation effectively bridges tradition and contemporaneity, preserving Andean identity while expanding aesthetic and pedagogical possibilities.

## Keywords:

Alomía Robles, andean music, hybrid notation, interculturality, musical arrangement.



UNRAR  
Universidad Nacional  
DANIEL ALOMÍA ROBLES

ISSN: 2955-8824



Esta obra está bajo Licencia  
Creative Commons  
Reconocimiento-No Comercial-  
Compartir Igual 4.0 Internacional  
(CC BY-NC-SA 4.0)

Artículo de revisión, arbitrado por  
pares ciegos  
Recibido: 26/05/2026  
Revisado: 29/06/2026  
Aceptado: 17/07/2026

## **1 Introducción**

La música andina y la música académica occidental han coexistido en América Latina durante siglos; sin embargo, las oportunidades de un diálogo profundo entre ambas tradiciones han sido escasas y, con frecuencia, mediadas por relaciones asimétricas de poder simbólico. Mientras la tradición sinfónica consolidó sus formatos de escritura, interpretación y difusión dentro de los circuitos institucionales del conservatorio, la música andina mantuvo su vitalidad a través de la oralidad, el ritual y la práctica comunitaria. Romero (2018) advierte que la música andina no es un ente estático, sino "un proceso dinámico de creación y recreación constante, influenciado por factores históricos, sociales y culturales" (p. 23). Esta perspectiva invita a considerar que toda reinterpretación de una obra vinculada a la tradición andina supone, al mismo tiempo, un acto de recreación cultural que trasciende lo estrictamente técnico.

Dentro de este panorama, la figura de Daniel Alomía Robles ocupa un lugar medular en la historia musical del Perú. Su poema sinfónico "Amanecer andino" constituye un ejemplo temprano y emblemático de fusión entre el lenguaje sinfónico europeo y la sensibilidad melódica de los Andes. La obra —construida sobre giros pentatónicos, progresiones modales y una atmósfera paisajística profundamente ligada a la cosmovisión andina— ha sido reconocida por especialistas como una pieza cuyo "ADN es esencialmente andino" (Romero y Mendivil, 2018), a pesar de su ropaje orquestal occidental. No obstante, hasta la fecha, las reinterpretaciones de esta obra han transitado predominantemente en una sola dirección: desde lo andino hacia lo sinfónico. El camino inverso, devolver la estructura sinfónica de Alomía Robles al timbre y la gestualidad de los instrumentos tradicionales— permanecía como un territorio inexplorado, tanto en la praxis creativa como en la reflexión académica.

El concepto de hibridación musical, desarrollado por García Canclini (2001), ofrece un marco conceptual pertinente para comprender estos procesos. García Canclini define la hibridación como "la combinación de estructuras o prácticas que antes existían separadas, dando lugar a nuevas formas, objetos y prácticas" (p. 14). En el caso de la música andina contemporánea, Romero y Mendivil (2018) señalan que la industrialización y la llegada de tecnologías como la radio a principios del siglo XX no solo aceleraron los intercambios culturales, sino que también impulsaron la mezcla de elementos tradicionales con influencias internacionales. Farinango (2012) complementa esta visión al enfatizar que la identidad cultural no es algo fijo ni puro, sino un proceso dinámico que surge de la creatividad colectiva, la migración, la globalización y la interacción constante entre lo local y lo global. Así entendida, la hibridación no implica la disolución de las identidades musicales, sino la emergencia de nuevas configuraciones sonoras que las enriquecen mutuamente.

Desde una perspectiva epistemológica, la investigación-creación se ha consolidado como un paradigma legítimo para abordar problemas artísticos mediante procesos creativos que generan simultáneamente obras y escritos reflexivos (Morales et al., 2018). López-Cano y San Cristóbal (2014) definen la investigación-creación como "un modelo de investigación que considera la práctica artística como un territorio legítimo para la generación de conocimiento" (p. 41). Bajo este enfoque, el acto compositivo y el montaje

instrumental no constituyen únicamente el producto final de la investigación, sino que operan como dispositivos metodológicos que permiten investigar, experimentar y teorizar de manera simultánea. Esta perspectiva resulta particularmente fecunda para el presente estudio, en el que la creación del arreglo musical se concibe como una forma de conocimiento situado y encarnado.

La literatura reciente sobre integración orquestal y transculturación ofrece antecedentes relevantes que configuran el estado de la cuestión. En el ámbito internacional, Vásconez (2022) desarrolló una suite hibridando sonoridades de la orquesta y el ensamble de vientos andinos a partir de ritmos ecuatorianos, concluyendo que este tipo de propuestas enriquece el repertorio y establece una plantilla para futuras obras similares. Triana y Hernández (2020), desde un enfoque fenomenológico-hermenéutico, identificaron que los intérpretes de música andina asimilan y adaptan elementos culturales, reconfigurando su identidad individual y colectiva. En el Perú, Hilario (2024) evidenció la escasez de arreglos de música andina para orquesta sinfónica en Huánuco, a pesar de que el repertorio andino posee recursos suficientes para ello, mientras que Gallegos (2023) demostró que es posible transformar la sonoridad de las romanzas de Alomía Robles para oboe y cuarteto de cuerdas sin perder sus características esenciales. Estas experiencias ponen de manifiesto que la fusión de tradiciones no es un simple empalme estilístico, sino una práctica compleja que implica decisiones de orquestación, afinación, notación y circulación social (Tello, 2021).

Un aspecto central y frecuentemente subestimado en estos procesos es el de la notación musical. Grebe (1991) argumentó que la notación musical occidental resulta insuficiente para representar adecuadamente las prácticas musicales no occidentales, lo que requiere la creación de sistemas híbridos que respeten las particularidades de cada tradición. Botina (2013), en su recital "Paisaje Musical Andino", adoptó un sistema que combina la escritura occidental formal con convenciones específicas para la práctica andina —transposiciones, pasajes libres, reconocimiento de modalidades propias—, demostrando que la partitura puede funcionar como un mapa flexible que convive con la oralidad interpretativa. Sin embargo, estos sistemas han permanecido mayoritariamente implícitos en la práctica de los ensambles, sin alcanzar una formalización transferible al ámbito académico.

Por otra parte, la comprensión de la estética sonora andina resulta indispensable para cualquier proceso de reinterpretación que aspire a la autenticidad cultural. Stobart (2006) señala que la estética sonora andina está íntimamente ligada a conceptos cosmológicos y rituales, donde "el sonido se concibe como una fuerza vital que conecta lo humano con lo divino" (p. 78). Esta dimensión espiritual del timbre andino —presente en la resonancia de las zampoñas, el aliento de las quenenas o la vibración del charango— no puede reducirse a parámetros acústicos medibles; constituye, más bien, un universo semántico que todo arreglo debe honrar. Valencia (2018) complementa esta perspectiva al destacar que cada instrumento andino posee cualidades tímbricas únicas que reflejan la cosmovisión y la estética sonora de las culturas andinas. Comprender estas cualidades —sus posibilidades, pero también sus restricciones morfológicas— es condición necesaria para que el proceso de traducción tímbrica no

traicione la identidad sonora de origen.

A pesar de estos avances, persiste un vacío significativo en la literatura: la ausencia de estudios que aborden de manera integrada el análisis estructural de una obra sinfónica canónica peruana, el desarrollo de un sistema de notación híbrida formalizado, la creación de un arreglo para ensamble de instrumentos andinos y la evaluación de su efectividad mediante interpretación y grabación con músicos especializados. Las investigaciones previas han atendido estos componentes de forma aislada —unos se centran en la composición, otros en la transculturación, otros en la organología—, pero ninguno los articula dentro de un proceso unitario de investigación-creación que vincule teoría, análisis y praxis artística.

En este contexto, el presente estudio tuvo como objetivo crear un arreglo innovador de “Amanecer andino” para ensamble de instrumentos andinos, explorando la intersección entre la música sinfónica y las tradiciones musicales andinas a través de un proceso de investigación-creación. De manera específica, se propuso: (a) analizar la estructura musical de la obra original e investigar las características sonoras y técnicas de los instrumentos andinos seleccionados; (b) desarrollar un sistema de notación híbrida que integre la escritura musical occidental con técnicas de interpretación andina; (c) crear un arreglo que reinterprete la obra aplicando técnicas de composición contemporánea que complementen las características de la música andina tradicional; y (d) evaluar la efectividad del arreglo mediante su interpretación y grabación con músicos especializados, analizando la contribución de este proceso a la práctica de arreglos interculturales en la música académica contemporánea.

La relevancia de este trabajo se sustenta en tres dimensiones. Desde el punto de vista teórico, aporta evidencia empírica sobre la viabilidad del diálogo intercultural sinfónico-andino a través de la investigación-creación, contribuyendo a un campo donde la reflexión suele preceder pero rara vez acompañar a la praxis. Desde el punto de vista práctico, genera un arreglo musical validado por expertos que amplía el repertorio de música de cámara para instrumentos andinos, un recurso escaso en las instituciones musicales de la región (Hilario, 2024). Desde el punto de vista educativo, ofrece un modelo metodológico replicable para la formación de arreglistas y compositores interesados en tender puentes entre tradiciones musicales, contribuyendo así al fortalecimiento de la identidad cultural y el sentido de pertenencia de las nuevas generaciones frente a su patrimonio sonoro.

## **2 Metodología**

### **2.1 Enfoque y tipo de estudio**

La presente investigación se inscribió en el paradigma cualitativo, bajo un diseño de investigación-creación de tipo aplicado y alcance descriptivo-exploratorio. La elección de este enfoque respondió a la naturaleza del objeto de estudio: la creación de un arreglo musical constituye un proceso en el que la práctica artística opera simultáneamente como medio de indagación y como producto del conocimiento generado. López-Cano y San Cristóbal (2014) definen la investigación-creación como

"un modelo de investigación que considera la práctica artística como un territorio legítimo para la generación de conocimiento" (p. 41), lo cual sitúa al acto compositivo no como un resultado terminal, sino como un dispositivo metodológico en sí mismo. En la misma línea, Hernández-Molina (2017) sostiene que esta modalidad permite generar nuevos conocimientos sobre los procesos creativos y sobre la obra misma mediante la reflexión y la sistematización.

El tipo de investigación fue aplicada, dado que se orientó a resolver un problema específico —el diálogo entre la tradición sinfónica y la música andina— a través de un producto tangible y verificable: el arreglo musical (Barrientos, 2006). El alcance descriptivo se justificó por la necesidad de caracterizar detalladamente el proceso creativo, las decisiones compositivas y las propiedades del diálogo entre ambas tradiciones (Hernández et al., 2006). El componente exploratorio, por su parte, obedeció al carácter innovador del estudio, que aborda un fenómeno con escasos antecedentes directos en la literatura, especialmente en lo relativo a la inversión del vector habitual —llevar una obra sinfónica canónica hacia el ensamble de instrumentos andinos— (Cortés e Iglesias, 2004).

## 2.2 Escenario de estudio

El estudio se desarrolló en la ciudad de Huánuco, Perú, una localidad situada en la región andina central del país, a orillas del río Huallaga. Este contexto geográfico y cultural resultó pertinente por su vibrante tradición musical andina, la presencia activa de músicos especializados en instrumentos como la quena, la zampoña y el charango, y la existencia de instituciones educativas dedicadas a la formación musical. Los espacios específicos de trabajo incluyeron las instalaciones de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNDAR) —para la investigación documental y los ensayos—, el auditorio Roel Edgardo Tarazona Padilla y estudios de grabación locales para el registro sonoro del arreglo final. El periodo de desarrollo comprendió desde julio de 2024 hasta julio de 2025, organizado en cuatro fases: investigación y análisis (julio–septiembre 2024), transcripción y arreglo (octubre 2024–enero 2025), presentaciones y evaluación (febrero–mayo 2025) y documentación final (junio–julio 2025).

## 2.3 Participantes

La selección de los participantes siguió un criterio intencional, propio de la investigación cualitativa. Se conformaron cuatro grupos diferenciados según su función en el proceso:

- **Investigador-creador:** autor del arreglo, responsable del diseño de la investigación, el análisis musical y la toma de decisiones compositivas. Su doble rol —investigador e intérprete— es inherente a la metodología de investigación-creación, donde la subjetividad del creador constituye una fuente legítima de conocimiento.
- **Músicos intérpretes (4-6):** ejecutantes locales especializados en instrumentos andinos (quena, zampoña, charango, entre otros), seleccionados por su experiencia interpretativa y su dominio de las técnicas tradicionales.
- **Expertos validadores (3):** profesionales con formación musical de nivel superior y trayectoria acreditada en arreglos e instrumentación andina, quienes evaluaron la calidad técnica y la pertinencia cultural del arreglo. El panel estuvo integrado

por Josué Choquevilca Chinguel (Lic. en Música, docente del ISMP Daniel Alomía Robles, 20 años de experiencia en arreglos), Alcides Pérez Aguilar (Lic. en Música, especialista en instrumentación andina, 20 años de experiencia) y Fredy Rómulo Marcellini Morales (Doctor, docente asociado de la UNDA, 40 años de experiencia en instrumentos andinos).

- **Técnicos de sonido (2):** encargados de la grabación y producción del arreglo final.

## **2.4 Trayectoria metodológica**

El proceso de investigación-creación se estructuró en tres fases interrelacionadas, de carácter cíclico e iterativo, donde la reflexión y la praxis se retroalimentaron de forma continua.

### **Fase 1. Exploración y acercamiento al objeto de estudio**

Esta etapa tuvo como propósito comprender en profundidad el material musical y su contexto. Se realizó una revisión exhaustiva de la partitura original de "Amanecer andino" de Daniel Alomía Robles, identificando su estructura formal, instrumentación, características melódicas, armónicas y rítmicas. Simultáneamente, se llevó a cabo un estudio organológico de los instrumentos andinos seleccionados para el ensamble —zampoñas de diversos registros (malta, basto, chilis, toyo), quenás, quenachos, quenillas, mama quena, monzeo, pincullo, tarcas, aspayo, antara, rondador, charango, mandolina, tiple colombiano, guitarra, bombo legüero, bombo wankara, chakchas, claves de madera, tambor andino y efectos sonoros (palo de lluvia, efectos de viento y de aves)— con el fin de delimitar sus posibilidades tímbricas y restricciones morfológicas. Como señala Echeverría (2019), este análisis no constituye un mero inventario, sino "una lectura crítica que permite entender la obra en su multidimensionalidad" (s/p). Se revisaron, además, versiones y arreglos previos de la obra para mapear las diferentes aproximaciones existentes.

### **Fase 2. El proceso creativo como laboratorio**

En esta fase central, la investigación se realizó a través de la propia práctica compositiva. El acto de arreglar la obra para el ensamble andino implicó un proceso de experimentación y toma de decisiones sostenidas: cada elección sobre la instrumentación, el tratamiento armónico, la textura o la reestructuración formal generó conocimiento inherente al proceso creativo. Se exploraron las posibilidades sonoras y expresivas de los instrumentos tradicionales, aplicando procedimientos contemporáneos —ostinati modales, desplazamientos métricos, transiciones por color, heterofonías dirigidas, microvariaciones tímbricas— y, simultáneamente, se desarrolló un sistema de notación híbrida que integrara la escritura musical occidental con grafías para técnicas interpretativas andinas (glissandos de quena, ataques percusivos de vientos, cruces tímbricos, pasajes de respiración compartida). El proceso fue iterativo: la creación y la reflexión se entrelazaron de manera continua, y el compositor documentó sus decisiones y las razones subyacentes en un diario de campo.

### **Fase 3. Sistematización y reflexión**

La etapa final consistió en sistematizar el proceso y reflexionar críticamente sobre los

hallazgos. Se documentaron detalladamente las decisiones compositivas, se analizó el resultado final —la obra musical— y se describieron los aprendizajes derivados de la experiencia. La reflexión buscó responder las preguntas de investigación formuladas inicialmente, a partir de la evidencia práctica acumulada. Este componente reflexivo es el que valida el proyecto como una investigación académica, al permitir que los hallazgos puedan ser comunicados, examinados y potencialmente replicados por otros investigadores y creadores.

## 2.5 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Se emplearon cuatro técnicas de recolección, cada una asociada a un instrumento específico:

| Técnica                       | Instrumento                                                                                                            | Propósito                                                             |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------|
| Observación participante      | Diario de campo                                                                                                        | Registrar observaciones durante ensayos y sesiones de creación        |
| Entrevistas semiestructuradas | Guía de entrevista (dos ejes temáticos: conocimiento de Alomía Robles y pertenencia de la obra para arreglo)           | Recoger percepciones de músicos y expertos sobre la obra y el arreglo |
| Análisis documental           | Ficha de análisis musicológico (dimensiones: forma y estructura, melodía y giros, armonía y textura, ritmo y carácter) | Analizar la partitura original y versiones existentes                 |
| Grabaciones de audio y video  | Equipos de grabación profesional                                                                                       | Documentar el proceso creativo y la ejecución final                   |

**Tabla 1**  
Técnicas e instrumentos de recolección de datos.  
Nota. Elaboración propia.

Las fuentes primarias del estudio estuvieron intrínsecamente ligadas al proceso de creación: la partitura original de “Amanecer andino”, el arreglo musical finalizado, el diario de campo del compositor y las grabaciones del proceso de ensayos y de la interpretación final. Como fuentes secundarias se utilizó la literatura académica sobre investigación-creación, historia de la música peruana y teoría musical.

## 2.6 Tratamiento y análisis de la información

El tratamiento de la información siguió una lógica cualitativa, donde la recopilación de datos fue un proceso simultáneo a la creación —no una fase separada—. La información se generó mediante la observación participante, la reflexión escrita en el diario de campo y el análisis musical de la partitura original y del arreglo. El análisis se realizó de forma continua mediante análisis de contenido cualitativo: se examinaron y organizaron las notas del diario de campo para identificar patrones, temas y conceptos emergentes. El análisis se complementó con una dimensión de hermenéutica musical, orientada a comprender cómo el arreglo final refleja la obra original y qué nuevos significados emergen del diálogo entre tradiciones. En este sentido, Fuster Guillén (2019) señala que el mapeamiento en la investigación cualitativa “permite visualizar las relaciones entre los diferentes elementos del estudio, facilitando una comprensión holística del

Para la validación del arreglo se diseñó una Ficha de Validación del Arreglo Musical por Expertos, estructurada en cuatro dimensiones: (1) aspectos técnicos del arreglo (coherencia armónica, tratamiento melódico, textura musical, rítmica); (2) instrumentación y orquestación (idoneidad tímbrica, registro instrumental, equilibrio sonoro, factibilidad técnica); (3) aspectos estilísticos y creativos (fidelidad a la obra original, incorporación de elementos andinos, creatividad en la adaptación, coherencia estilística); y (4) notación y presentación (claridad de la partitura, corrección de la notación, indicaciones técnicas, organización). Cada indicador fue evaluado en una escala de cinco niveles: Deficiente (0-20), Regular (21-40), Bueno (41-60), Muy Bueno (61-80) y Excelente (81-100).

## **2.7 Rigor científico**

Los criterios de rigor se abordaron desde las cuatro dimensiones establecidas por la tradición cualitativa, adaptadas al contexto específico de la investigación-creación:

### **a) Credibilidad (validez interna)**

Se logró mediante la inmersión profunda del investigador en todo el proceso creativo, la documentación continua en el diario de campo, la reflexividad sobre el propio rol del creador y la validación por pares a través de tres expertos con trayectorias de entre 20 y 40 años de experiencia. Cadenas (2007) señala que la credibilidad se alcanza cuando las personas involucradas reconocen los hallazgos como auténticos y representativos desde su perspectiva.

### **b) Transferibilidad (validez externa)**

Se garantizó mediante una descripción densa del proceso, incluyendo el mapeamiento espacial, temporal y conceptual, de modo que otros investigadores puedan seguir o adaptar la experiencia en sus propios proyectos. Pérez (2024) enfatiza que, en la investigación-creación, el propósito no es la generalización estadística, sino ofrecer un proceso suficientemente documentado para que otros puedan aprender y recrear la experiencia en contextos similares.

### **c) Dependencia (confiabilidad)**

Se aseguró mediante una pista de auditoría compuesta por el registro detallado de todas las decisiones, borradores del arreglo, grabaciones de ensayos y el diario de campo, conservados de acuerdo con el mapeamiento temporal establecido.

### **d) Confirmabilidad (objetividad)**

Se alcanzó a través de la triangulación de múltiples fuentes: la partitura original, grabaciones de otros intérpretes, las propias grabaciones del proceso y los diarios de campo. Esta diversidad de fuentes permitió construir una visión más completa del fenómeno estudiado, reduciendo el sesgo inherente al doble rol del investigador-creador.

## **2.8 Consideraciones éticas**

La investigación se desarrolló con apego a los principios éticos de la investigación

cualitativa. La participación de los músicos e intérpretes fue voluntaria, se respetó la autoría de la obra original de Daniel Alomía Robles en todo momento y se obtuvo la aprobación institucional del proyecto mediante resolución de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNDAR). Los expertos validadores consintieron de forma expresa la utilización de sus evaluaciones con fines académicos.

### **3 Resultados**

Los resultados se organizan en cuatro ejes correspondientes a los objetivos específicos de la investigación: (a) análisis musical de la obra original y estudio organológico del ensamble, (b) desarrollo del sistema de notación híbrida, (c) proceso creativo del arreglo y (d) evaluación interpretativa y validación por expertos.

#### **3.1 Análisis musical de la obra y estudio instrumental**

El análisis musicológico de “Amanecer andino” reveló una estructura tripartita flexible compuesta por una introducción evocadora, una sección principal articulada en periodos contrastantes (A, B y C) conectados por transiciones, y una coda que retoma elementos del inicio. Esta arquitectura formal se caracteriza por la alternancia entre motivos pentatónicos, progresiones modales propias del lenguaje andino y giros melódicos de marcado carácter descriptivo y paisajístico. En el plano armónico, se identificó un tránsito recurrente entre centros tonales vinculados al modo menor natural (mi menor, la menor), así como progresiones que remiten a la práctica pentafónica tradicional. La obra presenta, además, una combinación de bordaduras, apoyaturas y pedales que refuerzan la atmósfera contemplativa de los pasajes iniciales y la energía de los periodos centrales.

El estudio organológico y técnico del instrumental seleccionado para el ensamble abarcó un conjunto amplio y diversificado. En la familia de vientos andinos se incluyeron zampoñas de cuatro registros —malta, basto, chilis y toyo—, quenás, quenachos, quenillas, mama quena, monzeo, pincullo, tarcas, aspayo, antara y rondador. La sección de cuerdas integró charango, mandolina, tiple colombiano, guitarra y arpa andina, mientras que la percusión estuvo conformada por bombo legüero, bombo wankara, chakchas (semillas andinas), claves de madera y tambor andino. El ensamble se complementó con efectos sonoros andinos: palo de lluvia, efectos de viento y efectos de aves.

El análisis de estas fuentes sonoras permitió identificar no solo las posibilidades tímbricas de cada instrumento, sino también las restricciones derivadas de su morfología. Las zampoñas, organizadas en hileras, condicionan la movilidad melódica y sugieren un tratamiento responsorial antes que lineal-continuo. Las quenás y quenachos ofrecen un amplio rango dinámico y expresivo, lo cual favorece los diseños melódicos principales. El charango y la guitarra proporcionan una base rítmica y armónica flexible, adecuada para sostener texturas de tratamiento contemporáneo. El arpa andina aporta un color resonante que equilibra el ensamble en los pasajes líricos, y las percusiones —en particular el bombo— permiten enfatizar pulsos rituales y secuencias rítmicas de referencia cultural. Estos hallazgos constituyeron la base técnica sobre la cual se tomaron las decisiones compositivas del arreglo.

### **3.2 Desarrollo del sistema de notación híbrida**

El proceso de diseño del sistema de notación híbrida dio como resultado un repertorio de signos que integra la escritura occidental convencional con grafías específicas para técnicas interpretativas andinas. Entre los elementos más significativos del sistema desarrollado se encuentran:

- Indicaciones de aire, articulación y presión labial específicas para quenas y zampoñas, que permiten representar matices sonoros inaccesibles desde la notación estándar.
- Símbolos gráficos para glissandi soplados, fricciones de aire y variaciones tímbricas, habituales en la práctica de intérpretes andinos pero carentes de equivalente en la escritura occidental.
- Diagramas de hileras para zampoñas, integrados discretamente sobre el pentagrama, que facilitan la lectura al indicar visualmente qué tubo debe ejecutarse en cada pasaje.
- Macrorrítmicas por capas, diseñadas para representar heterofonías simultáneas sin sobrecargar la partitura con información que dificulte la lectura.
- Notación para cruces tímbricos entre instrumentos afines (quena-quenacho, zampoña malta-basto), que señala los puntos de transferencia melódica y permite una coordinación más precisa del color sonoro.

Los músicos participantes en los ensayos reportaron que la notación híbrida resultaba más clara para expresar los gestos sonoros propios de la ejecución andina, particularmente en pasajes donde la escritura occidental no ofrece equivalentes exactos. Este diálogo entre grafías —la occidental y la andina— favoreció una interpretación más natural y coherente con la tradición sonora que la obra pretende evocar. El sistema no pretende reemplazar la notación estándar, sino complementarla con un estrato de información culturalmente pertinente.

### **3.3 Proceso creativo del arreglo**

El arreglo final de “Amanecer andino” se consolidó como una reinterpretación que respeta el espíritu de la obra original y, al mismo tiempo, la proyecta hacia un horizonte sonoro sinfónico-andino. Las decisiones compositivas centrales pueden sintetizarse en cinco ejes.

El resultado fue un arreglo que combina lo ritual y lo académico, lo ancestral y lo moderno, con un tratamiento que respeta el lenguaje andino sin recurrir a imitaciones literales de la escritura orquestal original. La obra no constituye una reducción de la partitura sinfónica, sino lo que los propios expertos validadores caracterizaron como “una restitución de su identidad sonora”: al trasladar la obra a quenas, charangos y zampoñas, el arreglo devuelve la música a lo que los entrevistados denominaron “su medio natural de expresión”. La partitura completa del arreglo —score general y reducción para piano— fue documentada y puesta a disposición en formato digital mediante un código QR incluido en el anexo al final de este texto.

| Eje creativo                  | Descripción                                                                                                                                                                   |
|-------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Texturas estratificadas       | Cada familia instrumental aporta un color autónomo que se integra en un discurso colectivo, evitando la duplicación literal de voces                                          |
| Heterofonías dirigidas        | Recurso central del tejido melódico, especialmente en los periodos A y C, donde múltiples líneas elaboran simultáneamente un mismo motivo con variaciones micromelódicas      |
| Atmósferas paisajísticas      | Recreadas mediante superposiciones de intervalos abiertos, pedales y timbres de aire, especialmente en la introducción y la coda                                              |
| Procedimientos contemporáneos | Incorporación de ostinati modales, desplazamientos métricos y transiciones por color y microvariaciones timbricas como recursos de desarrollo                                 |
| Asignación de roles timbricos | Las zampoñas funcionan como portadoras de motivos rítmico-melódicos; las queñas asumen el eje expresivo principal; los cordófonos operan como agentes de estabilidad armónica |

**Tabla 2**  
*Ejes y decisiones compositivas centrales.*  
*Nota. Elaboración propia.*

### 3.4 Evaluación interpretativa y validación por expertos

La evaluación del arreglo se realizó en dos planos complementarios: la interpretación y grabación con músicos especializados, y la validación técnica por un panel de tres expertos.

#### a) Interpretación y grabación

Durante los ensayos y la sesión de grabación, los músicos especializados en instrumentos andinos destacaron la coherencia del discurso sonoro y la naturalidad con la que las técnicas andinas fueron integradas en la obra. La notación híbrida facilitó la comunicación entre compositor e intérpretes, reduciendo los malentendidos sobre gestos sonoros y permitiendo lecturas más precisas. En el transcurso de los ensayos emergieron ajustes técnicos valiosos: se refinaron las respiraciones compartidas, se reforzaron ciertas líneas y se redistribuyeron ocasionalmente algunos motivos para equilibrar el ensamble. La interpretación final reveló una sonoridad que los participantes calificaron como "robusta, expresiva y culturalmente situada".

#### b) Validación por juicio de expertos

El panel estuvo integrado por tres especialistas con trayectorias de entre 20 y 40 años de experiencia en arreglos e instrumentación andina. La evaluación se estructuró en cuatro dimensiones mediante una ficha de validación con escala de cinco niveles (Deficiente, Regular, Bueno, Muy Bueno, Excelente). La Tabla 3 sintetiza los resultados globales.

Los tres validadores otorgaron la calificación de "Excelente" en las cuatro dimensiones y declararon el arreglo "válido sin modificaciones", un resultado que confirma la madurez técnica y la pertinencia estilística de la propuesta. Más allá de la calificación cuantitativa, el análisis cualitativo de sus valoraciones revela tres núcleos interpretativos convergentes:

| Dimensión evaluada                | Validador 1 (A. Pérez, 20 años) |                    | Validador 2 (F. Marcellini, 40 años) |                    | Validador 3 (J. Choquevilca, 20 años) |                    |
|-----------------------------------|---------------------------------|--------------------|--------------------------------------|--------------------|---------------------------------------|--------------------|
| Aspectos técnicos del arreglo     | Excelente                       |                    | Excelente                            |                    | Excelente                             |                    |
| Instrumentación y orquestación    | Excelente                       |                    | Excelente                            |                    | Excelente                             |                    |
| Aspectos estilísticos y creativos | Excelente                       |                    | Excelente                            |                    | Excelente                             |                    |
| Notación y presentación           | Excelente                       |                    | Excelente                            |                    | Excelente                             |                    |
| Valoración global                 | Excelente                       |                    | Excelente                            |                    | Excelente                             |                    |
| Validez para el proyecto          | Válido                          | sin modificaciones | Válido                               | sin modificaciones | Válido                                | sin modificaciones |

Tabla 3  
Síntesis de la evaluación técnica del arreglo por los validadores.  
Nota. Elaboración propia

Nota. A. Pérez = Alcides Pérez Aguilar, Lic. en Música, especialista en instrumentación andina. F. Marcellini = Fredy Rómulo Marcellini Morales, Doctor, docente asociado de la UNDar. J. Choquevilca = Josué Choquevilca Chinguel, Lic. en Música, docente del ISMP Daniel Alomía Robles.

c) Sobre la valoración global del arreglo

El maestro Pérez destacó la calidad integral de la propuesta sin reservas. Marcellini validó la obra como "un aporte significativo al legado de Robles", mientras que Choquevilca la calificó como "excelente, muy recomendada", otorgando respaldo total a la iniciativa.

d) Sobre la identidad y el diálogo sinfónico-andino

Pérez reconoció la creatividad en la adaptación y valoró que la obra logra construir un puente entre lo académico y lo popular. Marcellini destacó explícitamente que la propuesta "preserva y difunde el legado de Daniel Alomía Robles", interpretando el arreglo como un acto de conservación cultural. Choquevilca, por su parte, consideró que los elementos andinos están integrados "de manera orgánica y auténtica, no forzada".

e) Sobre la proyección pedagógica e institucional

Las recomendaciones de los expertos trascienden la valoración técnica y apuntan a la función formativa del arreglo. Pérez sugirió "implementar talleres de instrumentos andinos en la institución, viendo el arreglo como material didáctico clave". Marcellini recomendó que los instrumentos utilizados sean adoptados como material de uso educativo oficial en la UNDar. Choquevilca alentó a "continuar realizando trabajos similares", proyectando la investigación-creación como línea de trabajo académico sostenible.

3.5 Hallazgos transversales de las entrevistas

Las entrevistas semiestructuradas realizadas a cinco maestros especialistas en música andina y académica (Bernardo, Puyen, Marcellini, Guerra y García) generaron hallazgos

complementarios que contextualizan los resultados del arreglo. En relación con la esencia de la obra, existió consenso absoluto en reconocer a Daniel Alomía Robles no solo como compositor, sino como un etnomusicólogo pionero y recopilador. Los entrevistados describieron “Amanecer andino” como “una obra descriptiva y fotográfica del paisaje serrano”, destacando como elementos técnicos clave la pentafonía, la estructura de poema sinfónico y el uso de armonía tradicional con melodías de pregunta y respuesta.

Respecto a la pertinencia del arreglo para instrumentos andinos, los maestros argumentaron que la obra es idónea para este formato porque ofrece una riqueza tímbrica que los instrumentos occidentales a veces solo imitan. García afirmó que “trasladarla a instrumentos tradicionales es una ventaja sobre la orquesta sinfónica, pues interpretan mejor la esencia”. Marcellini resaltó que los expertos consideran la obra no como una pieza sinfónica adaptada, sino como una composición cuyo “ADN ya es andino”: Alomía Robles capturó la cosmovisión y la atmósfera del amanecer serrano, de modo que la obra “no finge ser andina, es andina en su núcleo”. La síntesis global de las entrevistas reveló una coincidencia unánime: el proyecto no se entiende como una simple adaptación, sino como un acto de reivindicación sonora y fortalecimiento de la identidad pedagógica, siempre que el arreglo respete escrupulosamente la línea melódica original y la intención emotiva del autor.

#### **4 Discusión**

Los hallazgos de esta investigación-creación confirman que “Amanecer andino”, de Daniel Alomía Robles, posee una plasticidad estructural que permite su relectura desde la organología tradicional sin que se diluya su esencia sinfónica. Este resultado central se articula en torno a tres ejes de discusión que dialogan con los antecedentes teóricos y empíricos del estudio.

##### **4.1 La investigación-creación como puente entre dos mundos sonoros**

El proceso de reinterpretación de “Amanecer andino” para ensamble de instrumentos andinos trascendió la simple adaptación tímbrica y se constituyó como un acto de traducción cultural. Este hallazgo dialoga directamente con la experiencia de Vásquez (2022), quien en su Suite para Orquesta y Ensamble de Vientos Andinos ya advertía que la hibridación no es una mera yuxtaposición estilística, sino una búsqueda deliberada de balance sonoro entre universos musicales distintos. No obstante, existe una diferencia sustancial entre ambas experiencias: mientras Vásquez empleó la intuición como guía compositiva principal para una obra nueva, el presente estudio demostró que trabajar sobre una obra preexistente y canónica exige un análisis sistemático más riguroso, donde cada decisión de orquestación compromete no solo la coherencia musical, sino también la fidelidad al legado del compositor.

En este sentido, los resultados se alinean con la teoría de la reinterpretación propuesta por Cook (2013) y Rink (2002). Lo alcanzado en el arreglo no fue una reducción de la partitura sinfónica, sino lo que Cook denominaría una “creación en tiempo real” o performativa, donde la obra se reconfigura al transitar de un universo tímbrico a otro. La validación por parte de tres expertos —Pérez, Marcellini y Choquevilca—, quienes calificaron unánimemente el arreglo como “Excelente” sin requerir modificaciones

estructurales, confirma que la obra logró transitar exitosamente de un lenguaje a otro conservando su identidad.

Este hallazgo complementa e invierte el vector identificado por Hilario (2024), quien documentó la escasez de arreglos de música andina para orquesta sinfónica en Huánuco. Si Hilario llevó lo andino hacia lo sinfónico, la presente investigación trae lo sinfónico —la estructura de Alomía Robles— de vuelta a la sonoridad ancestral del ensamble andino, cerrando lo que Romero (2018) describe como "un proceso dinámico de creación y recreación constante" (p. 23). De igual modo, la experiencia converge con los hallazgos de Gallegos (2023), cuyos arreglos para oboe y cuarteto de cuerdas de romanzas de Alomía Robles lograron transformar la sonoridad sin perder las características esenciales, aunque en un dominio instrumental más cercano a la tradición académica occidental.

#### **4.2. La notación híbrida: resolviendo la insuficiencia de la escritura occidental**

Uno de los hallazgos más reveladores del proceso creativo fue la insuficiencia de la partitura occidental convencional para capturar los gestos interpretativos propios de la música andina, tales como los glissandos característicos de las quenás, los ataques percusivos de los vientos o las respiraciones compartidas en las zampoñas. Esta constatación corrobora la postura teórica formulada por Grebe (1991), quien décadas atrás argumentaba que "la notación musical occidental es insuficiente para representar adecuadamente las prácticas musicales no occidentales, requiriendo la creación de sistemas híbridos que respeten las particularidades de cada tradición" (p. 56).

La propuesta de notación híbrida desarrollada en esta investigación no solo resultó teóricamente necesaria, sino que demostró su eficacia comunicativa durante los ensayos y la fase de validación. Los músicos del ensamble reportaron mayor claridad en la lectura de gestos sonoros andinos y una reducción significativa de malentendidos interpretativos respecto de lo que hubiera permitido una partitura estrictamente occidental. Este aporte marca una diferencia operativa con trabajos como los de Gallegos (2023), cuyos arreglos se mantienen en un dominio notacional más convencional. En el presente caso, la inclusión de grafías para técnicas extendidas andinas fue determinante para evitar lo que Tello (2021) identifica como "retos de proyección y articulación" inherentes a la integración de instrumentos tradicionales en contextos académicos.

Al igual que Botina (2013) en su recital Paisaje Musical Andino, este estudio encontró que la partitura debe funcionar como un mapa flexible que combine rigor métrico con libertad tímbrica. Sin embargo, a diferencia del trabajo de Botina, donde el sistema de notación permaneció en la esfera de la práctica oral, la presente investigación formalizó dicho sistema como un aporte metodológico transferible y documentado, susceptible de ser replicado por otros arreglistas e investigadores en contextos similares.

#### **4.3. Impacto en la identidad cultural y la praxis pedagógica**

Los resultados cualitativos derivados de la interacción con los músicos y las entrevistas a cinco maestros especialistas (Bernardo, Puyen, Marcellini, Guerra y García) revelaron que el arreglo actúa como un dispositivo de fortalecimiento identitario. Los intérpretes

no se limitaron a ejecutar una obra: se apropiaron de un legado cultural, experimentando lo que los expertos describieron como un sentimiento de orgullo y reconexión con las raíces sonoras andinas. Este hallazgo concuerda con Triana y Hernández (2020), quienes documentaron que la interacción con instrumentos y repertorios andinos reconfigura la subjetividad individual y colectiva de los intérpretes, y con Mendoza (2024), quien encontró una relación significativa entre los instrumentos musicales andinos y el estado anímico positivo de estudiantes peruanos.

Un matiz importante emerge de la comparación con Borbor Villanueva (2018), quien observó el fenómeno de orgullo identitario en géneros populares contemporáneos como la tecnocumbia. Los resultados del presente estudio evidencian que dicho orgullo se activa también —y quizás con mayor solemnidad— en el repertorio académico, sugiriendo que la reinterpretación de obras canónicas como “Amanecer andino” con instrumentos tradicionales tiene un potencial identitario que trasciende las fronteras del género musical.

Las estrategias de ensayo que emergieron durante el proceso —ajustes de respiración compartida, balance de planos sonoros, redistribución de motivos melódicos— coinciden con las recomendaciones de Briceño Alva y Saavedra Chavez (2024) sobre la adaptación del repertorio al nivel interpretativo de los integrantes. No obstante, en este caso los ensayos fueron más allá de lo técnico y se convirtieron en espacios de diálogo intercultural, donde saberes académicos y comunitarios coexistieron en la toma de decisiones musicales. La validación de los maestros Choquevilca y Marcellini subraya que este tipo de arreglo constituye “un recurso pedagógico urgente para decolonizar el repertorio de nuestros conservatorios”, permitiendo que la técnica académica abrace la sonoridad local sin subordinarla.

Desde la perspectiva de la hibridación cultural, estos hallazgos confirman la tesis de García Canclini (2001, p.14) sobre la “combinación de estructuras o prácticas que antes existían separadas, dando lugar a nuevas formas, objetos y prácticas”, y la de Farinango (2012), quien enfatiza que la identidad cultural no es algo fijo, sino un proceso dinámico que se refleja con particular intensidad en la música andina contemporánea.

#### **4.4 Limitaciones del estudio**

Es necesario señalar dos limitaciones que condicionan el alcance de los hallazgos presentados.

En primer lugar, el investigador principal asumió simultáneamente los roles de compositor-arreglista y analista del proceso creativo. Si bien la investigación-creación legitima epistemológicamente esta doble función —como lo sostienen López-Cano y San Cristóbal (2014) al señalar que “la práctica artística es un territorio legítimo para la generación de conocimiento” (p. 41)—, la ausencia de un protocolo explícito de reflexividad crítica o de un observador externo que documentara el proceso de forma independiente puede haber introducido sesgos en la interpretación de las decisiones compositivas. Futuras investigaciones de esta naturaleza se beneficiarían de incorporar estrategias de triangulación del investigador, tal como recomienda la literatura sobre rigor en investigación cualitativa (Pérez, 2024).

En segundo lugar, la validación del arreglo fue realizada por tres expertos vinculados a la misma institución de origen del investigador —el ISMP Daniel Alomía Robles y la UN DAR—, lo que configura un circuito de evaluación endogámico. Aunque los validadores poseen amplia trayectoria (entre 20 y 40 años de experiencia), la inclusión de evaluadores externos a la región de Huánuco o pertenecientes a tradiciones musicales andinas de otros países habría fortalecido la transferibilidad de los resultados. Esta limitación no invalida los hallazgos, pero sugiere cautela al momento de generalizar las conclusiones sobre la eficacia del sistema de notación híbrida y la pertinencia intercultural del arreglo a otros contextos geográficos y musicales.

## **5 Conclusiones**

La creación de un arreglo innovador de “Amanecer andino” para ensamble de instrumentos andinos confirmó que la investigación-creación constituye una vía fecunda para articular el pensamiento académico con las prácticas musicales vivas del Perú. El diálogo entre la estética sinfónica y la tradición sonora andina no solo permitió reinterpretar una obra emblemática desde nuevas perspectivas tímbricas y expresivas, sino que generó conocimiento situado, sensible y profundamente respetuoso con las raíces culturales. La música andina, trabajada con rigor analítico y sensibilidad artística, demostró tener la capacidad de proyectarse hacia formatos contemporáneos sin perder su esencia, reafirmando su vigencia creativa dentro y fuera de los espacios académicos (Cook, 2013; López-Cano y San Cristóbal, 2014).

El análisis musical de la obra, combinado con la investigación organológica de los instrumentos seleccionados —quenas, zampoñas, charango, mandolina, tiple, percusiones andinas, entre otros—, reveló que “Amanecer andino” posee una riqueza estructural y modal que se potencia al dialogar con los timbres tradicionales. Estos instrumentos aportaron matices, colores y gestos interpretativos que la formación sinfónica original no puede ofrecer, confirmando que la obra, como señalaron los expertos entrevistados, “no finge ser andina: es andina en su núcleo” (Stobart, 2006; Valencia, 2018).

El sistema de notación híbrida desarrollado demostró que es posible representar con fidelidad la gestualidad sonora andina sin renunciar a la claridad de la escritura occidental. Este equilibrio permitió plasmar técnicas propias de quenas, zampoñas y charangos que la notación convencional no logra capturar, contribuyendo a la democratización y preservación de saberes interpretativos andinos y corroborando empíricamente la necesidad teórica planteada por Grebe (1991).

El arreglo resultante reinterpretó “Amanecer andino” desde una mirada contemporánea que respeta la identidad original de la obra, pero introduce texturas, técnicas y diálogos tímbricos que amplían su espectro expresivo. El resultado es una pieza que construye un puente entre lo ancestral y lo moderno, mostrando que la música andina no es un legado estático, sino un campo vivo y en permanente transformación, en consonancia con lo planteado por García Canclini (2001) y Romero (2018).

Finalmente, la evaluación interpretativa mediante ensayos y grabación evidenció la pertinencia del arreglo y la funcionalidad de la notación híbrida. Los músicos

involucrados destacaron la claridad del lenguaje gráfico, la expresividad del discurso sonoro y la autenticidad cultural del resultado. La experiencia confirma que la investigación-creación contribuye no solo al conocimiento teórico, sino también al fortalecimiento de prácticas colaborativas y comunitarias en la música, abriendo caminos para que otros investigadores y arreglistas repliquen y adapten este modelo en sus propios contextos.

## **ANEXO 1:**

---

**SINFÓNICO Y ANDINO EN DIÁLOGO:**  
INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN EL ARREGLO DE “AMANECER ANDINO”  
PARA ENSAMBLE DE INSTRUMENTOS ANDINOS



**QR OFICIAL**

## REFERENCIAS:

### Bibliografía

Barrientos, P. (2006). *La investigación científica. Enfoques metodológicos*. Editorial UGRAPH S.A.C.

Borbor Villanueva, M. K. (2018). *Preferencias musicales y su influencia en la conducta escolar de los estudiantes de segundo y tercero de secundaria de la IE. N°1199 Mariscal Ramón Castilla de Chacacayo* [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana Unión]. Repositorio Institucional - UPEU. <https://hdl.handle.net/20.500.12840/1307>

Botina, R. W. (2013). *Paisaje musical andino* [Trabajo de pregrado, Universidad de Nariño]. Repositorio institucional UDENAR. <https://sired.udenar.edu.co/2738/1/89860.pdf>

Briceño Alva, A., & Saavedra Chavez, J. I. (2024). *Estrategias musicales para la formación de un ensamble musical en una institución de educación básica regular en Lima* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/28274>

Cadenas, D. (2007). Credibilidad y transferibilidad en la investigación cualitativa. *Investigación y Postgrado*, 22(2), 79–96.

Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.

Cortés, M. e Iglesias, M. (2004). *Generalidades sobre la Metodología de la Investigación*. Universidad Autónoma del Carmen.

Echeverría, R. G. (2019). La investigación-creación en música: conceptos y prácticas. *Revista de Investigación Musical*, 12, 45–63.

Farinango, L. E. (2012). *Procesos de hibridación de la identidad indígena reflejado en la música andina: Caso de estudio la agrupación musical Los Nin de la ciudad de Otavalo* [Tesis de maestría, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales]. Repositorio FLACSO Ecuador. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/items/8bca4852-a6ae-4dbf-9d13-a699a724d912>

Fuster Guillén, D. E. (2019). Investigación cualitativa: Método fenomenológico hermenéutico. *Propósitos y Representaciones*, 7(1), 201–229. <https://doi.org/10.20511/pyr2019.v7n1.267>

Gallegos, L. C. (2023). *Arreglos para oboe y cuarteto de cuerdas de romanzas de Daniel Alomía Robles* [Tesis de pregrado, Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles]. Repositorio UNDar. <https://repositorio.undar.edu.pe/handle/20.500.14556/64>

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós.

Grebe, M. E. (1991). Aportes y limitaciones del análisis musical en la investigación musicológica y etnomusicológica. *Revista Musical Chilena*, 45(175), 10–18. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13709>

Hernández, R., Fernández, C. y Baptista, P. (2006). *Metodología de la investigación*. McGraw-Hill.

Hernández-Molina, B. (2017). Investigación-creación: una perspectiva metodológica para la música y las artes. *Revista de Ciencias Sociales*, 17(1), 1–15.

- Hilario, J. (2024). *Arreglos para orquesta sinfónica de música andina peruana* [Tesis de pregrado, Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles]. Repositorio UN DAR. <https://repositorio.undar.edu.pe/handle/20.500.14556/82>
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Superior de Música de Catalunya (esmuc), Grupo de Investigación y Creación musical (ICM).
- Mendoza Amaya, R. V. (2024). *Instrumentos musicales andinos de viento y su influencia en estado anímico de estudiantes de un instituto pedagógico de La Libertad* [Tesis de doctorado, Universidad César Vallejo]. Repositorio Institucional - UCV. <https://repositorio.ucv.edu.pe/handle/20.500.12692/155933>
- Morales, B. L., Giraldo, A. M., Rodríguez, Y. y Casas, P. (2018). Investigación-creación en los trabajos de grado de pregrado en música. Un estudio de caso. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical – RECIEM*, 15, 97–118. <https://doi.org/10.5209/RECIEM.59378>
- Pérez, R. N. (2024). Validez y confiabilidad en la investigación cualitativa: una propuesta de interpretación teórica-empírica. *Question/Cuestión*, 3(78). <https://doi.org/10.24215/16696581e904>
- Rink, J. (2002). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press.
- Romero, R. (2018). Nacionalismo, indigenismo y construcción de la identidad musical peruana en el siglo XX. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 41–58. <https://www.aamusicologia.org.ar/revistas/19/RAM19Romero.pdf>
- Romero, R. y Mendivil, J. (2018). Prácticas musicales andinas a comienzos del siglo XXI. *Anthropologica*, 36(40), 5–10. <https://doi.org/10.18800/anthropologica.201801.001>
- Stobart, H. (2006). *Música y poética de la producción en los Andes bolivianos*. Ashgate Publishing.
- Tello, A. (2021). La orquestación de instrumentos andinos en la música sinfónica latinoamericana del siglo XXI. *Revista de Música Latinoamericana*, 42(1), 68–89. <https://muse.jhu.edu/article/781234>
- Triana, L. A. y Hernández, A. M. (2020). *Elementos transculturales mediados por la música andina presentes en los integrantes del grupo Markawara* [Tesis de pregrado, Corporación Universitaria Minuto de Dios]. Repositorio institucional. <https://repository.uniminuto.edu/server/api/core/bitstreams/ae70c5d0-f2a2-4eb2-bb33-8d0b31ddc553/content>
- Valencia, A. (2018). Los instrumentos musicales en los Andes peruanos. *Boletín de Lima*, 40(191), 85–102.
- Vásconez, A. E. (2022). *Composición de una Suite para Orquesta y Ensemble de Vientos Andinos, basada en ritmos ecuatorianos* [Trabajo de pregrado, Universidad de Cuenca]. Repositorio institucional.xxx <https://dspace-test.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/38959?mode=full>