Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad de Artes y Educación Física
Departamento de Música

“LA MÚSICA DE MIS CINCO CONTINENTES”

Propuesta de una selección discográfica para ser escuchada en los jardines infantiles de la JUNJI

Seminario para optar al título de
Licenciatura en Educación y
Pedagogía en Música

Prof. Guía: Jorge Matamala Lopetegui

Caamaño Caamaño, Dánika Constanza
Carrasco Díaz, Felipe Ignacio
Jiménez Bravo, Sebastián Andrés
Pizarro Ortega, Nicolás Felipe
Villa Hormazábal, Falon Estefani

2016
Santiago – Chile

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Facultad de Artes y Educación Física
Departamento de Música

“LA MÚSICA DE MIS CINCO CONTINENTES”

Propuesta de una selección discográfica para ser escuchada en los jardines infantiles de la JUNJI

Seminario para optar al título de
Licenciatura en Educación y
Pedagogía en Música

Prof. Guía: Jorge Matamala Lopetegui

Seminaristas

Caamaño Caamaño, Dánika Constanza	18.111.626-9
Carrasco Díaz, Felipe Ignacio	18.354.589-2
Jiménez Bravo, Sebastián Andrés	18.340.616-7
Pizarro Ortega, Nicolás Felipe	17.770.843-7
Villa Hormazábal, Falon Estefani	18.189.513-6

2016
Santiago – Chile

Dedicatorias

Quiero dedicar este trabajo a mi familia que ha sido un gran apoyo en este proceso, por los ejemplos de perseverancia y constancia que caracterizan a mis padres, por el valor mostrado para salir adelante y por su amor, en especial a mi madre Lorena, por haberme apoyado en todo momento, por sus consejos, sus valores, por la motivación constante que me ha permitido amar la pedagogía, pero más que nada, por su eterno amor. Infinitas gracias por ser parte de esto.

Dánika Caamaño Caamaño.

Dedico este seminario a toda mi familia, a mis padres, a mis hermanos, al profesor Jorge Matamala y todos aquellos que colaboraron a este pequeño proyecto.

Felipe Carrasco Díaz.

Me gustaría dedicar este trabajo a toda mi familia, en especial a mis padres y hermano. Además a todos mis profesores, amigos y amigas que conocí en estos 5 años de formación universitaria, en especial a los chicos de la generación 2011, del equipo Música I, de Tempo di Cumbia, la Big Band UMCE y el Coro Demus - UMCE.

Sebastián Jiménez Bravo.

Quisiera dedicar este seminario a mis padres en primer lugar (quienes hicieron posible que haya llegado hasta acá), a mi familia y a mi pareja quien me ha brindado todo su apoyo durante estos cinco años de universidad.

Nicolás Pizarro Ortega.

Dedicaré este seminario de título a todos aquellos que han ayudado en mi formación profesional, profesores, familia. En especial a mi abuelita, pilar fundamental en mi vida, a mi pareja que me ha acompañado también en este largo camino, y por supuesto a mi mamá que ha estado siempre para ayudarme.

Falon Villa Hormazábal.

Índice

Presentación

Resumen 9

Introducción 10

Capítulo I: Marco Lógico

Problema 13

Justificación 16

Objetivos 21

Metodología 23

Capítulo II: Marco Teórico

Reproducción del arte 26

Historia de los soportes de la música 38

La música envasada y en vivo 50

Oír y escuchar 60

El derecho de autor y la propiedad intelectual 67

Capítulo III: Consideraciones Pedagógicas

¿Qué es un continente? 74

Recomendaciones para la audición de los discos 78

Consideraciones iniciales 81

Capítulo IV: América

Introducción 83

Disco de América 88

Capítulo V: Europa

Introducción 102

Disco de Europa 106

Capítulo VI: Asia

Introducción 122

Disco de Asia 127

Capítulo VII: África

Introducción 141

Disco de África 146

Capítulo VIII: Oceanía

Introducción 156

Disco de Oceanía 159

Capítulo IX: Conclusiones 176

Capítulo X: Fuentes

Fuentes bibliográficas (F.B) 182

Fuentes webgráficas (F.W) 185

Fuentes diccionarios, enciclopedias y atlas (F.D.E.A) 188

Fuentes institucionales (F.I) 190

Anexos:

Música de América

Música de Europa

Música de Asia

Música de África

Música de Oceanía

Disco de oro de las sondas Voyager

Se adjunta:

Disco de América

Disco de Europa

Disco de Asia

Disco de África

Disco de Oceanía

Anexos y seminario digitalizado

Resumen

El presente seminario propone una selección discográfica que dé a conocer a los niños y niñas la diversidad cultural, a través de música instrumental y vocal que represente a los cinco continentes del mundo.

A principios del año 2015, la directiva de la JUNJI, (Junta Nacional de Jardines Infantiles de Chile), nos plantea la tarea de realizar una propuesta de selección discográfica, destinada a enriquecer la educación musical de los niños en los jardines infantiles de la JUNJI.

Palabras claves: Educación Parvularia, música.

Résumé

Ce séminaire propose une sélection d'enregistrements qui font connaître aux enfants ce qui rend la diversité culturelle à travers la musique instrumentale et vocale représentant les cinq continents du monde.

Au début du 2015, la directive de la JUNJI (Conseil National de Jardins d'Enfants du Chili), nous suggère de faire une proposition de sélection d'enregistrements, destiné à enrichir l'éducation musicale des enfants dans les jardins de enfants de la JUNJI.

Mots-clés: Éducation Préscolaire, musique.

Introducción

A principios del año 2015, los representantes de la JUNJI (Junta Nacional de Jardines Infantiles de Chile), nos plantean la tarea de realizar una propuesta de selección discográfica, destinada a enriquecer la educación musical de los más pequeños. En consideración de esto último, decidimos desarrollar una recopilación discográfica con el fin de ir subsanando, de a poco, algunas carencias en el ámbito de las experiencias para el aprendizaje de la Educación Parvularia. Sin embargo, esta solicitud nos puso la misión de la elección de la temática para desarrollar tal propuesta discográfica. Finalmente, decidimos realizar una recopilación de las músicas del mundo ya que éstas nos entregan una gran diversidad de géneros, estilos, formas y experiencias musicales, con lo cual se puede crear una instancia sumamente enriquecedora para los niños y niñas de los jardines infantiles, donde podrán percibir, conocer y tomar conciencia de los cinco continentes desde una edad temprana permitiendo que, con el paso de los años, los infantes se vayan adentrando y conociendo parte importante de la cultura del mundo al cual pertenecen.

De esta manera, el documento que en este instante sostienes en tus manos, busca introducirse en la diversidad cultural y musical existente en el globo. Si bien es una osadía pretender recopilar la creación musical de los cinco continentes, que abarca una profunda y extensa historia, estamos convencidos que esta propuesta es un pequeño aporte que ayudará a acercar la música y las artes a la vida cotidiana de los pequeños.

Esperamos que este seminario sea un aporte para todos los jardines infantiles de nuestro país, con el cual logremos dar solución sobre el qué y el cómo se debería escuchar música en estos centros educativos, para que de esta manera se pueda conocer, experimentar, disfrutar, gozar, familiarizar, expresar, cantar y danzar la música de los cinco continentes en conjunto con los niños y niñas, equipos educativos, familias y comunidad.

Nos parece pertinente explicar las siglas que hemos agregado a las citas con el objeto de facilitar el uso de las fuentes. En el transcurso de la lectura de este seminario, podrá observar las siglas: **F.B – F.W – F.D.E.A – FI**, las cuales se refieren a**:**

- Fuentes bibliográficas (F.B).
- Fuentes webgráficas (F.W).
- Fuentes diccionarios, enciclopedias y atlas (F.D.E.A).
- Fuentes institucionales (F.I).

Finalmente, quisiéramos agradecer a los representantes de la JUNJI, en especial a Pamela Beltrán, a nuestros profesores del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, en especial a nuestro profesor guía Jorge Matamala, y a todas las personas que ayudaron a realizar este seminario.

Capítulo I:

Marco Lógico

Problema

En el marco del convenio UMCE-JUNJI (Resoluciones Exentas Nº 572, 927, 101428), la Facultad de Artes y Educación Física de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación en conjunto con la Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI) se avocaron a la realización del proyecto de extensión horaria **"Jugando y creando en el Jardín Infantil",** en once jardines de la comuna de Ñuñoa en el segundo semestre del año 2014. Gracias a esta experiencia, se pudo notar que la pedagogía musical impartida por las educadoras y técnicas de párvulo iba en busca de desarrollar los siguientes puntos: la lecto – escritura musical, la ejecución musical, la audición musical y la organología en los niños y niñas de los once jardines. En el transcurso del trabajo en este proyecto, pudimos detectar un problema en la sección de "audición musical", ya que la música que escuchan los niños y niñas queda, generalmente, en manos de las técnico de párvulo, las cuales utilizan un material que no se rige por ningún lineamiento ni fundamento pedagógico – musical.

A raíz de esto, logramos descubrir que existe una **carencia** en las estrategias que se están utilizando en los jardines infantiles de la JUNJI para cultivar "la escucha" y la apertura de los oídos y mente de los niños y niñas, lo cual hace que nos formulemos las siguientes preguntas:

- ¿Qué música deberían escuchar los niños y niñas en los jardines infantiles?
- ¿Cómo se debería realizar la audición de tal música?
- ¿Es recomendable el uso del equipo de música para cultivar la audición de los niños y niñas?
- ¿Qué tipos de reproductores de música se utilizan en los jardines infantiles?
- ¿Por qué no existe un plan o una metodología sobre la música que es indispensable que conozcan los niños en su primera instancia de formación?

Es por esta razón que el siguiente seminario propone una selección discográfica de música de los cinco continentes con el fin primordial de ayudar a superar la carencia que existe en la instancia de “audición musical” que se realiza en los jardines infantiles de la JUNJI. Con esto, intentaremos darle un sentido a la percepción sonora – musical que se realiza en estos espacios, para que de esta forma los niños y niñas tomen conciencia del mundo a través de la música de cada continente.

Este seminario eligió trabajar con la música proveniente de los cinco continentes a raíz de la gran diversidad de géneros, estilos, formas musicales y experiencia que nos da el mundo en relación al arte y, específicamente, a la música. Gracias a esto, se dará la posibilidad de percibir, conocer, ahondar entender y comprender sobre diferentes dimensiones culturales, sociales, humanas, cognitivas y biológicas según los distintos contextos del planeta tierra, lo cual permitirá que los niños y niñas, desde pequeños, tengan conocimiento que existe un otro, más allá de nuestra familia, jardín infantil, escuela, comunidad y país, lo cual hará que se sientan ciudadanos del mundo.

Nos parece que es indispensable desarrollar el hábito de la audición musical desde la primera infancia, pero creemos que esta instancia se debería hacer con una orientación específica, la cual invitará a los niños y niñas a vivir una experiencia provechosa, gozosa y entusiasta pero con un sentido empático de percibir y conocer el mundo entero y a un otro más allá de su entorno.

Sin duda que el ideal de la audición musical es que fuera en vivo y en directo, sin embargo, pensamos que es una buena manera dar a conocer el mundo a través de su música en un disco compacto a los niños y niñas que están iniciando su proceso de formación, lo cual se complementaría con las salidas pedagógicas – culturales que se realizarán desde el primer ciclo básico en adelante para así volver a revivir, retomar y retroalimentar, pero esta vez de forma

directa, la experiencia de la música de los cinco continentes vivida en el jardín infantil.

Justificación

La creación de una propuesta de selección discográfica se justifica en la necesidad que existe hoy en día en los jardines infantiles, de acercar la música a los niños y niñas en sus prácticas cotidianas. Si bien esto se encuentra en sintonía con las Bases Curriculares de la Educación Parvularia, específicamente en el núcleo de aprendizaje "Lenguajes artísticos" donde se espera que los niños y niñas se expresen y desarrollen su sensibilidad con el acercamiento y contacto de diferentes tipos de ritmos, melodías y expresiones musicales (Ministerio de Educación, 2005: 65. F.I), no existe ningún lineamiento o metodología a seguir para desarrollar la instancia de audición musical que está presente en los centros de Educación Parvularia de nuestro país, en el ámbito del qué escuchar y el cómo se debería hacer esta acción.

Olivia Concha Molinari, pedagoga, pianista, investigadora y académica del Departamento de Música de la Universidad de La Serena, muestra una actitud crítica en torno a las relaciones e interacciones entre párvulos, educadoras y la música, por lo cual dice que es necesario entregar nuevas sugerencias y enfoques innovadores para enfrentar la música y las artes en los jardines infantiles (Concha, 2010: 10. F.B).

Desde este punto de vista, nos parece indispensable ampliar y diversificar la música que suena en las aulas y en los patios de los establecimientos de educación inicial, con el fin de darle un sentido a la "escucha" musical, logrando la apertura de los sentidos y fomentando el conocimiento de las comunidades educativas hacia la música de los cinco continentes.

Como ya se ha mencionado en diversos estudios, la primera infancia es una etapa crucial y determinante del ser humano, en donde se definen muchos aspectos fundamentales en la vida de las personas. Gertrud Meyer – Denkmann, pedagoga, pianista y compositora alemana que realizó investigaciones en el

ámbito de las repercusiones psicológicas de una educación temprana, afirma que es de suma importancia entregar una educación musical altamente calificada, de excelencia y pertinente en la primera infancia, la cual es la edad más esencial y determinante de toda la vida del ser humano. Tan significativa es esta edad que, en el caso de presentarse vacíos o descuidos, será muy difícil poder solucionarlos en el transcurso del ciclo de la vida (Meyer – Denkmann en Concha, 2010: 15. F.B).

Además, Olivia Concha Molinari, autora del libro “El párvulo, el sonido y la música”, señala que el sonido y la música son vehículos cognitivos precozmente impactantes en la vida emocional desde el nacimiento. Esto se reafirma y justifica con lo dicho por el neurólogo portugués Antonio Damasio ya que indica que la conciencia comienza a formarse por consecuencia de lo que se escucha, ve y toca, lo cual permite la construcción de cualquier tipo de imagen visual, auditiva y táctil dentro de nuestros organismos vivos (Damasio en Concha, 2010: 16. F.B). Concha, también indica que la actividad musical temprana es un fomento importante para la interacción social ya que la experiencia sonora y musical desarrolla tanto lo intrapersonal, como lo interpersonal al momento de ser compartida entre los niños y adultos, produciéndose relaciones colaborativas entre ellos, lo cual desarrolla y refuerza el trabajo en equipo (Concha, 2010: 16. F.B).

Por lo tanto, la práctica de la música y de las artes en general, tienen mucho que aportar al remover tempranos mundos sensoriales, perceptivos y afectivos de los niños y niñas cuando las motivaciones, los estímulos y las interacciones son de gran calidad ya que se logra trabajar con el pensamiento entretejido desde y con la subjetividad y la emoción, se estimula la imaginación y la creatividad y se aporta conocimiento desde el momento en que la música y las artes son otras formas de tejido cognitivo, fortaleciendo el desarrollo del proceso formativo de la primera infancia, en lo inmediato y a largo plazo (Concha, 2010: 17. F.B).

Es pertinente mencionar que las mallas curriculares y los requisitos de acceso a la Educación Parvularia han cambiado. Antes era un requisito indispensable que la persona postulante tuviera ciertas nociones musicales, habilidades para el canto e incluso la destreza de tocar algún instrumento musical, todo esto enmarcado en las miras de un desarrollo integral de los niños y niñas (Beltrán, 2015: 1. F.B).

Hoy estos atributos se han vuelto prescindibles, lo que ha alejado, de cierta forma, a los párvulos de aprendizajes significativos y necesarios para el desarrollo de ciertas habilidades esenciales relacionadas a la percepción, expresión, abstracción, socialización y emocionalidad que el mundo de la música y las artes traen consigo.

También creemos necesario referirse a la acción de escucha pasiva que se ha comenzado a realizar en diferentes espacios cotidianos desde las últimas décadas. Helen Thompson señala en el libro “La música y su público” lo siguiente: “Grandes obras maestras sirven con frecuencia como música de fondo para las tareas más mundanas y a menudo ni se las toma en cuenta por la misma constancia del sonido. Letras populares que carecen en absoluto de sentido acompañan las actividades diarias. Se puede estar rodeado de música sin oírla para nada” (Thompson, 1975: 18. F.B). Esto reafirma la idea de que la música puede llegar a transformarse en un simple relleno de espacio producto de una escucha pasiva y desatenta, trayendo como consecuencia la nula involucración con todos los elementos constituyentes de la música y una desestimación hacia la apreciación musical como tal. Todo lo anterior es producto del abismante crecimiento de los medios de comunicación y de su alta oferta de música industrial para el consumo masivo, la cual sólo persigue fines lucrativos y no fomenta el rescate y la difusión de la cultura del país y del mundo al cual se pertenece.

De cierta forma, esto también ha repercutido en los jardines infantiles ya que esta música ha penetrado como un soporte cultural a las actividades

desarrolladas por las educadoras de párvulo, la cual sólo tiene el fin de rellenar un espacio y de entretener a los niños y niñas. Es por eso que creemos necesario, y apoyándonos en lo que dice Olivia Concha, que se considere a la música como un contenido de aprendizaje que es de suma importancia incentivar, dando un especial énfasis a la audición musical, ya que escuchar activamente es descubrir y entender el mundo con los oídos, con lo cual los niños y niñas captan y entienden que la música es parte del mundo que los rodea (Concha, 2010: 145 – 147. F.B).

Es por esa razón que es importante ofrecer, curricularmente, nuevas y mediatas audiciones de gran calidad desde el jardín infantil hasta la educación secundaria, con lo que se pueda tener acceso a músicas de diferentes géneros, estilos, repertorios, épocas, culturas y continentes. Según Concha, estas músicas pueden ser adquiridas desde páginas de internet o desde soportes como el cassette o el disco compacto, aunque se tiene que considerar dos rasgos importantes: el género y el repertorio. El género tiene que ver con que las muestras musicales sean de tipo vocal, instrumental y mixta, y en lo que compete al repertorio, menciona cuatro tipos de música que deberían ser escuchadas en los jardines infantiles (Concha, 2010: 170 – 174. F.B):

1. Música elaborada académicamente, de concierto o clásica de distintos siglos y de diferentes compositores de América y Europa.
2. Música popular chilena, latinoamericana, norteamericana, europea y de otros continentes.
3. Música tradicional o folclórica de Chile, Latinoamérica y del mundo entero.
4. Música étnica o indígena de diferentes culturas, países y continentes.

Además, es importante que esta música sea de buena calidad y reproducción, todo con el fin de que los niños y niñas puedan escuchar, pensar, hablar, sentir, dibujar, pintar, bailar, cantar y expresar lo que les provoca la música, aportando a su cultura y al desarrollo motriz, expresivo, afectivo,

recreativo, intelectual, emocional y cognitivo (Concha, 2010: 170. F.B). Esto, también, ofrece efectos terapéuticos, tranquilizantes y energizantes, propicia la expresión corporal y la comunicación, favorece a la concentración para trabajar aprendizajes de otros diversos ámbitos y núcleos y permitirá que comiencen a expresarse de mejor manera, aprendiendo a convivir de mejor modo con sus pares, estableciendo una comunicación más armoniosa entre ellos (Beltrán, 2015: 2. F.B).

Objetivos

Objetivo General:

A través de este seminario, se propone un material que ayude a superar la carencia discográfica en la que actualmente se encuentran los jardines infantiles de la JUNJI, así como también producir una reflexión en torno a la educación musical de los párvulos. Nuestra propuesta involucra una selección de música de los cinco continentes que ayude a expandir los conocimientos de los niños de nuestro país y que entregue un sentido a la instancia de audición musical, contribuyendo a la percepción y al conocimiento del mundo en los jardines infantiles, lugar donde se cimientan los pilares del desarrollo artístico – cultural de los seres humanos.

Objetivos Específicos:

1) Explorar creaciones musicales instrumentales, folclóricas y étnicas características de los cinco continentes en distintas fuentes de información, ya sea bibliográficas, webgrafía, entrevistas y discografías.

2) Seleccionar las creaciones musicales según los criterios acordados.

3) Crear criterios de selección para las canciones, los cuales serán generales y específicos para cada continente.

4) Crear un marco teórico que sustente nuestra propuesta desde conceptos y contextos específicos.

5) Desarrollar actividades metodológicas necesarias para crear una antología de canciones de los cinco continentes destinadas a apoyar el aprendizaje en la iniciación musical en los jardines infantiles de la JUNJI.

6) Realizar un catastro sobre los reproductores utilizados en los jardines infantiles de la JUNJI y analizar el nivel de satisfacción de las educadoras de párvulos respecto a éstos.

Metodología

El seminario se organizó luego de haber detectado un problema en los jardines infantiles que participaron en el proyecto de extensión horaria “Jugando y creando en el Jardín Infantil” del año 2014, el cual fue reafirmado en una solicitud formal desde la Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI). Teniendo presente esto, se realizaron tareas de exploración y de estudios determinadas por las diferentes proyecciones que nacieron en el grupo de trabajo.

Cada integrante del grupo trabajó en el área temática en la cual poseía puntos de vistas e intereses más cercanos.

La actividad de este seminario no tiene una forma rígida, ya que aparte de las sesiones programadas, se pueden hacer contribuciones constantes a través de distintos instrumentos previamente acordados por los miembros (correos electrónicos, foros, chats, grupos y conferencias online).

La metodología del seminario se definió de la siguiente manera:

1. **Realización de reuniones grupales – parciales:** definidas por el profesor guía y los seminaristas, en base a la disponibilidad de los integrantes del grupo y al estado de avance.

2. **Trabajo de campo:** se organizan distintas visitas personales y/o grupales a bibliotecas de la Región Metropolitana y participaciones en diferentes presentaciones y conciertos culturales y musicales que tuvieran relación con la selección discográfica realizada.

- Biblioteca Central y del Departamento de Música de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Biblioteca de Santiago.

- Biblioteca Nacional, específicamente al sector de Archivo de Música.
- Concierto de Nello Chiuminatto, músico, compositor e intérprete de instrumentos étnicos de los cinco continentes.

3. **Tratamiento de discografías.**

    a) Selección de un continente.

    b) Revisión de la información general y de las manifestaciones culturales y artísticas, dando énfasis a las musicales.

    c) Exploración de los diferentes géneros y estilos de la música de cada continente.

    d) Presentación de las canciones seleccionadas en las reuniones parciales – grupales.

4. **Tratamiento de información temática y grupos de discusión.**

    a) Búsqueda, selección, jerarquización y análisis de las fuentes a través de documentación, bibliografía y materiales de medios de comunicación y nuevas tecnologías.

    b) Selección y clasificación temática de los contenidos.

    c) Análisis de dichos contenidos.

    d) Reuniones grupales – parciales (utilizando la técnica metodológica de grupos de discusión).

    e) Reflexión sobre los resultados y sus aplicaciones.

Capítulo II:

Marco Teórico

Reproducción del arte

Abordaremos este primer tema del marco teórico según la mirada de Walter Benjamin, filósofo, crítico literario, crítico social, traductor, locutor de radio y ensayista alemán, quien ha sido uno de los personajes más destacados en el ámbito de la reproducción del arte y en la teorización de este concepto, específicamente en los conceptos "valor para el culto" y "valor para la exhibición" de las obras de arte. Cabe aclarar que no ahondaremos en lo que Benjamin dice sobre la política en el arte debido a que es un tema que excede a este seminario. Además, se intenta hacer un paralelo entre la reproducción visual y la reproducción auditiva.

Una obra de arte creada por cualquier ser humano siempre ha podido ser imitada por otro. Algunas razones de esto eran por la ordenanza de maestros hacia sus discípulos para la práctica y ejercitación en el arte con la finalidad de la difusión de sus obras y, también, para terceras personas con ambiciones de lucro. Aunque, estas imitaciones nunca estuvieron al nivel de la obra original ya sea por la técnica utilizada o por ciertas limitaciones a nivel de sus habilidades manuales que el sujeto que rehace la obra haya presentado. Todo esto encontró una solución a medida de que la reproducción "técnica" se hizo un espacio en la historia universal, la cual fue de forma intermitente y con largos intervalos de tiempo pero con una notable intensidad (Benjamin, 1936: 39. F.B).

La primera forma de reproducción técnica en la historia fue la **fundición** (acción de dar forma en moldes al metal en fusión) y la **acuñación** (acción de imprimir y sellar una pieza de metal por medio de cuño o troquel) que utilizaban los griegos para producir las denominadas "tetradracma", las cuales eran las monedas que se utilizaban en la Antigua Grecia. Sin embargo, estos métodos no servían para reproducir técnicamente el arte que se hacía en este periodo ya que era imposible reimprimir la escultura de la Venus de Milo o los cientos de retratos que se realizaron de los héroes griegos por medio de la fundición y la acuñación

(Benjamin, 1936: 60. F.B). Pero fue, realmente, con la **xilografía** que el arte se volvió reproducible técnicamente ya que por primera vez se utilizaron materiales y recursos para realizar copias de una obra de arte. Este procedimiento consistía en tallar con una gubia o un buril la imagen deseada sobre una madera, para luego impregnarla con tinta y presionarla sobre papel para obtener el relieve deseado. En el transcurso del tiempo, a la xilografía se le suma más adelante, la linografía, el grabado en cobre, el aguafuerte y, a comienzos del siglo XIX, la litografía (Benjamin, 1936: 39. F.B).

La **litografía** es un procedimiento para reproducir escritos, dibujos y grabados inventado por Aloys Senefelder en 1796 que consiste en la adherencia de las tintas grasas, las cuales se repelen con el agua, sobre la piedra litográfica o caliza. Desde sus inicios, esta técnica tuvo una finalidad comercial ya que se empleó para realizar carteles y anuncios promocionales de diferentes actividades y productos, lo cual permitió que estos fueran llevados al mercado de manera masiva, pero también fue utilizada por grandes pintores de los siglos XIX y XX para obtener copias de un mismo trabajo, entre ellos se destaca a Pablo Picasso, Henri de Toulouse – Lautrec, Joan Miró, Piet Mondrian, entre otros (Gutiérrez, 1993: 15. F.B).

Gracias a la litografía, el arte gráfico fue capaz de hacerse un espacio en la vida cotidiana de cada persona, ofreciéndoles a éstas, un destacable número de reproducciones de diferentes obras de artes para ser apreciadas, con lo cual comenzó a igualar la senda que la imprenta se había hecho durante todo ese tiempo a nivel de su capacidad de reproducción y de la obtención de éstas. Sin embargo, todo esto vería su ocaso con la invención de la fotografía.

La **fotografía**, término acuñado por el inventor Hércules Florence en 1833, es un método de reproducción de imágenes que se forma en una cámara oscura, cuyo fundamento es la propiedad fotoquímica que posee la luz de ennegrecer las sales de plata. Desde su génesis, este procedimiento fue altamente resistido por el

circuito artístico ya que se temía que la fotografía les quitara el sustento a los pintores de ese entonces debido a la mayor precisión y capacidad de captura de la realidad que daba esta nueva forma de arte, además del bajo costo y tiempo que escatimaba en hacerlo. Es por esta razón que pintores como Félix Tournachon y Gustave Le Gray decidieron adentrarse en el mundo de la fotografía, específicamente en el retrato fotográfico. Gracias a la acción de estos dos pintores, la fotografía tuvo su primer acercamiento al mundo artístico, con lo cual comenzó, de a poco, a hacerse un espacio para ser considerada como una forma de arte (Sougez & Pérez, 2003: 181. F.B).

Con la invención de la fotografía se llegó al punto culmine de la reproducción técnica a nivel de la gráfica ya que la capacidad producir y reproducir obras de arte alcanzó una velocidad nunca antes vista, lo cual se debe a que el trabajo de la captura de la imagen no iba a recaer más en la mano del dibujante, sino que ahora será una tarea exclusivamente del ojo del fotógrafo, el cual tiene una mayor capacidad de percepción, observación y determinación del objeto o suceso que se desea inmortalizar. Además, la utilización de la cámara fotográfica entrega la posibilidad de adentrarse en detalles que eran impensados alcanzar por el pintor, todo gracias a la opción de acercamiento que da el lente de la cámara. Gracias a esto y a su constante perfeccionamiento desde el siglo XX, se pudo crear un arte totalmente nuevo, capaz de abarcar todas las otras artes y a cualquier personaje y acontecimiento de la historia universal, al cual denominaron **“arte cinematográfico”** (Benjamin, 1936: 40. F.B). El cineasta francés Abel Gance, pionero en el cine mudo y autor de obras emblemáticas de este género como “Napoleón”, refleja estas aptitudes del arte cinematográfico en el siguiente comentario realizado en 1927: “Shakespeare, Rembrandt, Beethoven harán películas. Todas las leyendas, todas las mitologías y todos los mitos, todos los fundadores de religión, incluso todas las religiones esperan su resurrección en la pantalla, y los héroes se apiñan ante los portones” (Gance en Benjamin, 1936: 45. F.B).

Walter Benjamin, en su libro “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” publicado en el año 1936, postula que en el arte existe una disputa entre dos polaridades dentro de la misma obra de arte. Las primeras obras artísticas buscaban plasmar un acontecimiento mágico de lo sobrenatural y/o sobrehumano, provocando que la obra de arte obtuviera una valoración de testigo o documento fidedigno dentro de un acto ritual, lo cual fue denominado por Benjamin como **“valor para el culto”**. Esta valoración que adquiere la obra de arte, le exige que sea mantenida en lo oculto para la adoración y devoción de ciertas personas con privilegios sagrados. Ejemplos de este valor para el culto son las estatuas de dioses que sólo son accesibles para los sacerdotes en los templos o las imágenes de la virgen que permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año. Este tipo de expresiones artísticas fueron catalogadas por Benjamin dentro del denominado **“Arte Aurático”**. Este arte fue el centro o eje principal de las primeras expresiones artísticas occidentales – europeas, en donde su intencionalidad primordial se encontraba en el valor para el culto de las obras de artes y, además, el concepto de **“aura”** era su fundamento esencial (Benjamin, 1936: 53. F.B).

El diccionario de la lengua española tiene una gran variedad de significados para la palabra aura:

1. Irradiación luminosa inmaterial que rodea a ciertos seres.
2. Cuadro o conjunto de fenómenos que preceden a una crisis de una enfermedad, en especial a un ataque epiléptico.
3. Favor, aplauso, aceptación general.
4. Viento suave y apacible (Real Academia Española, 2014. F.D.E.A).

Pero Walter Benjamin le da una significación más metafísica a este concepto ya que lo define como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo, es decir, el aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (Benjamin, 1936: 47. F.B). Además, Benjamin expone que el aura de las obras de

arte se fundamenta en el carácter único y particular en que fue concebida ya que ese momento es considerado como una epifanía o una revelación de lo sobrenatural que perdura integralmente en la obra y que sólo es posible acercarse a ella mediante un acto ritual determinado. Este rol que cumple el aura dentro de este arte, permite la predominancia del valor para el culto, lo cual hace que este arte aurático tenga una connotación tradicionalista e individualista ya que sólo ciertas personas se pueden acercar a ese tipo obras de arte y solamente a través de un acto ritual determinado, provocando que la obra artística permanezca oculta, anulando cualquier posibilidad e intención de ser exhibida. Además, este arte no admite ninguna reproducción de alguna obra que inmortalice cualquier acontecimiento de lo sobrenatural ya que sería considerado como una profanación, lo cual permite que la autenticidad de la obra perdure durante toda su existencia (Benjamin, 1936: 16. F.B).

El valor para el culto prevaleció durante varios siglos en la historia del arte europeo, pero desde la mitad del siglo XIX, se comienza a hablar de una decadencia del aura, lo cual provoca un declive del valor para el culto en las obras de arte. Este suceso es debido al ascenso progresivo del **"valor para la exhibición"**, el cual es el segundo polo que está en disputa dentro de la obra de arte. Walter Benjamin en su carta a Horkheimer del 18 de Septiembre de 1935 da a conocer el punto exacto donde el valor para la exhibición comenzó a hacerse un lugar en desmedro de lo aurático en la obra de arte: "[…] El destino del arte en el siglo XIX […] tiene algo que decirnos […] porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en nuestros oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros, hora cuya rúbrica he fijado en una serie de consideraciones […]. Consideraciones que hacen el intento de dar a la teoría de arte una forma verdaderamente contemporánea […]" (Benjamin, 1936: 12. F.B). Paul Valéry, escritor, poeta, ensayista y filósofo francés, hace la mención de que en la industria de lo bello, se presentan cambios drásticos provocados tanto por el resultado de la técnica moderna como por la abismante modificación de la invención artística, haciendo que el concepto de arte comience a

experimentar una metamorfosis con la llegada del año 1900 y todo su devenir en adelante (Valéry en Benjamin, 1936: 13. F.B).

Las palabras de Benjamin y Valéry hacen referencia a la crisis que comienza a experimentar las distintas disciplinas del arte con la llegada del siglo XX: “Hacia mil novecientos la reproducción técnica había alcanzado un estándar tal, que le permitía no sólo convertir en objetos suyos a la totalidad de las obras de arte heredadas y someter su acción a las más profundas transformaciones, sino conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos” (Benjamin, 1936: 40. F.B).

En toda la historia de la humanidad, era impensado alcanzar el nivel y la capacidad de percepción, indagación y comprensión que desarrolló el ser humano hasta esa época, lo cual provocó un cambio de pensamiento, de necesidades y de deseos que buscaba satisfacer la raza humana. Además, la forma y las técnicas de producir y reproducir el arte jamás habían alcanzado la particularidad y la especialización que se comenzó a experimentar en el génesis del 1900. Estas dos grandes transformaciones que dieron el punta pie inicial al siglo XX, posibilitaron a los artistas de las artes visuales y musicales a producir y a reproducir obras artísticas de una manera y cantidad inédita en la historia del arte, siendo la fotografía y la grabación sonora, las grandes revelaciones a nivel del arte de este siglo. Además, estas nuevas capacidades de los artistas repercutieron también en la gente común y corriente ya que comenzaron a desarrollar una necesidad insaciable consumir el arte.

El cambio de paradigma en relación al arte, apoyado con el avance sustancial de la reproductibilidad técnica del arte, se inició con el silente florecimiento del valor para la exhibición desde la mitad del s. XIX, el cual terminó catapultando al valor para el culto y a todo lo que el aura le entregaba a las obras de arte. El valor para la exhibición de las obras de arte es un replanteamiento de la forma de cómo percibir el arte en sí, el cual lo hace de una manera totalmente

nueva a la que se desarrollaba hasta ese momento. Este valor convierte al arte aurático en uno plenamente profano, causando que la obra de arte tenga una valoración que desata la experiencia estética, la cual de ningún modo inmortaliza alguna vivencia mágica o de lo sobrenatural, sino que es independiente de ello (Benjamin, 1936: 15. F.B).

La experiencia estética ha sido un concepto que data desde la Antigua Grecia, donde Aristóteles y Platón intentaban precisar y conceptualizar esta idea. El primero de ellos se guiaba por la noción de concentración, la cual era el pilar fundamental para percibir la belleza del mundo a través de nuestros ojos y oídos. Además de esto, realiza un análisis sobre las sensaciones que experimenta un sujeto al estar en contacto con una obra artísticas, entre las cuales destaca:

1. “Experiencia de un placer intenso que deriva de observar o escuchar, un placer tan intenso que le puede resultar al hombre difícil de apartarse de él.
2. Esta experiencia produce la suspensión de la voluntad hasta tal punto que se encuentra, por decirlo así, encantado por las sirenas, como desprovisto de su voluntad.
3. La experiencia tiene varios grados de intensidad, resultando a veces excesiva; sin embargo, en comparación con otros placeres que, cuando son excesivos, resultan repugnantes, nadie encuentra repugnante un exceso en este tipo de experiencia.
4. La experiencia se origina en los sentidos, sin embargo no depende de su agudeza: los sentidos de los animales son más agudos que los de los hombres, sin embargo los animales no tienen este tipo de experiencia” (Aristóteles en Tatarkiewicz, 1987: 351. F.W).

Por su parte, Platón se enfoca en que la experiencia estética no se centra en la percepción sensorial del individuo, sino que la verdadera belleza proviene desde el mundo de las ideas. Este filósofo dice que “nuestros ojos y oídos pueden percibir la belleza de los objetos, pero no la belleza de las ideas” (Tatarkiewicz,

1987: 350. F.W), lo cual determina que la persona necesita de una facultad mental para experimentar emociones a través de las ideas.

Las posturas de Aristóteles y de Platón van tomando adeptos durante transcurso de los siglos en relación a la experiencia estética. Marsilio Ficino, sacerdote católico y filósofo renacentista italiano, fue uno de los personajes que desarrolló la tradición platónica, quien señaló lo siguiente: “La belleza atrae cuando se corresponde con nuestra idea inherente de belleza” (Ficino en Tatarkiewicz, 1987: 354. F.W), lo que implica la participación de su idea de belleza para poder responder a la experiencia estética. Por el lado de la tradición aristotélica, se encuentra al sacerdote italiano Leon Battista Alberti, quien reafirmó la idea que para percibir la belleza sólo necesita una sumisión del alma, es decir, someterse pasivamente a ella en lugar de una idea activa que controle la experiencia.

Con el paso de los años, la conceptualización de la experiencia estética ha ido tomando nuevos lineamientos y vías de desarrollo para su comprensión y teorización. En 1818, Arthur Schopenhauer postuló que la experiencia estética es simplemente contemplación, lo cual fue explicado por este personaje de la siguiente forma: “(…) esta experiencia se logra cuando se asume la actitud del espectador, es decir, el abandono de la actitud práctica hacia las cosas, dejando de pensar en su origen y propósito, estando en total concentración con el objeto en contemplación. Se detiene el pensamiento abstracto y la mente es sometida a la percepción de los objetos, sumergiéndose en ellos, situando su conciencia en lo que percibe. Así, el sujeto olvida su propia personalidad, doblegando su voluntad, y convirtiéndose en una reflexión del objeto, haciendo desaparecer la división entre el espectador y lo observado; su conciencia se llena de una representación pictórica del mundo” (Schopenhauer en Tatarkiewicz, 1987: 361. F.W).

Sin embargo, para Walter Benjamin, la experiencia estética tiene que ver con el hecho de que la obra de arte deja de estar en el lugar privilegiado donde

ésta se mantenía y que sólo algunos afortunados podían estar en contacto con ella. Por primera vez en la historia del arte, la obra artística tiene la posibilidad de exhibirse en algún lugar fuera de un templo o iglesia, permitiéndole que sea percibida y contemplada por personajes no pertenecientes de ese círculo divino, entregándose completamente a una experiencia profana, entendiéndose este concepto como lo que no es sagrado ni sirve a usos sagrados, sino lo que es puramente secular y terrenal (Real Academia Española, 2014. F.D.E.A).

El arte profano no contempla al aura en su integridad ya que aquí predomina el valor para la exhibición, lo cual deja de lado el carácter único en que fue concebida la obra de arte y el hecho de considerar una profanación cualquier reproducción de ella. La obra de arte sigue siendo particular pero esta vez es siempre repetible y reactualizable ya que es una obra que está hecha para ser reproducida y que sólo existe bajo el modo de la reproducción (Benjamin, 1936: 16. F.B).

La reproducción técnica del arte es el factor que acelera el desgaste del aura en la obra de arte, transformándose en el vehículo de transición desde el arte aurático hacia el profano. Esto conlleva a que exista un sentimiento de crear obras de arte con la finalidad de producir y multiplicar la mayor cantidad de obras artísticas, lo cual entra en estricta relación a la forma de producción de bienes ya que Benjamin piensa que ésta puede ser utilizada como la nueva técnica de producción artística, la cual busca satisfacer la necesidad de las personas de consumir el arte y de entregarse a la experiencia estética.

Además de esta necesidad de consumo artístico, Walter Benjamin también detecta una nueva forma de apreciación de las personas con la llegada del s. XX, lo que produce el declive del aura y un desprecio hacia la singularidad irrepetible y la durabilidad eterna de la obra de arte, rechazando tajantemente la lejanía sagrada y la inacercabilidad que da el valor para el culto en las obras artísticas. Esta nueva percepción valora la reactualización y la reproductibilidad de las obras

de arte, buscando la cercanía profana de la experiencia estética y la apertura de ésta hacia la improvisación. Además, se plantea una nueva forma de participación entre el artista y su público, afirmando un intercambio de funciones entre éstos, quienes consideran a la creación artística como una obra abierta para la recepción y disfrute de cualquier persona, permitiendo una apreciación profunda pero a la vez desapercibida y distraída, no admitiendo el recogimiento, la concentración y la compenetración que imperaba en la tradicionalidad del arte aurático (Benjamin, 1936: 18 – 22. F.B).

En la música ocurre un fenómeno particular. Los primeros vestigios de expresiones musicales en la historia de la humanidad se caracterizaban por tener una connotación ritualista, donde la música se ponía al servicio de la magia y al culto de sus dioses. Siglos adelante, surgió el canto gregoriano, música vocal tradicional utilizada en las liturgias de la Iglesia Católica Romana, la cual quedó circunscrita a la iglesia y sus instituciones como la música culta más antigua de occidente. Este canto es una muestra fiel de la presencia del valor para el culto en las obras de arte musical de esa época, las cuales eran apreciadas por los miembros del pueblo fieles al templo. Sin embargo, paralelamente al canto gregoriano, se desarrollaron los cantos profanos, como por ejemplo los cantos de goliardos y juglares, que tenían acompañamiento instrumental y un carácter expresivo y emocional con temáticas de amor y de hechos heroicos en sus letras (Rodríguez, 1981: 6 – 20. F.B). Estas expresiones musicales fueron consideradas por la iglesia como manifestaciones paganas e impropias para el culto, donde existía la clara presencia del valor para la exhibición que buscaba el goce de todas las personas.

Si bien es cierto, el canto gregoriano tenía un vínculo con el valor para el culto por toda su implicación con el acto ritual, la adoración hacia dios que expresaban en sus recitativos y la exclusividad de ese arte a la iglesia. A pesar de esto, esta expresión musical también era exhibida para los fieles a la iglesia, mostrando un cierto acercamiento de este arte para el culto hacia el polo del valor

para la exhibición por el solo hecho de ser expuesta a personas externas al clérigo del templo sagrado.

Según Walter Benjamin, la obra de arte musical tiene su génesis en la mente del músico, quien la mantiene guardada en su cerebro o en las anotaciones de él mismo en una partitura adoptando un estado de pre-existencia, la cual pasa a existir realmente una vez que es exhibida. Es aquí donde se encuentra la esencia principal de este arte ya que está hecho para ser exhibido frente a cualquier auditor, entregándose completamente a la experiencia estética, en donde predomina el valor para la exhibición. Además, tales anotaciones que realiza el creador en la partitura, entregan la posibilidad de que la música exista cada vez que es interpretada y dirigida por un distinto director a su orquesta y también cada vez que es ejecutada por innumerables intérpretes, lo cual permite la existencia de infinitas versiones de una misma pieza musical y la nula presencia de una única representación auténtica de la obra musical (Benjamin, 1936: 16. F.B).

El arte musical de los compositores doctos fue realizado con el objetivo de ser presentado para una audiencia en un algún teatro o sala de concierto. En esos recintos se podían audicionar desde pequeños conciertos para uno, dos o más instrumentos hasta majestuosas sinfonías y óperas con grandes oberturas. Sin duda, en estas expresiones musicales prevalece el valor para la experiencia pero existe una observación en la inspiración de estos compositores para crear sus obras. Estudiosos del tema exponen que ciertos maestros de la música obtenían su inspiración de una fuente omnipresente, lo cual es lo más cercano a la presencia del concepto de aura de Walter Benjamin a la música: “el aparecimiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar”. Esto es otra muestra de que la música es el arte que conjuga el valor para el culto y el valor para la exhibición, en donde ambas polaridades pueden estar presentes dentro de una misma obra de arte.

Al igual que en el arte visual, la reproductibilidad técnica en la música tiene su clímax con la llegada del siglo XX debido a la innovación que produjo la grabación sonora en toda la creación y la producción musical en adelante. Rodolfo Norambuena, licenciado en composición de la Universidad de Chile y profesor del Departamento de Música en la Universidad Metropolitana de Ciencias en Educación, menciona que la grabación sonora es la génesis de una crisis en la música que hasta hoy en día no puede superar. La mayor novedad de esta innovación fue la posibilidad que le entregó a los artistas de poder grabar y difundir una composición musical a través de la radiodifusión, lo cual permitió el avance sustancial de la música popular en el mundo y del arte de los músicos ajenos al mundo de la música docta. Dentro de esta última, Norambuena habla de que el compositor entra en un estado de marginalidad debido a que la audiencia prefería escuchar la sinfonía o el concierto en un tocadiscos en vez de asistir a la sala de conciertos, lo cual provocó una baja en la remuneración de éstos, llegando al punto de no poder solventarse más con sus creaciones artísticas (Norambuena, 2013. F.B). Walter Benjamin también hace referencia a esto último, quien lo expresa en las siguientes palabras: “La catedral abandona su sitio para ser recibida en el estudio de un amante del arte; la obra coral que fue ejecutada en una sala o a cielo abierto puede ser escuchada en una habitación” (Benjamin, 1936: 43. F.B).

Sin duda, el perfeccionamiento de la reproducción técnica de la música ha avanzado a pasos agigantados, entregando la posibilidad de que cualquier persona pueda realizar una grabación de alguna creación musical para difundirla a través de discos compactos o por medio del mundo cibernético.

Historia de los soportes de la música

La historia del registro del sonido es la crónica que narra la evolución de los procesos de grabación y reproducción del sonido de forma artificial, generalmente sonido dentro del espectro audible, que ha creado el ser humano.

Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, el registro sonoro fue evolucionando al compás de los avances tecnológicos. En las últimas décadas, dichos avances permitieron dar pasos agigantados con respecto a factores como calidad, vida útil del soporte y durabilidad del sonido registrado.

La primera invención conocida de un dispositivo capaz de grabar sonido fue el **fonoautógrafo**, invención del francés León Scott, patentado el 25 de marzo de 1857. Éste podía transcribir el sonido a un medio visible, pero no tenía un modo de ser reproducido después. El aparato consistía de un cuerno o un barril, el cual recogía las ondas sonoras hacia una membrana, a la que estaba atada una cuerda. Cuando llegaba el sonido, ésta vibraba y se movía y el sonido podía grabarse en un medio visible. El fonoautógrafo era considerado como una curiosidad de laboratorio para el estudio de la acústica y, además, era utilizado para determinar la frecuencia de un tono musical y para estudiar el sonido y el habla.

Fonoautógrafo

Un equipo logró tener acceso a las grabaciones del fonoautógrafo de León Scott que estaban guardadas en la oficina de patentes de la Académie des Sciences en Francia. Escanearon el papel en relieve con un sofisticado programa de ordenador desarrollado años antes por la Biblioteca del

Congreso de los Estados Unidos, las cuales fueron traducidas por un ordenador a sonidos audibles y reconocibles. Una de ellas, creado el 9 de abril de 1860, resultó ser una grabación de 10 segundos, de muy baja fidelidad pero reconocible, de alguien cantando la canción popular francesa "Au Clair de la Lune". Este "fonoautograma" es la primera grabación de sonido conocida, así como la primera grabación que es, empíricamente, reproducible (Rosen: 2008. F.W).

Se sabe que en 1860 se realizó la primera grabación de la que se tenga noticias. El inventor estadounidense Thomas Alva Edison anunció la invención de su primer **fonógrafo** el 21 de noviembre de 1877, el cual fue mostrado por primera vez ocho días después y lo patentó el 19 de febrero de 1878. Al principio, se utilizaron cilindros de cartón recubiertos de papel de estaño, posteriormente se probó con cartón parafinado, para que finalmente aparezca en 1890 el cilindro de cera macizo, que terminó siendo el medio consolidado del invento. El cilindro de cera era de mayor calidad y durabilidad, de allí su éxito comercial.

Fonógrafo

El fonógrafo utiliza un sistema de grabación mecánica – analógica, en el cual las ondas sonoras, que pueden ser producidas por la voz u otros medios, son transformadas en vibraciones y éstas en un surco trazado de forma vertical, al que más tarde se la pasará una aguja y la misma recogerá las vibraciones en el cilindro del fonógrafo.

El fonógrafo, a diferencia del fonoautógrafo, fue el primero que pudo grabar y reproducir sonidos, siendo la canción "Mary had a Little Lamb", la primera pieza grabada y reproducida en este artefacto.

Sin embargo, este invento cayó en el olvido con la aparición del **gramófono**. Emile Berliner, de nacionalidad alemana y radicado en los Estados Unidos, lo inventó en 1887 y lo patentó en 1888. Este nuevo artefacto se trataba de un plato giratorio, un brazo, una aguja o púa con una bocina y un motor a cuerda el cual gira a 80 revoluciones por minuto (en adelante, RPM), aproximadamente. Debido de las diversas ventajas que éste tenía con respecto al fonógrafo de Edison, fue el dispositivo más común para reproducir un sonido grabado desde la década de 1890 hasta mediados de la década de 1950.

Gramófono

Al principio, los gramófonos usaban motores a cuerda, los cuales no eran capaces de controlar una velocidad constante de 78 RPM, no hasta la llegada de los motores síncronos. En primera instancia, no hubo una velocidad universalmente aceptada, y varias empresas fabricaban discos que funcionaban a diferentes velocidades. Sin embargo, las principales compañías discográficas finalmente acordaron un estándar de facto de 78 RPM, aunque la velocidad real difería entre Estados Unidos y la mayoría de países en el mundo como consecuencia del ciclaje en la corriente alterna (en Estados Unidos es de 60 Hz mientras que en la mayoría de los países es de 50 Hz), la velocidad especificada era 78,26 RPM en Estados Unidos y 77,92 RPM en el resto del mundo (Goñi, 1987. F.B).

Tocadiscos

El **tocadiscos** apareció por primera vez en 1925 en el momento que emergieron los primeros amplificadores a válvulas termoiónicas. El tocadiscos está constituido por un plato giradiscos que rotaba por tracción eléctrica, un brazo cuya punta está dotada de una púa con una bobina e imán, el cual es sensible a las vibraciones de la púa cuando ella recorre el surco del vinilo. La salida de la cápsula va a un amplificador, el cual transmitirá los datos registrados en el disco. Además de reproducir los discos de forma eléctrica y no electroacústica, la reproducción eléctrica de los discos traía muchas ventajas: tener el control del volumen de la reproducción y manejar los sonidos graves y agudos. Ahora, el plato gira constantemente a 33 RPM, logrando una mejor calidad y evitando el efecto conocido como “lloro”.

El sello estadounidense “RCA Victor” publicó los primeros sencillos en febrero de 1949 con una velocidad distinta, 45 RPM, y en discos de 7" de diámetro. Además, los nuevos discos tenían un agujero en el centro más grande para así obligar al usuario a tener que comprar tocadiscos con este nuevo sistema. Unos meses después, el 4 de abril del citado año, Capitol Records comenzó a publicar sus sencillos, también en 45 RPM.

Este artefacto se convertiría en el sistema reproductor de sonido más longevo que se utiliza en la actualidad. Por 1950 aparecen los llamados "combinados", generalmente tocadiscos con radio y en 1958 se empezaron a publicar los primeros discos en estéreo.

El cassette compacto.

Cassette

La empresa Philips, asentada en Europa, introdujo el cassette compacto en el año 1963. Al año siguiente entró en los Estados Unidos bajo marca registrada con el nombre de Compact Cassette, con la idea de reducir el tamaño tanto de los magnetófonos como de las cintas. El **cassette** es una caja plástica lo más cerrada posible para que no entre polvo en la cinta magnética, la cual contiene un carrete de unos 100 metros de largo de cinta plástica que está recubierta en óxido férrico u óxido de cromo, además de otro carrete que actúa como receptor de la cinta que circula. El ancho de esta cinta plástica es de 1/8 de pulgada.

En la cinta están disponibles dos pares de pistas estereofónicas, uno por cada cara (una cara se reproduce cuando el cassette se inserta con sus revestimientos laterales de cara A para arriba y la otra cuando se le da la vuelta para reproducir la cara B). Sin embargo, éste había sido inicialmente diseñado para uso portátil y la calidad de los primeros reproductores no era adecuada para la música. En 1965, aparecen los cassettes vírgenes comercializados por Maxell y a finales de los años 1970, Maxell y Tokyo Denkikagaku Kogyo (en adelante, TDK) se repartían el mercado de las cintas vírgenes. Las cintas de cassette Advent Corporation produjo, en 1971, el modelo 201 que trajo una opción de reducción de ruidos llamada Dolby tipo B para una cinta de dióxido de cromo. En 1980, apareció la cinta de metal (o tipo IV) de mayor calidad y las compañías discográficas empezaron a lanzar simultáneamente los Long Play (LP). El resultado fue un formato apto para la música y el comienzo de los reproductores de alta fidelidad.

Durante los años 1980, la popularidad del cassette creció más como resultado de las grabadoras portátiles de bolsillo y de los reproductores de alta fidelidad (HI-FI), como el Walkman de Sony, cuyo tamaño no era mucho mayor que el del propio cassette. El cassette de audio ha servido de inspiración para otros inventos como el Video Home System (en adelante, VHS), el cassette compacto digital, el Mini Digital Video o mini DV, el microcassette, el minicassette u otros que básicamente consisten en una caja plástica con dos carretes y una cinta magnética (Goñi, 1987. F.B).

Audio digital.

La era digital fue un cambio muy radical para el registro del sonido. En esta etapa se dio una revolución ya que, en este momento, los costes de grabación se reducirían y, tanto el registro como la reproducción del audio digital en comparación al analógico, haría que se redujera el tamaño del soporte grabado. Ahora la reproducción se torna más simple y, además, casi todos los dispositivos digitales al igual que los soportes de almacenamiento de audio tienden a tener mayor vida útil. Los soportes de audio ahora tienen más duración y mejor calidad. Si bien al principio del surgimiento de los medios digitales (sólo para la reproducción) eran muy costosos y la gente tardó en adaptarse a los mismos, en unos pocos años el medio digital desplazó a los antiguos discos de vinilo. Años más tarde, el surgimiento de grabadores y reproductores digitales desplazaron al cassette compacto (Goñi, 1987. F.B).

1. Disco de láser.

El **disco de láser** salió a la venta el 15 de diciembre de 1978. Dos meses después aparecieron en el mercado las primeras cintas VHS y cinco años después apareció el Compact Disc Read-Only Memory (en adelante, CD-ROM) basado en la tecnología del Laserdisc o disco de láser. Aunque surgió en 1978, el invento fue

patentado en 1961, y antes de 1969, Philips había desarrollado un disco de vídeo de modo reflexivo que tenía grandes ventajas sobre el transparente.

La cooperación de Philips y MCA Records no tuvo éxito y se interrumpió después de algunos años. Varios de los científicos responsables de la investigación inicial como Richard Wilkinson, Ray Deakin y John Winslow fundaron Optical Disc Corporation (hoy ODC Nimbus), compañía que es hoy en día el líder mundial en discos ópticos.

2. Cinta de audio magnética.

A mediados de 1980, Sony desarrolló el primer sistema de cassette digital, conocido como Digital Audio Tape (en adelante, DAT). Este cassette digital utiliza una cinta magnética de 4 mm, encapsulada en una carcasa protectora, pero es aproximadamente la mitad del tamaño con 73 mm de largo por 54 mm de ancho por 10,5 mm de grosor del cassette. Como su nombre lo indica, la grabación se realiza de forma digital en lugar de analógica.

Como muchos formatos de vídeo cassette, un cassette DAT sólo puede ser grabado por un lado, a diferencia de un cassette de audio análogo compacto.

Cinta de audio magnética

3. Disco compacto (CD-ROM).

Las primeras aproximaciones a lo que hoy en día se conoce como **disco compacto** se realizaron a finales de la década de 1970. Durante esta época, aparecieron diversos sistemas de videodisco de lectura mecánica y capacitiva, pero de estos prototipos, el único que ha persistido hasta la actualidad ha sido el videoscopio óptico, mayormente conocido ahora como Laser Vision. Los primeros prototipos de tocadiscos Laser Vision, nada que ver con los reproductores de discos de vinilo, aparecieron en los laboratorios alrededor de los años 1970 y en los años siguientes varias empresas como Philips, Disco Vision y Pioneer, invirtieron para desarrollar un producto viable que se presentó en 1978.

El disco compacto fue creado por el holandés Kees Immink de Philips y el japonés Toshitada Doi de Sony, en 1979. Al año siguiente, los desarrolladores del nuevo sistema de audio digital normalizaron la duración a más de 70 minutos, hecho que se debe al deseo de poder grabar la Sinfonía Nº 9 de Beethoven sin ningún corte o sin dividirla en dos discos. Se comenzaron a comercializar discos compactos pero las ventas no tuvieron éxito por la depresión económica de aquella época. Entonces decidieron abarcar el mercado de la música clásica de mayor calidad. Comenzaba el lanzamiento del nuevo y revolucionario formato de grabación audio.

Disco compacto (CD-ROM)

El sistema óptico fue desarrollado por Philips, mientras que la lectura y codificación digital fue desarrollada por Sony. Se lanzó en junio de 1980 a la industria y se adhirieron al nuevo producto cuarenta compañías de todo el mundo

mediante la obtención de las licencias correspondientes para la producción de reproductores y discos.

Fue el director de orquesta Herbert von Karajan, que en 1981 convencido del valor de los discos compactos, promovió el disco compacto durante el famoso festival de Salzburgo y desde ese momento empezó su éxito. Una de las primeras pruebas con un CD-ROM fue una grabación en Langenhagen cerca de Hannover, Alemania. El disco tenía una grabación de la Sinfonía Alpina, obra de Richard Strauss, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Berlín, conducida por el propio Herbert von Karajan. Sin embargo, el primer CD-ROM manufacturado fue el álbum de estudio The Visitors del conjunto ABBA en 1981. El primer CD-ROM lanzado fue 52nd Street de Billy Joel, el 1 de octubre de 1982. La producción de discos compactos se centralizó por varios años en los Estados Unidos y en Alemania de donde eran distribuidos a todo el mundo. Ya entrada la década de 1990, se instalaron fábricas en diversos países.

El diámetro de la perforación central de los discos compactos fue determinado en 15 mm. ya que los creadores se inspiraron en el diámetro de la moneda de 10 centavos de florín neerlandés. En cambio, el diámetro de los discos compactos, que es de 12 cm o 120 mm, corresponde a la anchura de los bolsillos superiores de las camisas para hombres, debido a que y según la filosofía de Sony, todo debía caber allí (Goñi, 1987. F.B).

Formatos digitales más modernos.

Además del CD-ROM, durante la primera década del siglo XXI, se desarrollaron varios formatos digitales, con más duración y calidad, tales como el formato MPEG-1 Audio Layer 3 (en adelante, MP3) y Waveform Audio Format (WAV), o los soportes Digital Versatile Disc (DVD) y el Blu-ray Disc (en adelante

Disco Blu-ray). Además, se inventaron varios reproductores autónomos como el iPod de Apple, el cual es el reproductor autónomo más vendido en el mundo.

1. MP3 (MPEG-1 Audio Layer 3).

La tecnología del formato de audio **MP3** fue desarrollada en Alemania por tres científicos del instituto tecnológico de Fraunhofer, Karlheinz Brandenburg director de tecnologías, Popp y Gril, en Ilemenau en el año 1986. Más tarde en 1992, la Moving Picture Experts Group (de allí el famoso MPEG) aprobó oficialmente la tecnología. Pero no fue hasta julio de 1995 cuando Brandenburg usó por primera vez la extensión mp3 para los archivos relacionados con el MP3 que guardaba en su ordenador. Un año después, su instituto ingresaba, por concepto de patentes, 1.200.000 de euros. Diez años más tarde, esta cantidad había alcanzado los 26.100.000 euros.

El formato mp3 se convirtió en el estándar utilizado por la compresión de audio de alta calidad gracias a la posibilidad de ajustar la calidad de la compresión, proporcional al tamaño por segundo y por tanto el tamaño final del archivo, que podía llegar a ocupar 12 e incluso 15 veces menos que el archivo original sin comprimir. Fue el primer formato de compresión de audio popularizado gracias a internet ya que hizo posible el intercambio de ficheros musicales. Los procesos judiciales contra empresas como Napster y AudioGalaxy son resultado de la facilidad con que se comparten este tipo de ficheros.

Al principio, el formato mp3 se utilizaba por su difusión en redes de intercambio de música como internet. Pero más tarde, cuando los reproductores de mp3 se hicieron más populares, el público empezó a conocer más este formato y sus ventajas. Con dichos reproductores y la versatilidad del internet, se estandarizó en la sociedad.

Tal fue su penetración en el mercado que, a partir de 2003, comenzaron a producirse a mayor escala algunos autoestéreos, discmans, minicomponentes y reproductores basados en memoria flash así como en disco duro. Como se menciona anteriormente, el público comenzó a conocer la versatilidad del formato lo cual hizo que en pocos años el precio de los reproductores se redujera, así como también la aparición de los teléfonos celulares que podían reproducir tonos y canciones en dicho formato. En esta misma etapa, también aparece por primera vez el reproductor iPod, el cual vio catapultado su éxito gracias a su segunda generación que permitía instalarse en Windows, y después con las mejoras como reproducción de podcasts, imágenes, video y demás funciones, hizo que este gadget se volviera un referente hasta hoy en día. Todo esto sirvió para que Apple por fin decidiese sacar al mercado el primer iPhone, teniendo un relativo éxito comercial, el cual ha venido aumentando con el pasar de los años.

Reproductor de MP3

2. Disco Blu-ray.

El **disco blu-ray** empezó a desarrollarse a partir del 19 de mayo de 2005 cuando TDK anunció un prototipo de disco blu-ray de cuatro capas de 100 Gigabyte (en adelante, GB). Mientras que Hitachi anunció el 3 de octubre de 2007 el desarrollo de un prototipo de Blu-ray Disc Read-Only Memory (BD-ROM) de 100 GB que, a diferencia de la versión de TDK y Panasonic, era compatible con los lectores disponibles en el mercado y sólo requerían una actualización de firmware. Hitachi también comentó que está desarrollando una versión de 200 GB. Pero el

reciente avance de Pioneer le permitió crear un disco blu-ray de 20 capas con una capacidad total de 500 GB, aunque no sería compatible con las unidades lectoras ya disponibles en el mercado, como haría Hitachi. Estos discos se usaron para la consola de videojuegos como PlayStation 3. Los discos blu-ray incorporan cuatro sistemas de anti copia: Sistema de Contenido de Acceso Avanzado (AACS por sus silgas en inglés), Claves para la Protección Criptográfica o BD+ y Rom Mark, Self-Protecting Digital Content (SPDG) e Image Constraint Token (ICT).

Disco Blu-ray

Una vez culminada la realización de la historia de los soportes de la música, creemos que el **disco compacto** es el soporte más adecuado para grabación y reproducción de la música que seleccionaremos de cada continente. A pesar de que en el último tiempo el uso del MP3 ha obtenido un incremento exponencial, se requiere de equipos de música especiales para la reproducción de este soporte de la música. Es por esto que el disco compacto nos entrega la posibilidad de que puede ser reproducido en cualquier equipo que tenga un lector de disco compacto, lo cual es altamente factible de encontrar en los jardines infantiles de la JUNJI.

La música envasada y en vivo

La tarea de crear una pequeña selección discográfica con la música de los cinco continentes fue encomendada con la intención de subsanar la instancia de la audición musical dentro de las aulas de los jardines infantiles de la JUNJI, puesto que la música que usualmente suelen escuchar los pequeños educandos es aquella que las educadoras de párvulos poseen, frecuentemente, en sus teléfonos móviles o reproductores de audio digital; melodías que normalmente se asocian a la música comercial actual.

Como problema principal, notamos que esta instancia de audición musical no posee mayor valor o significado trascendental en la educación y formación del párvulo. Con esta misma premisa como telón, decidimos profundizar en los diversos aspectos que se involucran en la audición musical. ¿Es lo mismo escuchar un conjunto musical en vivo que uno reproducido desde un parlante?, ¿la música en vivo tiene más valor que la música envasada?, ¿es necesaria la audición en la educación?, ¿es relevante el mensaje y la experiencia estética intrínseca de las obras musicales? En este punto, comenzaremos por definir y establecer las diferencias entre la música en vivo y la envasada, para luego ir ahondando en sus características valóricas y estéticas dentro de la educación.

La música está presente en muchas de las actividades del diario vivir y, las relaciones que se tengan con ésta, depende de la naturaleza de la actividad, ya sea como intérprete, oyente, profesor, estudiante, etc. También existe una clara diferencia en esta relación entre quienes frecuentan asistir a conciertos y aquellos que no lo hacen tan a menudo.

Como punto de partida deberíamos establecer la diferencia entre música en vivo y música envasada, aunque para llegar a eso, antes debemos definir el término de “música”.

- **Músico, ca:** Arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente (Real Academia Española, 2014. F.D.E.A).

Si bien, “no se ha logrado definir el arte, ni mucho menos la música de todas las culturas, en todos los tiempos y en todo lugar” (Becerra, 1969: 35. F.W), solamente utilizaremos esta definición de manera explicativa. No ahondaremos en busca de una definición apropiada para música, puesto que no compete en este seminario.

El concepto “en vivo” hace referencia a una experiencia vivida en carne propia, por ende, cuando se habla de **música en vivo** se describen aquellos espectáculos musicales en los que se asisten personalmente, enfatizando la vivencia, pues tanto los músicos como la audiencia comparten una misma y única experiencia, el concierto.

Tal vez el término de “concierto” se acomoda mejor para entender la música en vivo.

- **Concierto** (de concertar): Función de música en que se ejecutan composiciones sueltas (Real Academia Española, 2014. F.D.E.A).

Importante recalcar la palabra ejecutar ya que involucra la acción de interpretar o tocar una pieza musical. Además, una función de música involucra necesariamente un espacio físico, en donde los espectadores se puedan reunir junto con los intérpretes de la manifestación musical.

Cuando la música es grabada en algún medio de almacenamiento para su posterior reproducción, se hace referencia al término de **música envasada**.

Por las características presentadas anteriormente, podemos notar que la música en vivo y la envasada se diferencian, generalmente, por el medio que actúa como soporte para la música. En este caso sería:

- Música en vivo: Ejecución de los instrumentos musicales, concierto.
- Música envasada: Cassettes, CD-ROM, etc., escuchados en pequeños, medianos o grandes parlantes.

Como forma de ejemplificar, cuando es utilizado un medio de reproducción de música (reproductores de CD-ROM, vinilos, cassettes, radio, etc), se habla de música envasada. Sólo cuando los músicos ejecutan sus instrumentos en directo se habla de música en vivo. Por el contrario, cuando los instrumentistas sincronizan sus movimientos con música ya grabada y reproducida se habla de *playback*, que en cualquier caso no se considera como música en vivo.

La experiencia estética en el arte.

La respuesta de los espectadores ante la belleza y las sensaciones que evocan muchas de las expresiones artísticas, es lo que desde el siglo XVIII se denomina como “experiencia estética” (Tatarkiewicz, 1987. F.W), aunque en siglos anteriores era definida como percepción de la belleza. En el pensamiento de Pitágoras, “para percibir la belleza debemos centrar nuestros ojos en ella” (Tatarkiewicz, 1987: 350. F.W), también se puede aplicar esta concepción a la percepción de los sonidos por medio de nuestros oídos.

Las corrientes principales de pensamiento sobre el estudio de la percepción de la belleza provienen de Grecia con dos filósofos, Aristóteles y Platón. El primero se enfoca en el concepto de “encantamiento”, donde las sensaciones que se ocasionen, a través de los sentidos, se asocian hacia el placer biológico. Por el contrario, Platón proponía que la verdadera belleza no se encontraba en los

objetos sino en las ideas, incorporando una actitud mental indispensable para distinguir las emociones.

Durante el Renacimiento, los teóricos conservaron la actitud racional respecto a la comprensión de las experiencias estéticas. Sólo Gian Vincenzo Gravina propuso un punto de vista contrario, indicando que “la respuesta a la belleza y al arte se distingue por el hecho mismo de las emociones irracionales que toman posesión de la mente” (Tatarkiewicz, 1987: 355. F.W).

Durante los años de la Ilustración, surge un interés por resolver y esclarecer el concepto de lo bello. En Inglaterra se preguntaban a qué facultad intelectual se debía la experiencia estética; ya no era sólo la percepción y el razonamiento, sino que además se agregaba la intuición. En el siglo XVIII, el concepto en boga fue el del gusto, término que se entendía como la facultad de discriminar lo que es feo, y la facultad para percibir y reconocer la belleza, la denominaron como el “sentido de belleza” (Tatarkiewicz, 1987: 357. F.W). Los tratamientos psicológicos de las experiencias estéticas del siglo XVIII tuvieron dos representantes. El primero de ellos fue Shaftesbury, quien plantea que “la belleza posee una cualidad objetiva” (Tatarkiewicz, 1987: 358. F.W), mientras que Hutcheson pensaba que “la belleza era una cualidad sensible; la respuesta subjetiva de los sentidos a los estímulos objetivos” (Tatarkiewicz, 1987: 358. F.W).

Schopenhauer afirma la experiencia estética como contemplación, un estado de la mente en sumisión pasiva hacia los objetos, concentrándose solamente en los que tiene ante él.

Dentro de las teorías que han surgido durante los últimos cien años se puede mencionar las siguientes:

- **Hedonista**: La experiencia estética es un sentimiento de placer o, en caso contrario, un sentimiento de desagrado.

- **Cognoscitiva**: La experiencia estética es un tipo de conocimiento.
- **Ilusionismo**: La experiencia estética proviene de las ilusiones, apariencias e imaginación.
- **Teoría de la empatía**: La experiencia estética tienen lugar cuando el sujeto transfiere su propia actividad al objeto.
- **Teoría de la contemplación**: El placer no deriva del sujeto, sino que se obtiene de los objetos.
- **Teoría de la euforia**: La experiencia estética tiene lugar cuando se rechaza el elemento intelectual ante el umbral del pensamiento.

Como síntesis, toda manifestación artística se relaciona estrechamente con el espectador, la experiencia estética es propia e individual, ya que es una experiencia que abarca no solamente lo sensorial sino también lo emocional, lo racional y puede llegar a ser subjetiva. “Tanto en la experiencia del espíritu artístico como en la conciencia contemplativa, es posible descubrir momentos excepcionales, únicos, intensos; reveladores acaso de algo vertiginosos, irrepetible y, por qué no decirlo, intransferible e inefable” (Montoya, 1974: 28. F.W).

El valor y significado de la música en vivo.

Como vimos anteriormente, la contemplación de una manifestación artística conlleva intrínsecamente a una experiencia estética. En el caso de la música, ¿la experiencia estética existe en la música envasada o en la música en vivo?

La diferencia clave para responder esta pregunta radica en la instancia que se genera al momento de escuchar un concierto musical en vivo. “La música en vivo es la experiencia más rica y poderosa. Es un acto social y artístico en el que todos los participantes establecen una serie de interacciones en tiempo real, mediatizadas por diferentes factores musicales, sociales, psicológicos y

ambientales" (Serra, 2015: 96. F.B). La música en vivo, además de permitir al oyente estar en contacto directo con el intérprete musical, posee el valor de ser un acto irrepetible y único en la vida.

Al contrario, en la música envasada no existen otros participantes más que el oyente, pues no requiere de intérpretes musicales, lo que conlleva a que la experiencia vivida sea bastantemente paupérrima. El hecho de no ver qué instrumento genera cierto timbre, de no percibir la forma y diseños de los instrumentos y de no conocer la técnica de ejecución de los instrumentos es una carencia en la formación de cualquier oyente. El conjunto de estos factores, influye negativamente en la apreciación estética de cualquier obra.

La principal ventaja que tiene la música envasada es la capacidad de reproducir a voluntad cualquier tipo de música, ya sea parando, pausando, retrocediendo, etc. Además, el acceso a este tipo de medio es relativamente económico en comparación con los espectáculos en vivo.

Como anécdota, podemos indicar como Sergiu Celibidache, músico y director de orquesta rumano que desarrolló su carrera en Alemania, se negó a publicar grabaciones de sus interpretaciones argumentando que ninguna grabación es capaz de captar todos los matices sonoros que se perciben en vivo en una sala de conciertos (Franetovic & Hurtado, 2009: 16 - 17. F.W).

Joan-Albert Serra, intérprete, compositor y profesor español, ha profundizado en tres aspectos que ocurren en una manifestación musical en vivo: *las relaciones, las emociones y el significado*. Su trabajo se ha basado en las presentaciones del conjunto "El Teatre Instrumental", una orquesta de repertorio clásico que interpreta sin director. A través de la recolección de datos por medio de entrevistas, encuestas, observaciones de oyentes y miembros de la orquesta, ha registrado cómo muchos de los auditores valoran la comunicación que se genera con la orquesta, el diálogo musical y gestual que observan entre los

músicos (Serra, 2015: 96. F.B). Los músicos consideran positivo el hecho de no tener director, argumentando que se potencian y refuerzan la implicación musical y personal.

Aunque, se hace difícil configurar el complejo conjunto de emociones convergen ya que la conforman sentimientos, sensaciones, climas y estados de ánimo. “Las emociones son uno de los aspectos que los oyentes mencionan con mayor frecuencia para describir sus experiencias musicales” (Serra, 2015: 96. F.B).

Cuando el autor o intérprete plantea la obra, intenta expresar una emoción o mensaje más o menos específico, aunque éstas no necesariamente llegan a percibirse a cabalidad por los espectadores. En palabras de Serra, “el lenguaje musical funciona a distintos niveles y el propio contenido emocional es una forma de significado, el cual es percibido o sentido de manera diferente por cada persona” (Serra, 2015: 96. F.B).

Para Serra, cuando escuchamos una obra musical en vivo, debemos ser capaces de observarla como una unidad, en la que las emociones y significados comparten espacio en la actividad contemplativa y, en donde, “el verdadero significado de una actividad musical se encuentra en las relaciones que se establecen, tanto entre los propios sonidos, como entre los participantes” (Serra, 2015: 96. F.B).

La audición en la educación y el concierto didáctico.

Como profesores, la enseñanza y el aprendizaje es el fin de cada una de las acciones que llevamos a cabo dentro de las aulas escolares, y como docentes especializados en educación musical, el medio más idóneo para facilitar el

acercamiento de este arte es a través de la audición, preferentemente de música en vivo.

Danna (1988) citado por Neuman (2004) comprende el concepto de aprendizaje como “la modificación adaptativa durable de la conducta del sujeto en su interjuego equilibrado con el medio ambiente, en cuanto éste le ofrece situaciones que se repiten”. Ella misma denota también la importancia de diferenciar entre aprendizaje y adiestramiento, identificando que “el aprendizaje supone la adquisición, por asimilación o incorporación consciente, que realiza un sujeto de un objeto proveniente del mundo exterior o del sujeto mismo” (Neuman, 2004: 1. F.W) y el adiestramiento, en cambio, es una asociación momentánea entre estímulo y respuesta. Por esta razón, no existe aprendizaje cuando no participan la comprensión, la asimilación y la reflexión del sujeto.

Según Shuell (1987) citado por Neuman (2004) el aprendizaje tiene tres criterios a considerar:

- Se produce un cambio en la conducta o en las habilidades del sujeto.
- El cambio se produce como resultado de algún tipo de práctica o experiencia.
- El cambio es duradero.

El aprendizaje tiene lugar en distintas zonas de nuestra sociedad, ya sea en la casa, en la escuela o en el resto del contexto social, y siguiendo el enfoque presentado por Zabalza (1990) en Estebaraz (1994), la enseñanza es una articulación de la experiencia extra e intraescolar. En este sentido, la música se transforma en una experiencia dentro de la trama de actividades que poseen los sujetos.

Los principales objetivos de la educación musical es el desarrollo de la sensibilidad musical, la vivencia de la música y la expresión a través de la música

(Neuman, 2004. F.W). Hemsy de Gainza (1977) resume el objetivo principal de la música como una forma de conectar al hombre con su entorno musical y sonoro, permitiéndole descubrir y ampliar las vías de la expresión musical, con el fin de musicalizar al sujeto, y la manera de realizarlo se traduce en las tres experiencias más importantes que tienen las artes musicales:

- La audición: Oyente, espectador.
- La expresión: Interpretación.
- La creación: Composición.

La audición debe ser, por lo tanto, el primer medio para el desarrollo del interés y el placer por la música. Pero, ¿cómo debemos escuchar? ¿cómo enfrentar la audición en el colegio?

En una audición, existen tres planos que conjugan entre sí:

- Plano sensual: Escuchar música por puro placer (modo más sencillo y primitivo de audición, no necesita preparación ni tratamiento).
- Plano expresivo: Goce de sensaciones sonoras, percepción de la riqueza, estética y caudal sonoro.
- Plano mental o musical: Percepción a través de análisis de los elementos musicales (Pérez, 2003. F.W).

La audición debe convertirse en un vehículo que ofrezca una manifestación artística que impacte emocionalmente a los niños y jóvenes, que les facilite “gozar de la música de un modo más consciente y profundo, promoviendo variadas y ricas respuestas afectivas e intelectuales” (Neuman, 2004: 3. F.W), siendo el profesor quien debe fomentar esta vivencia en su alumnado.

Tal vez la mejor manera de hacer llegar la audición a los estudiantes es a través de los conciertos didácticos, los cuales son una propuesta hacia un nuevo

enfoque de audición para los niños. “Un concierto es didáctico cuando cumple objetivos pedagógicos definidos que se enmarca en un proceso educativo determinado” (Neuman, 2004: 5. F.W). Éste debe estar dirigido a un público específico y previamente conocido, en el cual exista un programa de acuerdo a los objetivos planteados y algún tipo de guía que intervenga con el público.

Facilitar el acercamiento hacia la música en vivo y desarrollar la audición comprensiva y el juicio crítico, son los objetivos principales de un concierto didáctico. “El concierto didáctico en sí, significa la culminación de un intenso proceso educativo y, a su vez, el estímulo para la realización de numerosas acciones musicales posteriores” (Neuman, 2004: 5. F.W).

Por las características presentadas anteriormente, es necesario que antes de una audición, el docente tenga conocimiento de las obras que van a ser escuchadas. De esta forma, la audición puede ser complementada con actividades preparatorias para que el alumnado se familiarice con los contenidos presentados en la audición.

No se trata de realizar una audición sólo por escuchar algo, como por ejemplo una salida al teatro municipal, donde solamente importa que el niño se divierta y juegue con los compañeros de asiento. “El espectáculo por el espectáculo es un engaño educativo” (Pérez, 2003. F.W). El profesor debe tener en claro qué quiere conseguir y las consideraciones que debe tener. Nuestra intención no es abogar por demostrar que la música envasada no responde a las necesidades educativas, sino que defendemos la necesidad de generar mejores instancias musicales en donde los alumnos puedan acumular vivencias en el campo de esta área.

Oír y escuchar

¿Es lo mismo oír que escuchar?

Comenzaremos por explicar las diferencias entre los procesos de oír y escuchar.

Escuchar implica un proceso voluntario, en donde el individuo enfoca su atención en un sonido o sonidos determinados, lo que implica un proceso neuronal en donde el cerebro clasifica los sonidos. El acto de escuchar es sumamente importante al momento de comunicarse y en el acto de aprendizaje ya que, en el primero, evita malos entendidos y en el segundo se torna fundamental debido a que el individuo logra comprender cabalmente lo que se le dice. Esto se diferencia al acto de **oír** ya que éste es simplemente una forma pasiva de percibir sonidos sin ponerles atención, siendo un proceso fisiológico donde sólo se percibe sensaciones sin clasificarlas (Trallero, 2008: 6. F.W).

El cerebro es capaz de separar y jerarquizar la información que le envía el oído, siendo la principal función de éste en la escucha. Podemos decir, en términos simples, que la diferencia entre lo uno y lo otro es, principalmente, que al oír el cerebro no clasifica los sonidos ni identifica nada en ellos, mientras que en el proceso de escucha el sonido llega a nuestros oídos y el cerebro, además de recibirlo, también lo ordena y nos decodifica el mensaje.

Entendiendo ya lo que significa escuchar podemos conocer el lado psicológico del tema, en donde relevantes psicólogos de nuestro tiempo han destacado la importancia de esta dinámica del escuchar. Carl Rogers, influyente psicólogo estadounidense, hablaba del escuchar empático, de las actitudes básicas de una acogida incondicional y en la calidez de la escucha, así como en el evitar la interrupción y dar consejos.

Eugene Gendlin, filósofo y psicoterapeuta estadounidense, le añadió el "focusing" a la escucha empática de Rogers al hablar del escuchar absoluto o del escuchar terapéutico subrayando, en este caso, que la escucha no es sólo una mera disposición o simple paso dentro de un proceso de cambio, sino que puede ser en sí misma un proceso sanante debido a la capacidad que tiene de facilitar la clave de comprensión de los significados (Rodríguez Osorio, sin fecha: 2. F.W).

Gendlin da cuatro indicaciones muy prácticas:

1. Para demostrar que has escuchado, forma una o dos oraciones con el significado de lo que la persona quería transmitirte.
2. Con tus propias palabras, pero conservando las palabras de la persona en los puntos delicados.
3. Cuando la persona se complica y se enreda, retoma una o dos expresiones sobre lo que crees que es el núcleo de la comunicación, y deja que la persona lo corrija o añada. Repite lo que ellos han cambiado y añadido hasta que lo entiendas justo como ella, y sólo entonces forma tu oración para decir lo que significa lo expresado.
4. Cuando pidas aclaración, hazlo utilizando los aspectos que han quedado claros. No le digas: "¡No he entendido nada!" (Rodríguez Osorio, s.f: 3. F.W).

Además, podemos encontrar opiniones científicas del tema. Por ejemplo, el Dr. Alfred A. Tomatis, médico e investigador francés, especialista del oído, psicólogo y miembro de la Academia Francesa de Ciencias, concuerda con la definición de oír y escuchar que expusimos en los primeros párrafos de la página anterior.

Por otra parte, Tomatis postula que los fenómenos aéreos se transforman en fenómenos óseos porque el sonido entra por el conducto auditivo externo al oído interno. Además, menciona que la regulación del sonido es desempeñada por

el puente óseo martillo-yunque-estribo gracias al juego de los dos músculos más pequeños del cuerpo humano, el del martillo y del estribo. A causa de estas regulaciones tensionales, el oído medio transforma y transporta el sonido (Tomatis en Tomatis Développement S.A., 2000. F.W).

Según Concha Trallero Flix, la investigación de Tomatis nos muestra el papel fundamental que desempeña el oído en el control de la fonación, la imagen corporal y el control motor. Además, demostró que al mejorar las habilidades auditivas del ejecutante, específicamente su automonitoreo a través del proceso de escuchar, logra un mayor dominio de su voz o instrumento (Trallero, 2008: 4. F.W).

Nuestros oídos juegan un papel principal en la estimulación del cerebro. "El oído se puede comparar con un dínamo que transforma las estimulaciones que recibe en energía neurológica encauzada a alimentar al cerebro" (Tomatis en Tomatis Développement S.A., 2000. F.W).

Tomatis también señala que varias de las funciones del oído son tan importantes como la audición misma, de las cuales se destaca la función vestibular. El vestíbulo, parte del oído interno, controla el balance, la coordinación, la verticalidad y el tono muscular de los músculos de nuestros ojos. Otra parte importante del oído interno es la cóclea o caracol, el cual cumple la función de analizar sonidos. Estas dos estructuras son muy importantes pues el tacto, la visión y la escucha son interpretadas por nuestro sistema vestibular-coclear ya que el vestíbulo y la cóclea están unidos y actúan como enlazadores de comunicación entre el sistema nervioso y el cerebro para toda la información sensorial (Trallero, 2008: 6. F.W).

Como vimos anteriormente, Tomatis pone en evidencia las relaciones que existentes entre el oído, el lenguaje y la imagen del cuerpo, lo cual permitió que sus experiencias fueran tomando la forma de una nueva disciplina: la **audio-**

psico-fonología. De este modo, Tomatis creó un método de estimulación sensorial, para lo cual diseñó un aparato altamente sofisticado conocido como **oído electrónico** y un sistema de **conducción ósea** que efectúan un juego osteomuscular a nivel de los músculos del oído medio (Tomatis Développement S.A., 2000. F.W).

A grandes rasgos, podemos decir que el método Tomatis consiste en una técnica de estimulación sensorial sonora, donde el sonido es transmitido por medio de la conducción ósea provocada por la vibración en la parte superior del cráneo y por la conducción aérea a través del pabellón de la oreja. Aunque, para que esto sea logrado, dicho sonido ha sido previamente tratado en un laboratorio para proporcionarle el efecto Tomatis y así estimular todo el oído interno, tanto en el plano auditivo como en el motor. Más concretamente, el sonido se propaga a través del tímpano, luego en conducción ósea y activa mediante una acción refleja, la contracción y después la relajación de dos músculos llamados **músculo del estribo** y **músculo del martillo**. Este efecto se basa en un doble mecanismo de contraste perceptivo sonoro (doble alternancia de timbre e intensidad) destinado a “sorprender” el oído. Estos músculos van estimular a su vez, también por vibración, los órganos llamados cóclea y vestíbulo. La cóclea y el vestíbulo están recubiertos de micro células llamadas **células ciliadas** cuya finalidad es convertir esta vibración en estímulos eléctricos que van a alimentar una vasta red nerviosa que lleva el nombre de formación reticulada, la cual controla el nivel de actividad global de la actividad cerebral. Dicho de otro modo, la cóclea y el vestíbulo dinamizan el cerebro; se dice que el oído interno tiene una función de carga cortical. Por otro lado, el vestíbulo informa al cerebro del más mínimo movimiento corporal, lo cual tiene una incidencia en el ritmo y el equilibrio. Es por esto que la coherencia del mensaje que transmite es fundamental, por lo cual es necesario estimularlo eficazmente (Tomatis Développement S.A., 2000. F.W).

El método Tomatis ha tenido un considerable desarrollo en todo el mundo, el cual ha abierto “centros de atención Tomatis” que forman una red internacional

en más de 30 países con consultores certificados, capacitados y supervisados por el Dr. Tomatis y su equipo. Por ellos han pasado famosos artistas como la cantante lírica María Callas y el actor francés, nacionalizado ruso, Gérard Depardieu.

Este método puede aplicarse en el tratamiento de:

- Trastornos del aprendizaje y el lenguaje.
- Trastornos de la atención.
- Trastornos afectivos y emocionales.
- Trastornos de la comunicación.
- Trastornos psicomotores.
- Trastorno generalizado del desarrollo (TGD).
- Desarrollo personal y bienestar.
- Mejora de la voz y la musicalidad.
- Preparación al parto.
- Aprendizaje de idiomas.

Ahondaremos en los trastornos de la comunicación, el cual es contingente a este tema del marco teórico.

Cualquier distorsión de la escucha demasiado arraigada conlleva a la pérdida del deseo de escuchar, lo que a su vez va a generar una disminución del deseo de comunicar, ya sea por resignación o por falta de confianza, consecuencia de las dificultades encontradas para poder hacerlo eficazmente.

No hay que olvidar que tener una buena escucha no implica necesariamente tener una buena audición. La escucha se caracteriza a la vez por una real intención de comunicar así como por una calidad de percepción e interpretación del mensaje sonoro recibido. La escucha se evalúa por la calidad de aprovechamiento de nuestra audición y no por su nivel de sensibilidad.

Aunque la expresión "problemas de comunicación" posee indudablemente un carácter muy general y las dificultades de comunicación pueden tener causas muy diversas y variadas. Esto no impide que una proporción considerable de estas últimas encuentren su origen en distorsiones probadas de la función de la escucha.

Las dificultades de comunicación pueden adoptar formas muy diferentes. Por ejemplo, pueden manifestarse por una incapacidad en aceptar el recibimiento de los sonidos que nos rodean sin que ello represente para nosotros una agresión: la bocina de un automóvil, una puerta que se cierra, el ambiente sonoro elevado en un restaurante, pero también ciertas voces, como la de un compañero de trabajo, un pariente, un amigo, etc. Para estas personas será imposible utilizar su voz como una verdadera herramienta de comunicación debido a la falta de dominio de sus diferentes componentes prosódicos: entonaciones, inflexiones, ritmo e intensidad. El interlocutor que recibe la voz, la percibirá entonces como agresiva, fría o desprovista de cualquier poder de expresión (Tomatis Développement S.A., 2000. F.W).

Además de los trastornos de la comunicación, también explicaremos el ámbito de la mejora de la voz y la musicalidad.

Gracias a una acción directa sobre el mecanismo cerebral que liga la percepción y la acción, el principio fundamental del método Tomatis es que toda modificación de los mecanismos relacionados con la recepción y el análisis de un mensaje sonoro tendrá consecuencias sobre el modo de reproducir este mensaje, ya sea de manera hablada, cantada o mediante un instrumento musical. Por otra parte, una emisión vocal de calidad no exige solamente una buena escucha del mensaje sonoro que viene del exterior, sino que también y por sobre todo, una buena **autoescucha**, es decir; la capacidad de utilizar la propia voz como la fuente sonora a analizar y controlar con exactitud, en intensidad y calidad. Esta autoescucha puede llevarse a cabo siempre y cuando la vibración sonora

percibida sea correctamente regulada por conducción ósea, que es la vía de transmisión del sonido por todos los huesos del cuerpo y en particular por el cráneo (Tomatis Développement S.A., 2000. F.W).

Incluso, esta teoría se ha utilizado para lograr tranquilizar a un grupo de niños, algo que a veces se torna un poco complejo en las salas de clases actuales. Esto se debe a que, según Tomatis, los sonidos ricos en frecuencias armónicas altas, son resonancias "de carga" o "que cargan" la corteza cerebral. En cambio, los sonidos de frecuencias bajas no sólo no suministran suficiente energía a la corteza, sino que pueden llegar a agotar al individuo ya que inducen respuestas motoras que absorben más energía de la que puede proporcionar el oído. Las personas que tienden a cansarse o a deprimirse frecuentemente tienen una voz apagada o inexpresiva con poco contenido en frecuencias altas. Los efectos de esta carga cortical se pueden manifestar de la siguiente manera:

- Una mayor motivación en las actividades cotidianas.
- Una mayor facilidad y capacidad en el trabajo.
- Una menor susceptibilidad a la fatiga.
- La conciencia de sentirse dinámico junto con la impresión de tener más vitalidad.
- Una mejor atención y concentración.
- Una mejor memoria.
- Menos tiempo de sueño.

Cuando nuestro cerebro está bien "energizado", podemos enfocar, concentrar, organizar, memorizar, aprender y trabajar por largos periodos de tiempo, casi sin esfuerzo (Trallero, 2008: 5. F.W).

El derecho de autor y la propiedad intelectual

Cuando comenzamos nuestro seminario y la recopilación de canciones del mundo, nos surgieron las siguientes dudas: ¿se pueden reproducir dichas canciones con plena libertad en los jardines de la JUNJI?; ¿en algún caso las interpretaciones de las músicas que recopilamos están protegidas por el derecho de autor o la propiedad intelectual, aunque sean tradicionales y/o anónimas?; ¿de quién sería la responsabilidad de pagar las regalías correspondientes? En esta parte, intentaremos dar respuesta a estas preguntas o a otras que puedan ir presentándose a través del mismo.

Lo primero que haremos, es dar las definiciones correspondientes al tema que nos ayudarán a comprenderlo de mejor forma:

- **Derecho:** Facultad de hacer o exigir todo aquello que la ley o la autoridad establece en nuestro favor, o que el dueño de una cosa nos permite en ella.
- **Autor:** Persona que ha producido alguna obra científica, literaria o artística.
- **Autoría:** Cualidad de autor.
- **Derecho de autor:** Derecho que la ley reconoce al autor de una obra intelectual o artística para autorizar su reproducción y participar en los beneficios que ésta genere (Real Academia Española, 2014. F.D.E.A).
- **Propiedad intelectual:** Se entiende, en términos generales, como toda creación del intelecto humano. Los derechos de propiedad intelectual protegen los intereses de los creadores al ofrecerles prerrogativas en relación con sus creaciones (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sin fecha: 3. F.I).

Propiedad intelectual.

La legislación de derecho de autor forma parte del cuerpo más amplio del derecho conocido con el nombre de **"Derecho de la propiedad intelectual"**.

En el *Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (1967), en adelante OMPI, consta una lista de objetos que se prestan a la protección por conducto de los derechos de propiedad intelectual a saber:

- Las obras literarias artísticas y científicas.
- Las interpretaciones de los artistas intérpretes y las ejecuciones de los artistas ejecutantes, los fonogramas y las emisiones de radiodifusión.
- Las invenciones en todos los campos de la actividad humana.
- Los descubrimientos científicos.
- Los diseños industriales.
- Las marcas de fábrica, de comercio y de servicio y los nombres y denominaciones comerciales.
- La protección contra la competencia desleal.
- Todos los demás derechos relativos a la actividad intelectual en los terrenos industrial, científico, literario y artístico (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sin fecha: 3 - 4. F.I).

Ahora bien, ¿en qué sustentamos la idea de que exista una protección a la propiedad intelectual?

Dos razones fundamentales pueden aducirse en general para explicar la necesidad de que los países promulguen leyes de protección de la propiedad intelectual. En primer lugar, a fin de amparar en las leyes los derechos morales y patrimoniales de los creadores respecto de sus creaciones y los derechos del público para tener acceso a las mismas. En segundo lugar, con miras a promover la creatividad y a los fines de la difusión y la aplicación de los resultados de la

misma, así como para fomentar prácticas comerciales leales que contribuyan, a su vez, al desarrollo económico y social (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sin fecha: 4. F.I).

La propiedad intelectual se divide en dos grandes ramas, las cuales son la **propiedad industrial** y el **derecho de autor**. Como el primero no es de incumbencia para este seminario, ahondaremos en el segundo.

El derecho de autor se aplica a las creaciones artísticas como los libros, las obras musicales, las pinturas, las esculturas, las películas y las obras realizadas por medios tecnológicos como los programas informáticos y las bases de datos electrónicas. En inglés, a diferencia de los demás idiomas europeos, el derecho de autor se conoce con el nombre de **copyright**. El término “copyright” tiene que ver con actos fundamentales que, en lo que respecta a creaciones literarias y artísticas, sólo pueden ser efectuados por el autor o con su autorización. Se trata, concretamente, de la realización de copias de las obras. La expresión derecho de autor nos remite a la persona creadora de la obra artística, a su autor, subrayando así el hecho que se reconoce en la mayor parte de las leyes, en el sentido de que el autor goza de derechos específicos en relación con su creación como el derecho a impedir la reproducción deformada de la misma, prerrogativa que sólo a él le pertenece, mientras que existen otros derechos, como el derecho a efectuar copias, del que pueden gozar terceros, por ejemplo, todo editor que haya obtenido una licencia del autor con ese fin (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sin fecha: 5. F.I).

Desde acá podemos desprender que nos falta explicar qué ocurre con las interpretaciones y ejecuciones públicas de la música del mundo recopilada en nuestro seminario, ya que se escuchará, como primera instancia, en instituciones educativas a nivel de curso o de escuela.

En un gran número de legislaciones nacionales se entiende por interpretación o ejecución públicas toda interpretación o ejecución de una obra en un lugar en el que el público esté o pueda estar presente, o en un lugar no abierto al público pero en el que se encuentre presente un número considerable de personas al margen del círculo familiar normal y gente allegada a la familia. Con el derecho de interpretación o ejecución públicas, se faculta al autor o al titular del derecho de autor a autorizar la interpretación o ejecución en directo de una obra, como puede ser una obra teatral en un teatro, o un concierto sinfónico en una sala de conciertos. Por interpretación o ejecución públicas se entiende también la interpretación o ejecución mediante la grabación. Por consiguiente, se entiende por interpretación o ejecución públicas de una obra musical el hecho de que la grabación sonora de dicha obra o el fonograma de la misma pueda escucharse gracias a un equipo de amplificación, por ejemplo, en discotecas, aviones, centros comerciales, etc. (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sin fecha: 10. F.I).

¿Qué hay con la vigencia del derecho de autor? ¿Se tendrá que siempre pedir permiso o pagar por reproducir un material artístico, incluso si el autor está fallecido?

Según la OMPI, el derecho de autor no tiene una vigencia indefinida. En la ley se estipula un plazo de vigencia de los derechos del titular, plazo que se inicia con la creación de la obra o, como se contempla en algunas leyes nacionales, en cuanto quede plasmada en formato tangible. Por lo general, el derecho de autor sigue surtiendo efecto durante cierto tiempo una vez fallecido el autor. La finalidad de esa disposición es velar para que los herederos del autor puedan beneficiarse económicamente de la explotación de la obra incluso después de la muerte de este último.

En los estados que son parte del **Convenio de Berna** y en muchos otros países, el plazo de protección se extiende, por lo general, durante la vida del autor y durante un mínimo de 50 años contados a partir de su muerte. Por otra parte, en varios países, se observa hoy una tendencia a alargar la vigencia del derecho de autor, por ejemplo, en la Unión Europea, en los Estados Unidos y otros países se ha ampliado el plazo del derecho de autor, que ha pasado a tener una vigencia de 70 años contados a partir de la fecha de fallecimiento del autor (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, sin fecha: 14. F.I).

¿Existen leyes de derecho de autor y/o propiedad intelectual en Chile?

La ley principal de protección a la propiedad intelectual en Chile es la n° 17.336. Esta ley regula, entre otras cosas, la protección a "los derechos que, por el sólo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de la inteligencia en los dominios literarios, artísticos y científicos, cualquiera que sea su forma de expresión, y los derechos conexos que ella determina. El derecho de autor comprende los derechos patrimonial y moral, que protegen el aprovechamiento, la paternidad y la integridad de la obra" (Art. 1).

En el capítulo II de esta ley, aparecen los artículos que se refieren a quienes son los propietarios del derecho y sus acciones:

- Artículo 6°- Sólo corresponde al titular del derecho de autor decidir sobre la divulgación parcial o total de la obra.
- Artículo 7°- Es titular original del derecho el autor de la obra. Es titular secundario del derecho el que la adquiera del autor a cualquier título.
- Artículo 8°- Se presume autor de una obra, salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal al divulgarse aquélla, mediante indicación de su nombre, seudónimo, firma o signo que lo identifique de forma usual, o

aquélla quien, según la respectiva inscripción, pertenezca el ejemplar que se registra.

En el capítulo III se establece la duración de la protección:

- Artículo 10.- La protección otorgada por esta ley dura por toda la vida del autor y se extiende hasta por 70 años más, contados desde la fecha de su fallecimiento (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, 1970. F.I).

Capítulo III:

Consideraciones Pedagógicas

¿Qué es un continente?

Como nuestra propuesta está categorizada bajo el concepto de continente, antes de pasar a los siguientes capítulos, conceptualizaremos la palabra continente y mostraremos una breve reseña sobre la formación de los continentes actuales y su orden. Luego de esto, se entregarán unas recomendaciones para llevar a cabo la audición de los discos y se darán las consideraciones iniciales para enfrentar cada capítulo de los continentes.

La Real Academia Española define la palabra **continente** como “cada una de las grandes extensiones de tierra separadas por los océanos” (Real Academia Española, 2014. F.D.E.A) y proviene del latín *continente* que significa “mantener juntos”. Estas extensiones de tierra emergidas del planeta abarcan el 29% de su totalidad, siendo el 71% restante ocupado por los mares y océanos (Grupo Editorial Océano, 1997: 200. F.D.E.A).

Diversas teorías han tratado de explicar la formación de los continentes y océanos. Algunas de éstas explican que los gases incandescentes que constituían originalmente la Tierra se enfriaron gradualmente formando un fluido mayormente líquido, sobre el cual comenzaron a flotar los materiales de menor densidad encima de los con densidad mayor. Estos materiales al estar en la superficie, comenzaron a enfriarse primero y pasaron a un estado de solidificación, formando así la corteza terrestre. Por su parte, la atmósfera retuvo grandes cantidades de vapor de agua junto a otros gases mientras existía un intenso calor ambiental que procedía del interior de la Tierra. Al descender este calor, el vapor de agua precipitó por un periodo prolongado de tiempo en forma de lluvia, las cuales se asentaron en las depresiones de tierra, acumulándose grandes cantidades de agua llevando a cabo la formación de los océanos que hoy conocemos (Instituto Geográfico Militar, 1998: 10. F.D.E.A).

Hace unos 300 millones de años, existió una única masa de tierra continental denominada “Pangea”. Sobre este supercontinente actuaron diversas fuerzas que iban en dirección contraria al movimiento de la Tierra provocando la división de este continente en dos grandes bloques llamados “Gondwana” y “Laurasia”, que se situaron en los hemisferios norte y sur, respectivamente. Con el paso del tiempo, el magma actuó sobre la delgada corteza terrestre como una fuerza de esparcimiento entre los dos bloques de tierra, estableciendo el actual ordenamiento de los continentes y océanos (Instituto Geográfico Militar, 1998: 10. F.D.E.A).

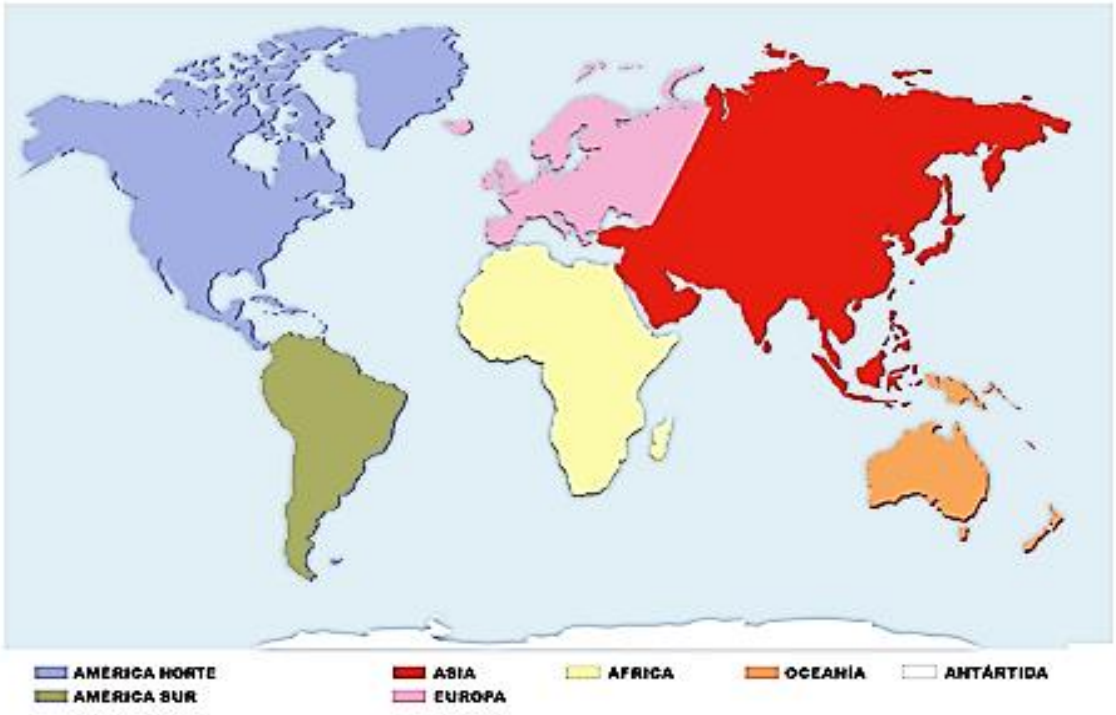
Este actual ordenamiento no consta de un modelo único. Si bien existen tres grandes masas de tierra, éstas pueden ser o no divididas internamente, lo cual es determinado según criterios históricos y culturales de visión de territorio. A continuación, mostraremos los cuatro modelos continentales existentes hasta el momento:

1. **Cuatro continentes**: Autores sugieren que se debe considerar a Europa y Asia como un solo continente llamado Eurasia, el cual se le suma América, África y Oceanía.

2. **Cinco continentes**: Éste es el modelo tradicional donde se toma en cuenta a las masas de tierra habitadas, excluyendo a la Antártida. Este modelo es el utilizado por la ONU (Organización de Naciones Unidas).

3. **Seis continentes**: Al modelo anterior se le agrega la Antártida.

4. **Siete continentes**: Modelo que considera a la Antártida y a América divida en dos: América del Norte y América del Sur.



Para este seminario, consideraremos la división de la corteza terrestre según el modelo de los cinco continentes por las siguientes razones:

- La diversidad cultural entre Europa y Asia son demasiado notorias y consistentes para hacer una unificación de los continentes. Sin embargo, en las introducciones de los capítulos de Europa y Asia se nombran los países que son considerados “euroasiáticos”.

- No consideramos a la Antártida debido a que su territorio está repartido en varios sectores de los países próximos y de las grandes potencias mundiales, por lo cual no existe un desarrollo cultural autóctono de la zona.

- América será tomado como un solo continente ya que América del Norte presentaría una poca cantidad de fuentes información y de canciones para crear un disco compacto con su música.

Recomendaciones para la audición de los discos

Para realizar la audición de los discos de los cinco continentes, es primordial contar con un equipo de música que posea un reproductor de disco compacto. Además, es recomendable que la sala de clases esté ordenada de forma tal que el inmobiliario sea dispuesto con una configuración circular, con el fin de que cada infante tenga contacto visual con el otro y de que el aula se transforme en un lugar acogedor que invite a un espacio de reflexión y calma.

Antes de dar paso al acto de la audición, es necesario que los niños y niñas tengan un apresto que consista principalmente en una relajación para equilibrar los niveles de ansiedad, despertando los sentidos y activando la concentración de cada uno de ellos, para así lograr la posterior escucha consciente y atenta de cada pieza. Además, es recomendable que la educadora de párvulo realice una breve descripción que corresponda con la pieza musical a escuchar y el continente al cual pertenece, identificando el tipo de música, describiendo los principales instrumentos que se pueden apreciar y detallando el contexto cultural en que se encuentra.

En lo posible, el silencio debe estar presente durante toda la audición, para así asegurar que la experiencia sea gratificante para cada uno de los infantes, con lo cual podrán percibir y apreciar la totalidad de los elementos que constituyen cada pieza musical, aportando a su cultura y al desarrollo integral de cada uno de ellos.

A continuación, se sugiere una pequeña rutina metodológica para crear un ambiente adecuado para la escucha de material auditivo. Se le recomienda a la educadora que estas sugerencias se practiquen a modo de juego, pudiendo inventar una historia en donde se les pida a los niños hacer los ejercicios descritos de manera implícita.

1. La educadora de párvulo debe invitar a los niños y niñas a respirar profundamente, primero con los ojos abiertos y después con los ojos cerrados.

2. Se le pide a éstos que contraigan los músculos de su cuerpo (tensando todo el cuerpo), para después relajar “soltando” los músculos. Este ejercicio se repite tres veces.

3. Los infantes hacen la simulación de que lavan su cara, masajeando así los músculos de ésta.

4. Se les solicita que sacudan su cuerpo como si tuvieran mucho polvo en la ropa, para así estimular el flujo sanguíneo de todo el cuerpo.

5. Se les pide a los niños que inspiren aire, para luego mantenerlo por dos segundos y lo expiran. Repiten este ejercicio dos veces, para después luego realizar diez respiraciones constantes y profundas.

6. Para finalizar, se les solicita que guarden silencio, cerrando los ojos y aprecien los sonidos de ambiente, después de un tiempo corto se les pregunta qué fue lo que apreciaron.

7. Al terminar este pequeño apresto a la escucha, se les pide nuevamente que guarden silencio y se ubiquen de manera cómoda para dar paso a la audición.

Se recomienda utilizar los capítulos de cada continente que están presentes en este seminario ya que en ellos podrán encontrar información general del continente y específica en relación a cada música presente en los discos compactos, lo cual ayudará a guiar cada audición a realizar. Además, se aconseja desarrollar dos audiciones de diferente estilo y continente, idealmente que se

lleven a cabo diariamente y separadas en el horario, es decir, una en la mañana y la otra en la tarde. Luego de cada audición, es importante dar el espacio a que los niños conversen y se escuchen entre sí, donde puedan expresar lo que sintieron e imaginaron. Sería lo ideal que también manifiesten lo percibido a través del canto, del baile, del dibujo y de la expresión corporal, acciones que deben ser compartidas entre cada niño y niña, y guiadas por cada educadora y técnico de párvulo.

Consideraciones iniciales

En las páginas siguientes proporcionaremos, a modo de introducción, la información general correspondiente a cada continente del mundo, para luego entregar el índice y una descripción de cada canción que va a ser incluida en cada disco compacto.

Los criterios específicos de selección de las canciones para cada continente serán expuestos antes de la lista de las canciones seleccionadas debido a la alta diversidad en la cantidad de fuentes sonoras, lo cual no permitió concordar criterios de selección por igual para cada región del mundo. Sin embargo, para la búsqueda de las canciones del mundo se lograron acordar los siguientes lineamientos:

- Música vocal e instrumental.
- Música de raíz folclórica, tradicional, popular o étnica.
- Formato de sonido: WAV o MP3.
- Calidad del archivo de música: 320 kbps.

La grabación y reproducción de la música del mundo se realizará a través de cinco discos compactos (CD-ROM) de audio de 80 minutos, en donde cada uno de ellos tendrá la música de un continente. Cada CD-ROM estará compuesto por un determinado número de canciones dependiendo de la cantidad de música encontrada para cada continente y el peso de cada archivo musical (bytes).

Capítulo IV:

América

Introducción

Históricamente el término América proviene del nombre "Américo", correspondiente al cartógrafo florentino Américo Vespucio, quien al regresar de su viaje de 1501 – 1502 narró en una carta editada, bajo el nombre *"Mundus Novus"*, las condiciones, contornos y costumbres de la tierra descubierta por Colón. Pero fue el cartógrafo alemán Martín Waltzemuller, también llamado Hylocompylus, que editó en Nuremberg en 1507 un mapa general del mundo que contenía datos geográficos revelados por Vespucio, quien denominó por primera vez América al nuevo continente en homenaje al cartógrafo florentino (Grupo Editorial Océano, 1989. F.D.E.A).

Etimológicamente el término Américo, que se usa como femenino a semejanza del resto de los continentes (Asia, África, Europa, Oceanía), proviene del germánico Amal, nombre del fundador de la familia real ostrogoda, que significa trabajo y de la partícula rich o rik que quiere decir jefe, mando, poderoso (Etimologías de Chille, 1998. F.D.E.A).

América es el segundo continente más grande del mundo después de Asia y ocupa gran parte del hemisferio occidental de la Tierra. Con una superficie de más de 43.316.000 km^2, es la segunda masa de tierra más grande del globo, cubriendo el 8,4% de la superficie total del planeta y el 30,2% de la tierra emergida y, además, concentra cerca del 12% de la población humana. La ciudad más poblada de América es el México D.F, en México (Grupo Editorial Océano, 1989. F.D.E.A).

Debido a su gran tamaño y a sus características geográficas, ciertas culturas dividen a América, tradicionalmente, en América del Norte, América Central, las Antillas y América del Sur. Algunos geógrafos consideran a América Central y las Antillas como una subregión dentro de América del Norte. Atendiendo

a sus características culturales, se distinguen en América Anglosajona y América Latina (Grupo Editorial Océano, 1997: 122, 126, 138).

América comenzó a tener un contacto masivo y significativo con el Viejo Mundo a partir de 1492 por Cristóbal Colón y de 1497 por Juan Caboto, aunque existen vestigios de asentamientos vikingos datados en el siglo XI, y que forman parte del patrimonio mundial de la Unesco.

El continente está compuesto por 35 países, de los cuales 3 se encuentran en América del Norte, 7 en América Central, 13 en el Mar del Caribe y 12 en América del Sur (Ediciones Nauta, 1993: 56, 59. F.D.E.A). A continuación se presenta unos cuadros con los 35 países de toda América con sus respectivas capitales.

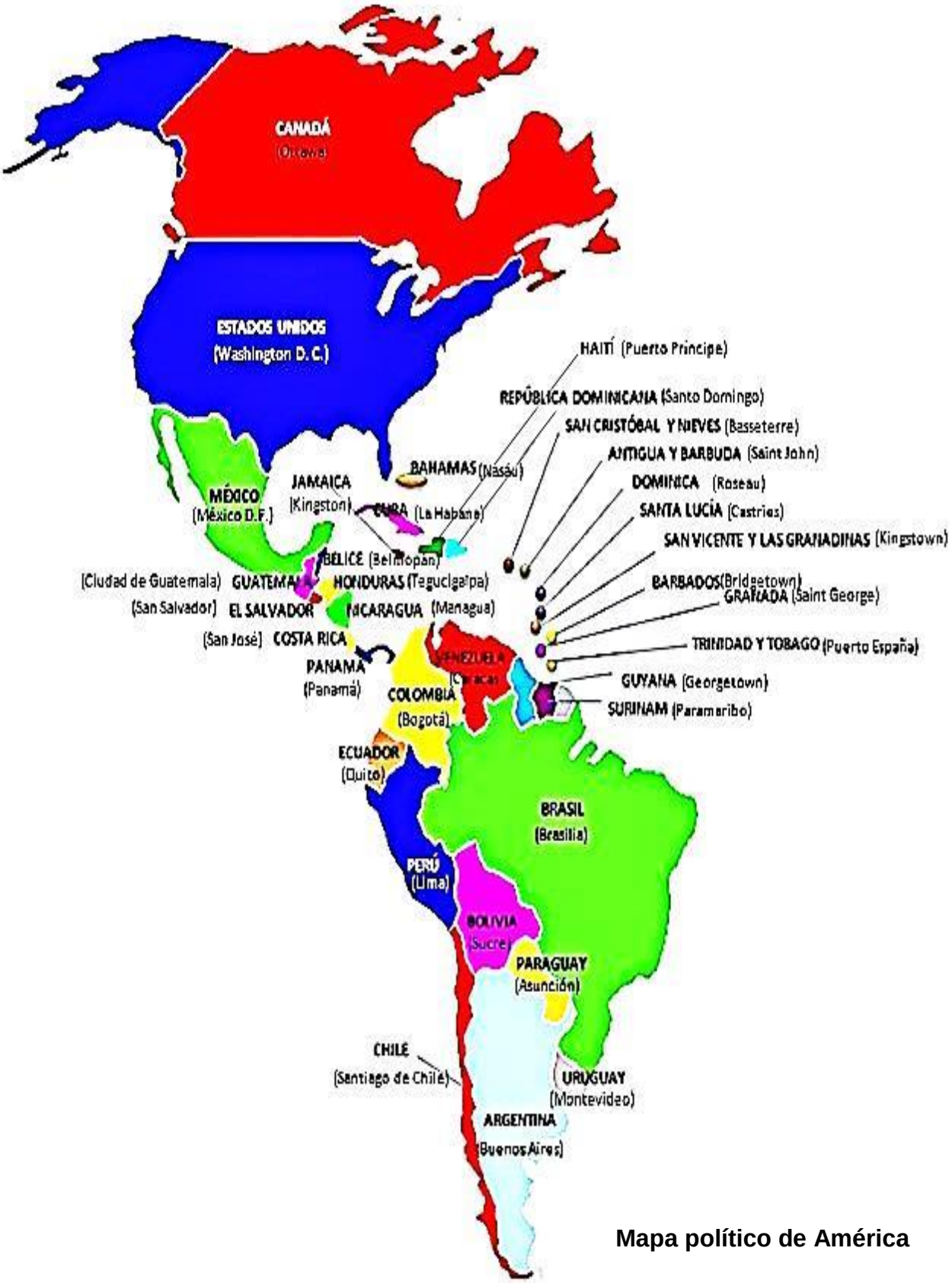
N.°	PAÍS	CAPITAL
1	Antigua y Barbuda	Saint John
2	Argentina	Buenos Aires
3	Bahamas	Nasáu
4	Barbados	Bridgetown
5	Belice	Belmopán
6	Bolivia	Sucre
7	Brasil	Brasilia
8	Canadá	Ottawa
9	Chile	Santiago de Chile
10	Colombia	Bogotá
11	Costa Rica	San José
12	Cuba	La Habana
13	Dominica	Roseau
14	Ecuador	Quito
15	El Salvador	San Salvador
16	Estados Unidos	Washington D. C.

17	Granada	Saint George
18	Guatemala	Ciudad de Guatemala
19	Guyana	Georgetown
20	Haití	Puerto Príncipe
21	Honduras	Tegucigalpa
22	Jamaica	Kingston
23	México	México D. F.
24	Nicaragua	Managua
25	Panamá	Panamá
26	Paraguay	Asunción
27	Perú	Lima
28	República Dominicana	Santo Domingo
29	San Cristóbal y Nieves	Basseterre
30	San Vicente y las Granadinas	Kingstown
31	Santa Lucía	Castries
32	Surinam	Paramaribo
33	Trinidad y Tobago	Puerto España
34	Uruguay	Montevideo
35	Venezuela	Caracas

La población de este continente es cercana a los 1.041.034.000 de habitantes. En lo que respecta a las lenguas, en la América Anglosajona se hablan principalmente lenguas germánicas, como el inglés y el danés; y en América Latina se hablan principalmente lenguas romances, como el español, el portugués y el francés (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).

En cuanto a la religión de América, históricamente, antes de la llegada de la colonización europea, la totalidad de la población era politeísta, con importantes rituales de origen maya, quechua, azteca, olmeca, etc. Con la llegada de los europeos, el cristianismo fue introducido en América, mientras el paganismo pre-colombino fue poco a poco desapareciendo, existiendo todavía pequeñas minorías practicantes en países como México, Perú, Bolivia y Guatemala. No obstante, a medida que los europeos traían esclavos africanos, se incorporaban otros rituales paganos como la santería, el vudú, etc., que tienen fuerte presencia en países como Estados Unidos, Brasil, Haití, República Dominicana, Cuba, Colombia y Panamá. Desde las últimas décadas del siglo XIX, la mayoría de los países no tienen religión oficial.

Hoy en día, el cristianismo es la religión mayoritaria en todos los países del continente americano, pero con diferentes manifestaciones. La religión principal dentro del cristianismo y de todo el contexto religioso de América es el catolicismo romano. Históricamente los países católicos han sido los de América Latina y del Caribe, mientras que en EE.UU y Canadá son protestantes (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).



Mapa político de América

Disco de América

La selección de música de América fue una tarea difícil, debido a la gran cantidad de información que existe sobre las fuentes sonoras de esta parte del mundo. Se tomaron en cuenta la mayoría de los criterios de selección generales estipulados en las consideraciones iniciales para la búsqueda de la música en el continente americano, a los cuales se le agregaron los siguientes criterios específicos:

1. El tipo de canciones seleccionadas serán de carácter folclórico – popular. Se abarcó este tipo de música con la idea de aproximar a los infantes a la música de su continente, y para así acortar el rango de búsqueda, lo cual se enfocará en la trascendencia y la popularidad que han desarrollado en cada país en concreto.
2. Se seleccionaron 19 canciones para este continente. Se dejaron países a fuera para mantener el lineamiento general de la cantidad de canciones especificadas en las consideraciones iniciales.
3. La duración de las canciones se encuentra en un rango de dos a cuatro minutos.
4. Quisimos tomarnos la atribución de escoger dos canciones de Chile con la idea de que los niños y niñas conozcan más de una muestra musical de su país.

Las canciones fueron extraídas, en su totalidad, desde el sitio web https://www.youtube.com. Serán ordenadas alfabéticamente según el país de origen de cada una de ellas, donde se especificará el género, el idioma, la duración, además de la presencia del canto y de los instrumentos que participan. También adjuntaremos el link donde fue extraído y se dará una breve descripción de cada canción.

Índice de América:

N°	Título	Procedencia	Duración
01	Volver	Argentina	02:52
02	Llorando se Fue	Bolivia	03:58
03	Tico – Tico no Fubá	Brasil	02:27
04	Inuit Katajjaq	Canadá	02:00
05	Luchín	Chile	03:16
06	Tenerme en Tu Corazón	Chile	03:38
07	La Guaneña	Colombia	03:40
08	Caballito Nicoyano	Costa Rica	02:07
09	El Bodeguero	Cuba	02:51
10	Cóndor Mensajero	Ecuador	02:39
11	Take Me Home, Country Roads	EE.UU	03:19
12	Three Little Birds	Jamaica	03:24
13	Cielito Lindo	México	03:09
14	El Punto Panameño	Panamá	03:24
15	La Galopera	Paraguay	03:33
16	Cóndor Pasa	Perú	04:21
17	Compadre Pedro Juan	República Dominicana	02:54
18	La Cumparsita	Uruguay	04:24
19	Alma Llanera	Venezuela	02:24

N° de pista: 01.

Título: Volver.

Procedencia: Argentina, América.

Género: Tango.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Bandoneón, piano, violín, contrabajo.

Duración: 02:52 min.

Descripción: Tango interpretado y compuesto en 1934 por Carlos Gardel, con letra de Alfredo Le Pera. El tango es una danza y un género musical característico de la región del Río de la Plata y su zona de influencia ha sido, principalmente, en las ciudades de Buenos Aires (Argentina) y Montevideo (Uruguay). Musicalmente, suele tener forma binaria (tema y estribillo) o ternaria (dos partes a las que se le agrega un trío). Su interpretación puede llevarse a cabo mediante una amplia variedad de formaciones instrumentales, con una preponderancia clásica de la orquesta y del sexteto de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo. Sin ser excluyente, el bandoneón ocupa un lugar central.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=I5JQ1m3mxKw

N° de pista: 02.

Título: Llorando se Fue.

Procedencia: Bolivia, América.

Género: Saya.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Zampoña, charango, guitarra, bajo eléctrico, instrumentos de percusión.

Duración: 03:58 min.

Descripción: Versión instrumental del tema musical folclórico boliviano del género “saya”. La saya constituye una de las máximas expresiones folclóricas de los afrobolivianos ya que a través de la danza y la música, recuerdan su origen. Los instrumentos que podemos evidenciar son la zampoña, el charango, la guitarra, el bajo eléctrico e instrumentos de percusión.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=6pI4n1dQTjo

N° de pista: 03.
Título: Tico – Tico no Fubá.
Procedencia: Brasil, América.
Género: Chorinho.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Flauta, mandolina, cavaquinho, guitarra, pandeiro.
Duración: 02:27 min.
Descripción: Versión instrumental de Tico – Tico no Fubá por el grupo Choro das 3. Esta pieza corresponde al género musical choro, popularmente llamado "chorinho". Los conjuntos que lo ejecutan están generalmente formado por uno o más instrumentos solistas, como la flauta o la mandolina, que ejecutan la melodía, junto al cavaquinho (un instrumento específico de la música portuguesa) que hace el centro del ritmo, y una o más guitarras (entre las que destaca por su singularidad la de siete cuerdas), además del pandeiro como marcador de ritmo.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=LfWPtxsI7Jg

N° de pista: 04.
Título: Inuit Katajjaq.
Procedencia: Canadá, América.
Género: Aborigen.
Voz: Voces femeninas.
Idioma: Desconocido.
Instrumentos: No posee instrumentos musicales.
Duración: 02:00 min.
Descripción: Canto de garganta conocido por los inuit como " katajjaq ", el cual es una forma tradicional sagrada del canto y una práctica cultural típica de los pueblos inuit. Se caracteriza por ser un canto difónico y lúdico practicado generalmente por dos mujeres, quienes se enfrentan cara a cara y sujetas de los hombros, el cual termina cuando una de las dos queda sin aliento o ríe. Aunque

los cantos de garganta son sobre todo una actividad lúdica, las jugadoras son evaluadas según la calidad de los sonidos producidos y según su resistencia.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=7bCWVSUhNt8

N° de pista: 05.
Título: Luchín.
Procedencia: Chile, América.
Género: Nueva Canción Chilena.
Voz: Solista masculino.
Idioma: Castellano.
Instrumentos: Guitarra.
Duración: 03:16 min.
Descripción: Canción del cantautor chileno Víctor Jara que fue publicada en el año 1972 en el disco "La Población". La balada “Luchín” es el retrato de un niño que vivía su blanca inocencia en un mundo de pocas oportunidades y donde los recursos eran bajos ya que sus padres eran temporeros o simplemente obreros de quincena mal pagada y un trato laboral deprimente. La historia de esta canción viene ligada a la realidad y en especial por ese niño que el mismo Víctor pudo ver jugando con una pelota de trapo, un perro y bajo las patas de un caballo. Podemos apreciar en esta canción la presencia de la guitarra y la voz inconfundible de Víctor Jara.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=3V1Nt4NiVbg

N° de pista: 06.
Título: Tenerme en Tu Corazón.
Procedencia: Chile, América.
Duración: 03:38 min.
Género: Tonada.
Voz: Voces masculinas.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Guitarra.

Duración: 03:38 min.

Descripción: Tonada interpretada por Santos Rubio. La tonada es un género musical folclórico que se trata de un conjunto de melodías y cantos dentro del género de la lírica. Se caracteriza por no ser bailada y tener un énfasis en los textos. Su acompañamiento se hace, por lo general, con guitarras, el arpa y el guitarrón chileno (instrumento de 25 cuerdas, el cual es el único instrumento de origen propiamente chileno).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=gpPchtID7es

N° de pista: 07.

Título: La Guaneña.

Procedencia: Colombia, América.

Género: Bambuco.

Voz: Femenina y masculina.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Flauta, tiple, bombo.

Duración: 03:40 min.

Descripción: Bambuco sureño interpretado por Chimizapagua. La guaneña es una canción tradicional de las tierras del sur de los Andes colombianos, la cual corresponde a una tonada de guerra, por lo tanto alegre, pero a la vez nostálgica. El bambuco se interpreta básicamente con instrumentos de cuerda y varios de percusión. En esta muestra, además de los instrumentos de cuerda y la percusión, se pueden apreciar las flautas y el canto.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=wJJoW7Skkw4

N° de pista: 08.

Título: Caballito Nicoyano.

Procedencia: Costa Rica, América.

Género: Folclore.

Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Bajo eléctrico, acordeón, xilófono, violín.

Duración: 02:07 min.

Descripción: Obra del compositor nacional Mario Chacón Segura. Se le considera una de las piezas más representativas del folclore costarricense y uno de los himnos patrios del país. La pieza, escrita en homenaje a la ciudad y la cultura de Nicoya, en la provincia de Guanacaste, hace alusión al romance y el cortejo entre dos enamorados. En esta canción podemos escuchar instrumentos como el bajo eléctrico, el acordeón, el xilófono y la voz.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=z3L4VrQKSjU

N° de pista: 09.

Título: El Bodeguero.

Procedencia: Cuba, América.

Género: Chachachá.

Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Trompeta, saxofón, contrabajo, piano, timbaletas.

Duración: 02:51 min.

Descripción: Esta pieza corresponde al estilo chachachá, el cual es un ritmo cubano creado en los años 50 por el flautista, compositor y director de orquesta Enrique Jorrín. Este estilo proviene del danzón y su creador agregó, a este estilo, instrumentos de viento como la trompeta para minimizar el protagonismo tradicional de la flauta y amplificó los violines y el contrabajo para dar mayor volumen a la sonoridad de la orquesta. Esta versión es interpretada por Bebo

Valdés y se pueden apreciar instrumentos como la trompeta, el saxofón, el contrabajo, el piano y las timbaletas.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=lAZKb_nqTtM

N° de pista: 10.
Título: Cóndor Mensajero.
Procedencia: Ecuador, América.
Género: Sanjuanito.
Voz: Femenina y masculina.
Idioma: Castellano.
Instrumentos: Bandolín, guitarra, contrabajo.
Duración: 02:39 min.
Descripción: Esta pieza corresponde a un sanjuanito, género musical de la música andina, que se baila y se escucha en el Ecuador. Es interpretado con instrumentos autóctonos del Ecuador como el bandolín, el pingullo, la dulzaina y el rondador, y, además, por instrumentos extranjeros como la quena, la zampoña, la guitarra y el bombo.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=cnc_DzykxRI

N° de pista: 11.
Título: Take Me Home, Country Roads.
Procedencia: EE.UU, América.
Género: Country.
Voz: Solista masculino, segunda voz femenina.
Idioma: Inglés.
Instrumentos: Guitarra, banjo, contrabajo, pedal steel guitar, percusiones corporales (chasquidos).
Duración: 03:19 min.

Descripción: Canción escrita por Bill Danoff, Taffy Nivert y John Denveren en 1971. Esta muestra proviene del estilo country, un género musical surgido en los años 1920 en las regiones rurales del Sur de Estados Unidos. En sus orígenes, combinó la música folclórica de algunos países europeos de inmigrantes, principalmente de Irlanda, con otras formas musicales ya arraigadas en América del Norte, como el blues, y la música espiritual y religiosa denominada “góspel”. Entre los instrumentos más utilizados podemos encontrar la guitarra, el banjo, el contrabajo, el pedal steel guitar, el violín y la armónica entre otros. En esta pieza en particular se pueden apreciar encontrar la guitarra, el banjo, el contrabajo y el pedal steel guitar.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=1vrEljMfXYo

N° de pista: 12.

Título: Three Little Birds.

Procedencia: Jamaica, América.

Género: Reggae.

Voz: Solista masculino**,** coros de voces femeninas.

Idioma: Inglés.

Instrumentos: Guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, órgano Hammond.

Duración: 03:24 min.

Descripción: Canción de Bob Marley & The Wailers de su álbum Exodus, publicado en 1977. Esta muestra corresponde al estilo reggae, género musical que se caracteriza rítmicamente por un tipo de acentuación del off-beat, conocida como skank. Entre sus instrumentos más utilizados encontramos la guitarra eléctrica, el bajo eléctrico, la batería y el órgano Hammond, los cuales se pueden escuchar en esta pieza.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=PGYAAsHT4QE

N° de pista: 13.

Título: Cielito Lindo.

Procedencia: México, América.

Género: Folclore.

Voz: Solista masculino, segunda voz masculina, coro de voces masculinas.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Guitarrón mexicano, guitarra de golpe y tradicional, trompeta.

Duración: 03:09 min.

Descripción: Canción tradicional mexicana, compuesta en 1882 por el mexicano Quirino Mendoza y Cortés, interpretada por el grupo Mariachi Real de México. En esta popular canción se pueden apreciar instrumentos como el guitarrón mexicano, la guitarra de golpe y tradicional y la trompeta.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=U5RC3BJ2PMo

N° de pista: 14.

Título: El Punto Panameño.

Procedencia: Panamá, América.

Género: Punto.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Flauta, guitarra española, bajo eléctrico, caja, instrumento de percusión similar al güiro.

Duración: 03:24 min.

Descripción: El punto panameño es un género musical autóctono de Panamá que incluye en su estructura la forma melódica y la coreográfica. Posee una composición creada específicamente para el baile, ejecutado por una sola pareja que hace gala de donaire, precisión y gracia. La orquesta del punto la conforman un rabel o un acordeón, una flauta, la guitarra española, la mejorana, un tambor y hasta la caja, los cuales no se usaban originalmente pero han venido a incorporarse con el pasar del tiempo. En esta muestra en particular se aprecian la

flauta, la guitarra española, el bajo eléctrico, la caja y otro instrumento de percusión similar al güiro.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=lVEOZ9QIli0

N° de pista: 15.
Título: La Galopera.
Procedencia: Paraguay, América.
Género: Folclore.
Voz: Solista masculino, segunda voz masculina, coro de voces masculinas.
Idioma: Castellano.
Instrumentos: Arpa, guitarra, bajo eléctrico.
Duración: 03:33 min.
Descripción: Canción típica del folclore paraguayo interpretada por Los Tres Soles del Paraguay. Las galoperas son campesinas llamadas raida poty o mitacuñas (en español, mujer pulcra) que llevan agua en cántaros, ellas, generalmente, bailan con los cántaros encima de la cabeza. Entre los instrumentos podemos encontrar está el arpa, la guitarra y el bajo eléctrico.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=UMxSgjWs4dA

N° de pista: 16.
Título: Cóndor Pasa.
Procedencia: Perú, América.
Género: Folclore.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Quena, zampoña, charango, guitarra, bombo.
Duración: 04:21 min.
Descripción: El Cóndor Pasa es una zarzuela cuya música fue realizada por el compositor peruano Daniel Alomía Robles en 1913 y cuyo libreto es obra de Julio

de La Paz. Esta zarzuela incluye la famosa melodía homónima basada en la música tradicional andina del Perú, donde fue declarada Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2004. En esta canción podemos escuchar la quena como instrumento principal, además de las zampoñas, el charango, la guitarra y el bombo.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=tSp5_Pajr1Q

N° de pista: 17.

Título: Compadre Pedro Juan.

Procedencia: República Dominicana, América.

Género: Merengue.

Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Acordeón, bajo eléctrico, güira, tambora dominicana, saxofón.

Duración: 02:54 min.

Descripción: Merengue interpretado por Ángel Viloria y su Conjunto Típico Cibaeño. El merengue es un género musical bailable originado en la República Dominicana a principios del siglo XIX, el cual es muy popular en Hispanoamérica. Entre los instrumentos comunes encontramos el acordeón, el bajo eléctrico, la güira, la tambora dominicana, el piano, la guitarra y el saxofón. En esta muestra se pueden apreciar el acordeón, el bajo eléctrico, la güira, la tambora dominicana y el saxofón.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=59j1m49X2eA

N° de pista: 18.

Título: La Cumparsita.

Procedencia: Uruguay, América.

Género: Tango.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Violín, piano, contrabajo, batería.

Duración: 04:24 min.

Descripción: Canción creada y escrita entre finales del año 1915 y principios de 1916 por el músico uruguayo Gerardo Matos Rodríguez. Se pueden encontrar instrumentos como el acordeón, el violín, el piano, el contrabajo y la batería. Véase la definición de tango en el tema “Volver” de Argentina.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=5UA5-Yx7dX4

N° de pista: 19.

Título: Alma Llanera.

Procedencia: Venezuela, América.

Género: Joropo.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Cuatro venezolano, bandola, bandolón, bajo eléctrico, maracas, violín.

Duración: 02:24 min.

Descripción: Joropo compuesto por Pedro Elías Gutiérrez. El joropo es un género musical y danza tradicional de Venezuela. Entre los instrumentos comunes encontramos el arpa, el cuatro venezolano, las maracas, la bandola, el bandolón, el guitarrón y la carraca, entre otros. En esta pieza se aprecian instrumentos como el cuatro venezolano, la bandola, el bandolón, el bajo eléctrico, las maracas y, particularmente, el violín.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=4bRWvupRaLE

Capítulo V:

Europa

Introducción

Europa es un continente que forma parte del supercontinente euroasiático, situado entre los paralelos 36° y 70° de latitud norte. Se considera un continente tras la delimitación realizada por el geógrafo ruso Vassili Tatichtchev, quien quiso señalar la pertenencia de Rusia a Europa y a Asia. Las fronteras de Europa y la población son objeto de discusión, ya que el término continente puede referirse a tanto diferencias culturales como a diferencias fisiográficas. Andreas Kaplan describe a Europa como "una máxima diversidad cultural en una superficie geográfica mínima" (Fundación Wikimedia, 2001. F.I). El origen del nombre Europa pudo derivar del asirio “eneb”, que significa ocaso; debido a que se sitúa al poniente del mundo conocido por los griegos (Etimologías de Chille, 1998. F.D.E.A).

La superficie del continente europeo es de 10.530.751 km^2, siendo el segundo continente más pequeño del mundo abarcando solo el 2% de la superficie de la Tierra. No obstante de lo anterior, posee el país más grande del mundo, Rusia, y también el más pequeño, Ciudad del Vaticano (Grupo Editorial Océano, 1989. F.D.E.A).

En Europa se hablan más de 200 lenguas, 48 como idiomas oficiales, destacando el francés y el alemán como los más hablados. En este continente, además, existen 50 países, de los cuales 43 son netamente europeos, mientras que 7 son euroasiáticos, los cuales a continuación marcaremos en amarillo:

N.º	PAÍS	CAPITAL
1	Albania	Tirana
2	Alemania	Berlín
3	Andorra	Andorra la Vieja
4	Armenia	Ereván
5	Austria	Viena

6	Azerbaiyán	Bakú
7	Bélgica	Bruselas
8	Bielorrusia	Minsk
9	Bosnia y Herzegovina	Sarajevo
10	Bulgaria	Sofía
11	Chipre	Nicosia
12	Ciudad del Vaticano	Ciudad del Vaticano
13	Croacia	Zagreb
14	Dinamarca	Copenhague
15	Eslovaquia	Bratislava
16	Eslovenia	Liubliana
17	España	Madrid
18	Estonia	Tallin
19	Finlandia	Helsinki
20	Francia	París
21	Georgia	Tiflis
22	Grecia	Atenas
23	Hungría	Budapest
24	Irlanda	Dublín
25	Islandia	Reikiavik
26	Italia	Roma
27	Kazajistán	Astaná
28	Letonia	Riga
29	Liechtenstein	Vaduz
30	Lituania	Vilna
31	Luxemburgo	Luxemburgo
32	Malta	La Valeta
33	Moldavia	Chisinau
34	Mónaco	Mónaco
35	Montenegro	Podgorica

36	Noruega	Oslo
37	Países Bajos	Ámsterdam
38	Polonia	Varsovia
39	Portugal	Lisboa
40	Reino Unido	Londres
41	República Checa	Praga
42	República de Macedonia	Skopie
43	Rumania	Bucarest
44	Rusia	Moscú
45	San Marino	San Marino
46	Serbia	Belgrado
47	Suecia	Estocolmo
48	Suiza	Berna
49	Turquía	Ankara
50	Ucrania	Kiev

La población de Europa es de aproximadamente 738.000.000 de habitantes, siendo Rusia el país europeo con mayor cantidad de personas (100.000.000 aprox.) y Ciudad del Vaticano con la menor población (800 aprox.) (Grupo Editorial Océano, 1989. F.D.E.A). Además, la religión preponderante en Europa es el cristianismo, la cual está presente en las tres ramas principales que se adoptaron luego de la Reforma en el siglo XVI (Fundación Wikimedia, 2001. F.I). Estas ramas se distribuyen de la siguiente manera:

1. Protestantes: Norte y noroeste de Europa.
2. Ortodoxos: Este y sudeste de Europa.
3. Católicos: Sur y sudoeste de Europa.

Mapa político de Europa

Disco de Europa

Este continente tuvo un tratamiento especial en relación a los otros, debido a que la selección de la música se realizó según dos lineamientos: se mostrará la música académica desarrollada en los periodos históricos de la música docta europea y la música de raíz folclórica de los principales países de este continente. Sin duda, esto provocó que la selección de las canciones tuviera un contraste muy particular. La elección de las piezas que van a ejemplificar los periodos históricos de este continente fue una tarea sencilla debido al conocimiento anterior de obras cumbres de cada época. Caso contrario fue la música folclórica de Europa ya que la selección se tornó complicada a raíz del conocimiento que se tiene de la música académica de este continente, razón que provocó obtener una nueva visión musical del viejo continente.

Además, se siguieron los criterios que se presentan a continuación:

1. Se seleccionaron canciones que representen tanto el desarrollo histórico de la música europea (lo que entenderemos de ahora en adelante como música académica), como también canciones que representen al continente según su folclore.
2. Se seleccionaron 26 canciones para este continente. Como la duración del disco es de 80 minutos, se buscó registrar en el disco 40 minutos de cada tipo de música (académica y folclórica); por lo que en ambos casos, no se excedieron los seis minutos por canción.
3. Se considerarán las grabaciones que no estén contaminadas con ruidos exteriores demasiado notorios o que intervengan en gran medida a la canción.
4. Se considerarán las canciones que representen danzas en el caso de la parte folclórica; en caso de no encontrar dicha música, se optará por canciones donde se utilice uno o más instrumentos folclóricos representativos del país o, también, canciones tradicionales.

Las canciones fueron extraídas, en su totalidad, desde el sitio web https://www.youtube.com. Primero, se establecerán las canciones pertenecientes a la música por épocas (en orden cronológico) y después vendrán los países y sus canciones folclóricas (en orden alfabético). Se especificará el género, el idioma, la duración, además de la presencia del canto y de los instrumentos que participan. También adjuntaremos el link donde fue extraído y se dará una breve descripción de cada canción.

Índice de Europa:

N°	Título	Época determinada / Procedencia	Duración
01	Gloria	Monodia	03:01
02	Sederunt	Ars Antiqua	03:07
03	Ecco la Primavera	Ars Nova	01:57
04	Ricercare 51	Renacimiento	02:48
05	Concierto para Oboe en D menor, BWV 1059 (Allegro)	Barroco	05:25
06	Eine Kleine Nachtmusik (1er movimiento)	Clasicismo	04:32
07	Nocturno Op. 9 N°2	Romanticismo	04:27
08	El Vuelo del Moscardón	Nacionalismo	03:01
09	Sérénade Grotesque	Impresionismo	03:10
10	Blicke Mir Nicht in Die Lieder	Expresionismo	01:26
11	Scherzo	Siglo XX	01:56
12	Canción Tradicional de Albania en Cifteli	Albania	03:22
13	Die Zither Lockt, Die Geige Klingt	Alemania	01:39
14	Canción Tradicional de Checoslovaquia en Flauta Fujara	Checoslovaquia	01:48

15	¡Qué Recuerdos me Trae el Mes de Mayo!	España	02:56
16	Sauna Jenkka	Finlandia	02:26
17	Passepied	Francia	01:53
18	Minden Piros, Fehér Rózsát	Hungría	03:13
19	The Cherry Tree Carol	Inglaterra	02:45
20	The Trip to Durrow	Irlanda	01:47
21	Tarantella Napolitana	Italia	02:42
22	Dutch Foursome	Países Bajos (Holanda, Bélgica y Luxemburgo)	02:41
23	Katyusha	Rusia	02:17
24	Bryggar Antes Polkett	Suecia	02:47
25	Waltz Cow Row	Suiza	04:13
26	Kolo Dvojnice	Yugoslavia (Ex)	03:00

N° de pista: 01.

Título: Gloria.

Época determinada: Monodia, Europa.

Género: Canto gregoriano.

Voz: Voces masculinas al unísono.

Idioma: Latín.

Instrumentos: No posee instrumentos musicales.

Duración: 03:01 min.

Descripción: El significado de gloria, para efectos de comprender de mejor forma el concepto dentro de un contexto musical, es el de “cántico de la misa” en latín, que comienza con las palabras “Gloria in Excelsis Deo”. En esta pieza, destaca el hecho que es una monodia (canto a una sola voz).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=WXsJmNENn2o

N° de pista: 02.

Título: Sederunt.

Época determinada: Ars Antiqua, Europa.

Género: Coral.

Voz: Voces masculinas.

Idioma: Latín.

Instrumentos: Bombarda.

Duración: 03:07 min.

Descripción: Esta obra, compuesta en 1199 por Pérotin, es un organum quadruplum escrito a cuatro voces, siendo el más evolucionado de esa época, el cual dará paso a otras formas musicales posteriores. Se pueden apreciar como instrumentos tanto las voces como una bombarda (instrumento de viento de lengüeta doble).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=_Fkkx8wgQGQ

N° de pista: 03.

Título: Ecco la Primavera.

Época determinada: Ars Nova, Europa.

Género: Balada.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Italiano.

Instrumentos: Crótalos, bombarda, tambores.

Duración: 01:57 min.

Descripción: La traducción del título de esta pieza es “¡Aquí está la primavera!”. Pertenece al género de la balada, que es una canción lenta de origen medieval y carácter lírico. La pieza que se encuentra aquí, fue compuesta por Francesco Landini. Se aprecian las voces, los crótalos (pequeños platillos metálicos), la bombarda y los tambores.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=nHXtzNxzOYs

N° de pista: 04.

Título: Ricercare 51.

Época determinada: Renacimiento, Europa.

Género: Ricercare.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Laúd.

Duración: 02:48 min.

Descripción: El ricercare es la forma musical precursora de la fuga. Literalmente, significa buscar, por lo que hace del ricercare una forma libre, sin normas fijas, donde se desarrollan imitativamente los temas a diferentes intervalos. El autor de esta pieza es Francesco da Milano y su interpretación es realizada en laúd (instrumento de cuerda, cuyo origen se remonta a la Edad Media).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=vbngy2H8jaU

N° de pista: 05.

Título: Concierto para Oboe en D menor, BWV 1059 (Allegro).

Época determinada: Barroco, Europa.

Género: Concierto barroco.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Oboe, conjunto de cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo, contrabajo), clavecín.

Duración: 05:25 min.

Descripción: El término concierto procede del latín “concertare” (luchar) o de su evolución en italiano (reunir). En esta pieza, destaca el contraste entre el oboe (instrumento de viento – madera, de lengüeta doble y parecido al clarinete) y la orquesta. Su autor es Johann Sebastian Bach.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=u4yCypRz0wM

N° de pista: 06.

Título: Eine Kleine Nachtmusik (1er movimiento).

Época determinada: Clasicismo, Europa.

Género: Serenata clásica.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Conjunto de cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo, contrabajo).

Duración: 04:32 min.

Descripción: La traducción del título de esta pieza es “Una pequeña serenata nocturna”. Es una obra para conjunto de cuerdas, compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart, que está enumerada como la serenata 13, K. 525. La serenata es un tipo de composición de carácter ligero, con varios movimientos y son encargos para ocasiones sociales.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=FCi2u265wxQ

N° de pista: 07.

Título: Nocturno Op. 9 N°2

Época determinada: Romanticismo, Europa.

Género: Nocturno.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Piano.

Duración: 04:27 min.

Descripción: Un nocturno es un término utilizado principalmente en obras pianísticas, de carácter tranquilo y meditativo. La pieza que se encuentra aquí fue compuesta por Fréderic Chopin.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=9E6b3swbnWg

N° de pista: 08.

Título: El Vuelo del Moscardón.

Época determinada: Nacionalismo, Europa.

Género: Nacionalismo Ruso.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Violín, viola, violonchelo, contrabajo, flauta traversa, oboe, timbales, platillos.

Duración: 03:01 min.

Descripción: Es un interludio orquestal de la ópera “El cuento del Zar Saltán”. La melodía de esta pieza sugiere el vuelo aparentemente anárquico, continuo y repetido de una mosca bien grande. Pertenece al compositor ruso Nikolai Rimsky-Korsakov.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=B83mLfvV2VA

N° de pista: 09.

Título: Sérénade Grotesque.

Época determinada: Impresionismo, Europa.

Género: Impresionismo.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Piano.

Duración: 03:10 min.

Descripción: Esta obra, perteneciente a Maurice Ravel, fue compuesta entre los años 1892 a 1893; en ella se destacan ritmos sincopados semejantes a los del jazz. Podemos traducir el título de esta pieza como “Serenata Grotesca”.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=6yRfloZR-6w

N° de pista: 10.

Título: Blicke Mir Nicht in Die Lieder.

Época determinada: Expresionismo, Europa.

Género: Expresionismo.

Voz: Solista femenina.

Idioma: Alemán.

Instrumentos: Orquesta de cámara, piano.

Duración: 01:26 min.

Descripción: El título de esta pieza se traduce como "¡No mires a mis canciones!". Su autor es Gustav Mahler. Se pueden apreciar la voz como instrumento principal y el acompañamiento del piano y una orquesta de cámara.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=j-z8_zhmMrc

N° de pista: 11.

Título: Scherzo.

Época determinada: Siglo XX, Europa.

Género: Contemporáneo.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Piano.

Duración: 01:56 min.

Descripción: La palabra scherzo significa broma o juego en italiano. Es una pieza instrumental para piano de carácter algo desenfadado que posee dos movimientos. El autor de esta obra es Ígor Stravinsky.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=eN3si23UV84

N° de pista: 12.

Título: Canción Tradicional de Albania en Cifteli.

Procedencia: Albania, Europa.

Género: Tradicional.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Cifteli, violín, acordeón, clarinete, pandereta, guitarra, contrabajo.

Duración: 03:22 min.

Descripción: El cifteli es un laúd de dos cuerdas, de timbre muy agudo. Aunque principalmente acompaña a la voz, en esta pieza se le puede apreciar como instrumento solista.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=45CwRE9l71A

N° de pista: 13.

Título: Die Zither Lockt, Die Geige Klingt.

Procedencia: Alemania, Europa.

Género: Folclore.

Voz: Femenina y masculina.

Idioma: Alemán.

Instrumentos: Violín, oboe, flauta, acordeón, contrabajo.

Duración: 01:39 min.

Descripción: La traducción del título de esta canción puede ser “La cítara toca, el violín suena”, la cual narra cómo sucede una fiesta en un pueblo. Podríamos considerarla como una canción folclórica tradicional de Alemania donde se pueden apreciar instrumentos tales como el violín, el contrabajo, las flautas, el oboe y el acordeón.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=6s6rr9BLLIk

N° de pista: 14.

Título: Canción Tradicional de Checoslovaquia en Flauta Fujara.

Procedencia: Checoslovaquia, Europa.

Género: Tradicional.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Flauta fujara.

Duración: 01:48 min.

Descripción: La flauta fujara es un instrumento musical de viento que mide 1,8 metros de largo. En esta pieza se puede apreciar como instrumento solista.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=npubGQKUGTA

N° de pista: 15.

Título: ¡Qué Recuerdos me Trae el Mes de Mayo!

Procedencia: España, Europa.

Género: Sevillana.

Voz: Voces masculinas al unísono.

Idioma: Castellano.

Instrumentos: Guitarra, flauta, castañuelas**.**

Duración: 02:56 min.

Descripción: Esta canción, interpretada por la agrupación “Los Romeros de la Puebla”, pertenece al género de la sevillana, que es un baile de galanteo y gracia, de carácter festivo y alegre. Se suele acompañar de guitarra y cante, y en esta versión se le añaden una flauta y las castañuelas.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=Vsoa3VxQcok

N° de pista: 16.

Título: Sauna Jenkka.

Procedencia: Finlandia, Europa.

Género: Tradicional.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Saxofón, guitarra eléctrica, batería, bajo eléctrico.

Duración: 02:26 min.

Descripción: El jenkka es una danza de parejas tradicional de Finlandia. En esta versión en particular, destacan instrumentos musicales modernos como la batería, el bajo eléctrico, la guitarra eléctrica y el saxofón.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=VGC6wpHFzM4

N° de pista: 17.

Título: Passepied.

Procedencia: Francia, Europa.

Género: Folclore.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Saxofón, trompeta, piano, contrabajo.

Duración: 01:53 min.

Descripción: El passepied es una de las danzas folclóricas de Francia. También conocido como paspié, es de carácter jocoso y alegre. Se aprecian instrumentos como el contrabajo, el piano, la trompeta y el saxofón.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=hXxn8UD_jYY

N° de pista: 18.

Título: Minden Piros, Fehér Rózsát.

Procedencia: Hungría, Europa.

Género: Magyarnóta.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Húngaro.

Instrumentos: Violín, clarinete, piano.

Duración: 03:13 min.

Descripción: Esta canción pertenece al género de las “magyarnóta”, que son las canciones populares húngaras. El título de esta pieza se puede entender como

“Todo es rojo, rosas blancas”. Se pueden apreciar instrumentos como el piano, el violín, el clarinete y la voz.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=mSrjGXaUdIc

N° de pista: 19.
Título: The Cherry Tree Carol.
Procedencia: Inglaterra, Europa.
Género: Villancico.
Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.
Idioma: Inglés.
Instrumentos: Órgano.
Duración: 02:45 min.
Descripción: El título de esta pieza se traduce como “Villancico del Cerezo”. Se encuentra dentro de las canciones folclóricas inglesas. Pertenece al género coral y se acompaña, en esta versión, del órgano.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=HOTM_ZLPfDM

N° de pista: 20.
Título: The Trip to Durrow.
Procedencia: Irlanda, Europa.
Género: Folclore.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Violín, guitarra de cuerdas metálicas, banjo.
Duración: 01:47 min.
Descripción: La traducción del título de esta pieza es “El Viaje a Durrow”. Se considera un reel, una danza irlandesa vigente hasta nuestros días. Destacan el violín, la guitarra de cuerdas metálicas y el banjo.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=J7zI-su-jrI

N° de pista: 21.

Título: Tarantella Napolitana.

Procedencia: Italia, Europa.

Género: Tarantella.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Guitarra, mandolina, acordeón, xilófono, batería, bajo eléctrico.

Duración: 02:42 min.

Descripción: Esta pieza es una de las más famosas que nos puede entregar Italia. Es una danza popular de origen napolitano, que tiene un movimiento muy vivo. En esta versión, podemos apreciar el bajo eléctrico, la guitarra, la batería, el acordeón y el xilófono.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=U-xsosv6uM0

N° de pista: 22.

Título: Dutch Foursome.

Procedencia: Países Bajos (Holanda, Bélgica y Luxemburgo), Europa.

Género: Folclore.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Conjunto de cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo, contrabajo), bronces (trompeta, trombón), caja, clarinete, flauta.

Duración: 02:41 min.

Descripción: Esta pieza instrumental de carácter bailable, la cual podemos incluirla dentro de las danzas folclóricas de los Países Bajos ya que es un vals. Destaca el conjunto de cuerdas frotadas y de bronces, la caja, el clarinete y las flautas.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=DczOIputhY4

N° de pista: 23.

Título: Katyusha.

Procedencia: Rusia, Europa.

Género: Popular.

Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas.

Idioma: Ruso.

Instrumentos: Guitarra, acordeón, conjunto de cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo, contrabajo).

Duración: 02:17 min.

Descripción: Esta canción popular rusa narra la historia de una joven que añoraba a su amado que estaba en el servicio militar. La melodía ha sido tomada y adaptada con textos en otros idiomas. Destacan la guitarra, el contrabajo, el acordeón, un conjunto de cuerdas frotadas y la voz.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=2SLvtP6KMUM

N° de pista: 24.

Título: Bryggar Antes Polkett.

Procedencia: Suecia, Europa.

Género: Folclore.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Flauta, guitarra, acordeón, contrabajo.

Duración: 02:47 min.

Descripción: La polkett es una danza sueca, que se puede considerar una variante de la polca. Podemos apreciar instrumentos como el contrabajo, el acordeón, la guitarra y la flauta.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=7krRm4brzSQ

N° de pista: 25.
Título: Waltz Cow Row.
Procedencia: Suiza, Europa.
Género: Vals.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Violín, clarinete, acordeón, guitarra, contrabajo.
Duración: 04:13 min.
Descripción: Esta pieza instrumental de carácter bailable (en este caso un vals), se encuentra dentro de las danzas de pareja tradicionales del país. Se aprecian instrumentos como el acordeón, el contrabajo, la guitarra, el violín y el clarinete.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=qH-a5nXnNJ0

N° de pista: 26.
Título: Kolo Dvojnice.
Procedencia: Yugoslavia (Ex), Europa.
Género: Tradicional.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Dvojnice.
Duración: 03:00 min.
Descripción: Esta pieza es un solo para dvojnice, instrumento característico de esta región. El dvojnice es una flauta de bisel pastoril doble (es como si se hubieran unido dos flautas una al lado de la otra).
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=K6OVafvTmlk

Capítulo VI:

Asia

Introducción

Existen distintas concepciones respecto de la etimología de la palabra Asia. Se dice que deriva de *"Aszu"*, voz asiria que significa "salida del sol", refiriéndose a la salida desde el lado este. Otro posible origen de la palabra se relaciona con la mitología griega que cuenta que Asia *(Ασία)* era una ninfa, hermana de Europa, hijas del Océano y la diosa Tetis. *Ασία* es atribuida a Heródoto para referirse a Anatolia (Asia menor, hoy en día) y luego durante las guerras médicas para referirse a las tierras del imperio persa (Etimologías de Chille, 1998. F.D.E.A).

Asia es el continente más extenso y con mayor población del globo, con una superficie de más de 44.331.308 km^2 (29,7% del total de la superficie terrestre emergida), y una población que alcanza los 4.150.000.000 de habitantes (correspondiente al 61% de la población mundial), concentrados principalmente en los países de China, India e Indonesia. Además, fue la cuna de las primeras civilizaciones de la humanidad (sumerios, hebreos, chinos, indios, entre otras) y de las principales religiones que se practican hasta hoy día, como la judaica, la cristiana, la islámica y la (Grupo Editorial Océano, 1989. F.D.E.A).

El continente asiático está conformado por 48 países, en donde existen 40 lenguas oficiales distintas. La lengua más común es el árabe, idioma oficial u cooficial de 12 países. Sin embargo, el idioma que es más utilizado por número de hablantes es el chino mandarín, con 885 millones de personas (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).

Asia es un continente de gran diversidad espiritual ya que las religiones más practicadas en el mundo tienen su origen en este continente. Debido a esto, países como Israel, India y Arabia Saudita, reciben durante el año a millones de creyentes. En Asia, la religión más practicada es el budismo, aunque ésta es practicada de manera sincrética junto a otras religiones. La segunda religión más profesada es el Islam. La religión en Asia es muy importante, en muchos de los

países se le considera como parte principal dentro de la identidad étnica, razón que ha motivado distintos conflictos de esta índole a lo largo de la historia (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).

A continuación se presentarán unos cuadros con los países que constituyen Asia y sus respectivas capitales, en donde se mostrarán las subdivisiones políticas de este continente, las cuales se agrupan según similitudes culturales e históricas. Tales subdivisiones son las siguientes:

1. Asia de Norte: países marcados con la figura de color rojo.
2. Asia Occidental: países marcados con la figura de color azul.
3. Asia Central: países marcados con la figura de color verde.
4. Asia Oriental: países marcados con la figura de color celeste.
5. Asia Sudoriental: países marcados con la figura de color morado.
6. Asia Meridional: países marcados con la figura de color naranjo.

Además de esto, existen 7 países que son considerados euroasiáticos debido a la cercanía que se encuentran con Europa (de igual manera a lo ocurrido en el continente europeo), los cuales están marcados de color amarillo en los cuadros siguientes.

N.º	PAÍS	CAPITAL
1	Afganistán	Kabul
2	Arabia Saudita	Riad
3	Armenia	Ereván
4	Azerbaiyán	Bakú
5	Bangladés	Daca
6	Baréin	Manama
7	Birmania / Myanmar	Naipyidó

8	Brunéi	Bandar Seri Begawan
9	Bután	Timbu
10	Camboya	Nom Pen
11	Catar	Doha
12	China	Pekín
13	Chipre	Nicosia
14	Corea del Norte	Pionyang
15	Corea del Sur	Seúl
16	Emiratos Árabes Unidos	Abu Dabi
17	Filipinas	Manila
18	Georgia	Tiflis
19	India	Nueva Delhi
20	Indonesia	Yakarta
21	Irak	Bagdad
22	Irán	Teherán
23	Israel	Jerusalén
24	Japón	Tokio
25	Jordania	Amán
26	Kazajistán	Astaná
27	Kirguistán	Biskek
28	Kuwait	Kuwait
29	Laos	Vientián
30	Líbano	Beirut
31	Maldivas	Malé
32	Malasia	Kuala Lumpur
33	Mongolia	Ulán Bator
34	Nepal	Katmandú
35	Omán	Mascate

36	Pakistán	Islamabad
37	Rusia	Moscú
38	Singapur	Singapur
39	Siria	Damasco
40	Sri Lanka	Sri Jayawardenapura Kotte
41	Tayikistán	Dusambé
42	Tailandia	Bangkok
43	Timor Oriental	Dili
44	Turquía	Ankara
45	Turkmenistán	Asjabad
46	Uzbekistán	Taskent
47	Vietnam	Hanói
48	Yemen	Saná

Mapa político de Asia

Disco de Asia

Las siguientes pistas musicales del continente asiático fueron seleccionadas pensando en destacar la música instrumental de carácter más tradicional y académico. Por esta misma razón, esta colección no intenta albergar toda la música del gran continente de Asia, sino más bien propone una selección de los géneros y estilos más representativos de la mayoría de las regiones de este continente.

A continuación, mostraremos los criterios específicos de selección de la música del continente asiático:

1. Se intentó seleccionar música instrumental por sobre la vocal, buscando destacar el lenguaje musical, para que el lenguaje vernáculo no se convierta en una limitación en la audición.
2. Se dio más prioridad a las grabaciones de duración regular entre los tres a cinco minutos.
3. Debido a la larga duración de ciertas manifestaciones musicales, se privilegian grabaciones de menos de diez minutos.
4. Se seleccionaron 21 canciones, donde se incorporaron las grabaciones de mejor calidad, priorizando las grabaciones de estudio.

Las canciones fueron extraídas, en su totalidad, desde el sitio web https://www.youtube.com. Serán ordenadas alfabéticamente según el país o región de origen de cada una de ellas, donde se especificará el género, el idioma, la duración, además de la presencia del canto y de los instrumentos que participan. También adjuntaremos el link donde fue extraído y se dará una breve descripción de cada canción.

Índice de Asia:

N°	Título	Procedencia	Duración
01	Teb Bantom	Camboya	02:52
02	La Canción del Rey Yao	China	03:59
03	Música Ritual Shih Tien	China	05:06
04	Pastoral	China	06:18
05	Tres Variaciones sobre la Flor del Ciruelo	China	03:00
06	Melodía Tradicional de Corea	Corea	03:16
07	Música Tradicional de Corea en Daegeum	Corea	03:32
08	Música Instrumental para Sitār	India	02:44
09	Babarlajar Mataram	Indonesia	03:05
10	Medley Angklung	Indonesia	03:24
11	Sakura (Flores de Cerezo)	Japón	03:56
12	Canción de Cuna del Periodo Edo	Japón	03:38
13	Batô	Japón	03:48
14	Música Instrumental de Kazajistán	Kazajistán	03:06
15	Erke Kyz (La Chica Mimada)	Kirguistán	02:06
16	Nobat	Malasia	01:01
17	Samai Bayati	Medio Oriente: Tradición Árabe	08:03
18	Mahd-e Honar	Medio Oriente: Tradición Persa	06:45
19	Yandım Sana Baktıkca	Medio Oriente: Tradición Turca	03:05
20	Fawn Jao Sri Oi	Tailandia	02:48
21	Shashmaqam	Tayikistán y Uzbekistán	02:49

N° de pista: 01.

Título: Teb Bantom.

Procedencia: Camboya, Asia.

Género: Pinpeat.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Xilófono, metalófono, gongs afinados, sralay.

Duración: 02:52 min.

Descripción: Esta pieza muestra el ensamble pinpeat, el cual es una orquesta compuesta de xilófonos, metalófonos, gongs afinados y una especie de oboe llamado sralay. Este ensamble es similar al piphat de Tailandia.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=ZUrKBlYGC2E

N° de pista: 02.

Título: La Canción del Rey Yao.

Procedencia: China, Asia.

Género: Instrumental.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Ch'in.

Duración: 03:59 min.

Descripción: Canción correspondiente a la música instrumental para ch'in. El ch'in es un instrumento de siete cuerdas que, al ser un instrumento de bajo volumen, suele ser ejecutado, tradicionalmente, en una habitación tranquila o en exteriores de bella naturaleza. Existen registros de su utilización hace 500 años a. C., aproximadamente. Yao es un emperador mítico que vivió hacia el XXI a. C., quien es citado como el primer emperador de la antigüedad en los textos históricos de China.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=P-63l0sxOE4

N° de pista: 03.

Título: Música Ritual Shih Tien.

Procedencia: China, Asia.

Género: Yayue.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Sè, ch'in, sheng, xiao, yǔ, bianzhong, bianqing.

Duración: 05:06 min.

Descripción: Muestra de la música de la corte china. El ritual Shih Tien es una ceremonia confuciana que se celebra dos veces al año. En esta grabación se puede apreciar distintos instrumentos de percusión con y sin afinación, instrumentos de viento y un instrumento de cuerda.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=fMSzIV3mw3U

N° de pista: 04.

Título: Pastoral.

Procedencia: China, Asia.

Género: Chuiguanyue.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Instrumento de viento, cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo, contrabajo).

Duración: 06:18 min.

Descripción: La palabra "chuiguanyue" significa música para instrumentos de vientos de madera en chino. Esta pieza es interpretada por Du Chong en una flauta tradicional de China, la cual es acompañada por una orquesta de cuerdas frotadas y por otros instrumentos tradicionales de China.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=HPqqF1DRb8c

N° de pista: 05.
Título: Tres Variaciones sobre la Flor del Ciruelo.
Procedencia: China, Asia.
Género: Instrumental.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: P'i-p'a.
Duración: 03:00 min.
Descripción: Esta pieza muestra la música instrumental para p'i-p'a. La p'i-p'a es un laúd de cuatro cuerdas pulsadas en forma de pera. Durante la dinastía T'ang, se convirtió en un instrumento popular durante las presentaciones cortesanas. El nombre deriva de la técnica de pulsación de las cuerdas, en donde "p'i" indicaba una pulsación hacia dentro y "p'a" la pulsación contraria.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=x_vYm9SN_1M

N° de pista: 06.
Título: Melodía Tradicional de Corea.
Procedencia: Corea, Asia.
Género: Sanjo.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Kayakum.
Duración: 03:16 min.
Descripción: El sanjo es una forma musical improvisada basada en melodías folclóricas, interpretada por un dúo instrumental (changgo y kayakum o komun'go o daegum). En este caso, la interpretación es realizada por Hwang Byeonggiuna, quien ejecuta un kayakum como solista, y la grabación data de 1966. El kayakum es un instrumento de 12 cuerdas, similar al ch'in chino, que fue confeccionado alrededor del siglo VI por el rey Gasil. Es, quizás, el instrumento tradicional coreano más conocido.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=qWMDJU7atI0

N° de pista: 07.
Título: Música Tradicional de Corea en Daegeum.
Procedencia: Corea, Asia.
Género: Instrumental.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Daegeum.
Duración: 03:32 min.
Descripción: Melodía tradicional coreana interpretada en flauta daegeum por Kyesun Kim y grabada en 1930, restaurada por el Museo de Grabaciones de Música Clásica Coreana. El daegeum es una flauta larga confeccionada con bambú, la cual se utiliza en la música tradicional coreana de las cortes y la aristocracia, en la música folclórica y hasta en la música clásica contemporánea. La interpretación en solitario se le conoce como “daegeum sanjo”, manifestación proclamada por la Administración de Patrimonio de Corea de Sur como un “importante bien cultural intangible de Corea”.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=mxVtH4eHAdo

N° de pista: 08.
Título: Música Instrumental para Sitār.
Procedencia: India, Asia.
Género: Instrumental.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Sitār, instrumento de cuerda, percusión de membrana.
Duración: 02:44 min.

Descripción: Muestra interpretada por Ravi Shankar, músico indio conocido mundialmente como un virtuoso del sitār. El sitār es un laúd de cuerda pulsada, con trastes y de un largo mástil. Dentro de la música de concierto, ocupa un lugar preeminente, ya sea para la música hindustaní o carnática. Se puede reconocer como acompañamiento otros instrumentos de cuerda y de percusión.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=T3FaqC__JAs

N° de pista: 09.
Título: Babarlajar Mataram.
Procedencia: Indonesia, Asia.
Género: Gamelán.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Gongs afinados, metalófono, tambores.
Duración: 03:05 min.
Descripción: Esta pieza corresponde a un gamelán interpretado por músicos de Yogyakarta, provenientes de la isla de Java. El gamelán es un conjunto musical tradicional de Indonesia, islas de Bali y Java, aunque, también se puede encontrar agrupaciones en Malasia y Surinam. Se caracteriza por poseer instrumentos de percusión como los gongs afinados, los metalófonos y ciertos tambores. Distintas variaciones de gamelán se distinguen, principalmente, por la colección de instrumentos, el uso de la voz, la afinación, el repertorio y el contexto cultural.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=46Ty-Wev_Mg

N° de pista: 10.
Título: Medley Angklung.
Procedencia: Indonesia, Asia.
Género: Instrumental.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Angklung, flauta, percusión de membrana, diversas percusiones menores.

Duración: 03:24 min.

Descripción: Esta pieza muestra el ensamble angklung de Sunda. El angklung es un instrumento que tiene desde dos hasta cuatro tubos de bambú, los cuales se agitan para que se golpeen y produzcan el sonido. Este tipo de ensamble es principalmente de la isla de Bali y se suele interpretar en los templos para la ceremonia de aniversario (odalan). Además, es característico en los rituales relacionados con la muerte; muchas veces está presente en ceremonias de cremación. Por esta última, suele evocar al oyente, los sentimientos de dulzura y tristeza.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=ECBjOmoHKnU

N° de pista: 11.

Título: Sakura (Flores de Cerezo).

Procedencia: Japón, Asia.

Género: Instrumental.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Koto.

Duración: 03:56 min.

Descripción: Esta pieza muestra la música tradicional – instrumental para koto. El koto es una cítara de madera con trece cuerdas, que se ejecuta con púas de marfil. La música para koto llega desde China en el siglo IX.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=AK51LblcEOw

N° de pista: 12.

Título: Canción de Cuna del Periodo Edo.

Procedencia: Japón, Asia.

Género: Min'yo.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Flauta de bambú**,** koto, campanas, biwa, shamisen.

Duración: 03:38 min.

Descripción: Esta muestra corresponde a una melodía tradicional de una canción de cuna del periodo Edo, el cual se extiende desde el año 1606 hasta el 1868. Este tipo de música se clasifica dentro de la música min'yo, música popular japonesa, con un propósito de entretenimiento.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=2jDt0NqBZyk

N° de pista: 13.

Título: Batô.

Procedencia: Japón, Asia.

Género: Gagaku.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Hichiriki, ryūteki, sho, gaku biwa, instrumentos de percusión.

Duración: 03:48 min.

Descripción: Esta pieza muestra el gagaku, música cortesana tradicional japonesa, traducido literalmente como “música elegante” o “música refinada”. “Esta música es quizás la más antigua forma orquestal existente en el mundo” (Malm, 1959: 20). Los instrumentos que se utilizan en este conjunto son: hichiriki, ryūteki, sho, gakubiwa, koto y wgon.

Fuente: Japanese Music and Musical Instruments – William Malm (1959).

N° de pista: 14.

Título: Música Instrumental de Kazajistán.

Procedencia: Kazajistán, Asia.

Género: Küy.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Dombra.

Duración: 03:06 min.

Descripción: Esta pieza es una muestra de la música instrumental küy para dombra, la cual fue compuesta por Dauletkerei (S.XIX). El küy es la música instrumental solista de Kazajistán y el dombra es un tipo de laúd en forma de pera, de dos cuerdas hechas de nervios de animal y con un largo mástil. Además, este instrumento es popular en otros países de Asia Central.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=UvsKXdaRBzE

N° de pista: 15.

Título: Erke Kyz (La Chica Mimada).

Procedencia: Kirguistán, Asia.

Género: Tengir-too.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Komuz, kyl kiak, morin khuur, sybyzgy.

Duración: 02:06 min.

Descripción: Esta muestra corresponde a un ensamble tengir-too de la música de los nómades de las montañas de Kirguistán. El tengir-too hace referencia a toda la música vocal e instrumental que usualmente se interpreta con un komuz, instrumento de madera con tres cuerdas que comúnmente se rasguea punteando sobre su diapasón.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=nCiCMa_F4iE

N° de pista: 16.

Título: Nobat.

Procedencia: Malasia, Asia.

Género: Nobat.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Nafiri, serunai, gendang.

Duración: 01:01 min.

Descripción: El nobat es un ensamble de música tradicional de la música malaya. Se interpreta en la mayoría de las ceremonias reales del gobernante. Está conformada normalmente por un timbal metálico (negara), tambores cilíndricos con correa (gendang), una especie de trompeta (nafiri) y una chirimía de cuatro lengüetas (serunai).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=OYUKxrqpv1o

N° de pista: 17.

Título: Samai Bayati.

Procedencia: Medio Oriente: Tradición Árabe, Asia.

Género: Taqsim.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Oud, ney riqq, duff.

Duración: 08:03 min.

Descripción: Esta muestra corresponde a la música instrumental arábica en oud. Es una composición clásica bien conocida en Medio Oriente y Turquía, precedida de un preludio de taqsim, la cual es una improvisación instrumental no métrica, que modula sucesivamente. El oud es un instrumento de cuerda pulsada sin trastes, fabricado en madera con cinco o seis órdenes y con un total de once o doce cuerdas. Es uno de los instrumentos más populares de Egipto.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=qG0d-I4minM

N° de pista: 18.

Título: Mahd-e Honar.

Procedencia: Medio Oriente: Tradición Persa, Asia.

Género: Tasnif.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Persa.

Instrumentos: Santur, kamanche, tar, oud, setar ney, gheychak, tombak, duff.

Duración: 06:45 min.

Descripción: Muestra del tasnif de tradición persa interpretada por Javad Azar. El tasnif es una forma musical, similar a una canción, de texto lírico, satírico o político. Puede ser el equivalente a la balada que se conoce en occidente.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=7eJE5BbYP10

N° de pista: 19.

Título: Yandım Sana Baktıkca.

Procedencia: Medio Oriente: Tradición Turca, Asia.

Género: Gazel.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Turco.

Instrumentos: Violín, kemençe, percusión de membrana.

Duración: 03:05 min.

Descripción: Esta pieza es un gazel de tradición otomana interpretado por Hafız Burhan. El gazel es una forma musical, donde la improvisación vocal es principal y puede ser acompañando por distintos instrumentos como el oud, el ney o el tanbur.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=9FoozYTy4Rk

N° de pista: 20.

Título: Fawn Jao Sri Oi.

Procedencia: Tailandia, Asia.

Género: Piphat.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Pi nai, ranat ek, ranat thum.

Duración: 02:48 min.

Descripción: Esta muestra corresponde a un ensamble de piphat. En la antigüedad, se utilizaba el piphat para el acompañamiento de relatos populares, teatro con máscaras (kon) y teatro en ciudades y pueblo (like). El nombre proviene del instrumento pi nai (una especie de oboe), instrumento indispensable del conjunto. La orquesta también incluye xilófonos (ranat ek), metalófonos (ranat thum) y dos sets circulares de gongs afinados (wong khong lek y yai khong wong). En la actualidad, estos conjuntos se asocian con fines ceremoniales, ceremonias de muerte, cremación y para teatro de sombras (nang).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=cp8XIxnveNw

N° de pista: 21.

Título: Shashmaqam.

Procedencia: Tayikistán y Uzbekistán, Asia.

Género: Shashmaqam.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Sato o tanbur, ney, dayereh.

Duración: 02:49 min.

Descripción: El shashmaqam es la música tradicional de Tayikistán y Uzbekistán. Las letras son de poemas sufíes y la voz es acompañada por instrumentos de percusión (dayereh) y un sato (instrumento de cuerda frotada). Esta grabación es interpretada por Mirzokurbon Soliev, experto en música clásica de esta zona geográfica, y corresponde a una muestra instrumental del shashmaqam.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=7uASgxXMrnI

Capítulo VII:

África

Introducción

África es el continente con presencia humana más antigua, siendo uno de los más variados en la cantidad de pueblos y culturas distintas. Su nombre proviene del latín "*afri, afer"*, nombre que le daban los romanos a los habitantes norteafricanos de la actual zona de Túnez y parte de Argelia. Se sabe que alguno de los pueblos que habitaban ese territorio se llamaban de ese modo y poco a poco los romanos fueron llamando así a todo el continente. En otros lugares se le atribuye el origen del nombre a los griegos y se dice que significa "sin frio" (Etimologías de Chille, 1998. F.D.E.A).

Este continente está compuesto por 54 países y algunas regiones aún son colonias europeas. A continuación, se mostrará una lista con los países de África y sus respectivas capitales:

N.º	PAÍS	CAPITAL
1	Angola	Luanda
2	Argelia	Argel
3	Benín	Porto Novo
4	Botsuana	Gaborone
5	Burkina Faso	Uagadugú
6	Burundi	Bujumbura
7	Cabo Verde	Praia
8	Camerún	Yaundé
9	Chad	Yamena
10	Comoras	Moroni
11	Costa de Marfil	Yamusukro
12	Egipto	El Cairo
13	Eritrea	Asmara
14	Etiopía	Adís Abeba
15	Gabón	Libreville

16	Gambia	Banjul
17	Ghana	Acra
18	Guinea	Conakri
19	Guinea-Bisáu	Bisáu
20	Guinea Ecuatorial	Malabo
21	Kenia	Nairobi
22	Lesoto	Maseru
23	Liberia	Monrovia
24	Libia	Trípoli
25	Madagascar	Antananarivo
26	Malaui	Lilongüe
27	Malí	Bamako
28	Marruecos	Rabat
29	Mauricio	Port Louis
30	Mauritania	Nuakchot
31	Mozambique	Maputo
32	Namibia	Windhoek
33	Níger	Niamey
34	Nigeria	Abuya
35	República Centroafricana	Bangui
36	República del Congo	Brazzaville
37	Rep. Dem. del Congo	Kinsasa
38	Ruanda	Kigali
39	Santo Tomé y Príncipe	Santo Tomé
40	Senegal	Dakar
41	Seychelles	Victoria
42	Sierra Leona	Freetown
43	Somalia	Mogadiscio
44	Suazilandia	Mbabane

45	Sudáfrica	Bloemfontein, Ciudad del Cabo y Pretoria
46	Sudán	Jartum
47	Sudán del Sur	Yuba
48	Tanzania	Dodoma
49	Togo	Lomé
50	Túnez	Túnez
51	Uganda	Kampala
52	Yibuti	Yibuti
53	Zambia	Lusaka
54	Zimbabue	Harare

El continente africano se encuentra rodeado por el mar Mediterráneo, el mar Rojo, el canal de Suez, la península de Sinaí, el océano Índico y el océano Atlántico. A pesar de la poca existencia de ríos en África, se encuentran unos de gran envergadura. En su geografía destaca la regularidad de su territorio y las riquezas naturales que posee, aun cuando este continente es considerado como el más pobre del mundo (Grupo Editorial Océano, 1997: 98. F.D.E.A).

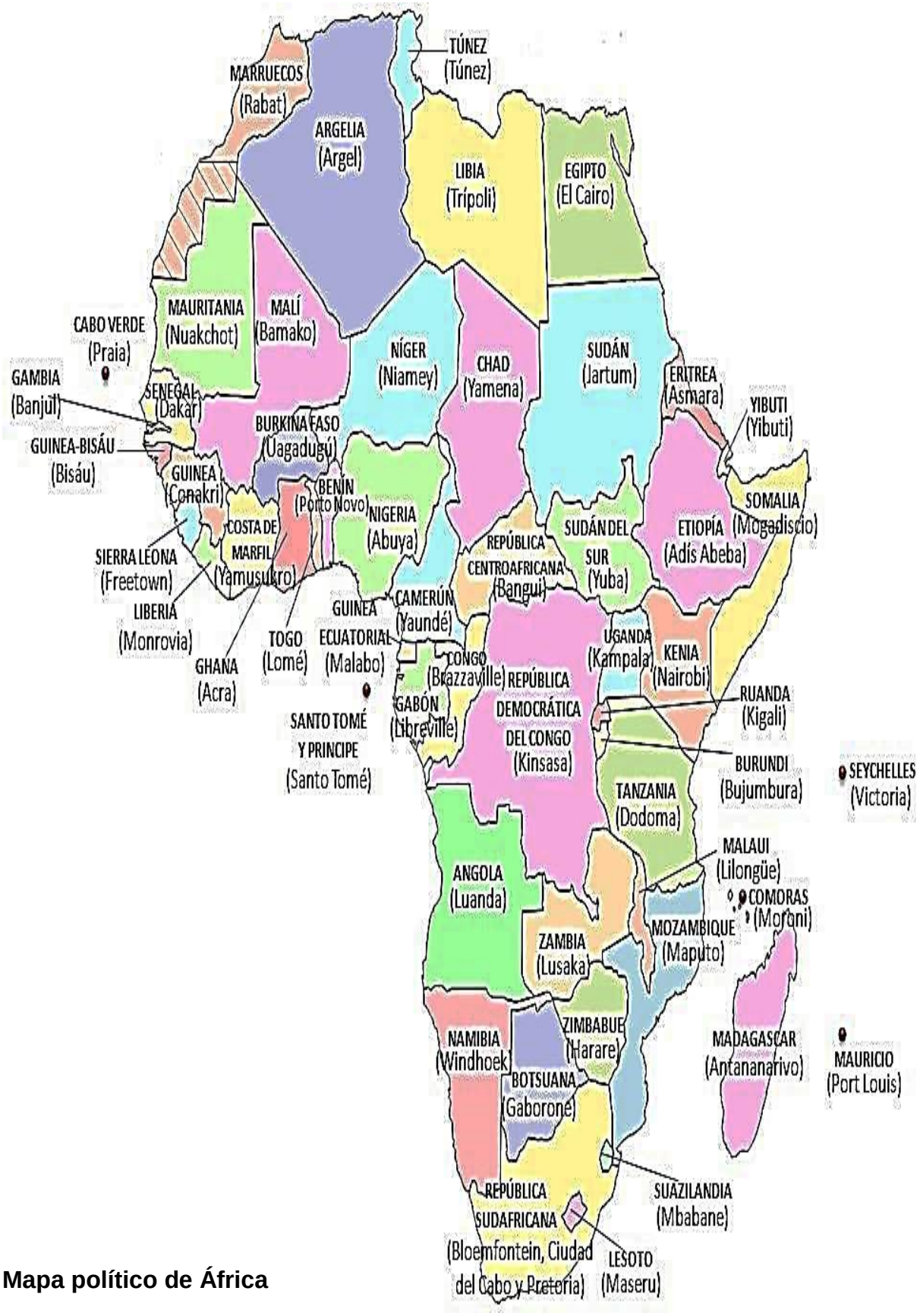
Su población estimada es de 1.022.234.000 habitantes y se considera el segundo continente más poblado después de Asia. Cabe destacar que, a pesar de tener bastante población, la tasa de mortandad infantil es muy alta y la esperanza de vida es inferior a la de los otros continentes (donde el promedio es alrededor de los 70 años), ya que en África se vive aproximadamente hasta los 46 años, todo a causa de las enfermedades de transmisión sexual, la malaria, etc., además, de las deficiencias nutricionales que se presentan en esta parte del mundo. (Grupo Editorial Océano, 1989. F.D.E.A).

La mayor parte de la población (90%) es de raza negra, exceptuando la franja del mediterráneo, donde se encuentran mezclados con algunos caucásicos mediterráneos. Entre el trópico de Capricornio y el trópico de Cáncer, la población es casi en su totalidad negra y suele ser subdividida en cuatro grupos principales; Sudanés (Sahel y países del Golfo de Guinea), Nilótico (Nilo, desde Sudán hasta los Grandes Lagos), Kushitico (Meseta Etíope y Cuerno de África) y Bantú (el más extenso que ocupa toda el área desde del cinturón selvático ecuatorial) (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).

A este continente se le atribuye la existencia de las lenguas más antiguas de la humanidad, siendo la cuna de dos de las ramas que han dado origen a mayores variaciones de idiomas en el mundo, las cuales son: las lenguas afro-asiáticas y el grupo de las niger-benue. Se sospecha que las lenguas de chasquido propias de los Kung San son el tronco principal del que se originan todas las lenguas habladas en el mundo.

Las lenguas más habladas en África, con más de 120 millones de hablantes, son el árabe, el kiswahili (alternativamente swahili) y el haussa (fulbé o fulfuldé), las cuales son lenguas francas habladas por diversos grupos culturales. Igualando a las anteriores en número de hablantes, están la lengua inglesa y francesa, seguida de la portuguesa, generalmente utilizada por las administraciones postcoloniales y las clases urbanitas (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).

En términos globales, las religiones más practicadas de África son, principalmente, el islam y el cristianismo, aun cuando hay muchas otras religiones y creencias en los diferentes pueblos. Entre estas últimas podemos encontrar religiones tales como: creencias indígenas, budismo tibetano, sunismo, hinduismo, sionmismo y animismo, las cuales son practicadas en distintos países de este continente (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).



Mapa político de África

Disco de África

La selección de música del continente africano fue una tarea un tanto difícil, pues es un continente en donde la música aún no está muy documentada, lo cual se debe a la gran cantidad de expresiones musicales de pueblos o tribus de las cuales, en ocasiones, sólo existe información de su existencia. Para la búsqueda de la música de África, se tomaron en cuenta los criterios de selección generales estipulados en las consideraciones iniciales, a los cuales se les agregaron los siguientes criterios específicos:

1. La mayoría de las canciones seleccionadas serán extractos de archivos de música debido a que las muestras musicales consultadas tenían más de 45 minutos de duración.
2. Se buscará que las canciones tengan aproximadamente la misma duración.
3. Se seleccionaron 15 canciones donde se consideró que las expresiones sean típicas o de los mayores exponentes de un país según su contexto cultural.
4. Se considerarán las grabaciones que no estén contaminadas con ruidos exteriores.

Las canciones fueron extraídas, en su totalidad, desde el sitio web https://www.youtube.com. Serán ordenadas alfabéticamente según el país o región de origen de cada una de ellas, donde se especificará el género, el idioma, la duración, además de la presencia del canto y de los instrumentos que participan. También adjuntaremos el link donde fue extraído y se dará una breve descripción de cada canción.

Índice de África:

N°	Título	Procedencia	Duración
01	Canto Tradicional Tswana	Botswana	03:00
02	Canto Tradicional Baka	Centroáfrica	02:18
03	Tambores de Brazza	Congo	03:07
04	El Atlal	Egipto	04:52
05	Canto Tradicional de Etiopía	Etiopía	04:57
06	Canción Cristiana Apala	Ghana	01:26
07	Canción Tradicional en Valiha	Madagascar	02:47
08	Jarabi	Malí	03:52
09	Música de los Gnawa	Marruecos	05:52
10	Danza Bàtá	Nigeria	04:06
11	Nuba Garibat Al-Huseyn	Norte de África	08:03
12	Homeless	Sudáfrica	02:28
13	Ritual Wagogo	Tanzania	05:13
14	Acholi, Ajolina	Uganda	05:41
15	Música del Pueblo Shona	Zimbabue	07:13

N° de pista: 01.

Título: Canto Tradicional Tswana.

Procedencia: Botswana, África.

Género: Tradicional.

Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Percusiones corporales (palmas).

Duración: 03:00 min.

Descripción: La música tswana es sobre todo vocal y se realiza sin tambores, donde sus cantos son, principalmente, de carácter ritualístico. Tswana es una etnia de Botswana, de la cual se desconoce el origen de su nombre.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=l_nVyMtBQUM

N° de pista: 02.
Título: Canto Tradicional Baka.
Procedencia: Centroáfrica, África.
Género: Tradicional.
Voz: Voces femeninas.
Idioma: Desconocido.
Instrumentos: Tambores.
Duración: 02:18 min.
Descripción: El pueblo pigmeo baka usa cantos onomatopéyicos y los principales instrumentos que se utilizan son los tambores; sus cantos son, principalmente, ritualísticos y usan una especie de polifonía con muchas voces e instrumentos.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=ygqRuNpWoNM

N° de pista: 03.
Título: Tambores de Brazza.
Procedencia: Congo, África.
Género: Tradicional.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Ngoma, batería.
Duración: 03:07 min.
Descripción: Los tambores de brazza son una agrupación del Congo liderada por Emile Bayenda que se dedican a realizar copias fieles de la música de su etnia, llegando a desarrollar giras y a grabar discos para difundir su música. Podemos escuchar variados tambores, entre los cuales se destacan el ngoma, timbal típico del Congo, capaz de producir ricos tonos bajos y cálidos tonos de resonancia similares a la tumbadora. Además de estos tambores, se aprecia a la batería.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=ueoCu46otw8

N° de pista: 04.
Título: El Atlal.
Procedencia: Egipto, África.
Género: Popular.
Voz: Solista femenina.
Idioma: Árabe.
Instrumentos: Ney, qanun, cuerdas frotadas, contrabajo, percusiones de membrana.
Duración: 04:52 min.
Descripción: Umm Kulthum fue la cantante egipcia más conocida y reverenciada del mundo árabe. En esta canción podemos escuchar el ney o nay que es una flauta muy antigua que, incluso, fue la impulsora de la flauta que conocemos actualmente. También podemos escuchar al qanun; instrumento de cuerda pulsada típico del Medio Oriente, perteneciente a la familia de las cítaras.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=s2-ZsB4Va9A

N° de pista: 05.
Título: Canto Tradicional de Etiopía.
Procedencia: Etiopía, África.
Género: Tradicional.
Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas y femeninas.
Idioma: Desconocido.
Instrumentos: Masenqo, tambores, percusiones corporales (palmas).
Duración: 04:57 min.
Descripción: Música de Etiopía donde podemos escuchar su instrumento típico, el masenqo (violín de una sola cuerda). También tienen un uso importante las voces, las palmas y un instrumento de percusión que no se puede reconocer.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=4trqVGUHlvs

N° de pista: 06.
Título: Canción Cristiana Apala.
Procedencia: Ghana, África.
Género: Coral.
Voz: Coro de voces masculinas.
Idioma: Desconocido.
Instrumentos: Tambores.
Duración: 01:26 min.
Descripción: Esta canción pertenece al estilo apala que surgió para animar a los creyentes después del ayuno de Ramadán. Éste es un estilo netamente vocal.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=c9KHo9z86rA

N° de pista: 07.
Título: Canción Tradicional en Valiha.
Procedencia: Madagascar, África.
Género: Tradicional.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Valiha, además de un instrumento de cuerda.
Duración: 02:47 min.
Descripción: La valiha (una especie de cítara con forma de tubo, hecha de bambú) es el instrumento nacional de Madagascar. En esta pieza, es interpretado por Sylvestre Randafison, destacado músico de este país, el cual se acompaña de otros instrumentos de cuerda.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=mSc7V3lh5HE

N° de pista: 08.
Título: Jarabi.
Procedencia: Malí, África.
Género: Tradicional.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Kora.
Duración: 03:52 min.
Descripción: En esta pieza podemos escuchar el instrumento típico denominado kora; instrumento generalmente de 20 o 21 cuerdas, el cual es una mezcla de un arpa y de un laúd. Es ejecutado por Toumani Diabaté y su padre, Sidiki Diabaté, músicos de Malí reconocidos internacionalmente por su música.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=K8nyjsDj-Is

N° de pista: 09.
Título: Música de los Gnawa.
Procedencia: Marruecos, África.
Género: Tradicional.
Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas.
Idioma: Árabe.
Instrumentos: Sintir, grageb, percusiones corporales (palmas).
Duración: 05:52 min.
Descripción: Los gnawa practican el trance hipnótico. Podemos escuchar al sintir, un instrumento de tres cuerdas y sonido de bajo, y las qraqeb, unas características castañuelas de metal.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=9uOfbhSj7BU

N° de pista: 10.
Título: Danza Bàtá.
Procedencia: Nigeria, África.

Género: Tradicional.

Voz: Voces femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Dundun, percusiones de membrana, otras percusiones que no se pueden reconocer.

Duración: 04:06 min.

Descripción: Danza tradicional del pueblo yoruba que tiene una avanzada tradición en los instrumentos de percusión, con un uso característico de los tambores de tensión. Gran parte de la música yoruba está dedicada a los espíritus de la naturaleza. Destaca el uso del dundun, instrumento de percusión de dos parches y que puede tener una campana. Suele ser el instrumento central de una orquesta djembe, encargado de los golpes más graves.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=Cw-tHBLMr4U

N° de pista: 11.

Título: Nuba Garibat Al-Huseyn.

Procedencia: Norte de África, África.

Género: Nuba.

Voz: Solista femenina, coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Instrumento de cuerda pulsada, percusión de membrana.

Duración: 08:03 min.

Descripción: La música andalusí (nuba) es un estilo de música árabe que se da en el norte de África, la cual tiene influencias andaluzas. La nuba es una forma musical compuesta por cinco movimientos distintos que están hechos de poemas cantados introducidos y separados por pequeñas piezas instrumentales, las cuales pueden durar entre seis y siete horas.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=61Z30xYhScE

N° de pista: 12.

Título: Homeless.

Procedencia: Sudáfrica, África.

Género: Zulú.

Voz: Coro de voces masculinas.

Idioma: Inglés y desconocido.

Instrumentos: No posee instrumentos musicales.

Duración: 02:28 min.

Descripción: Música tradicional zulú, llena de espiritualidad y cantada acapella (forma de crear música únicamente a través de la voz humana generando los sonidos, ritmo, melodía y armonía necesaria sin necesidad de ningún tipo de instrumento musical); llamada por ellos “isicathamiya”. El nombre de la canción se traduce como “sin hogar” y es interpretada por Ladysmith Black Mambazo, grupo de música coral sudafricano de voces masculinas.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=JFQ1TSzdpRA

N° de pista: 13.

Título: Ritual Wagogo.

Procedencia: Tanzania, África.

Género: Tradicional.

Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Mlanzi, filimbi, mkwajungoma, ndalangunyi.

Duración: 05:13 min.

Descripción: En esta pieza podemos escuchar instrumentos como: mlanzi (flauta), filimbi (silbato), mkwajungoma (xilófono), ndalangunyi (sonajero de metal), además de las voces que son primordiales en estos ritos.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=lhPJBvKCrd8

N° de pista: 14.

Título: Acholi, Ajolina.

Procedencia: Uganda, África.

Género: Tradicional.

Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Instrumentos de cuerdas frotadas (violín, viola, violonchelo, contrabajo), flauta, marimba, silbato, bajo eléctrico, bombo, instrumentos con un timbre similar a las maracas.

Duración: 05:41 min.

Descripción: La danza acholi narra la historia de Ajolina, una chica muy hermosa tras la que andaban todos los jóvenes para casarse con ella y, para resolver con quien se casaría, la comunidad convocó a todos los pretendientes para que mostrasen sus habilidades bailando. Aquel que demostrara más fuerza y resistencia, sería el elegido.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=ydmiGZyZ3Bg

N° de pista: 15.

Título: Música del Pueblo Shona.

Procedencia: Zimbabue, África.

Género: Tradicional.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Mbira, hosho, tambor.

Duración: 07:13 min.

Descripción: Esta muestra incluye canto y la interpretación de instrumentos musicales como la mbira o kalimba (grupo de lengüetas sobre un tablero o resonador), el hosho (instrumento de percusión parecido a las maracas) y una especie de tambor.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=Tdw5IoqUOhs

Capítulo VIII:

Oceanía

Introducción

El llamado quinto continente está constituido por un gran bloque continental que corresponde a Australia, que absorbe el 86% de su superficie, por las islas de Nueva Zelanda, Papúa Nueva Guinea y Tasmania, que representan el 11% de la superficie, y por una multitud de pequeñas islas, archipiélagos y atolones que comprenden el 3% restante de superficie (Grupo Editorial Océano, 1997: 200. F.D.E.A).

La superficie de este continente es de 9.008.458 km^2 y su población es cercana a 38.889.988 habitantes. El origen del nombre “Oceanía” (acuñado por el geógrafo Conrad Malte – Brun en 1812) se debe a que su territorio se encuentra esparcido en la inmensidad del océano Pacífico (Ediciones Nauta, 1993: 76. F.D.E.A).

Este continente es subdividido en cuatro grandes sectores debido a la plataforma continental y a la gran dispersión de archipiélagos coralinos y volcánicos a lo largo y ancho del océano pacifico. Tales sectores son:

1. *Australasia*; constituida por los países marcados con naranjo en el cuadro de la página siguiente.

2. *Melanesia*; constituida, principalmente, por los países marcados con verde en el cuadro de la página siguiente.

3. *Micronesia*; constituida, principalmente, por los países marcados con amarillo en el cuadro de la página siguiente.

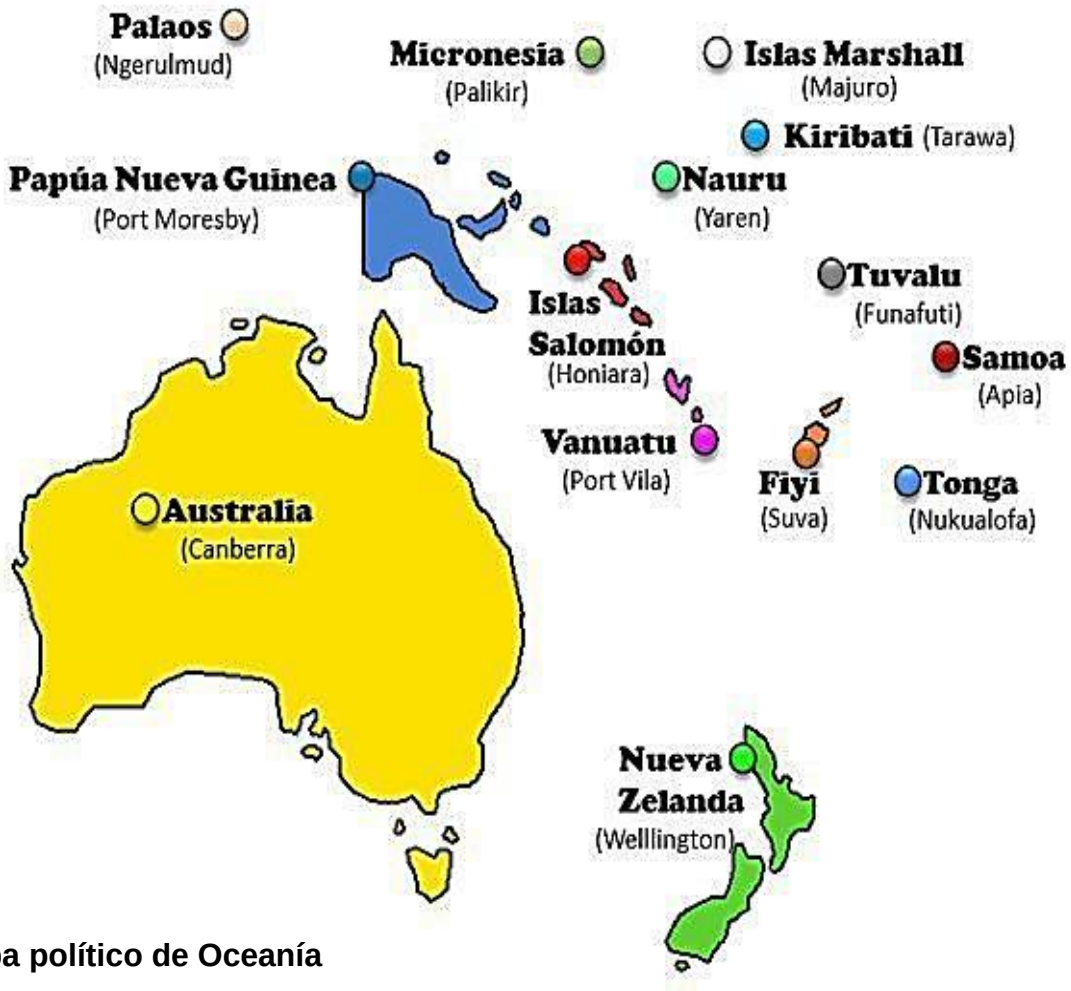
4. *Polinesia*; constituida, principalmente, por los países marcados con celeste en el cuadro de la página siguiente.

N.º	PAÍS	CAPITAL
1	Australia	Canberra
2	Fiyi	Suva
3	Islas Marshall	Majuro
4	Islas Salomón	Honiara
5	Kiribati	Tarawa
6	Micronesia	Palikir
7	Nauru	Yaren
8	Nueva Zelanda	Wellington
9	Palaos	Ngerulmud
10	Papúa Nueva Guinea	Port Moresby
11	Samoa	Apia
12	Tonga	Nukualofa
13	Tuvalu	Funafuti
14	Vanuatu	Port Vila

A raíz de este gran número de naciones que constituyen Oceanía, podemos encontrar un alto nivel de diversidad en su etnografía, lenguas y creencias religiosas. Concentrándonos en la etnografía de este continente, podemos mencionar que la población es, principalmente, heterogénea ya que una gran parte de ésta corresponde a los grupos étnicos nativos de la Melanesia, Micronesia y Polinesia, quienes son descendientes de las sucesivas oleadas de migraciones que procedían de Asia e Indonesia, y la otra fracción de habitantes es la que proviene de descendencia europea, primordialmente, británica, alemana, neerlandesa y francesa, la cual se concentra en Australia, Nueva Zelanda y Tasmania debido a la llegada de los primeros colonizadores a esta parte del mundo (Grupo Editorial Océano, 1989. F.D.E.A).

Esta heterogeneidad de la población y la fragmentación del territorio tienen una consecuencia en las lenguas que se practican en este continente. Son cerca de veinte idiomas diferentes los que se hablan en toda esta extensión de territorio, siendo el inglés, el idioma oficial de catorce países. Aunque se destacan otras lenguas locales como el fiyiano, el marshalés, el maorí, incluso el japonés y el francés (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).

Algo similar ocurre con las creencias religiosas ya que la gran parte de la población de este continente profesa el protestantismo y el catolicismo. Sin embargo, una pequeña porción de población tiene creencias en otras religiones cristianas, así también en el hinduismo, el budismo y el islam (Fundación Wikimedia, 2001. F.I).



Mapa político de Oceanía

Disco de Oceanía

La selección de música del continente oceánico fue una tarea sumamente ardua en relación a los otros continentes, lo cual se debe a las escasas fuentes de información sonoras de esta parte del mundo. Se tomaron en cuenta la mayoría de los criterios de selección generales estipulados en las consideraciones iniciales para la búsqueda de la música de Oceanía. A éstos, se les agregaron los siguientes criterios específicos:

1. El tipo de canciones seleccionadas serán de carácter étnico-aborigen ya que se busca dar a conocer la música aborigen y tradicional de Oceanía. Sin embargo, existirán dos muestras de carácter folclórico-popular debido a la trascendencia y popularidad que han desarrollado en su país de origen. Además de éstas, habrán dos himnos nacionales debido a que su estilo escapa del carácter tradicional-docto que tienen la mayoría de los himnos nacionales.
2. Se seleccionaron 25 canciones para realizar el disco de Oceanía. No se siguió el lineamiento general de elegir entre 15 a 21 canciones ya que se colocaran la totalidad de las muestras encontradas de continente.
3. La duración de las canciones no se regirá por una cantidad mínima de minutos debido a que la mayor cantidad de música encontrada dura menos de tres minutos.
4. Se considerarán las grabaciones que no estén contaminadas con ruidos exteriores.

Las canciones fueron extraídas, en su totalidad, desde el sitio web https://www.youtube.com. Serán ordenadas alfabéticamente según el país de origen de cada una de ellas, donde se especificará el género, el idioma, la duración, además de la presencia del canto y de los instrumentos que participan. También adjuntaremos el link donde fue extraído y se dará una breve descripción de cada canción.

Índice de Oceanía:

N°	Título	Procedencia	Duración
01	Espíritu de Uluru	Australia	07:00
02	Pájaro Siniestro	Australia	01:05
03	Waltzing Matilda	Australia	03:00
04	Meke	Fiji	01:24
05	Seasea Meke	Fiji	02:00
06	Somewhere Over the Rainbow	Hawái	04:54
07	Canción de Acción - Log Drums	Islas Cook	02:56
08	Imene Tuki	Islas Cook	02:16
09	Te Atua Mou'e	Islas Cook	01:21
10	Te Vane Manea	Islas Cook	00:41
11	Beet	Islas Marshall	01:32
12	Danza Jebua Stick	Islas Marshall	02:04
13	Flautas de Pan	Islas Salomón	02:32
14	Danza Tradicional de Kiribati	Kiribati	02:54
15	Haka	Nueva Zelanda	02:26
16	Ma Wai e Hari-karangatia Ra	Nueva Zelanda	00:59
17	Tutira Mai Nga Iwi	Nueva Zelanda	01:12
18	Rymoka String Band	Papúa Nueva Guinea	02:22
19	Sing Sing	Papúa Nueva Guinea	01:23
20	Savalivali Maia	Samoa	02:35
21	Himene Tarava	Tahití	01:49
22	Kailao	Tonga	02:40
23	Lakalaka	Tonga	04:34
24	Canción Tradicional de Vanuatu	Vanuatu	03:34
25	Yumi, Yumi, Yumi	Vanuatu	01:11

N° de pista: 01.

Título: Espíritu de Uluru.

Procedencia: Australia, Oceanía.

Género: Aborigen.

Voz: Sin voz. Tema instrumental.

Idioma: Sin idioma.

Instrumentos: Didgeridoo, además de instrumentos de percusión.

Duración: 07:00 min.

Descripción: Muestra de la música de los aborígenes australianos interpretando el “didgeridoo”, instrumento que trata de un tubo de madera hueco de 2 metros de largo provisto de una boquilla de cera o arcilla, el cual se interpreta soplando desde el extremo en donde se encuentra la boquilla haciendo uso de la técnica de respiración circular. Tal interpretación se realiza con un gran virtuosismo utilizando una nota fundamental o pedal rítmicamente articulada con una diversidad de timbres que se pueden alternar con un armónico gritado permitiendo la vocalización de estos para formar diferentes pulsos. Esta música fue consultada del disco “Spirit of Uluru: Music of the Australian Aborigine” del año 1998.

Fuente: https://www.discogs.com/es/Unknown-Artist-Spirit-Of-Uluru-Music-Of-The-Australian-Aborigine/release/5224616

https://www.youtube.com/watch?v=YdZQytU_nS0

N° de pista: 02.

Título: Pájaro Siniestro.

Procedencia: Australia, Oceanía.

Género: Aborigen.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Didgeridoo.

Duración: 01:05 min.

Descripción: Canto aborigen de Australia donde también se aprecia el “didgeridoo”. Esta pieza fue recogida por Sandra LeBrun Holmes y está presente en el “Disco de Oro de las Sondas Voyager”.

Fuente:
https://www.youtube.com/watch?v=lapeaVqH43g&list=PLD7C1C537E0746F84&index=4

N° de pista: 03.

Título: Waltzing Matilda.

Procedencia: Australia, Oceanía.

Género: Country.

Voz: Solita masculino.

Idioma: Inglés.

Instrumentos: Guitarra acústica, guitarra eléctrica y contrabajo.

Duración: 03:00 min.

Descripción: Canción popular más conocida en Australia. Fue compuesta Andrew Barton Paterson y la versión de este disco es interpretada por el cantautor australiano David Gordon "Slim Dusty" Kirkpatrick. La popularidad de esta canción llega al punto de ser considerada como el segundo himno nacional de Australia. En este tema se pueden apreciar instrumentos como la guitarra acústica, la guitarra eléctrica y el contrabajo.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=ueoCu46otw8

N° de pista: 04.

Título: Meke.

Procedencia: Fiji, Oceanía.

Género: Meke.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Fiyiano.

Instrumentos: Lali, además de percusiones con aplausos.

Duración: 01:24 min.

Descripción: El meke es la danza tradicional de Fiji, la cual es una combinación de baile y narración oral a través del canto. Esta danza se caracteriza por la colaboración que existe entre hombres, quienes muestran movimientos fuertes y viriles, y mujeres que esperan con movimientos elegantes y femeninos. Además, esta expresión artística es acompañada por aplausos y por el "lali", tambor de hendidura de madera tradicional de Fiji. En esta pieza se puede apreciar las voces masculinas y femeninas, además de los aplausos y el lali.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=SeO1z4R9Gz8

N° de pista: 05.

Título: Seasea Meke.

Procedencia: Fiji, Oceanía.

Género: Meke.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Fiyiano.

Instrumentos: Lali, guitarra, percusiones con aplausos.

Duración: 02:00 min.

Descripción: Variación de la danza "meke" que cuenta de dos partes donde, además de las voces y el instrumento "lali", se puede apreciar la participación de una guitarra como acompañamiento.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=Z2eT_zrpE-A

N° de pista: 06.

Título: Somewhere Over the Rainbow.

Procedencia: Hawái, Oceanía.

Género: Reggae hawaiano.

Voz: Solista masculino.

Idioma: Inglés.

Instrumentos: Ukelele.

Duración: 04:54 min.

Descripción: Canción popular de Hawái interpretada por Israel Kamakawiwo'ole, quien es considerado como uno de los artistas más destacados de esta isla. Esta pieza tiene la particularidad de que combina las letras de las canciones “Over the Rainbow” (balada de la película El mago de Oz de 1939) y “What a Wonderful World” (escrita por Bob Thiele y George David Weiss, popularizada por Louis Armstrong). En esta pieza se puede escuchar el “ukelele hawaiano”, instrumento de cuerda utilizado principalmente en las islas de Hawái, Tahití y la de Pascua, el cual es una adaptación del cavaquinho portugués que fue desarrollado por inmigrantes de ese país en Hawái. Este instrumento es más bien reciente en la cultura musical de la Polinesia, siendo en el siglo XX su mayor apogeo en la música de este sector de Oceanía.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=c9KHo9z86rA

N° de pista: 07.

Título: Canción de Acción - Log Drums.

Procedencia: Islas Cook, Oceanía.

Género: Aborigen.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas, solista masculino.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Percusión de membrana, percusiones que no se pueden reconocer.

Duración: 02:56 min.

Descripción: Danzas tradicionales de Manihiki, atolón de las Islas Cook. Estas danzas son interpretadas de forma seguida y se destacan por presentar percusiones polinésicas y la combinación de voces masculinas y femeninas.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=mSc7V3lh5HE

N° de pista: 08.

Título: Imene Tuki.

Procedencia: Islas Cook, Oceanía.

Género: Coral.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: No posee instrumentos musicales.

Duración: 02:16 min.

Descripción: Himno tradicional de las Islas Cook, el cual es un canto acapella (forma de crear música únicamente a través de la voz humana generando los sonidos, ritmo, melodía y armonía necesaria sin necesidad de ningún tipo de instrumento musical) que se caracteriza por la polifonía vocal que forman las voces masculinas y femeninas, similar al Himene Tarava de Tahití. No posee ningún acompañamiento instrumental.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=t3z7ZehIrF4

N° de pista: 09.

Título: Te Atua Mou'e.

Procedencia: Islas Cook, Oceanía.

Género: Balada.

Voz: Solista femenina.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Guitarra.

Duración: 01:21 min.

Descripción: Himno nacional de las Islas Cook. Fue adoptado en 1982 tras constituirse en estado libre asociado de Nueva Zelanda. La letra es de Pa Tepaeru Te Rito Ariki Lady Davis y la música corre por cuenta de Sir Thomas Davis.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=KcJce000dLY

N° de pista: 10.

Título: Te Vane Manea.

Procedencia: Islas Cook, Oceanía.

Género: Aborigen.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Guitarra, percusión de membrana, percusiones que no se pueden reconocer.

Duración: 00:41 min.

Descripción: Danza polinésica que está incluida en el curso “Danzas del mundo para docentes de Educación Física y Música” organizado por el Centro del Profesorado e Innovación Educativa de Valladolid en el 2013. Esta danza es utilizada para estimular la expresión corporal de los niños de primer ciclo de primaria en España. Se puede apreciar la guitarra y una percusión que acompaña a las voces.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=QK6l1_kXoOA

N° de pista: 11.

Título: Beet.

Procedencia: Islas Marshall, Oceanía.

Género: Desconocido.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Marshalés.

Instrumentos: Guitarra.

Duración: 01:32 min.

Descripción: Danza tradicional de las Islas Marshall consultada del disco “Spirit of Micronesia” realizado por David Fanshawe en 1995. La guitarra acompaña las voces masculinas y femeninas.

Fuente: https://www.discogs.com/es/David-Fanshawe-Spirit-Of-Micronesia/release/4034090

https://www.youtube.com/watch?v=OJcMga46O64&index=29&list=PLknXE3TygF-01RSmt1E8zik7W8aj_Slmu

N° de pista: 12.
Título: Danza Jebua Stick.
Procedencia: Islas Marshall, Oceanía.
Género: Aborigen.
Voz: Solista masculino, coro de voces masculinas y femeninas.
Idioma: Marshalés.
Instrumentos: Percusiones que no se pueden reconocer.
Duración: 02:04 min.
Descripción: Danza tradicional de las Islas Marshall consultada del disco “Spirit of Micronesia” realizado por David Fanshawe en 1995. Se puede escuchar que el canto es acompañado por percusiones autóctonas que no se pueden reconocer.
Fuente: https://www.discogs.com/es/David-Fanshawe-Spirit-Of-Micronesia/release/4034090
https://www.youtube.com/watch?v=OJcMga46O64&index=29&list=PLknXE3TygF-01RSmt1E8zik7W8aj_Slmu

N° de pista: 13.
Título: Flautas de Pan.
Procedencia: Islas Salomón, Oceanía.
Género: Aborigen.
Voz: Sin voz. Tema instrumental.
Idioma: Sin idioma.
Instrumentos: Flautas de pan, además de instrumentos de percusión con afinación.
Duración: 02:32 min.

Descripción: Muestra de la música autóctona de las Islas Salomón donde están presentes las flautas de pan, las cuales alcanzan su mayor desarrollo en esta isla y son tocadas colectivamente por grupos de hombres y niños como acompañamiento de la danza. Además de estas flautas, se pueden escuchar otros instrumentos hechos de bambú que acompañan el canto de las flautas. La interpretación de esta pieza es realizada por el grupo “The Narasirato Pan Pipers”.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=FMspIsLEOvY

N° de pista: 14.
Título: Danza Tradicional de Kiribati.
Procedencia: Kiribati, Oceanía.
Género: Aborigen.
Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.
Idioma: Desconocido.
Instrumentos: Percusiones que no se pueden reconocer, silbatos.
Duración: 02:54 min.
Descripción: Danza que se utiliza para dar la bienvenida a los turistas que llegan a Kiribati y se destaca por el acompañamiento con percusiones corporales y otras que no se pueden reconocer. Esta muestra es interpretada por el grupo “Te Kamei Batere”.
Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=6ibK4UZVUps

N° de pista: 15.
Título: Haka.
Procedencia: Nueva Zelanda, Oceanía.
Género: Aborigen.
Voz: Coro de voces masculinas.
Idioma: Maorí.
Instrumentos: Percusiones corporales.

Duración: 02:26 min.

Descripción: Los maorís son las etnias polinésicas que se asentaron en el territorio de Nueva Zelanda. Estos aborígenes desarrollaron distintas danzas de guerra, entre las cuales destaca el haka; considerada como la danza más antigua de esta etnia. El haka es una demostración feroz del orgullo, la fuerza y la unidad de la tribu que se caracteriza por presentar golpes violentos de pies, sacar la lengua de manera exagerada y dar palmadas en el cuerpo, lo cual acompaña el canto de los intérpretes del haka.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=J94x3sgI_Ho

N° de pista: 16.

Título: Ma Wai e Hari-karangatia Ra.

Procedencia: Nueva Zelanda, Oceanía.

Género: Popular.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Maorí.

Instrumentos: Guitarra, percusión de membrana, percusiones con aplausos.

Duración: 00:59 min.

Descripción: Canción maorí donde conjugan suaves voces femeninas con la fuerza de voces masculinas similares al haka. Debido a la presencia europea en este conteniente, podemos encontrar a la guitarra como instrumento acompañante de esta canción.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=d9bdQ3jb5Wk

N° de pista: 17.

Título: Tutira Mai Nga Iwi.

Procedencia: Nueva Zelanda, Oceanía.

Género: Infantil.

Voz: Solista femenina.

Idioma: Maorí.

Instrumentos: Guitarra.

Duración: 01:12 min.

Descripción: Canción (waiata en maorí) infantil maorí que promueve la unión de las diferentes culturas. El canto es acompañado por una guitarra.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=klLSVac79Zk

N° de pista: 18.

Título: Rymoka String Band.

Procedencia: Papúa Nueva Guinea, Oceanía.

Género: Popular.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Guitarra, ukelele.

Duración: 02:22 min.

Descripción: Rymoka String Band es una agrupación popular de Papúa Nueva Guinea, quienes utilizan instrumentos como la guitarra y el ukelele para sus interpretaciones. Esta muestra fue consultada del disco “Spirit of Melanesia” realizado por David Fanshawe en 2010.

Fuente: https://www.discogs.com/es/es/release/4033951
https://www.youtube.com/watch?v=XJ1t764Uguw

N° de pista: 19.

Título: Sing Sing.

Procedencia: Papúa Nueva Guinea, Oceanía.

Género: Aborigen.

Voz: Coro de voces masculinas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Garamut, kundu, livika.

Duración: 01:23 min.

Descripción: En Papúa Nueva Guinea, las diferentes tribus se reúnen para compartir sus tradiciones, danzas y música. Tal reunión lleva por nombre “Sing Sing”. Esta pieza proviene de la provincia Madang y muestra la danza tradicional de la tribu de ese lugar, quienes utilizan el garamut (tambor de hendidura utilizado por los hombres de las comunidades en las ceremonias sagradas y en las danzas), el kundu (tambor de mano en forma de reloj de arena) y la livika (tambor de fricción o bloque de frotación) para su interpretación.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=lW9zw1LrIIQ

N° de pista: 20.

Título: Savalivali Maia.

Procedencia: Samoa, Oceanía.

Género: Aborigen.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Samoano.

Instrumentos: Pahu.

Duración: 02:35 min.

Descripción: Canto de los aborígenes samoanos que destaca por los coros de voces masculinas y femeninas acompañados por el instrumento pahu (tambor cilíndrico vertical con un parche de piel de tiburón, característico de la Polinesia).

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=bKA8NW_Tuvw

N° de pista: 21.

Título: Himene Tarava.

Procedencia: Tahití, Oceanía.

Género: Aborigen.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: No posee instrumentos musicales.

Duración: 01:49 min.

Descripción: Canto acapella (forma de crear música únicamente a través de la voz humana generando los sonidos, ritmo, melodía y armonía necesaria sin necesidad de ningún tipo de instrumento musical) que destaca por su polifonía vocal en los coros y por su connotación religiosa, considerado como la música tradicional de Tahití. Pieza consultada del disco “Choirs of the World” realizado por David Fanshawe en el año 2000.

Fuente: https://www.discogs.com/es/Various-Choirs-Of-The-World-Beautiful-Ethnic-Choirs-From-30-Different-Cultures/release/6240446
https://www.youtube.com/watch?v=IF3ipSrQIv8

N° de pista: 22.

Título: Kailao.

Procedencia: Tonga, Oceanía.

Género: Kailao.

Voz: Tema instrumental con intervenciones vocales (gritos).

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Kundu, garamut, pahu.

Duración: 02:40 min.

Descripción: El kailao es una danza guerrera de Tonga que se caracteriza por la utilización de diversos tambores que se utilizan para su interpretación, entre los cuales destacan el kundu, el garamut y el pahu. Muestra interpretada por “Amadinda Percussion Group”.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=5Yz79zQ5LLM

N° de pista: 23.

Título: Lakalaka.

Procedencia: Tonga, Oceanía.

Género: Lakaka.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: No posee instrumentos musicales.

Duración: 04:34 min.

Descripción: El lakaka es una mezcla de movimientos corporales, polifonía vocal e instrumental, siendo considerada como la danza oficial de este país. Esta expresión artística es practicada por todas las comunidades del reino y desempeña un papel fundamental en las ceremonias de proclamación del rey y de aniversario de la constitución. Esta danza fue inscrita en la lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la Unesco en el año 2008. Esta versión en particular muestra el canto del lakaka sin acompañamiento instrumental.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=WZROaChoLXs

N° de pista: 24.

Título: Canción Tradicional de Vanuatu.

Procedencia: Vanuatu, Oceanía.

Género: Popular.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: Ukelele, guitarra, contrabajo.

Duración: 03:34 min.

Descripción: Canción interpretada por “Frenes String Band”, la cual se destaca por incorporar y combinar instrumentos polinésicos como el ukelele con instrumentos europeos como la guitarra y el contrabajo.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=FNOHp9p-eSk

N° de pista: 25.

Título: Yumi, Yumi, Yumi.

Procedencia: Vanuatu, Oceanía.

Género: Coral.

Voz: Coro de voces masculinas y femeninas.

Idioma: Desconocido.

Instrumentos: No posee instrumentos.

Duración: 01:11 min.

Descripción: Himno nacional de Vanuatu. Fue escrito y compuesto por François Vincent Ayssav y adoptado en 1980. La palabra yumi en español significa “nosotros”.

Fuente: https://www.youtube.com/watch?v=GxD9T8Op2bE

Capítulo IX:

Conclusiones

Conclusiones

La realización de una propuesta de selección discográfica de los cinco continentes conllevó la tarea de realizar un estudio de las diferentes expresiones musicales que se dan en el mundo, con el fin primordial de abarcar la mayor parte de géneros y estilos musicales de cada continente. Es por esto que consideramos que el título que se eligió para este seminario es el adecuado debido a que se busca que los niños y niñas de los jardines infantiles de la JUNJI perciban un amplio horizonte a través de la música de cada continente.

Los jardines infantiles de la JUNJI carecen de estrategias que cultiven “la escucha” y la apertura de los paisajes sonoros de los niños y niñas. Ante esta problemática, este seminario se formuló las siguientes preguntas, las cuales serán respondidas a continuación de cada una de ellas.

- ¿Qué música deberían escuchar los niños y niñas en los jardines infantiles?

Si bien en este documento no se aborda una investigación para responder cuál es la música más adecuada que deben escuchar los párvulos, consideramos recomendable que los niños y niñas de los jardines infantiles perciban y conozcan la mayor diversidad de música posible, lo cual consideramos que no hay nada más pertinente para alcanzar esto que la música de los cinco continentes.

- ¿Cómo se debería realizar la audición de tal música?

Toda audición debe tener un propósito y un objetivo pedagógico específico, el cual debe ser conocido de antemano por las educadoras de párvulos. Además, debe existir una preparación previa a la escucha musical, donde los niños logren comprender el contexto de lo que audicionarán. Sin duda que será sumamente enriquecedor que tal audición sea hecha con música en vivo, aunque la utilización del equipo de música es una alternativa que no hay que dejar de lado.

- ¿Es recomendable el uso del equipo de música para cultivar la audición de los niños y niñas?

Es innegable que para los niños y niñas es mucho más significativo la audición de música en vivo debido a los beneficios que esta acción puede llegar a provocar en ellos. Aunque, consideramos que la audición de música a través de un parlante puede llegar a ser una alternativa para desarrollar la escucha, tomando en cuenta que la posibilidad de asistir a espectáculos de música en vivo es mucho más difícil de alcanzar.

- ¿Qué tipos de reproductores de música se utilizan en los jardines infantiles?

Por motivos de falta de tiempo, no se pudo realizar la catalogación pertinente sobre el catastro de los reproductores de música que se utilizan en los jardines infantiles para responder tal pregunta. Esperamos que este tema sea tomado en cuenta para el desarrollo de otro seminario o memoria de título ya que es un tema no menor en relación al fomento de la música en los jardines infantiles.

- ¿Por qué no existe un plan o una metodología sobre la música que es indispensable que conozcan los niños en su primera instancia de formación?

Si bien no se realizaron entrevistas con los creadores de las Bases Curriculares de la Educación Parvularia para buscar respuestas a esta pregunta, creemos que esto se debe a la poca especificación que existe en tales bases en torno al ámbito de la educación musical que deben experimentar y desarrollar los niños en su paso por el jardín infantil, por consecuencia, no existe una propuesta metodológica que se enfoque en el desarrollo artístico-musical auditivo.

Así, el objetivo general fue crear un material que ayude a superar la carencia discográfica en la que actualmente se encuentran los jardines infantiles de la JUNJI. Esto se realizó a través de consultas en diversas fuentes, logrando

crear cinco discos con la música más representativa en concordancia con nuestros criterios de selección de los cinco continentes. Sin embargo, cabe señalar que al realizar esta búsqueda algunos continentes poseían más fuentes de información y de música que otros, lo cual resultó en que este trabajo sólo reflejase una pequeña porción de la totalidad de las manifestaciones musicales que alberga el mundo. A raíz de esto, los primeros cuatros objetivos específicos se lograron sin inconvenientes, con la salvedad de que tomó un tiempo mayor del que se tenía propuesto, repercutiendo en los objetivos específicos N° 5 y N° 6, ya que no pudieron ser desarrollados.

La reproducción técnica en el arte es un acontecimiento que ha estado presente desde las primeras manifestaciones artísticas, el cual tuvo su apogeo en el instante en que el valor para la exhibición se hizo un espacio en la historia del arte, dejando de lado el valor para culto que se había desarrollado hasta ese momento. Es por esta razón que desarrollamos el concepto de reproducción ya que la selección discográfica que realizamos en este seminario tiene como propósito que sea reproducida en las aulas de los jardines infantiles de la JUNJI.

La historia de los soportes de música nos reafirmó la idea de que la tecnología avanza a pasos agigantados, lo cual permite que cada vez sea más fácil almacenar música para ser reproducida sin perder la calidad del sonido, brindándonos la posibilidad de guardar grandes cantidades de música en dispositivos cada vez más pequeños.

A lo referido en la música envasada y en vivo, nos percatarnos que existen grandes diferencias entre ellas, cada una con ventajas y desventajas que las caracterizan. Si bien los avances tecnológicos y el uso de reproductores de audio en las aulas de clases son un buen recurso a utilizar, las distintas experiencias que vive un oyente en un concierto son realmente inigualables. Por esta razón, creemos que es más beneficioso realizar una audición de música en vivo antes de una reproducción de una grabación sonora. Aunque, entendemos también que no

existen tantas posibilidades de realizar audiciones de la música de los cinco continentes, razón por la cual desarrollamos esta selección discográfica, esperando aportar al desarrollo de los niños y niñas de los jardines infantiles de la JUNJI.

El método Tomatis es multifacético y puede ayudar en variados ámbitos del desarrollo humano y está basado principalmente en el escuchar bien y no sólo en oír. La diferencia de oír y escuchar puede ayudar en la formación principal de niños y jóvenes en las escuelas ya que, si les enseñamos a escuchar y no sólo a oír, ellos se podrán comunicar de mejor forma y apreciarán de mejor manera la musicalidad que nos entrega la vida.

Considerando la información de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y la Ley 17.336 sobre la Propiedad Intelectual, hemos concluido lo siguiente:

- La reproducción en público de las canciones recopiladas en nuestro seminario son de exclusiva responsabilidad de la institución que la ejecute; o de una entidad mayor que ampare a esta posible institución. Nosotros no nos haremos responsables de posibles cobros y/o procedimientos legales que puedan surgir por conflictos con autores, herederos de autores, propietarios de una obra específica o propietarios de una interpretación.

- Entendemos que las interpretaciones de obras anónimas y/o tradicionales (considerando que su autor o autores son desconocidos) están protegidas por la propiedad intelectual, por lo que se deben pedir las autorizaciones pertinentes para su posterior reproducción en público. Sin embargo, creemos que se pueden exceptuar a esta regla las canciones con carácter de rito (como canciones de determinadas etnias), ya que son representativas de una comunidad y su fin no es comercial.

Para finalizar, queremos mencionar que este seminario queda abierto para su mayor profundización y complementación, y esperamos que sea un aporte para la Educación Parvularia y para el desarrollo integral de todos los niños y niñas de los jardines infantiles de la JUNJI.

Capítulo X:

Fuentes

Fuentes bibliográficas (F.B)

- Adriaansz, Willem. (1973). *The Kumiuta and Danmono Traditions of Japanese Koto Music.* California – USA*:* University of California Press. Páginas totales: 493.

- Beltrán, Pamela. (2015). *Propuesta de selección discográfica y guía para trabajar la música en la educación inicial.* Santiago - Chile: Documento JUNJI. Páginas totales: 3.

- Benjamin, Walter. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* México, D.F. – México: Editorial Itaca. Páginas totales: 127.

- Concha, Olivia. (2010). *El párvulo, el sonido y la música.* La Serena – Chile: Editorial Universidad de La Serena. Páginas totales: 186.

- Equipo Didáctico Kapelusz. (1970). *Asia, África y Oceanía*. Buenos Aires – Argentina: Editorial Kapelusz. Páginas totales: 103.

- Estebaranz, Araceli. (1994). *Didáctica e innovación curricular.* Sevilla – España: Universidad de Sevilla. Páginas totales: 598.

- Galende, Federico. (2009). *Walter Benjamin y la destrucción.* Santiago – Chile: Ediciones Metales Pesados. Páginas totales: 235.

- García, José María. (2002). *La música étnica: un viaje por las músicas del mundo.* Madrid – España: Alianza Editorial. Páginas totales: 478.

- Goñi, Miguel, (1987). *Registro del sonido*. Bogotá – Colombia: Editorial Edissa. Páginas totales: 80.

- Gutiérrez, Miguel. (1993). *La litografía, ayer y hoy.* Sevilla – España: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Paginas totales: 99.

- Hegel, Georg. (1954). *Estética. Tomo I.* Buenos Aires – Argentina: El Ateneo Editorial. Páginas totales: 654.

- Hemsy de Gainza, Violeta. (1977). *Fundamentos, materiales y técnicas de la educación musical.* Buenos Aires – Argentina: Ricordi. Páginas totales: 88.

- Ingram, Jaime. (2002). *Orientación Musical*. Panamá: Universal Books. Páginas totales: 537.

- Levin, Theodore., Daukeyeva, Saida & Köchümkulova, Elmira. (2015). *The Music of Central Asia.* Indianapolis – USA: Indiana University Press. Páginas totales: 684.

- Malm, William. (1959). *Japanese Music and Musical Instruments.* Tokyo – Japón: Tuttle Publishing. Páginas totales: 356.

- Norambuena, Rodolfo. (2013). *Apuntes de historia y análisis de la música VI.* Santiago – Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias en la Educación.

- Pombo, Jaime. (2015). *La Música Clásica de la India.* Barcelona – España: Kairós. Páginas totales: 384.

- Rodríguez, Jorge. (1981). *Educación musical segundo año medio: Historia de la música, repertorio y obras para escuchar.* Santiago – Chile: Ediciones Nueva Música. Páginas totales: 109.

- Serra, Joan-Albert. (2015). *Relaciones, emociones y significado en la música en vivo.* España: Scherzo; Revista de música. Páginas totales: 1.

- Thompson, Helen. (1975). *La música y su público*. Buenos Aires – Argentina: Editorial Marymar. Páginas totales: 133.

Fuentes webgráficas (F.W)

- Becerra, Gustavo. (1969). *En torno a la definición de la música*. Santiago – Chile: Revista Musical Chilena Vol. 23, n° 106. Páginas totales: 11.
  http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/13201/13477
  Consultado el día 5 de Diciembre del 2015, 11.40 hrs.

- Franetovic, Francisco & Hurtado, Pedro. (2009). *La industria musical: hacia un nuevo equilibrio*. Santiago – Chile: Tesis de pregrado, Universidad de Chile. Páginas totales: 108.
  http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/ec-franetovic_p/pdfAmont/ec-franetovic_p.pdf
  Consultado el día 21 de Diciembre del 2015, 15.56 hrs.

- Gajardo, Millapol. (1970). *El Raga Hindú, un mundo en sí mismo*. Santiago – Chile: Revista Musical Chilena Vol. 24, n° 110. Páginas totales: 16.
  http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11244/11577
  Consultado el día 9 de Enero del 2016, 13.09 hrs.

- Ikuska. (1997). *Música de África.* Ikuska Libros, S.L.
  http://www.ikuska.com/Africa/Etnologia/musica.htm
  Consultado el día 29 de Enero del 2016, 20.46 hrs.

- Lewandowski, Kevin. (2000). *Discogs.*
  http://www.discogs.com/
  Consultado el día 2 de Diciembre del 2015, 12.48 hrs.

- Montoya, J. (1974). *La experiencia musical como experiencia trascendente*. Santiago – Chile: Universidad Católica de Chile, Revista Chilena de Investigaciones Estéticas, N°8. Páginas totales: 17.
  http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis8/la%20experiencia%20musical%20como%20experiencia%20trascendente-jorge%20montoya%20veliz.pdf
  Consultado el día 15 de Diciembre del 2015, 19.01 hrs.

- Neuman, Víctor. (2004). *La formación del profesorado y los conciertos didácticos*. Granada – España: Revista de currículum y formación del profesorado. Páginas totales: 12.
  https://www.ugr.es/~recfpro/rev81ART6.pdf
  Consultado el día 05 de Enero del 2016, 10.30 hrs.

- Pérez, Julián. (2003). *Hacia una educación musical para el futuro: el concierto didáctico*. Sevilla – España: Revista Electrónica de LEEME. Páginas totales: 4.
  http://musica.rediris.es/leeme/revista/perez03.pdf
  Consultado el día 05 de Enero del 2016, 18:55 hrs.

- Rodríguez Osorio, Hermann. (Sin fecha). *El difícil arte de escuchar.* Páginas totales: 7.
  http://www.sjmex.org/reflexiones/hermannrodriguez/elarte.pdf
  Consultado el día 7 de Enero del 2016, 18.49 hrs.

- Rosen, Jody. (2008). *Researchers Play Tune Recorded Before Edison.* New York – Estados Unidos: The New York Times.
  http://www.nytimes.com/2008/03/27/arts/27soun.html?_r=0
  Consultado el día 07 de Diciembre del 2015, 00.49 hrs.

- Serendo, David. (1970). *Las artes de polinesia.* Santiago – Chile: Revista Musical Chilena Vol. 24, n° 112. Páginas totales: 81.
  http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/11256/11588
  Consultado el día 25 de Enero, 22.46 hrs.

- Tatarkiewicz, Wladislaw. (1987). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética.* Madrid – España: Editorial Tecnos. Páginas totales: 387.
  https://hypersylabus.files.wordpress.com/2015/01/tatarkiewicz-wladyslaw-historia-de-seis-ideas.pdf
  Consultado el día 25 de Enero del 2016, 16:52 hrs.

- Tomatis Développement S.A. (2000). *Método Tomatis.* Luxemburgo.
  http://www.tomatis.com/
  Consultado el día 8 de Enero del 2016, 11.30 hrs.

- Trallero, Conxa. (2008). *El oído musical.* Barcelona – España: Universidad de Barcelona. Páginas totales: 43.
  http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/11525/1/EL%20OIDO%20MUSICAL.pdf
  Consultado el día 5 de Enero del 2016, 14.56 hrs.

Fuentes diccionarios, enciclopedias y atlas (F.D.E.A)

- Arnold, Alison. (2000). *South Asia: The Indian Subcontinent - The Garland Encyclopedia of World Music.* New York- USA: Garland Publishing, INC. Páginas totales: 1077.

- Ediciones Nauta. (1993). *Atlas y geografía de Chile y el mundo.* Barcelona – España: Ediciones Nauta. Páginas totales: 128.

- Etimologías de Chile. (1998). *Diccionario etimológico*. Santiago – Chile. http://etimologias.dechile.net/
  Consultado a partir del día 06 de Junio del 2015, 17.30 hrs.

- Grupo Editorial Océano. (1989). *Diccionario Enciclopédico Volumen I, II y III.* Barcelona – España: Editorial Océano.

- Grupo Editorial Océano. (1997). *Enciclopedia Estudiantil Tutor Volumen I: Geografía general, geografía descriptiva.* España: Editorial Océano. Páginas totales: 208.

- Instituto Geográfico Militar. (1998). *Atlas geográfico de Chile para la educación.* Santiago – Chile: Editorial Instituto Geográfico Militar. Páginas totales: 143.

- Koskoff, Ellen. (2008). *The Concise Garland Encyclopedia of World Music, Volumen 2.* New York – USA: Routledge. Páginas totales: 1406.

- Miller, Terry & Williams, Sean. (2011). *The Garland Handbook of Southeast Asian Music.* New York – USA: Routledge. Páginas totales: 520.

- Olsen, Dale & Sheehy, Daniel. (2007). *The Garland Handbook of Latin American Music*. New York – USA: Routledge. Páginas totales: 592.

- Randel, Michael. (1997). *Diccionario Harvard de Música.* Madrid – España: Alianza Editorial. Páginas totales: 1.113.

- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española (23.ª edición).*
  http://dle.rae.es/
  Consultado a partir del día 06 de Junio del 2015, 17.30 hrs.

- Sougez, Marie-Loup & Pérez, Helena. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía.* Madrid – España: Ediciones Cátedra. Paginas totales: 535.

- Thema Equipo Editorial, S.A. (2003). *Enciclopedia Interactiva Barcelona para el Siglo XXI, Volumen 7: Artes figurativas*. Barcelona – España: Editorial Thema. Páginas totales: 2085.

Fuentes institucionales (F.I)

- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. (1970). *Ley N° 17.336: "Propiedad Intelectual, derecho de autor".* Santiago – Chile: Ministerio de Educación Pública.
  http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=28933
  Consultado el día 14 de Diciembre del 2015, 10:10 hrs.

- Fundación Wikimedia. (2001). *Wikipedia: La enciclopedia libre*.
  América: https://es.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9rica
  Europa: https://es.wikipedia.org/wiki/Europa
  Asia: https://es.wikipedia.org/wiki/Asia
  África: https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%81frica
  Oceanía: https://es.wikipedia.org/wiki/Ocean%C3%ADa
  Sondas Voyager: https://es.wikipedia.org/wiki/Voyager
  Disco de Oro de las Sondas Voyager:
  https://es.wikipedia.org/wiki/Disco_de_oro_de_las_Voyager
  Consultado a partir del día 06 de Junio del 2015, 17.30 hrs.

- Ministerio de Educación. (2001). *La educación parvularia en Chile.* Santiago – Chile: Mineduc. Páginas totales: 82.

- Ministerio de Educación. (2005). *Bases Curriculares de la Educación Parvularia.* Santiago – Chile: Mineduc. Páginas totales: 111.

- National Aeronautics and Space Administration, NASA. (2011). *Voyager: una historia de amor.* EE.UU: Cienca@NASA.
  http://ciencia.nasa.gov/ciencias-especiales/28apr_voyager2/
  Consultado el día 09 de Febrero del 2016, 10.00 hrs.

- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. (Sin fecha). *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos.* Ginebra – Suiza. Páginas totales: 28.
  http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/intproperty/909/wipo_pub_909.pdf
  Consultado el día 12 de Diciembre del 2015, 17:09 hrs.

- Unesco. (2008). *Lakalaka, danzas y discursos cantados de Tonga.* Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.
  http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/lakalaka-danzas-y-discursos-cantados-de-tonga-00072
  Consultado el día 24 de Enero del 2016, 17.36 hrs.