



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

Facultad De Educación

Escuela de Educación Artística

Carrera de Pedagogía en Educación Artística

“Desde Rapa Nui al Continente”

Una propuesta didáctica del patrimonio músico- memorial

SEMINARIO DE TÍTULO PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIADO EN
EDUCACION Y PROFESOR DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA EN ENSEÑANZA
BÁSICA Y MEDIA, MENCIÓN ARTES MUSICALES.

Integrantes:

Cerón Fuentes, Francisco Javier

Nuñez Nuñez, Ricardo Francisco

Rodríguez Navarrete, Nicolás Alejandro

Silva Farías, Víctor Alfonso

Profesor Guía:

José Nicolás Albuccó Henríquez

Santiago, Chile 2015

Tabla de contenido

1. PRESENTACIÓN.....	1
1.1. Fundamentación.....	8
1.2. Objetivo general.....	9
1.2.1. Objetivos específicos.....	9
1.3. Pregunta de investigación.....	10
1.4. Marco teórico.....	11
1.4.1. Sustento desde la construcción de la cultura.....	11
1.4.2. Sustento Músico-Memorial.....	13
1.4.3. Sustento desde la educación didáctica musical.....	15
1.5. Marco conceptual.....	16
1.5.1. Patrimonio.....	16
1.5.2. Cultura.....	17
1.5.3. Cultura viva.....	18
1.5.4. Etnia.....	18
1.5.5. Memoria.....	19
1.5.6. Músico-memorial.....	19
1.5.7. Memoria social (colectiva).....	20
1.5.8. Identidad.....	20
1.5.9. Currículo.....	21
1.5.10. Didáctica.....	22
1.5.11. Repertorio.....	22
1.6. Marco metodológico.....	24
1.7. Cronograma.....	26
2 RAPA NUI, PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD.....	27
2.1. Presentación.....	28
2.2. Conocimiento general de Rapa Nui.....	28
2.3. Filología de Rapa Nui.....	32
2.4. La lengua Rapa Nui.....	34
2.5. Etnología Rapa Nui.....	35
2.6. Transmisión oral, confianza y resguardo de la música tradicional.....	37

3.5	La memoria en un pueblo musical.....	41
3.4	La música pura Rapa Nui.....	42
3.5	Clasificaciones del canto Rapa Nui.....	43
3.5.1.	Cantos de AKU AKU (Espíritus de los muertos).....	43
3.5.2.	Cantos de RIU (cantar).....	43
3.5.3.	Cantos de ATE (alabanza).....	43
3.5.4.	Cantos de UTĒ (poema musicalizado).....	44
3.5.5.	Cantos de EI (canto burlesco o pornográfico).....	44
3.5.6.	Cantos de HAKAKIO (agradecimiento o retribución).....	44
3.5.7.	Cantos de HAIPOIPO (cantos de casamiento).....	44
3.5.8.	Los PATAUTAU (cantos recitados).....	45
3.5.9.	Los KAI KAI (figuras de cuerdas y recitaciones).....	45
3.6.	El canto y su base histórica.....	46
3.6.1.	Origen de los Moais KAVA KAVA.....	47
3.7.	Estilos polinésicos instaurados en Rapa Nui.....	49
3.7.1	Sau Sau.....	49
3.7.2.	Haka O Hoko para los Rapa Nui.....	49
3.7.3.	Tamuré.....	50
3.7.4.	Aparima.....	50
3.7.5.	Ote'a Rapa Nui.....	50
3.8.	Instrumentos musicales actuales en Rapa Nui y su procedencia.	50
3.8.1.	Ukelele (cordófono).....	52
3.8.2.	Guitarra (cordófono).....	53
3.8.3.	Upa Upa (acordeon - aerófono).....	53
3.8.4.	Maea (idiófono- percusión).....	54
3.8.5.	Tohere o Toere (idiófono- percusión).....	54
3.8.6.	Kauaha (idiófono - Percusión).....	55
3.8.7.	Pahu (Membranófono - Percusión).....	55
3.8.8.	Keho (Percusión).....	56
3.9	<i>Riu tupuna</i> Rapa Nui (canto antiguo Rapa Nui).....	56

3.9.4. Cantos de UTĒ (poema musicalizado).....	77
3.9.5. Cantos de EI (canto burlesco o pornográfico).....	83
3.9.6. Cantos de HAKAKIO (agradecimiento o retribución).....	89
3.9.7. Cantos de HAIPOIPO (cantos de casamiento).....	97
3.9.8. Los PATAUTAU (recitados) y los KAI KAI (figuras de hilos y recitados).....	104
4. LA MUSICA COMO AGENTE EDUCATIVO.....	113
4.1. Presentación.....	114
4.2. Metodologías musicales.....	116
4.2.1. Estela Cabezas: “Música en Colores”.....	116
4.2.2. Método Orff.....	119
4.2.3. Metodo Suzuki.....	121
4.2.4. Método Kodaly.....	125
4.3. PARAMETROS E INNOVACION DIDACTICA.....	126
4.4. Repertorio.....	129
4.4.1. Nivel Básico.....	130
4.4.2. Nivel Medio.....	149
4.4.3. Nivel Avanzado.....	162
5. Conclusiones.....	188
6. Glosario Rapa Nui.....	190
7. Anexos.....	193
8. Bibliografía.....	193
8.1. Escrita:.....	193
8.2. Online:.....	193
8.3. Iconográfica:.....	194
8.4. Complementaria:.....	195

Agradecimientos:

En primera instancia agradecemos a nuestro profesor guía Don José Albuccó por compartir con nosotros su conocimiento y entrega generosa. A nuestras familias, amigos y compañeros de carrera, a nuestro profesores quienes han formado nuestro perfil docente. A los funcionarios de la sede San Isidro que con su abnegado trabajo hacen del estudio una tarea grata, en particular a Ana Recabarren, Juan Carlos Rojas, Alfredo Soto, Pablo Retamal y David Ojeda y al querido personal de aseo.

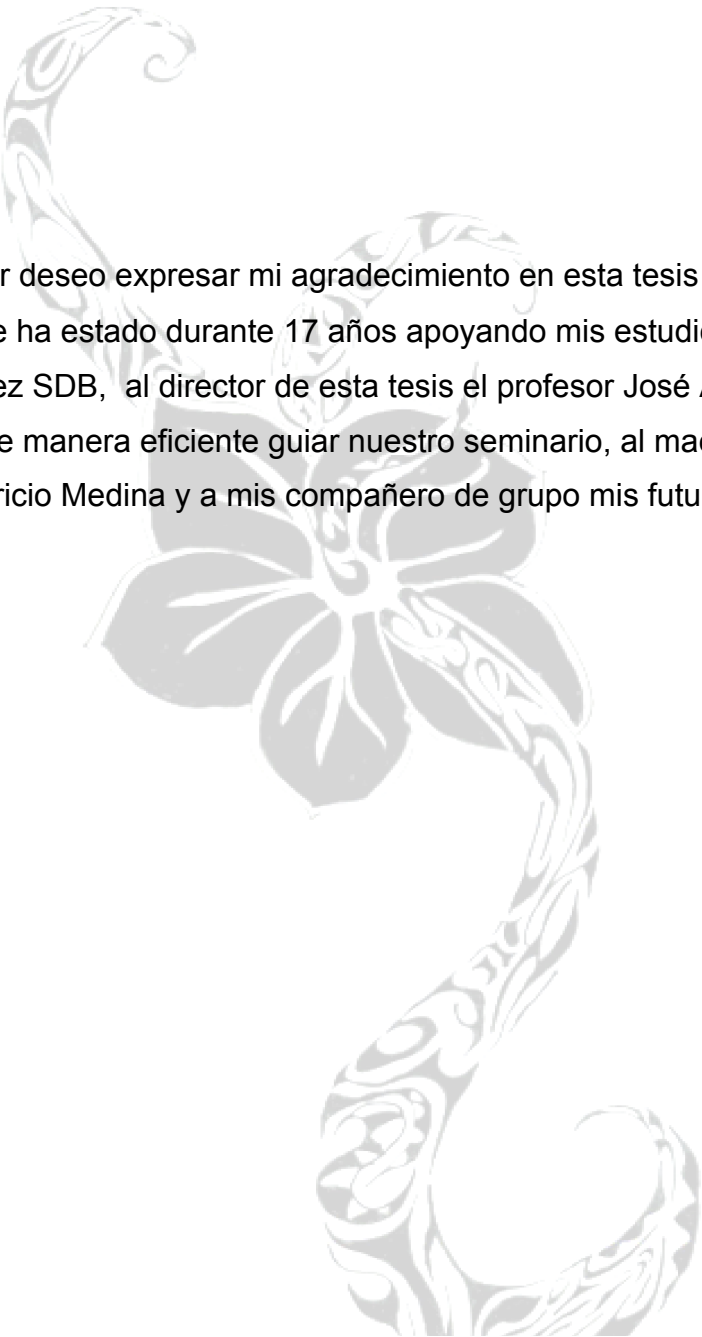
Dedicamos la presente investigación a los docentes de artes musicales de nuestro país a quienes va dirigido este trabajo lleno de afecto y compromiso, a los niños y niñas de cada rincón de Chile que son nuestra riqueza más valiosa y que dan profundo sentido a nuestra profesión.

A Rapa Nui y su gente como cultura viva, muchas veces tergiversada y mal entendida, marcada por el abandono continental, que a pesar de esto nos abre de forma generosa su historia y conocimiento ancestral, esperamos que esta investigación sea un complemento y un aporte a una construcción social chilena verídica enmarcada en el respeto, conocimiento y valoración del patrimonio cultural insular.

Dedicamos esta investigación a la siempre querida y extrañada presencia de nuestro amigo y compañero German Mundaca Pacheco que descansa en la paz que anhelaba, a sus familiares, amigos y a todos los que tuvieron la oportunidad de conocerlo.

Al llegar la etapa final de mi carrera no dejo de pensar el gran camino recorrido, con altos y bajos, que solo provocaron enseñanzas en mi vida, al momento de agradecer viene a mi mente mis padres, ellos fueron el soporte fundamental en todo el recorrido universitario, mi madre Rosa Farías Olmedo, quién inculco el amor por la docencia, me ayudo en variados momentos, sin ti es claro que no hubiera llegado a esta culminación, del mismo modo a mi padre Roberto Silva Pérez, quién sacrificó sus cosas con tal que no dejara de estudiar, gracias por recalcar me siempre que no dejara los estudios y creer en mí. Agradecer también a mi pareja Darlette Morales, quién aguanto cada mal humor producto del estrés, buscando sacar en mí una carcajada o provocar alegría, a mi suegra Laura Vallejos por abrirme las puertas de su hogar y acompañarme en variados tramos por la confección de esta investigación, también nombrar a mi hermano Roberto Silva Farías, quien nunca negó su apoyo a cualquier problema que pudiera tener, mi amigo Jorge Martínez quien con su amistad y apoyo hizo superar instancias decisivas en el transcurso de todos estos años, gracias amigo. Solo me queda decir, gracias profesores por cada consejo y apoyo, gracias Dios por permitirme tener salud y llegar a esta instancia, gracias a todos.

Victor Silva Farías.



En primer lugar deseo expresar mi agradecimiento en esta tesis de seminario a mi familia que ha estado durante 17 años apoyando mis estudios, al Rvdo P. Miguel Ramírez SDB, al director de esta tesis el profesor José Albuccó, quien ha sabido de manera eficiente guiar nuestro seminario, al maestro Camilo Brandi, Patricio Medina y a mis compañeros de grupo mis futuros colegas.

Ricardo Núñez.

Deseo agradecer en primera instancia a mis padres, Ines Navarrete y Carlos Rodríguez por el apoyo y cariño entregado durante mi vida, a mis hermanos Ariel y Daniela.

A Jenniffer Zúñiga Alarcón, mi gran amor y futura esposa, por el apoyo y cariño entregado.

A mis hijos José Tomas, Martina y Joaquín, por ser mi mayor motivación en presente y futuro.

A mis maestros que han ayudado a forjar lo que hoy soy, Benjamín Torrico, Francisco Riffo, Leonardo San Martin, Miguel Ángel Ibarra, German Greene, José Albuccó y Patricio Medina.

A mis compañeros de tesis Víctor Silva, Francisco Cerón y Ricardo Núñez, por su amistad y compañerismo.

A mis amigos siempre conmigo Felipe, Gonzalo, Jorge, Joseph y Mauricio.

A Rapa Nui y su gente que han abierto generosamente su cultura y conocimiento sin esperar muchas veces nada a cambio, espero que este trabajo enmarcado en el amor y el respeto sea representativo de todo lo recibido.

Finalmente a todos los docentes y educadores que con su sacrificio hacen de este país un lugar mejor, a los niños y niñas como herramienta de cambio para esta sociedad a momentos despiadada, pero llena de esperanza.

De manera muy respetuosa en la memoria deseo dedicar esta investigación a mis amigos German Mundaca Pacheco y David Gonzalez Arraño que descansan en la paz que todos anhelamos.

A Dios en todos sus nombres.

Durante este largo proceso universitario he estado acompañado en la incondicionalidad de mi familia, factor fundamental en el logro de cada uno de los objetivos propuestos.

En el camino me encontré con una mujer que se transformó en un cable a tierra, pilar y por sobretodo una compañera de este viaje.

Gracias a todos y a cada uno de los que han sido parte de este andar, tarde o temprano la música nos volverá a encontrar.

Francisco Javier Cerón Fuentes



1. PRESENTACIÓN

El presente seminario de grado surge como una necesidad a la falta de contenidos de enseñanza musical observables al momento de abordar la cultura Rapa Nui en el currículum, ya que presenta claras falencias al afrontar la enseñanza de las culturas autóctonas. Solo existe una mirada a la evolución de las expresiones artísticas que fueron enriquecidas por las influencias foráneas, dando forma a lo que conocemos actualmente como cultura Rapa Nui, que no necesariamente obedece al estudio de un proceso histórico asociado a los inicios de esta cultura. El desconocimiento y la falta de difusión de contenidos verídicos desfavorecen la conformación y comprensión de sus tradiciones, vislumbrando como una cultura antigua ha sobrevivido en un aislamiento asociado a su realidad geográfica. Es por lo anterior expuesto que el presente seminario abordara los conocimientos tradicionales del patrimonio músico memorial de Rapa Nui, a través de las emociones como principal eje de selección que caracterizan los diversos estilos de *Riu* (cantos) presentes en la tradición. Es por esto que al momento de afrontar ensambles en el aula se han propuesto tres niveles de enseñanza (Básico, Medio, Avanzado) con el fin de comprender con claridad el grado de complejidad que tienen las obras al ser abordadas, las alternativas instrumentales son importantes al momento de enseñar, es por ello que de acuerdo al nivel de ejecución musical del estudiante el docente decidirá el repertorio indicado para dicho aprendizaje.

El enfoque de investigación del presente seminario es **Cualitativo descriptivo**, el cual se basa en una lógica de proceso inductivo que explora y describe para generar ciertas perspectivas teóricas, que irán de lo particular a lo general. Es por esto que la mirada está centrada en los niveles de aprendizaje, estos son evidenciados por criterios pre-establecidos que al momento de ser identificados son reforzados según cada individuo, así los indicadores de logros son singulares y desarrollados para un apropiado perfeccionamiento musical auditivo-interpretativo. De esta manera, al evidenciar la diversidad existente en cada curso al momento de enseñar, se genera la necesidad de establecer los

complejidad, donde hay instrumentos en cada ensamble con diferentes niveles de ejecución para los participantes de la obra, logrando una total participación en la interpretación del repertorio.

El punto principal que despertó esta investigación, es evidenciar el conocimiento existente sobre Rapa Nui y compartir su cultura tradicional con un Chile continental, que en su mayoría, desconoce la riqueza patrimonial insular, generando un acercamiento concreto a la cultura desde la música y sus tradiciones.



1.1. Fundamentación

El presente seminario está orientado a acercar la música Rapa Nui desde el conocimiento insular, el cual nos brinda una categorización de los estilos de cantos, que están seleccionados según particularidades específicas que los fundamentan. Para poder entender cómo la cultura Rapa Nui justifica su patrimonio desde la memoria musical en base al conocimiento histórico y a la construcción de la cultura desde la música primitiva, donde el *Riu* (canto) cumple la labor de resguardar y perpetuar los hechos históricos en el transcurso del tiempo, luego de entender estas categorías, es más sencillo dimensionar las influencias foráneas que aportaron a la riqueza musical Rapa Nui, estas provenían de islas polinesias vecinas, colonizadores, barcos mercantes, entre otras. Todas las interacciones culturales aportaron de alguna forma a lo que se conoce actualmente como música Rapa Nui, es por esto que las expresiones musicales contemporáneas son variadas en recursos musicales, melodías, e instrumentos ejecutados en la reproducción de *Riu's* antiquísimos.

De esta manera, lo anterior expuesto se vuelve desconocido para una sociedad continental que entiende la isla de una forma turística e ignoran las raíces que componen la cultura Rapa Nui, es por esto que surge la necesidad de crear este seminario, donde la falta de información favorece al desarrollo de una sociedad en base al desconocimiento de una cultura a la que todos creemos pertenecer, esto sucede con todo lo que provenga de Rapa Nui pero más aún en la música, donde no existe un material completo en cánticos y partituras que permitan resguardar las bellas melodías polinesias que están en cada uno de los rincones de la isla. Si la mirada desde Chile continental está asentada desde el desconocimiento, es tarea de los profesores crear herramientas para suplir aquel vacío cultural en nuestro país.

La mirada insular de como aprender la cultura Rapa Nui, es muy diferente a como se enseña en el continente, la manera correcta es aprender el

espíritus o demonios presentes en Rapa Nui, junto con eso, se debe agregar un relato histórico, que contextualice dicho acontecimiento y además tenga una adecuada traducción del *Riu* a enseñar. De esta manera la investigación tiene argumentos sólidos en la necesidad de idear un material adecuado para un correcto aprendizaje de las raíces culturales, es de suma importancia para los profesores, que sea completo, con fundamentos sólidos de las melodías, leyendas que pertenecen a los cantos y con una correcta traducción al español. Todo esto genera que el aprendizaje de los estudiantes sea significativo como también transversal a las diversas áreas pedagógicas.

1.2. Objetivo general

Resignificar y valorar la cultura patrimonial musical de Rapa Nui, reconociendo sus posibilidades en el aula a partir de una innovadora propuesta didáctica.

1.2.1. Objetivos específicos

- **Conocer** por qué la cultura Rapa Nui es patrimonio cultural de la humanidad.
- **Comprender** la memoria musical de Rapa Nui
- **Mostrar** de qué manera está presente el patrimonio musical de Rapa Nui en el currículum para evidenciar ausencias de contenidos de enseñanza.
- **Aplicar** e **innovar** de forma didáctica en el currículum nacional la forma de enseñanza del repertorio Rapa Nui.

1.3. Pregunta de investigación

Este seminario emerge de la necesidad que existe dentro del currículum, desde este punto, quedan demostradas dos grandes temáticas que según lo expuesto por la investigación son importantes para el acercamiento a la cultura Rapa Nui.

En primer lugar, al observar el ejercicio docente, se evidencia la escases de información sobre la cultura en el currículum, se muestra solo cierta parte del repertorio que no es precisamente Rapa Nui (*sau sau, tamuré*, entre otros) asociando erróneamente estos estilos a la cultura tradicional insular, no permitiendo la comprensión del proceso histórico y social que lo compone.

En segundo lugar, a raíz de lo presentado en el primer punto y como se mencionó en la fundamentación de esta investigación, surge la necesidad de complementar con bibliografía las características esenciales que componen la cultura, tarea de gran complejidad considerando la escases de material escrito, sumado a la inadecuada difusión de las escasas investigaciones publicadas al respecto. Lo recurrente es encontrar textos de información geográfica y por sobre todo turística, que son en muchos casos carentes de contenidos profundos para una mejor comprensión.

Es por esto que surge la siguiente pregunta: ¿La cultura patrimonial musical Rapa Nui está incluida y valorada de una manera didáctica para un apropiado aprendizaje en el currículum actual del ministerio de educación?

1.4. Marco teórico

1.4.1. Sustento desde la construcción de la cultura

Para generar un sustento sobre la construcción de la cultura, en primera instancia resulta impetuoso contextualizar el concepto y la importancia de este en una mirada cultural única e irrepetible como lo es la cultura Rapa Nui, según la UNESCO para declarar patrimonio de la humanidad alguna cultura, debe cumplir con ciertos rasgos distintivos, con esto el presente seminario da cuenta aquellas características: “el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social”¹. Tomando esta definición es fácil afirmar que Rapa Nui es una cultura íntegra, que debe ser asimilada, resguardada y protegida por el estado chileno.

Decir que Rapa Nui es un ente compuesto por rasgos distintivos, espirituales, materiales y afectivos hoy nos puede sonar a cierto misticismo, a rasgos casi mitológicos, cuando ésta es comprendida desde el surgimiento de la cultura y asociada a cada parte geográfica, a sus volcanes, playas, petroglifos, leyendas, sucesos históricos, entre otros. Todo esto se hace necesario a la hora de entrever la construcción de esta cultura.

Si bien es cierto, todas estas características hacen a este lugar único en su especie, que en su espiritualidad tiene una conexión con sus ancestros y la naturaleza, con una sensibilidad e importancia por todo lo que les entrega la tierra y el mar, surgiendo así, la valoración del patrimonio intangible. Junto con esto, existe otro patrimonio, todo aquello visual y palpable presente en Rapa Nui, este es el patrimonio tangible, todas aquellas representaciones culturales talladas en piedra, escrituras antiguas (*Rongo rongo*), las esculturas de piedra (*moais*), entre otras. Conformaron este patrimonio que custodian con gran esmero y cuidado.

Otra de las características intelectuales que distinguen a los habitantes de Rapa Nui es su complejo sistema de navegación, guiados exclusivamente

Por último tienen lazos afectivos significativos ya que su cultura está basada en la familia como eje fundamental de la existencia, esto le da un valor afectivo importante como estructura social y cultural.

A lo largo de su historia, la sociedad Rapa Nui ha demostrado una gran capacidad de adoptar elementos nuevos, sin necesidad de perder su propia cultura e identidad. No obstante, desde 1964 en adelante la isla sufrió importantes transformaciones que llevaron al ocaso a la vida tradicional que concluye en esta década.

En sus inicios, la sociedad estaba fuertemente jerarquizada, era presidida por una aristocracia religiosa de origen divino, que incluía la familia real, sabios y sacerdotes. Seguían a estos, los jefes, los artesanos especializados y los guerreros, los pescadores, los agricultores y finalmente los sirvientes y enemigos vencidos. Con el paso del tiempo la cultura sufrió algunas transformaciones sociales que fueron derribando esta jerarquía, la que en la actualidad todavía presenta algunos rasgos del antiguo Rapa Nui.

En lo que concierne a lo Musical, la cultura de Rapa Nui, está llena de cantos que acompañaban la vida cotidiana, festividades y ritos. Todo transmitido de forma oral, de generación en generación, siempre guardando el legado de su traspaso cultural.

Educacionalmente, las esposas de los marinos eran las encargadas de instruir a los niños y personas que quisieran aprender a leer o hablar en un idioma que no fuera el Rapa Nui, luego pasó a manos de la iglesia católica en 1930, la que también envió una serie de religiosas con la misma finalidad.

Después de dos décadas, en 1953, la armada en conjunto con el ministerio de educación se preocupó de impartir educación hasta sexto básico para luego los mejores estudiantes podían ser enviados al continente, en un programa para finalizar su formación.

A lo largo del tiempo, la cultura Rapa Nui se ha transmitido

1.4.2. Sustento Músico-Memorial

La memoria en todo proceso de aprendizaje debe estar presente para generar pertenencia y conocimiento, si bien hay variados autores que hablan sobre el tema, la presente investigación se centrará desde una mirada cultural, que aloja los contenidos como transcendencia del conocimiento para la conservación de las raíces culturales. En el consciente común reconocemos la memoria como la permanencia de un saber, si no está presente la relación de valorar la información adquirida, esta no cumple una función significativa en la vida, por ende, es un saber momentáneo que busca suplir una carencia específica, al ser esta necesidad remediada, no tendrá una valoración del contenido, es por esto que hay conocimientos que no trascienden en el tiempo. Para que tome relevancia un hecho, acontecimiento o cualquiera sea la información, esta debe nacer de la relación de los conocimientos previos versus los nuevos aprendizajes, de esta manera se podrá almacenar en nuestro subconsciente.

Con esto podemos rescatar a lo largo del tiempo informaciones que trasciende más allá de un papel, que se traspasan por largas generaciones, pero claro está que el significado o la importancia también nace de manera inicial inculcadas desde los otros, por ejemplo antepasados que nos inculcaron que esto no debe perderse, que debe ser rescatado, que esta información es la raíz de una cultura, dando un nivel de apropiación y necesidad de valoración de la información.

Cuando se analiza con las raíces de una cultura, la música es una herramienta sumamente importante en el rescate de tradiciones, ya que permite memorizar con mayor facilidad sucesos históricos, hechos o leyendas inmersas, no obstante, con el transcurso de los años, un párrafo o línea melódica puede variar por la trasmisión oral, pero según la importancia que las personas dan a aquel contenido, es cuanto se busca rescatar aquella versión más antigua y así

Por esto se ha decidido profundizar en la cultura Rapa Nui, que es rica en tradiciones orales, como ocurre mucho en las culturas primitivas, no existen notaciones musicales y su riqueza está presente en la herencia colectiva, una cultura que no se ha perdido gracias al interés por parte de los que componen esta herencia cultural.

Al presentar el concepto y rescate de las tradiciones, se introduce hacia el folclor, el término inglés “folklore” fue usado por primera vez el 22 de agosto de 1846 por su creador, el arqueólogo británico William John Thomson, quien deseaba crear una palabra para denominar lo que entonces se llamaba “antigüedades populares”. La definición más ampliamente aceptada por los investigadores actuales de la especialidad es la comunicación artística en grupos pequeños, propuesta por el investigador de la Universidad de Pensilvania Dan Ben Amos. Desde ahora ocuparemos la palabra “folclor” dentro de esta investigación, por un sincretismo que hace referencia a un proceso de transculturación y mestizaje en la sociedad chilena.

El concepto músico-memorial tiene relación directa con lo anterior expuesto, dar énfasis en la perduración de la esencia de la música por medio de la constante rememoración de los cantos y melodías tradicionales. Con esto se refuerza la música tradicional representada por medio de hechos y sucesos de una cultura antiquísima en melodías únicas y definidas para unos pocos, desconocidas por muchos, ya sea por la poca información que se puede encontrar para el común de la gente o falta de interés de difundir una cultura tan aislada como la que se abordará a continuación.

1.4.3. Sustento desde la educación didáctica musical

Toda propuesta pedagógica, por muy bien esquematizada que sea, debe tener un plan de aprendizaje, la definición de didáctica, como está presente en el glosario, es “la organización de las situaciones de aprendizajes”. Una falencia de la mala acción didáctica es generalizar el conocimiento, ya sea por rango etario o grado académico, se deben considerar otros aspectos al momento de abordar una obra, en primera instancia las herramientas con las cuales cuenta un establecimiento son fundamentales para decidir la manera de trabajo ya que al momento de implementar un repertorio tradicional nos encontraremos con los instrumentos musicales más comunes (flautas, xilófonos, guitarras, entre otros). Imaginemos el acceso a instrumentos tradicionales (ukelele, toere, upa upa, entre otros), los cuales son aún más complejos de conseguir, tomando en cuenta la desinformación, se evidencia la falta de herramientas apropiadas para trabajar de manera igual a un establecimiento con más recursos. Considerando las condiciones que cada curso o establecimiento presenta y tomando en cuenta la realidad en que cada uno se desarrolla, es correcto conseguir metas según las necesidades que los mismos estudiantes van presentando.

Es por este mismo motivo que se han considerado criterios de selección del repertorio, para así separar el material presente en tres categorías, básico, medio y avanzado, permitiendo al docente que según las características de cada curso se pueda optar por el mejor repertorio a enseñar, junto con esto además poder evidenciar la cultura con un sinfín de conocimientos, no solo centrado en lo cultural musical tradicional, sino también pensado en un acercamiento del aula a los niños, en donde las categorías cuentan con una adaptación de la obra original, modificada para una ejecución en el aula, en la que comúnmente la diversidad instrumental no es tan variada y abundante.

1.5. Marco conceptual

A continuación se presentan conceptos y términos existentes en los siguientes capítulos, trascendentales a la hora de comprender tanto las observaciones y relaciones históricas sociales de Rapa Nui como también las propuestas curriculares detalladas

1.5.1. Patrimonio

Según Zaida Caria, patrimonio es un Espacio social capaz de representar la memoria e identidad de una sociedad o individuo en su pasado, presente y futuro (1).

Podríamos entonces clasificar el patrimonio en sub categorías observables claramente en la cultura Rapa Nui y su entorno natural.

El Patrimonio Tangible Mueble: se compone de todos los objetos u artefactos que constituyen colecciones importantes para la ciencia, la historia del arte y la conservación de la diversidad cultural de los pueblos. Destacan obras de arte, manuscritos, documentos, fotografías, artesanías y otros objetos de carácter arqueológico e histórico. Este Patrimonio se encuentra en museos, archivos nacionales y bibliotecas.

Patrimonio Tangible Inmueble o Patrimonio Arquitectónico y Urbano: lo componen las grandes obras o producciones humanas que no pueden ser trasladadas de un lugar a otro, ya sea porque son gigantescas estructuras o porque tienen una inseparable relación con el terreno en el que se encuentran: Edificaciones, obras de ingeniería, sitios arqueológicos, monumentos conmemorativos, zonas típicas, entre otros.

Patrimonio Intangible: se refiere a la parte que no puede observarse directamente, que es invisible y que reside en el espíritu mismo de las culturas; se relaciona con el saber y el hacer (la teoría) basado, sobre todo, en la tradición oral. Hoy en día gracias a las nuevas tecnologías, es posible registrar de manera fidedigna testimonios, festividades e imágenes de diversas culturas en nuestro caso Rapa Nui, sin olvidar ni devaluar la función de contextualizarla y preservante de los protagonistas de la evolución y enseñanza de la cultura, en este caso los cultores o ancianos, encargados de traspasar los cantos y danzas de generación en generación, sin este invaluable aporte las tecnologías y avances no tendrían más que el valor antropológico carente de profundidad cultural. El Patrimonio Intangible está compuesto por los ritos, la medicina tradicional, la religiosidad popular, las tecnologías tradicionales de la tierra. El lenguaje y sus modismos, leyendas y mitos. La comida, los bailes, los instrumentos, los cantos, la poesía, los juegos y las creencias mágicas, todo aquello que caracteriza a los individuos en su interacción con el medio local y externo.

1.5.2. Cultura

Según la UNESCO cultura es “el conjunto de los rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan a una sociedad o un grupo social”. Zaida Coincide con la noción de cultura, como "el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y afectivos que caracterizan una sociedad o un grupo social" y que, "más allá de las artes y de las letras", engloba los "modos de vida, los derechos fundamentales del ser humano, los sistemas de valores, las tradiciones y las creencias", los que a su vez se van transformando, modificando con el tiempo y con la interacción de otras culturas. Ambas definiciones se adaptan a la visión que proyecta Rapa Nui como una cultura viva y trascendente que ha sido modificada de manera mínima a pesar de la llegada y convivencia con otros estímulos culturales importantes esto debido al gran conocimiento y participación de los cultores en

1.5.3 Cultura viva

Este término grafica la forma activa en la cual los habitantes de Rapa Nui viven y cultivan sus manifestaciones culturales. Esta forma particular observable solo en la isla tiene como principal factor, el aislamiento geográfico y político de Rapa Nui en relación a el resto de las etnias pertenecientes a Chile continental, ya que el vínculo cultural e identitario con la nación chilena no tiene lazos profundos a comparación de otras culturas tradicionales chilenas, lo que ha llevado al habitante a conservar y valorar rituales tradicionales nacidos en la isla, controlando y clasificando las influencias y estímulos culturales afuerinos, creando la necesidad propia de conocer y afianzar sus manifestaciones propias con la finalidad de poder determinar el punto donde culmina lo propio e inicia lo netamente mestizo o como ellos llaman moderno.

1.5.4 Etnia

Según la Real Academia Española etnia es una Comunidad humana definida por afinidades raciales, lingüísticas, culturales, etc. (RAE-2015). Siendo motivo de estudio la etnia Rapa Nui podemos afirmar que dentro de esta también se podrían subdividir familias o bloques, otorgando a cada una de estas características propias que la diferencian del resto, dada su función social, cultural y política dentro de la isla y su organización.

A modo general el Rapa Nui vivía tradicionalmente de la pesca, siendo hoy también el turismo y la pequeña agricultura parte de sus labores comerciales y por ende culturales forjadoras de un temple y carácter atribuibles a los pobladores de la isla.

1.5.5 Memoria

“Según la Dra. María Caridad Novoa (2002), la memoria histórica trasciende a la sociedad para conservar y transmitir fenómenos o acontecimientos sociales que han tenido una determinada significación. Estas forman parte de las cristalizaciones de las acciones y hechos producidos en diferentes épocas históricas, lo que por su significado, llegan a formar parte del conjunto de saberes que el hombre conserva y reproduce de generación, en generación, influyendo en cierta medida en la formación cultural general. “El rescate de la memoria histórica constituye una importante tarea para que perduren en la población elementos significativos, de su génesis, de sus raíces. Un pueblo sin memoria histórica viviría sólo del presente y del futuro, desconociendo el porqué de muchas situaciones que tienen sus orígenes en tiempos pasados”².

1.5.6 Músico-memorial

El concepto refiere a la valoración y por ende apropiación del individuo de ciertas melodías o cantos, propias de la cultura a la cual pertenece o la que siente como propia, de tal modo aporta en diversos grados de conciencia, a la preservación de estos. en nuestro caso la cultura Rapa Nui observada desde el punto de vista musical cuenta con una riqueza abundante que debido a la frescura de las pocas modificaciones estructurales e instrumentales observables a mediados del siglo XX, aún podemos apreciar aspectos de su idioma, de estructura y líneas melódicas casi intactas de dos o tres generaciones anteriores a su registro, es por esto que la memoria musical presente en los habitantes de la isla ha sido trascendental a la hora de preservar y transmitir la cultura musical Rapa Nui en el estado en que la apreciamos, que hasta hace pocos años solo se entregaba de forma oral, actuando este criterio de enseñanza como una especie de filtro clasificador a la hora de adoptar o aceptar influencias extranjeras, mientras menos se modifique el contenido más fidedigno es la transmisión de este. siendo la isla y su cultura

preservación musical adoptado de forma consciente o inconsciente por los cultores encargados de esta importante labor.

1.5.7 Memoria social (colectiva).

La memoria colectiva se entiende como el conjunto de conocimientos, valores, reglas y patrones de comportamiento adquiridos mediante la interacción entre los miembros del colectivo, por tanto, la memoria colectiva cuenta con marcos sociales que la delimitan. Como son fechas (el tiempo) y los lugares (el espacio), que poseen una carga y un significado otorgado por sus protagonistas (Hallwachs, 1950).

1.5.8 Identidad

Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás. Aplicando esta definición al habitante Rapa Nui, podríamos de forma inmediata dilucidar una fragmentación del ser chileno y ser Rapa Nui presente en la gran mayoría de los habitantes de la isla, siendo la primera atribuible a las razones políticas por las cuales Rapa Nui pertenece al territorio chileno recordando también que a finales del siglo XIX la isla pertenecía al facto de protectorado francés, citando incluso la historia reciente, los Rapa Nui fueron reconocidos como ciudadanos chilenos recién en el año 1966, iniciando entonces relaciones culturales de manera tardía a diferencia de otras culturas pertenecientes al Chile continental.

Los jóvenes muchos de los cuales han viajado al continente o residen en Chile continental son quienes generan vínculos más profundos con el ser chileno, que más que una explicación política no tiene parentesco cultural alguno, sumado a la poca flexibilidad y preocupación que a sentimiento general

La segunda fragmentación corresponde a la construcción social, cultural y geográfica de los habitantes de la isla, que se reconocen como parte de una nación (chile) pero que antes de cualquier título adquirido políticamente son culturalmente Rapa Nui con una tradición y temple que los enorgullece y diferencia, ya sea de otras culturas, como de otras islas del mismo cordón polinésico que dada la proximidad y mutuas influencias de tiempos antiguos y nuevos, podrían confundirse en algunos casos por un prisma o mirada superflua o carente de conocimiento, es por eso que acentúan fehacientemente sus características.

1.5.9 Currículo

Según Ralph Tyler (1949) Son todas las experiencias de aprendizaje planeadas y dirigidas por la escuela para alcanzar sus metas educacionales. Hemos observado en el curso de nuestra investigación las formas en las que se propone abordar la enseñanza de la cultura Rapa Nui en las escuelas a nivel nacional, encontrando algunas terminologías y repertorios que con una mejor fuente de información base o metodología podrían representar de mucho mejor forma la cultura Rapa Nui y sus características propias, consideremos que muchos de los textos de los cuales se extraen las informaciones aplicadas a las actividades propuestas por el ministerio de educación, son textos que por su antigüedad ya se encuentran obsoletos, considerando que el conocimiento y la apertura de este está en constante movimiento y el flujo de información que hoy existe disponible para el cuerpo docente es mucho mayor, siendo los profesores hoy en día quienes seleccionan y clasifican la información a utilizar en la sala de clases, sin existir una propuesta contundente pedagógica de parte del ministerio de educación, danzas como el *tamure*, el *sau sau* o el *opa opa*, son piezas musicales y danzas de diversos orígenes, no precisamente atribuibles a la isla y su gente, que se encontraban en ella al momento de su rescate (como la antigua corriente de folcloristas llamaba a la recopilación) pero que no tiene su

1.5.10 Didáctica

Según M. Lavalice (1973) “es el sentido científico de la organización de las situaciones de aprendizaje que vive un educando para alcanzar un objetivo cognoscitivo afectivo” Teniendo por base esta definición podríamos determinar que los planes y programas anteriormente descritos no tienen una adherencia a ninguna corriente didáctica musical conocida o aplicada a otras unidades propuestas por el ministerio, ya que la visión que nos entregan de la cultura Rapa Nui, es casi de orden antropológico u organológico a un nivel muy básico, que no explica ni los orígenes de los instrumentos, como de los bailes y su correcta ejecución, falencias observables en planes y programas de quinto básico y sexto básico en los cuales la interpretación musical es aplicada a otras unidades de cultura tradicional chilena, siendo la Rapa Nui junto con otras una de las pocas que no se interpreta o ejecuta por los estudiantes, creando una barrera de distancia entre el repertorio de la isla y la cultura chilena en construcción atribuible a los estudiantes, este fenómeno se atribuye a la poca información clasificada y adaptada para el uso pedagógico del repertorio isleño de cantos e instrumentación, generando una visión netamente turística más que cultural de la Rapa Nui y su cultura.

1.5.11 Repertorio

Conjunto de obras teatrales o musicales que una compañía, orquesta o intérprete tienen preparadas para su posible representación o ejecución. El repertorio abordado y transcrito en el respectivo capítulo, son parte del repertorio popular y tradicional de la isla, cultivado ya sea por los conjuntos encargados de masificar la música Rapa Nui, como también de conocimiento músico memorial en particular de los más antiguos habitantes de la isla. Las melodías o canciones apelan a diversos contextos y finalidades para las que

leyendas, la construcción y transporte de los moais, siendo las canciones una fuente de información invaluable para arqueólogos e investigadores, que encuentran en ellas indicios de sucesos históricos importantes para la isla, como la llegada del rey *hotu matua*, guerra entre orejas largas y cortas, carrera tradicional del hombre pájaro entre otras.

Música: “según Rousseau “el arte de reunir los sonidos de un modo agradable al oído”. Por otro lado además se le puede llamar un sistema sonoro de comunicación no referencial que presenta las siguientes características:

- 1.- es una estructura sonora cuyo sentido es inmanente, o al menos cuya esencia no está en un hipotético significado (no es un lenguaje).
- 2.- es fruto de una actividad proyectiva más o menos consciente, en un “artificio” (no hay música natural ni puramente aleatoria”.
- 3.- Es una organización comunicable basada en un conjunto de convenciones que permiten una interpretación común del “sentido” de la organización.

La música ha tenido en todas las civilizaciones una labor o función social: religiosa, terapéutica, pedagógica, política, lúdica. Su origen occidental data en el final de la época carolingia, en el siglo 10, de esta época datan los tropos, búsqueda de precisión en la notación. También en esta época data el canto llano y los inicios del principio polifónico”³.

1.6 Marco metodológico

La investigación surge como respuesta al escaso material didáctico que existe en relación a la música tradicional de Rapa Nui, ya que solo se hace mención en los planes y programas del MINEDUC a “Escuchar música en forma abundante de diversos contextos y culturas poniendo énfasis en: tradición escrita (docta) tradición oral (folclor, música de pueblos originarios) popular (jazz, rock, fusión, etc.)”⁴ Además, el programa de estudios del subsector de lengua indígena de Rapa Nui propuesto por el Ministerio de Educación y la Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI), no aporta material ni contenido que aborde el acervo musical de esta cultura, dejando a criterio personal el cómo abordar la música y la cultura. Cabe hacer notar que lo mismo ocurre, con el programa de estudio del subsector lengua indígena de Rapa Nui, el cual solo da directrices de cómo abordar el dialecto.

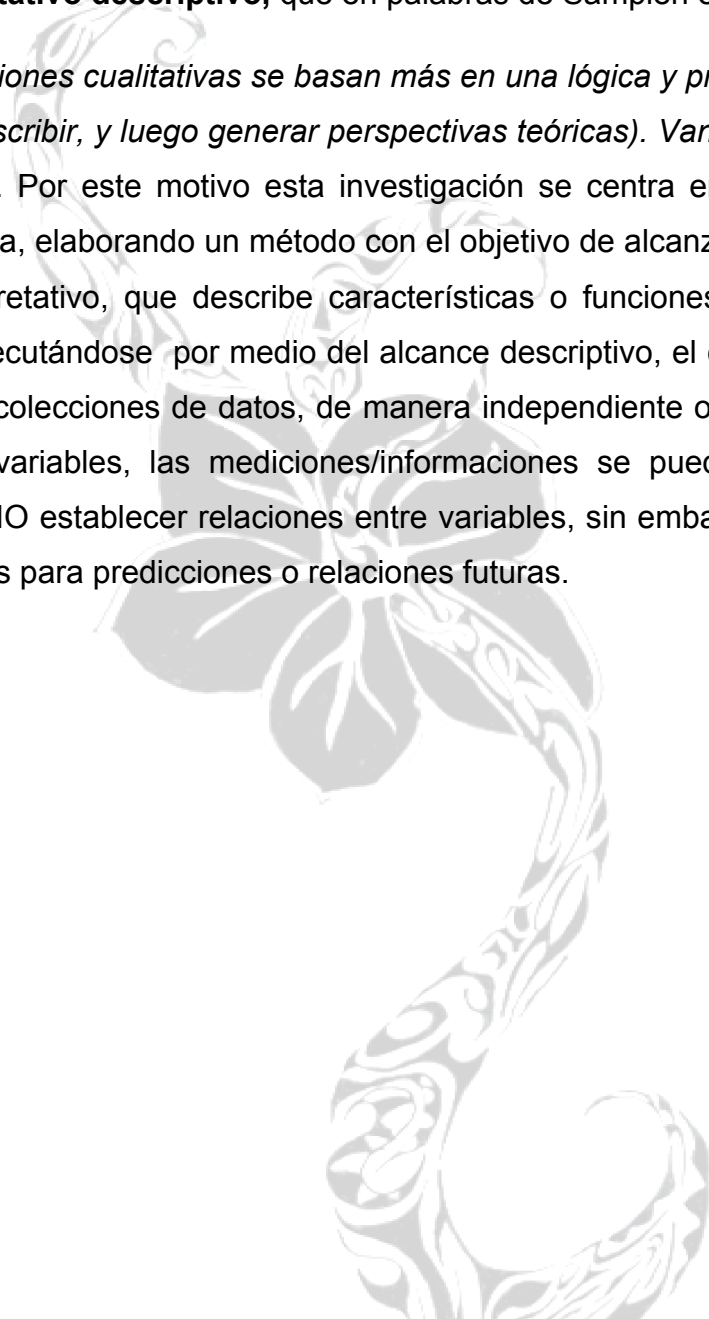
Este estudio se centra en el repertorio musical tradicional de Rapa Nui, el cual se trabaja aplicando criterios de selección, basados en el repertorio de sonidos, sus intervalos y niveles de enseñanza, según el ciclo escolar. Los conflictos que se generan cuando no se selecciona un adecuado repertorio van desde el mal aprendizaje de la línea melódica, por no lograr una correcta afinación en la distancia interválica, hasta la pérdida de interés por parte de los niños por el hecho de que no pueden entonar o comprender cómo cantar un intervalo de alguna melodía. Para los docentes esto es de suma importancia, ya que es parte del desarrollo auditivo, competencia fundamental para construir un conocimiento musical. Por eso se ha considerado pertinente crear una sistematicidad encauzando el estudio musical de un determinado repertorio en el que no se ha indagado aún.

Las formas de enseñanza en las cuales se puede transmitir un repertorio específico, varían según el nivel de conocimiento de los estudiantes, dependiendo si el establecimiento educacional tiene una fuerte enseñanza musical, el aprendizaje se torna llevadero y expedito, pero ¿qué pasaría si la

encuentren, además se abordará la enseñanza desde un “repertorio de sonidos” lo cual garantiza una comprensión gradual de la melodía que puede estar compuesta por intervalos conjuntos, los cuales se aumentarán en la medida que se profundiza el estudio.

——— Habiendo expuesto la mirada de enseñanza musical a la cual se apunta, es necesario dejar en claro que este seminario de grado se inclina hacia un enfoque **Cualitativo descriptivo**, que en palabras de Sampieri es:

“las investigaciones cualitativas se basan más en una lógica y proceso inductivo (explorar y describir, y luego generar perspectivas teóricas). Van de lo particular a lo general”⁵. Por este motivo esta investigación se centra en la enseñanza musical en aula, elaborando un método con el objetivo de alcanzar un alto nivel auditivo-interpretativo, que describe características o funciones del fenómeno observado, ejecutándose por medio del alcance descriptivo, el cual se basa en mediciones/recolecciones de datos, de manera independiente o conjunta sobre conceptos o variables, las mediciones/informaciones se pueden integrar, el propósito es NO establecer relaciones entre variables, sin embargo, se pueden cimentar bases para predicciones o relaciones futuras.

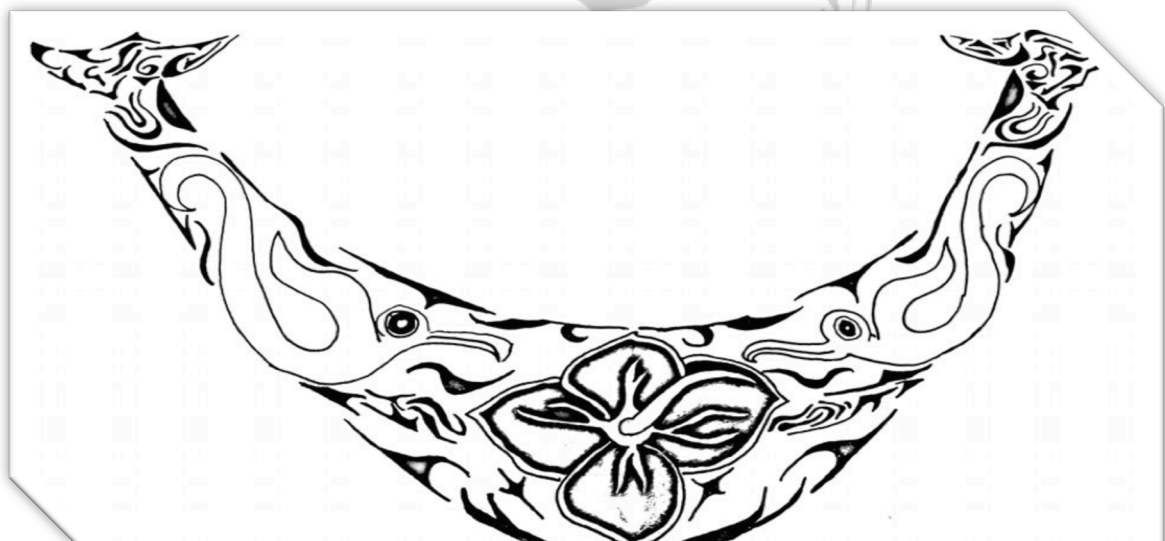


1.7 Cronograma

Mes	agosto				Septiembre				Octubre				Noviembre				Diciembre				enero			
Semana	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
actividades																								
Planteamiento-fundamentación	X	X																						
Objetivos-metodología		X	X																					
Marco teórico				X	X	X																		
Marco conceptual				X	X																			
Desarrollo de capítulos							X	X	X	X	X	X	X	X	X									
Transcripción partituras									X	X	X	X	X	X	X	X								
Diseño final del texto escrito														X	X	X	X							
Asignación de profesores informantes																	X							
Entrega de texto final																		X						
Devolución con observaciones de los profesores																			X					
Entrega de texto definitivo empastado																			X	X				
Examen final																					X	X		



2 RAPA NUI, PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD



2.1 Presentación

En este capítulo se abordará el contexto geográfico general de Rapa Nui, lugar de ubicación, su filología, la lengua tradicional, la etnología y por último la transmisión oral. Todos estos factores son de suma importancia para poder comprender el resto de los capítulos, donde se profundizará la tradición, cultura, memoria y música.

2.2 Conocimiento general de Rapa Nui

Para poder hablar sobre un tema en específico, lo primero es contextualizar de manera general los aspectos que abordaremos en el siguiente texto. La Isla de Pascua, *Tepito* o *te Henúa* (ombligo del mundo), *Tamariki* (“isla de los nobles” o “niño” en tahitiano) o Rapa Nui, como la nombraremos desde ahora, se ubica a 3599 kilómetros del punto más cercano de América del sur, de una superficie aproximada de 120 kilómetros cuadrados, alrededor de tres millones y seiscientos mil años atrás producto del movimiento de las placas tectónicas se formó Rapa Nui, el lugar más aislado de la tierra donde se dio origen a una cultura única en el mundo. Los actuales isleños adoptaron el nombre de Rapa Nui para su isla y cultura. Fue bautizada así por los navegantes que surcaban esa zona del Pacífico a fines del siglo XIX, por su parecido con Rapa Iti (isla chica), ubicada a unos cinco mil kilómetros al oeste. El nombre oficial, Isla de Pascua, fue dado incluso antes por los marinos holandeses que la descubrieron para “Occidente” un domingo de Pascua de Resurrección, el 5 de abril de 1722.

Figura 1



Mucho antes que existieran instrumentos de orientación, los maestros polinesios de la navegación fueron quienes comenzaron a explorar y guiarse gracias a las estrellas, corrientes, mareas y patrones de vuelo en las aves. Es así como lograron recorrer, habitar y colonizar un espacio más grande que los continentes habitados por el hombre.

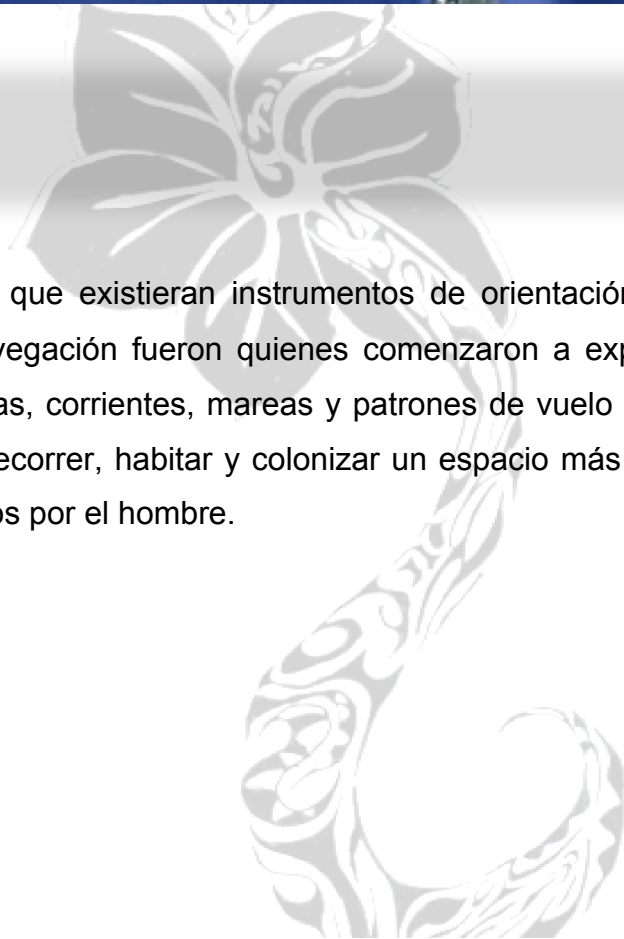
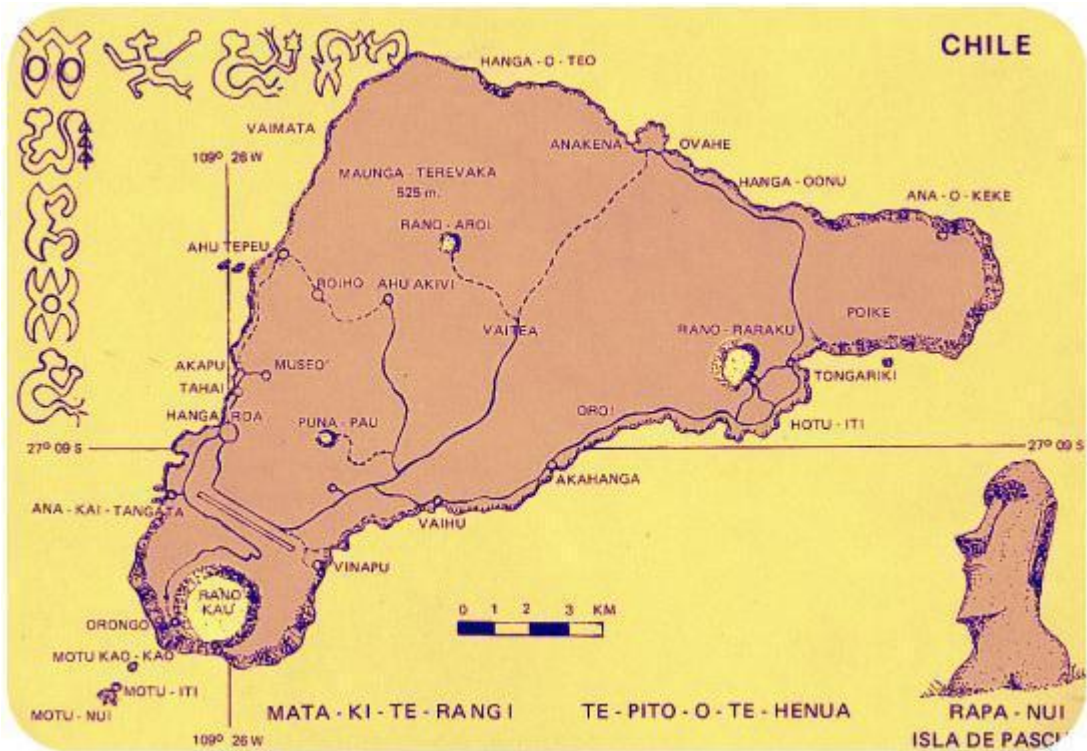


Figura 2



Los colonizadores polinesios trasladaron su propio paisaje, que incluía todas las plantas de uso doméstico que se conocieron hasta tiempos históricos como por ejemplo: unas siete variedades de plátanos (*Musa sp.*), calabaza (*Lagenaria vulgaris*), una variedad de tubérculos, como *taro* (*Colocasia esculenta*), *uhi* (*Dioscorea alata*) y *kumara* (*Ipomoea batatas*); caña de azúcar (*Saccharum officinarum*); arbustos para distintos usos, como el *mahute* (*Broussonetia papyrifera*) para la confección de telas, el *ti* (*Cordyline terminalis*) como alimento y para la producción de pigmentos colorantes, el *pua* (*Curcuma longa*) para pigmentos, y el *mako'i* (*Thespesia populnea*), de gran importancia hasta la actualidad por la calidad de su madera.

pobre para los niveles esperables en el resto de Polinesia, la pesca debió resultar relativamente accesible desde la costa y en embarcaciones. También se practicó la recolección de algunos escasos moluscos, algas, y crustáceos, como la langosta.

Se han identificado restos de aves terrestres que desaparecieron muy poco tiempo después de la llegada de los primeros colonizadores humanos. Entre éstas se cuentan dos variedades de pidén, dos de loro, un tipo de garza y una lechuza. Las aves migratorias, como el pájaro fragata (*Fregata minor*), el piquero (*Sula dactylatra*), el ave del trópico de cola roja (*Phaeton rubricauda*) y otras, se pueden observar todavía, aunque en cantidad y variedad muy reducidas, en los islotes frente al vértice suroeste de la isla. El famoso *manutara* (*Sterna fuscata*), tan importante en la historia Rapa Nui, está casi desaparecido.

Entre los animales domésticos transportados desde el sudeste asiático, en Rapa Nui sólo se encuentra la gallina (*moa*). Además, introdujeron el ratón polinesio (*kio'e*), que era un alimento importante. También llegaron dos especies de lagartija (*moko*), a las que se asignaba un poder mágico.

Históricamente, Rapa Nui se ha caracterizado por sus famosas esculturas, los altares monolíticos y jeroglíficos que se resisten a ser descifrados como los son las tablas de *Rongo Rongo*, pero el verdadero misterio de la isla es el surgimiento de la cultura tan compleja en condiciones extremas de aislamiento, este levantamiento está caracterizado por una fuerte influencia polinésica que estaba orientada al control del territorio a través de competencias por el prestigio, con jefes y con el apoyo de una ideología centrada en el culto a los ancestros. Según cómo define la DIBAM el "Patrimonio Tangible Inmueble son obras o producciones humanas que no pueden ser trasladadas de un lugar a otro, ya sea porque son estructuras, como por ejemplo un edificio, o porque están en inseparable relación con el terreno como sitio arqueológico"

La jerarquización de la sociedad se da a partir de la llegada del *Ariki Hotu*

2.3 Filología de Rapa Nui

“El estudio del idioma de Rapa Nui, de sus tradiciones y leyendas; de su música y sus costumbres; todo esto es premisa previa para el mejor conocimiento y comprensión de su música autóctona”⁶. Este enunciado engloba a todo el carácter medular de lo musicológico, ya que sin la lengua nativa de Rapa Nui, no hubiese habido una base para que se creasen nuevas influencias músico-memorales que se van mezclando y evolucionando gracias a la renovación de vocablos por las influencias que han dejado ciertas culturas en boca de los visitantes, dejando palabras nuevas al dialecto Rapa Nui”⁷. Esto daría paso a que esta lengua antigua lentamente fuese muriendo, por el simple hecho de que nuevos códigos del lenguaje se abren paso a medida de que estos se van ocupando diariamente, transformándose en algo cotidiano. Particularmente esto ocurre en la lengua materna de los habitantes de Rapa Nui, ya no es la “original” sino un desorden que se provoca a partir de una incorporación de las lenguas llegadas a la isla de forma accidental. Para que esto no siguiera ocurriendo y la lengua materna de Rapa Nui no cayera en una pérdida de su sentido de tradicionalidad, para que el lenguaje que afecta netamente a lo musical (y que también recae en otros factores) no siguiese avanzando “se crea en el año 2004 la academia de la lengua de Rapa Nui. Conformada por expertos lingüistas, ha realizado esfuerzos para establecer pautas en el uso correcto y transmisión escrita de la lengua”⁸. Con la Ley Indígena se buscó implementar el programa de Educación Intercultural Bilingüe en los establecimientos educacionales de la Isla, el cual tiene como uno de los principales obstáculos la falta de profesores Rapa Nui hablantes.

En el contexto del relato ocurre que desafortunadamente en los inicios de la isla de Rapa Nui, no se tenía algún tipo de medio para lograr inmortalizar y guardar los registros sonoros, sobre historias o relatos, sin tomar en cuenta que desde la segunda mitad del siglo XIX ocurrió una gran e importante pérdida de los antiguos relatos, esto se debió producto de la esclavitud y las epidemias.

Afortunadamente, parte de la tradición oral logró sobrevivir y varios investigadores del siglo XX, entre ellos Katherine Routledge, Alfred Métraux y Sebastián Englert, quienes recopilaron relatos aportados por algunos isleños, siendo el patrimonio cultural intangible una de las partes fundamentales en la construcción de la historia, como lo define la DIBAM “el Patrimonio intangible está constituido por aquella parte invisible que reside en el espíritu mismo de las cultural. EL patrimonio cultural no se limita a las creaciones materiales, en efecto, existen sociedades que han concentrado su saber, técnicas y la memoria de sus antepasados en la tradición oral”. Cabe suponer que estas historias sufrieron transformaciones producto de la transcripción y traducción a otros idiomas, teniendo presente que las personas que realizaban la tarea de ser escribanos no poseían una cierta maestría en lo que conlleva el arte de la escritura y la buena redacción, tampoco tenían las herramientas necesarias para realizar una transcripción bilingüe de su lengua madre al español, ni tampoco una caligrafía legible para que perdurara en el tiempo.

Figura 3



Petroglifos *Orongo* es el principal sitio de arte rupestre de Rapa Nui, con centenares de varios petroglifos tallados en las rocas, que representan la figura del “hombre-pájaro”.

2.4 La lengua Rapa Nui

“El llamado *vananga Rapa Nui* es la lengua original de la isla de pascua, de raíz protopolinesia, es similar a la hablada en numerosas islas del océano pacífico”.

Hay muchas razones en la historia reciente del pueblo Rapa Nui por las que su lengua haya llegado a punto de extinguirse, sin embargo, después de haber estado agonizante luego del holocausto esclavista a fines del siglo XIX y a pesar de la prohibición que sufrió la práctica de la lengua por parte de agentes externos y dominantes de este territorio en el siglo pasado, hoy existen importantes esfuerzos privados y públicos para su reestructuración y fortalecimiento.

Al compartir los poemas en su lengua original, se aspira a la conservación y/o devolución de algunas palabras y expresiones Rapa Nui antiguas, queriendo aportar con ello al impulso colectivo vigente”⁹.

Con lo expuesto anteriormente consideramos que es de suma importancia tal como lo dice la autora Sofía Abarca en su libro “*Riu, el canto primal de Rapa Nui*”, que tengamos conciencia de cómo está conformado el verdadero alfabeto Rapa Nui, este solo “incluye 14 letras: a, e, h, i, k, m, n, ŋ, o, p, r, t, u, v., donde la **h** corresponde a una aspiración glotal sorda, (como la h en el idioma inglés), la **v** corresponde a un sonido labio-dental fricativo (como la v del idioma francés), la **r** corresponde a una simple **r** del español (suave como la r en la palabra coro, no importando si está adelante o dentro de la palabra y jamás como la r doble) y la **n** corresponde a una nasal-velar (como la **ng** en la palabra song en inglés). las ´ son un sonido glotal-oclusivo, un cierre brusco de las cuerdas vocales”¹⁰.

2.5 Etnología Rapa Nui

Para poder comprender la música de la cultura de Rapa Nui, lo primero es adentrarse en el carácter idiosincrático-racial de esta cultura y con esto nos referimos a los rasgos y al carácter adecuado que diferencian a un individuo de otro específicamente el linaje propio de cada habitante de Rapa Nui, estas características tan propias de cada familia de la zona, sin lugar a dudas son influyentes en lo que respecta a lo musical, por el motivo de que existen ciertas familias que son más versados que otras particularmente en lo sonoro. No obstante cierta parte de la música antigua de Rapa Nui aun ésta perdida por el hecho de que no todas las castas poseían maestría respecto a lo musical y lo narrativo que incluye todo tipo de letras de canciones tradicionales.

Por otro lado parafraseando a Campbell “el pascuense es, en general, comunicativo y alegre, y por este mismo hecho el habitante de rapa nui tiende con facilidad a absorber ciertos vicios más que ciertas virtudes de la civilización o como dicen ellos del “conti” o sea del continente. Refiriéndome concretamente a la adquisición educativa o sonora sobre música “Vulgar”, abandonando al valioso folklore de Rapa Nui.

Según Campbell un factor social se da de manera natural y de gran importancia en lo que concierne al plano de la investigación, es la tendencia propia del artista nativo de demostrar siempre su conocimiento de las tradiciones o artes locales, aunque esto no incumbe a un real apresto para ello. Esto lleva, aparte del aspecto netamente utilitario del problema, a la fácil “mistificación”¹¹ de los objetos o también a obras de arte, en las cuales es difícil distinguir lo verdadero de lo adulterado. De la misma forma, se da en varios períodos de la historia, específicamente en el terreno del arte plástico, que en relación con el descubrimiento de obras de arte primitivo, en grutas, cavernas o lugares inexplorados, exista aún la falsificación de ciertas pinturas o esculturas. Por otro lado “La música, con su lenguaje directo, difícil de disfrazar”¹², da cuenta de forma empírica que es lo real de lo falso, esta nos entrega

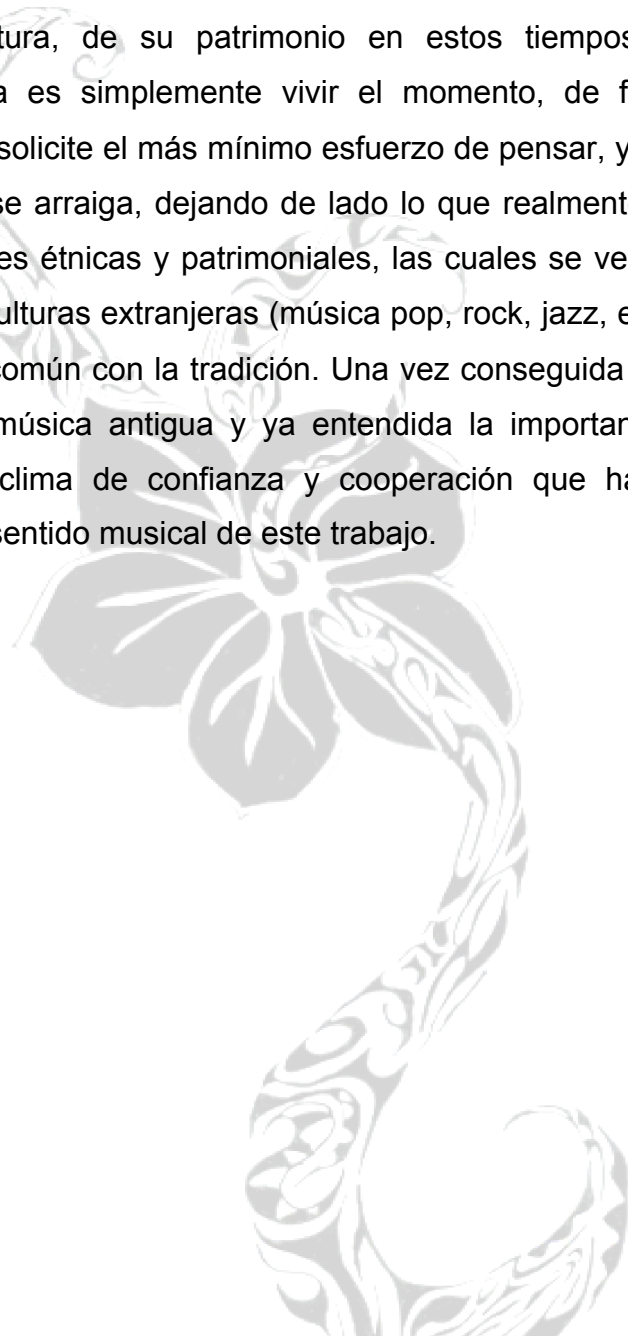
Esto se puede apreciar en reiteradas ocasiones, por ejemplo en la música de los periodos modernos que ellos suelen presentar como de origen Rapa Nui y que generalmente son una réplica de música extranjera mezclada a los ritmos o inclinaciones pascuenses en paráfrasis, más o menos pintorescas, el mismo Ramón Campbell referente a lo anterior, menciona que la nueva música de Rapa Nui, que posee aproximadamente 40 años de antigüedad no es propiamente de la isla, sino que es proveniente de Tahití, inclusive provenientes de México y Norteamérica. Según lo anterior Campbell se refiere a la autenticidad de cierto repertorio y al origen de este, él lo grafica de la siguiente forma: “Debo reconocer que la honradez artística de mis principales informantes me permitió con facilidad evitar esta clase de falsificación, pues ya en el terreno de la mutua confianza no tuvieron ninguna reticencia en darme a conocer las fuentes de inspiración de cantos inventados hace unos treinta o cuarenta años sobre músicas venidas en grabaciones mexicanas o norteamericanas, cuando no directamente chilenas”¹³. En lo que respecta a la influencia somática o anatómica étnico-racial en relación con las preferencias musicales, se debe hacer notar y evidenciar que entre los miembros de la “raza ancha”, como los llama Campbell o raza robusta, se ha potenciado la tradición de la música antigua, autóctona de Rapa Nui, sobre todo de la más primitiva. En cambio entre las razas delgada e intermedia ha habido siempre preferencia e inclinación al cultivo de la música tahitiana o extranjera de los periodos más recientes. Esto parecerá atrayente en el sentido de que la raza más antigua de la isla hubiera sido la ancha, los “*Hanau eepe*”, lo cual estaría en contra de lo afirmado y sostenido por los arqueólogos e historiadores de Rapa Nui, que asignan a los “*Hanau momoko*” la mayor antigüedad. Sin embargo, nuestros conocimientos están en continua revisión, y no sería aventurado suponer la existencia de otras inmigraciones anteriores.

2.6 Transmisión oral, confianza y resguardo de la música tradicional.

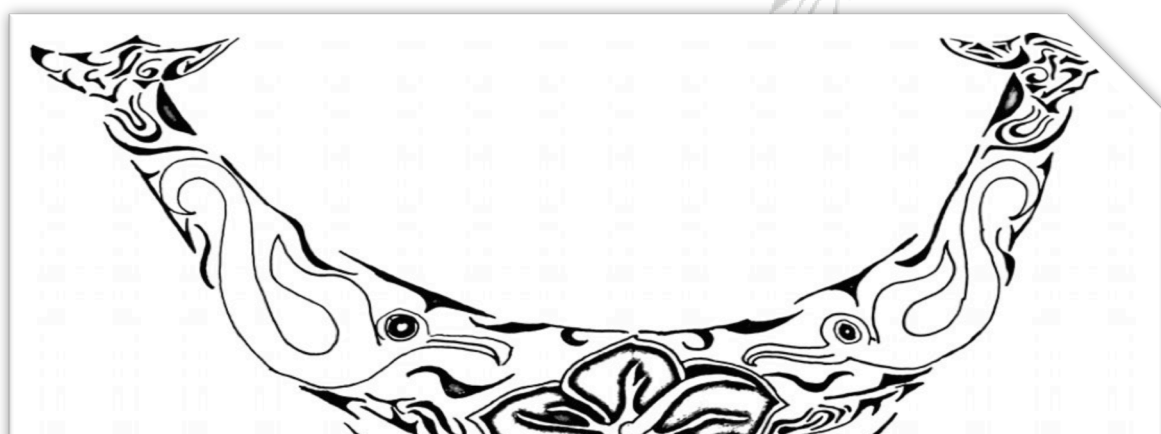
La música polinésica como recurso explotable es ocupada para presentar al turista o al visitante una cultura aparentemente atrayente, pero que en definitiva no es la de Rapa Nui sino una copia de las costumbres y los bailes de la polinesia francesa, esto se da según Campbell por el hecho de que el ámbito artístico en la cultura polinésica es infinitamente superior al pascuense, dejando a la música del pasado de Rapa Nui a un lado por falta de atractivo sonoro y estilístico propio de lo gestual, en lo que se refiere a coreografías o pasos de baile. Se da el caso que solo algunos habitantes de Rapa Nui tienen conciencia y comprenden el valor inmenso de su música antigua, tratando de mantenerla vigente, aun así, con la degradación por parte de sus coterráneos en lo que respecta a la escucha o práctica de la música tradicional, haciendo que esta se diluya en la memoria musical a medida que pasa el tiempo.

Un factor de suma importancia para recopilar, entender y conocer la música del pasado de Rapa Nui, es principalmente un acercamiento hacia los habitantes del lugar, el cual debe generar un clima de familiaridad que adquiere un papel preponderante dentro de cualquier investigación ya que ¿cómo poder conocer lo que no está escrito o en algún registro?, es aquí donde nace esa biblioteca humana la cual se va formando por los relatos que pasan de habitante en habitante y es en donde el investigador debe armarse de mesura y debe generar seguridad en el entrevistado aquel que le está relatando cómo se vivía o cómo se hacía música en el pasado de Rapa Nui, ya que si se quiere tener una versión auténtica del ambiente sonoro y escrito del pasado, se debe sortear con paciencia y franqueza el vínculo y las relaciones con los habitantes de un lugar X, en este caso los de Rapa Nui, teniendo presente que no toda persona puede ser bien recibida en algún lugar. Según Campbell, el habitante de Rapa Nui no tiene idea de cómo discrepar entre “lo artístico de lo vulgar; lo auténtico de lo falso; lo trascendente de lo superficial”¹⁴. Aquí es donde el

historia o relato que se nos comunicó desde el punto de vista del lugareño es realmente típico o cumple un papel trascendente? La tarea de hacer que la historia o la cultura del lugar de Rapa Nui sea totalmente relevante o que trascienda en el tiempo la tiene aquel que lo investiga es el encargado de hacer que los habitantes del lugar “Comprendan el real sentido estético que tiene y posee Rapa Nui, lo cual es importante para la conservación y el cultivo de sus tradiciones”¹⁵, aquí es donde el lugareño da cuenta de la importancia del rescate de su cultura, de su patrimonio en estos tiempos en donde la concepción de vida es simplemente vivir el momento, de forma simplista, absorbiendo lo que solicite el más mínimo esfuerzo de pensar, ya que si es fácil de digerir, gusta y se arraiga, dejando de lado lo que realmente es importante para la cultura, raíces étnicas y patrimoniales, las cuales se ven opacadas por la colonización de culturas extranjeras (música pop, rock, jazz, entre otras.) que no tienen nada en común con la tradición. Una vez conseguida la confianza de los cultores de la música antigua y ya entendida la importancia del sentido estético, brota un clima de confianza y cooperación que hace llegar a la verdadera veta del sentido musical de este trabajo.



3 LA CULTURA MUSICO MEMORIAL DE RAPANUI



3.3 Presentación

Este capítulo abordará la música y memoria en resguardo del conocimiento existente en Rapa Nui y como los cantos son de vital importancia para comprender la estructura poética, rítmica y musical en la antigüedad.

Para entender los cantos y música se aborda el repertorio por categorías, como los mismos Rapa Nui clasifican el “canto tradicional”, avalado por el libro LA HERENCIA MUSICAL DE RAPA NUI de Ramón Campbell, quien pudo registrar con mayor ímpetu lo tradicional y autóctono de Rapa Nui. A su vez, se dividirá por subtemas, para poder entender y dimensionar las modificaciones culturales en la representación y resguardo del contenido ancestral producto del transcurso del tiempo.

3.4 La cultura viva de Rapa Nui

Lo que comúnmente como sociedad se entiende por cultura viva, no es pérdida de costumbres, ni tampoco una visión de folclore que tenga un sentido más bien al pasado o momento histórico específico, que tan solo represente ciertas fechas o acontecimientos tradiciones representadas a través de danzas, leyendas o costumbres, sino más aún, la cultura viva aboca a la permanencia de las costumbres, pero de manera vigente en el diario vivir de un colectivo social, donde la tradición se hace costumbre, más que respetarlas por recordar hechos o sucesos de antepasados, es la forma de vida y desenvolvimiento lo realmente importante, como la simplicidad del detalle adquirido al despertar y comenzar la rutina diaria que eligen vivir, eso es cultura viva en una expresión pura.

Para hacer viva la cultura, se necesitan aspectos que en Rapa Nui están ligados al resguardo y permanencia de sus tradiciones, a su vez, es importante considerar el aislamiento geográfico que presenta, favoreciendo la conservación de lo relevante para sus creencias y forma de vida

3.5 La memoria en un pueblo musical

La música está presente en todo momento en una cultura viva, donde el canto y el arte son potenciados de manera existencial, resguardando tradiciones y momentos históricos, dando la importancia que corresponde a una representación de vivencias que componen la cultura social colectiva dando paso al concepto músico memorial.

La cosmovisión del pensamiento Rapa Nui, más allá de moldear cierta cantidad de saberes y reafirmar una nueva visión de la importancia de su cultura, radica en la “relevancia” de; ¿Para qué es importante recordar?, ¿Qué es el recuerdo para una comunidad?, ¿Qué debería recordar y que no es necesario?, ¿Por qué no se debe perder el conocimiento ancestral y qué importancia tiene esta en mi presente? Esta última pregunta donde lo primordial es el conocimiento de la cultura y los beneficios e importancia que brindan los antepasados, se toman como tesoro apreciado, ellos lucharon para que la cultura prevalezca en el tiempo, la experiencia que integran las tradiciones ya vividas, el mundo creado y compuesto para las próximas generaciones, Introduciéndose y haciéndose parte de una singularidad de costumbres. Aspectos importantes a considerar, son los valores inmersos en cada familia, detallando lo que es bueno y malo, normas establecidas por un común colectivo, los cuales comparten qué es favorable y rescatable, para desarrollar un nuevo sujeto con características propias.

Lo músico memorial está intrínsecamente relacionado, es propio de lo que se expresa y no dependen necesariamente de las circunstancias que puedan surgir al presentar su significancia en el valor agregado por la cultura y su rescate, de esta manera, la música favorece la memoria de las tradiciones, ayuda al resguardo de los saberes, tomando en cuenta que en una cultura sin notación era complejo poder registrar de otra forma que no fuera la memoria, para esto, la conformación anteriormente expuesta de la importancia por el saber, generaría una relación significativa, ya sea vivencial y valórico instaurado

3.4. La música pura Rapa Nui

Al comienzo de los tiempos, la música primitiva es una herramienta de supervivencia, a través de la imitación de los sonidos emitidos por los animales, de esta manera atraían o ahuyentaban presas o depredadores respectivamente.

Los sonidos ancestrales en una tierra de abundante vegetación, donde mirar el horizonte resulta cautivante, lleno de tierras inexploradas, la abundancia de conocimiento musical pueden ser variados, ya sea por los intercambios culturales de las manifestaciones primitivas, como las tribus, clanes o cualquiera que alberga aspectos llamativos de imitar, estas nutrían la variedad sonora, claro está que la música surge de un orden de sonidos, como aquellos cantos primitivos utilizados para ritos, ofrendas de agradecimiento o sacrificio, cánticos de celebraciones o tristeza, cumpliendo así una necesidad específica.

Situando lo anterior expuesto en una isla remota, sus creencias e ideologías, cultura y gama de sonidos son “limitadas”, es claro presentar este concepto entre comillas, al pensar que la riqueza sonora y musical esta prescrita a las condiciones propias en las cuales están inmersos. Las capacidades de una cultura pueden ser variadas, condicionadas según el esquema de relevancia en que se componen los ritos y cuáles son las formas de representaciones culturales establecidas, el orden e importancia con las que la cultura quiere hacer permanencia de sus conocimientos. En Rapa Nui la música es una necesidad de exploración del sentir, el yo interno es representado en rimas y líneas melódicas, generando de forma natural armonía dentro de sus representaciones, las raíces musicales de esta bella cultura es de carácter vocal, ya que las instrumentaciones posteriores son influencia de colonizadores o visitantes de otras islas polinesias, trayendo consigo instrumentos v adecuándolos con el transcurso del tiempo a su propia cultura.

3.5. Clasificaciones del canto Rapa Nui

Los cantos Rapa Nui se clasifican por sus características y la finalidad con la cual fueron creados, cumplen con la necesidad de relatar acontecimientos históricos, transmitir emociones, agradecimientos, burla o pornografía, entre otras. De acuerdo a estos criterios se esquematizan los estilos de cantos, diferenciando a qué tipo específico se adjudica. A continuación detallamos los nombres y en qué consisten estas diferencias en el repertorio del canto Rapa Nui.

3.5.1. Cantos de AKU AKU (*Espíritus de los muertos*)

Son los cantos más antiguos, se refiere a los espíritus de los antepasados que pueblan la isla, tiene trascendencia de carácter religioso que pueden encarnar en figuras humanas, de animales, se relacionan también en el hurto de alimentos, o mueven cosas con carácter de travesura.

3.5.2. Cantos de RIU (*cantar*)

Expresar la totalidad de las emociones humanas, ya sea felicidad, tristeza, amor y odio. Un ejemplo es el RIU TANGI (canto de llanto) expresando el dolor por un ser querido, ya sea por pérdida o alejamiento, su fin está en la sensibilidad de la emoción, por esto las letras de estos cánticos son productos de muertes de seres queridos en guerras, por destrucción de lugares con un sentido afectivo, de la misma manera las melodías transmiten aquel sentimiento que llega al alma sin necesidad de saber que la traducción de aquella letra es un lamento.

3.5.3. Cantos de ATE (*alabanza*)

Son de carácter de amor elevado o perpetuado en el anhelo por el otro

3.5.4. Cantos de UTĒ (poema musicalizado)

En este canto un sabio o director (*MOTUNGA*) inicia con una frase característica, “*E HĒRARU*” con acentuación esdrújula, efectuando una función de aviso de comienzo en la ejecución y tono específico en el cual debe comenzar, dejando la atmósfera preparada, las letras son principalmente de amor alegre, de una expresión exaltada e incluso picaresca, se define como “la alegría del amor”.

3.5.5. Cantos de EI (canto burlesco o pornográfico)

Tiene un carácter de burla, ya sea en referencia a alguien que tiene algún defecto, solo por ridiculizar, el fin está en producir risa u ofender, se realizan competencias de cánticos donde quien es más avergonzado es quien pierde.

3.5.6. Cantos de HAKAKIO (agradecimiento o retribución)

Estos cantos agradecen la ayuda de otros y realzan como hubiera sido la situación si no estuviera la amabilidad para con ellos, por eso está el fin en la gratitud.

3.5.7. Cantos de HAIPOIPO (cantos de casamiento)

Según la tradición oral, los matrimonios era establecidos por los padres, ellos miraban el respeto que tenían hacia las familias “*TAPU*” (calidad de sagrado aplicada a la persona) y analizaba si era bueno emparentarse.

3.5.8. Los PATAUTAU (cantos recitados)

Son cantos recitados al ritmo de percusiones, utilizaban el “KEHO”, este consistía en una piedra plana colocada sobre un hoyo cavado en la tierra con una calabaza vacía que hacía de caja de resonancia.

3.5.9. Los KAI KAI (figuras de cuerdas y recitaciones)

Son figuras de hilo que manipuladas con las manos realizan formas que tiene relación con la recitación que se lleva a cabo, practicada por toda la comunidad.



3.6. El canto y su base histórica

Después de entender cómo se compone y diferencia el canto del pueblo Rapa Nui, es bueno adentrarnos en la asimilación del cómo entender más allá de solo diferenciaciones de estilos por contenido, para esto debemos asimilar que la realización de los cánticos, música, danza y otra manifestación representativa está ligada a la historia e identidad, el canto tiene una base en un hecho propio que sustenta su relato.

El planteamiento expuesto anteriormente es una representación artística de los sucesos vividos por un pueblo, con la finalidad de aprender un tema u obra musical se debe iniciar conociendo de dónde proviene, cuál es su sustento histórico, en qué contexto se pensó aquella representación para poder encontrar realmente la base que el autor quiso entregar con aquella creación. Por ejemplo si analizamos la siguiente canción comprobaremos lo anterior expuesto

KAVA KAVA HEKA HEKA autor: Maria Háu Hill Hu

I) *E ori he hio na te purumu*

(Estoy caminando por la calle)

Ire ire tau a i tou piri a'ri

(En esos lados será la reunión (en
tahitiano)

E nana a iti e

(Pequeña nana)

Ka kai ta peti ena ko nana

(Come tu cosa dulce y)

Recive takora au ia ruru e

(Recíbeme a mí)

II) *Mahatu iti iti tangi a'aku*

(Mi pequeño corazón está llorando)

Mo ta'aku nana kava kava heka

heka

Aue tangi nei

(Yo estoy llorando)

Nome nome tau peti ena ko nana

(Aprecia la dulzura entonces nana)

Recive takora au ia ruru e

(Y recibe lo que te doy)

III) *Ka hoa no hai re'o e nga hoa ere*

(Solo denme tu voz amigo)

E raro e papa pari toto e

(E raro e papa de la sangra
coagulada)

Ka'ara mai koe

(Y despiértate)

Ka kai ta peti ena ko nana

(Come tu cosa dulce y)

3.6.1. Origen de los Moais KAVA KAVA

Un *Ariki* (rey) llamado *Tu'u Ko Ihu* venía caminando de madrugada desde *Tore Ta'hana* por *Puna Pau* y vio a dos individuos que estaban durmiendo en el camino, se detuvo, y al hacerlo se percató de que en los cuerpos de aquellas dos personas no había carne alguna, sorprendido por lo que había visto, siguió su camino.

Un *Aku Aku* (espíritu) que estaba observando gritó desde un cerro en que estaba: “¡despierten miserables, el *Ariki* ha visto vuestros cuerpos!”. Estos despertaron, se vistieron y salieron al encuentro del rey por temor a que este contara lo sucedido. Al interrogar a *Tu'u Ko Ihu* acerca de lo que había sido testigo, este negó rotundamente haber visto algo, los dos diablos no conformes con la confesión lo acompañaron hasta *Hanga Pokura*, su lugar de residencia, y allí durante dos días y dos noches, lo estuvieron vigilando, en vista de que no decía nada, se marcharon.

Tu'u Ko Ihu sabiéndose observado, guardó la más absoluta reserva y una vez que *Hiti Rau* y *Nuku Te Mango*, los diablos, se habían marchado volvió a *Tore Ta'hana* y entró en la choza, cogió un trozo de toromiro y talló a las dos figuras descarnadas de los *aku aku* que había visto y que guardaba en su memoria. Así nacieron las primeras figuras de espíritus *aku aku*. Este fue el medio de comunicación que encontró el *Ariki* para contar lo que había visto.

En estudios de arqueología médica se señala que en épocas de hambruna y escasez de agua, se habrían generado muchas deformaciones corporales por deshidratación e ingesta de agua marina, que se suman a las deformaciones propias de la endogamia isleña. La piel adherida a las costillas salientes serían algunos de estos efectos. En el caso de la relación con el tema expuesto habla de un *Moai* de representación femenina que generalmente no tienen costillas prominentes, son de formas planas, con pechos colgantes y casi sin curvas, de hecho tienen un aspecto bastante masculino porque son enjutas,

voz amigo, desde abajo tuyo figura femenina de la sangre coagulada y despiértame.

Lo que ayuda en contextualizar la situación del canto, alguien llora a un kava kava de forma femenina, anhela que vuelva a la vida, pudiendo lograr que despertase para que ya no vuelva a ser espíritu, por esto mismo en la canción le habla y dice; dame tu voz desde abajo (debe estar hablando a una tumba), por eso llora, además por nana la mujer fallecida y encarnada en espíritu.

Las interpretaciones sólo pueden ser causadas en relación a la historia, surge su valor cultural por medio de las vivencias presentes en la cultura oral del pueblo y su significado e importancia nace del valor que asigna los pares, ya que incorporan como suyo aquel significado histórico y ancestral.



3.7. Estilos polinésicos instaurados en Rapa Nui

Para adentrarnos en las modificaciones culturales que ha incorporado Rapa Nui por medio de las influencias de las islas polinesias nos inmiscuimos en las danzas que se instauraron con gran propiedad en las representaciones artísticas, así dimensionar cuáles son los cambios que las isla ya incorporó.

3.7.1 *Sau Sau*

Es una danza de origen samoano que llegó a la isla en los años 40 y fue adaptada con música y letra Rapa Nui. Este baile representa un coloquio amoroso en un bote mecido por el vaivén de las olas, por lo que se caracteriza por un movimiento ondulante de caderas y manos, este movimiento es un *VARU* que en tahitiano significa 8, especialmente de las mujeres que visten plumas de colores en sus atuendos. Esta se ha convertido en una de las principales danzas Rapa Nui, infaltable en cualquier celebración.

3.7.2. *Haka O Hoko para los Rapa Nui*

Es un término que sirve para definir cualquier danza *MAORI* pero se suele referir con este nombre de forma específica a la danza de guerra tribal maorí. No obstante, se suele utilizar como danza de bienvenida y es signo de hospitalidad, pero también como método de intimidación antes de luchar. Su principal características es intimidar, no obstante los Rapa Nui en la actualidad han utilizados cánticos sin aquella letra intimidante y toman las características musicales del *haka* pero lo llaman con el nombre de *hoko*.

3.7.3. Tamuré

Danza fundamentalmente masculina, proveniente de Tahití, caracterizada principalmente por espectaculares acrobacias con las piernas, además de extraordinariamente rápidos movimientos de la pelvis más o menos violentos. Este baile es muy parecido al *Hoko*, mencionado previamente.

3.7.4. Aparima

Es una danza expresiva de ritmos suaves; la palabra *Aparima* proviene de: *'apa* (beso) y *rima* (manos). En ella se cuenta una historia con la ayuda de movimientos lentos de las manos y gestos definidos o adaptados. De manera inicial es una danza femenina, por su delicadeza y movimiento, no obstante podemos encontrar *Aparima* ejecutado por el género masculino.

3.7.5. Ote'a Rapa Nui

Es una danza de origen tahitiano, que se caracterizan por ser movimientos amplios o bruscos en algunos casos, cada movimiento tiene su nombre, los cuales unidos generan coreografías que son efectuadas al ritmo de percusiones, estas son emitidas principalmente por los siguientes instrumentos.

Toere, el cual es un tronco ahuecado de manera calada en el interior, aquí varía el tamaño del *toere* para dar sonoridades diferentes, más grande sea, más grave será su sonido, y de manera contrario, entre más pequeño sea, más agudo será el sonido.

También encontramos el *fa'atete*, es un instrumento como tambor, de tamaño mediano, su sonido es como una caja sin vibrantes, y su paño es de cuero normalmente, aunque se pueden encontrar con paños de batería en la actualidad.

También encontramos el *tura*, que es el instrumento que conocemos

3.8. Instrumentos musicales actuales en Rapa Nui y su procedencia.

El uso de instrumentos musicales en Rapa Nui es una de las evidentes muestras del sincretismo existente en las manifestaciones musicales y culturales, para eso es imprescindible contextualizar el uso de estos instrumentos y a qué momento histórico de la isla están sujetos.

Para esto, se dividen los instrumentos en categorías, de origen netamente isleño y los que de diversas formas fueron introducidos o adoptados por la cultura Rapa Nui, según lo expresado en la revista música chilena por don Eugenio Pereira Salas, que a su vez cita investigaciones de Curt Sachs, los instrumentos musicales que tienen origen en la isla son principalmente de percusión, tambores de troncos ahuecados, cámaras de madera o calabaza enterradas bajo tierra, que se tapaban con una placa de piedra todo esto anteriormente explicado.

El origen de la mayoría de los instrumentos utilizados actualmente en la música Rapa Nui son de diversos orígenes y son atribuibles en su gran mayoría al intercambio cultural e influencia importada por turistas y barcos mercantes, de diversos continentes considerando también, la gran influencia atribuida al cordón polinésico próximo, instrumentos como el ukelele tahitiano, la guitarra(tara) cuerno de vaca y acordeón, no fueron parte de los rituales y festividades hasta mediados del siglo XX.

A continuación se explica organológicamente el origen y las características propias de cada instrumento utilizado de manera masiva en la isla.

3.8.1. Ukelele (cordófono)

Observable en dos variedades, tahitiano y hawaiano, siendo el primero el más utilizado, con cuatro órdenes dobles generalmente de hilo de pescar, cuenta con la boca de resonancia inversa presente en la contratapa armónica, tallado en su totalidad de una sola pieza de madera con forma de remo, sus trastes son de hierro o alpaca.

Figura 4



Es uno de los instrumentos armónicos más populares de la isla, su par hawaiano tiene forma de guitarrilla y cuenta con cuatro órdenes simples, su fabricación es en masa importados desde china y otros países, no es de construcción artesanal como el ukelele tahitiano, dentro de la familia de los ukeleles se pueden encontrar en diferentes tamaños y afinaciones, clasificándolos según altura, soprano, contralto, tenor y barítono.

Figura 5



Su origen remoto es otorgado a los portugueses llegados a Hawai siendo el ukelele una adaptación del cavaquinho portugués, el resultado de esta fue exportado a Tahití donde fue modificado con órdenes dobles para mayor resonancia y finalmente masificado en isla en el año 1964 con la llegada del etnólogo Francis Maziere y su esposa de origen tahitiano que según relatos como el de Alfredo Tuki-pate en el

3.8.2. Guitarra (cordófono)

Cordófono de seis cuerdas de origen español, llega a Rapa Nui por la polinesia francesa tahitiana al igual que el ukelele, de uso preferentemente armónico acompaña con adaptaciones técnicas en su ejecución destacando en particular la técnica de mano derecha, disociación de pulgar y mano completa, siendo la primera encargada de acompañar con bajos y a modo de respuesta del rol armónico de la mano completa apoyada por el apañe producido por la mano izquierda que le otorga características percutidas únicas a su ejecución, su llegada a la isla es atribuida también a la llegada de Francis Maziere y su esposa a la isla el año 1963, junto con el *UPA UPA* o acordeón.

3.8.3. Upa Upa (acordeon - aerófono)

Figura 6



Instrumento aerófono de teclado originario de Alemania, presente en toda Europa y América latina, importado a la isla desde la isla de Tahití siendo uno de los primeros instrumentos armónicos en masificarse en isla de pascua. Su uso ha declinado y ha sido reemplazado por el ukelele y la guitarra, además teniendo en cuenta la escasez y alto costo de un acordeón en comparación con los instrumentos expuestos

3.8.4. Maea (*idiófono- percusión*)

Instrumento idiófono de origen Rapa Nui, utilizado como acompañamiento para cantos ceremoniales, son dos piedras volcánicas extraídas de roqueríos se comenta su origen desde que la isla fue habitada y es considerado uno de los instrumentos antiguos asociados a los Rapa Nui.

Figura 7



Figura 8

3.8.5. Tohere o Toere (*idiófono- percusión*)

Instrumento idiófono de origen atribuible al cordón polinésico, consiste en un tronco ahuecado, con una ranura a modo de boca, se ejecuta con una o dos baquetas, las cuales dan diversos tonos de acuerdo al sector donde se percute, su origen es representado de Tahití en la danza de O'fea, pero que los Rapa Nui instalaron de manera ardua en su repertorio de sonidos.



3.8.6. Kauaha (idiófono - Percusión)

Mandíbula de equino desecada en forma natural. Los huesos maxilares inferiores conservan en los alvéolos dentarios todas las piezas sueltas, que no se salen debido a su forma. Al golpear la quijada, que se coge en la parte delantera, contra el suelo o contra la palma de la otra mano.

Figura 9

Su origen se atribuye a la llegada de la ganadería a Rapa Nui, inexistente hasta ese momento, se adorna con motivos alusivos a la mitología y simbología propia de la isla, dependiendo en ocasiones si son agricultores o pescadores, según la labor que cumplan, dibujan imágenes en el instrumento.



Figura 10

3.8.7. Pahu (Membranófono - Percusión)

Instrumento de percusión similar al Djembé, se trata de un tronco hueco, abierto en uno de sus extremos y tapado con un cuero en el otro, se toca con las manos. Llegado en los años setenta desde Tahití.



3.8.8. *Keho* (Percusión)

Tambor primitivo de piedra. Se hacía un hoyo ancho en la tierra, y en el fondo de éste se hacía otro más pequeño y circular, donde se colocaba una calabaza vacía cubierta con una piedra lisa. Sobre esta piedra, el músico golpeaba con sus pies desnudos fuertemente siguiendo el ritmo de la música. El efecto obtenido por el retumbar del aire contenido en el hoyo, al cual la calabaza hacía de caja de resonancia. Es un instrumento de origen Rapa Nui descrito tanto en relatos como en libros anteriormente citados.

Figura 11



3.9 *Riu tupuna* Rapa Nui (canto antiguo Rapa Nui)

A continuación se expondrán temas por categorías del canto antiguo anteriormente expuestos, En los *Riu* que encontraremos verán las diferencias de los cantos antiguos, categorizados y ejemplificados, estos con la historia para contextualizar el canto, más su letra en lenguaje tradicional Rapa Nui y la traducción al español. Son tres repertorios por estilo para dimensionar con claridad las categorías existentes en esta cultura.

3.9.1. Cantos de AKU AKU (espíritus de los muertos)

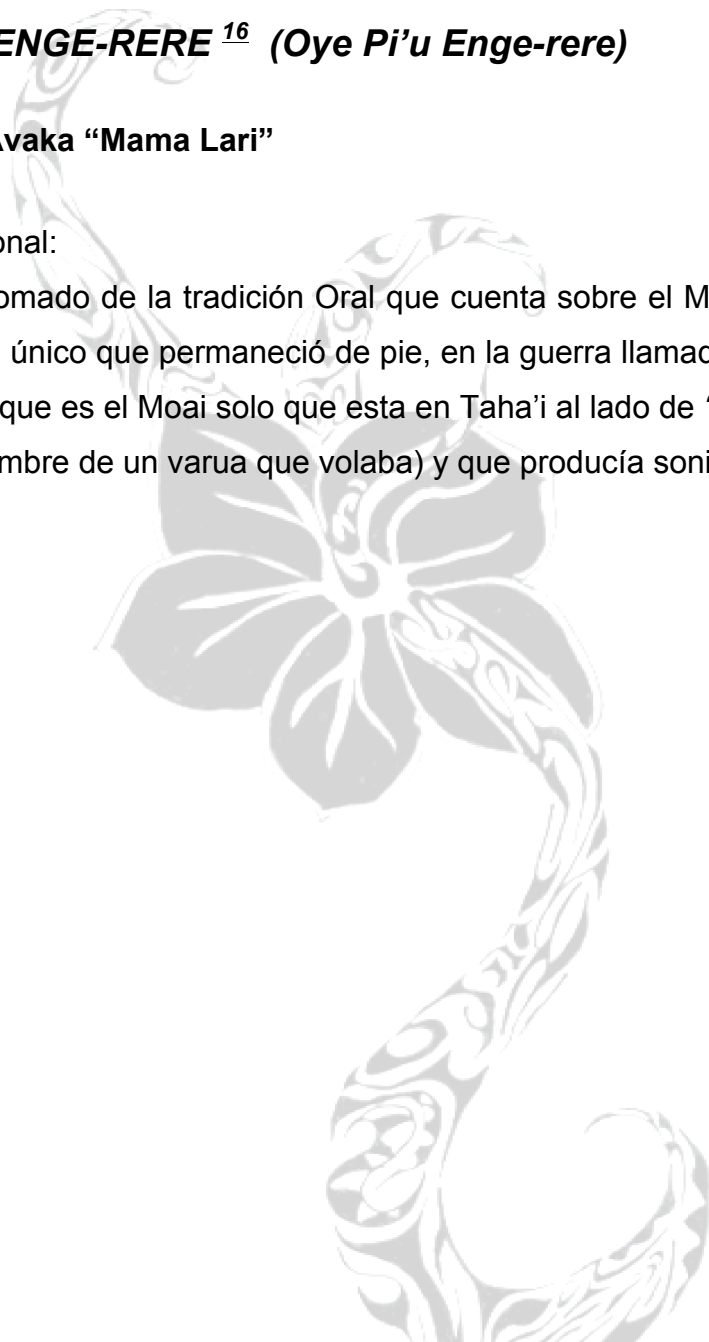
Cantos de temática religiosa y tradicional, hace referencia a sucesos épicos que involucran seres humanos, animales y seres antropomorfos, considerado por los cultores como uno de los cantos más antiguos del repertorio existente en la Rapa Nui.

A) HE PI'U ENGE-RERE ¹⁶ (Oye Pi'u Enge-rere)

Autor. Lidia Avaka “Mama Lari”

Relato tradicional:

Canto tomado de la tradición Oral que cuenta sobre el Moai “*Pi'u E nge-rere*” que es el único que permaneció de pie, en la guerra llamada también “Huri Moai”, Se dice que es el Moai solo que esta en Taha'i al lado de “*Ko te Riku*” *Pi'u e nge-rere* (nombre de un varua que volaba) y que producía sonidos guturales.



Texto Rapa Nui

I)

Ko topa ana te tàu'a
Ka topa mai te tàu'a mai kari-kari
Mo kai ora i te tangata

II)

He Pi'u Enge-rere
He Pi'u Enge-rere
E te manu topa tahi
E'ko rava'a Koe

III)

Poki kè màto'u
Poki kè màto'u
o te Maori
Hihi-hiri ki'a ki'a

Texto Español

I)

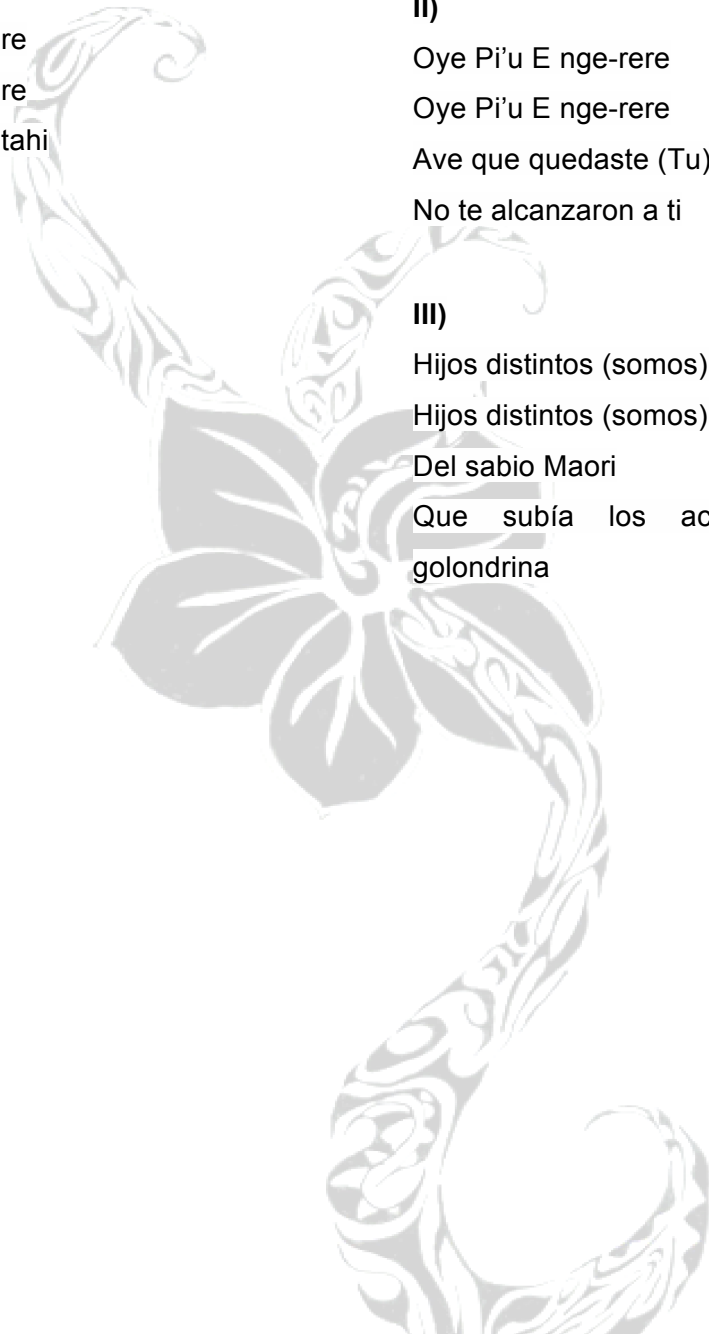
Viene bajando la guerra
Bajara la guerra desde el kari-kari
Para comer vivo a los hombres

II)

Oye Pi'u E nge-rere
Oye Pi'u E nge-rere
Ave que quedaste (Tu) sola
No te alcanzaron a ti

III)

Hijos distintos (somos) nosotros
Hijos distintos (somos) nosotros
Del sabio Maori
Que subía los acantilados como
golondrina



HE PI'U ENGE-RERE

Lidia Avaka "Mama Lari"

"Oye Pi'u Enge-rere"

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of ten staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: ko to pa a na te ta u a ka to pa mai te ta u' a ma i ka ri ka ri mo kai ora i te tan ga ta po ki ke ma tou po ki ke ma tou o te ma o ri o hi hi hi ri ki a ki a he pi u en ge re re he piu en ge re re e te. The score includes various musical notations such as rests, beams, slurs, and repeat signs.

4
7
10
13
16
19

ko to pa a na te ta u a ka to pa
mai te ta u' a ma i ka ri ka ri mo kai ora i te tan
ga ta po ki ke ma _____ tou
po ki ke ma tou o _____ te ma o
ri o hi hi hi ri ki a ki a he pi u en ge
re re he piu _____ en ge re re e te

B) MOAI TAU ARO¹⁷ (Moai bello por delante)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

Papaa Hiro y Papaa Kirangi son dos espíritus mujeres que reclaman a *Tu'u Ko Ihu* por no considerar la forma femenina al momento de tallar a *Hiti Ra'u* y *Nuku Te Mango*, puesto ellos serían una pareja. Cuando el *Ariki* despierta de su sueño, apenas con la luz del alba, se pone a tallar figuras en toromiro donde resalta especialmente el órgano sexual femenino.

Texto Rapa Nui

Moai tau aro era

Ko pa'a pa'ahiro ko pa'a pa'a ki rangi e

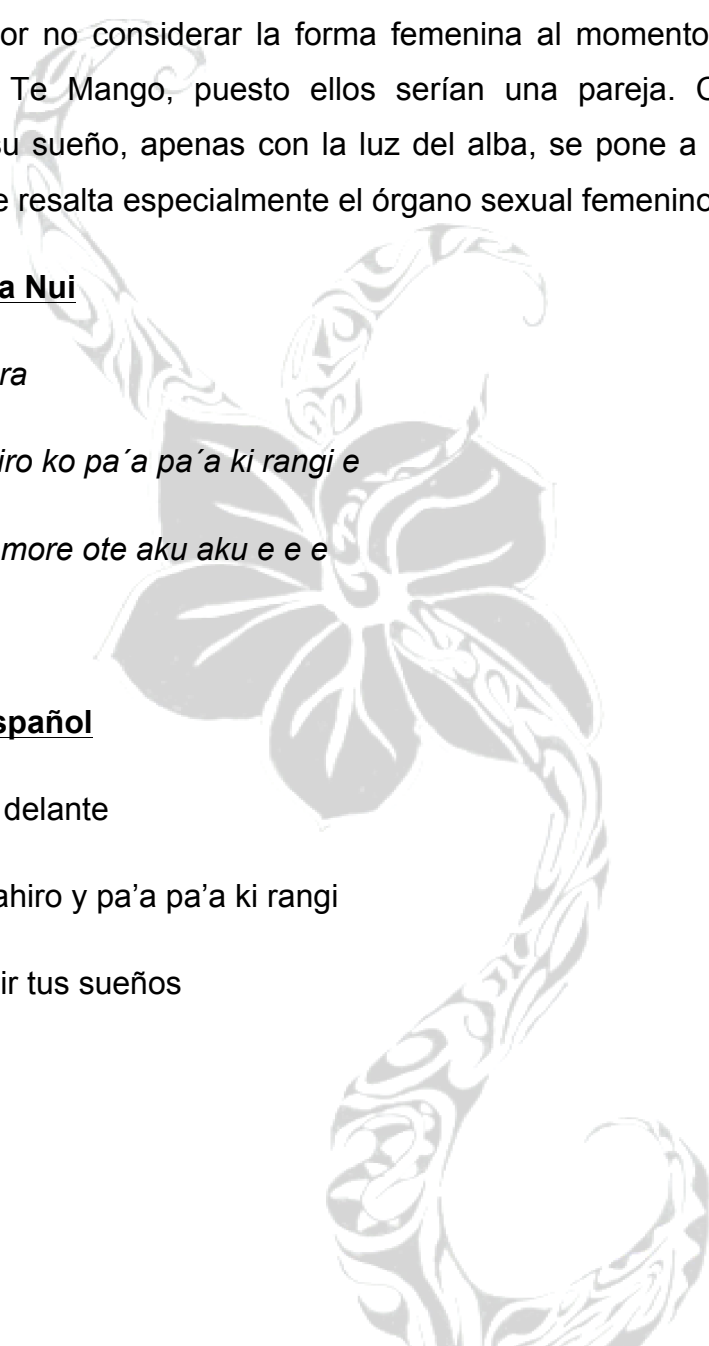
E ate mana vamore ote aku aku e e e

Texto Español

Moai bello por delante

Moai pa'a pa'ahiro y pa'a pa'a ki rangi

Pueden infringir tus sueños



MOAI TAU ARO

Tradicional floclor
Rapa Nui

♩ = 92

"Moai bello por delante"

mo ai tau a ro ko pa pa a hi ro ko pa pa

6 a ki ran gi e e ko pa pa

11 a ki ran gi e e e e

16 mo ai tau a ro ko pa pa

21 a hi to ko pa pa a ki ran gi e e

26 ko pa pa a ki ran gi e

31 e e e e e a te ma na va

C) TANGATA VA'E HURU HURU¹⁸ (el hombre de las piernas peludas)

Tradicional folclore Rapa Nui

Relato tradicional:

Es la historia de un Aku aku (espíritu) demonio, el diablo que asusta, escondido acecha en la isla, el Riu retrata aquel relato de un demonio con forma de hombre (tangata) que tiene piernas peludas y dientes afilados, viste con traje negro en la oscuridad de la noche, se oculta para asustar

Texto Rapa Nui

I
E u'i u'i korua ate tapa tapa
Mai iroto po uri ana kikiu mai
He puha ro ana ite kahu po iri
Tangata va'e huru huru

II
Mai irote po uri pipiko mai era
Haka tetea mai tona niho era
Mo haka matakua ia koe ana vari
Ete Tatane o'te aro era

Texto Español

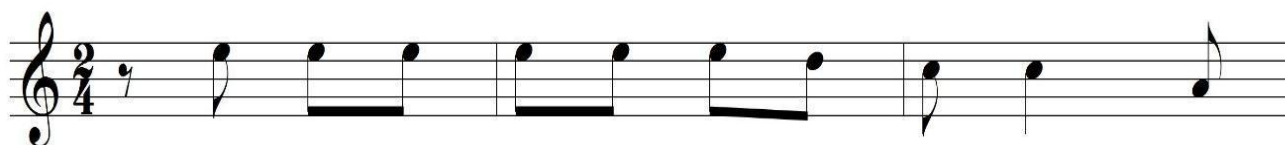
I
Dentro de la noche se nos aparece
y anda vestido de negro
El hombre de las piernas peludas

II
En la oscura noche se esconde
Para mostrar su blanca dentadura
Mostrar los dientes
Para asustarte a ti este
Malvado demonio

TANGATA VA'E HURU HURU Tradicional folclore Rapa Nui

"Hombre de piernas peludas"

♩ = 90



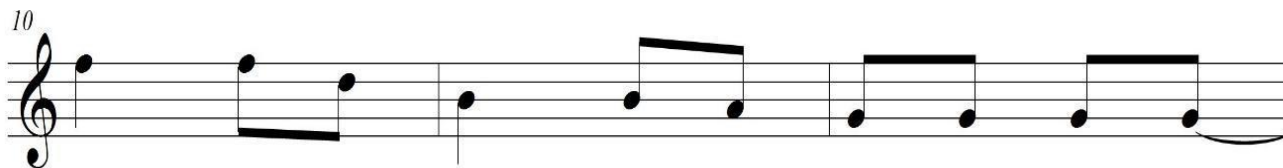
e u i u' i ko o ru a ate



ta pa ta pa mai iro to po u ri



a na ki ki u ma i he pu ha



ro a na i te ka hu po i ri



13

3.9.2. Cantos de RIU (cantar)

Con temáticas alusivas a la cotidianeidad emocional de los habitantes de la isla y letras que hacen referencia a las relaciones humanas y la dicha o carencia resultantes de estas.

A) *Ka tangi Karo Iti*¹⁹ (Llora Carolina la pequeña)

Carolina Ika Tetono

Relato tradicional:

Este tema fue compuesto “*Karo Iti*” Carolina Ika Tetono después de quedar viuda de Horacio Simón Teao Huki, quien era un gran constructor de Botes, y siempre ayudaba a los demás, pero al momento de morir queda Ella sola con sus hijos, debiendo terminar un bote propio , para sustentarse junto a sus pequeños sin ayuda.



Texto Rapa Nui

I.

Ka tangi Karo Iti

A´Reva Reimiro

Mo ta´aku veve Au

He tangi-tangi nei(bis)

II.

Hai hoto no a veve

Haka noho atu au

! Ka para ka tehe

To´u moni ena!

III.

Anako te haka pūku

Nga poki riki-riki

“Ka’i toro to’u hōnu”

I a Hongò i a Tekena

IV.

Na I roto e tangi

He tavi-taviri era

Ki te Nūi tangata hare

O Miru e

Texto Español

I.

Llora Carolina la pequeña

hija de Reva Reimiro

Por mi (propia) pobreza

es que estoy llorando

II.

Solo con mi esfuerzo

me tengo que sostener Yo

¡Que se oxide y escurra

tu riqueza, esa!

III.

No eran suficientes los que estaban

Eran solo unos niños

“Ni aun asi no ayudaron”

A (los descendiente) de Hongo y de Tekena

IV.

Dentro (de mi) el Llanto

Gira y se entrelaza.

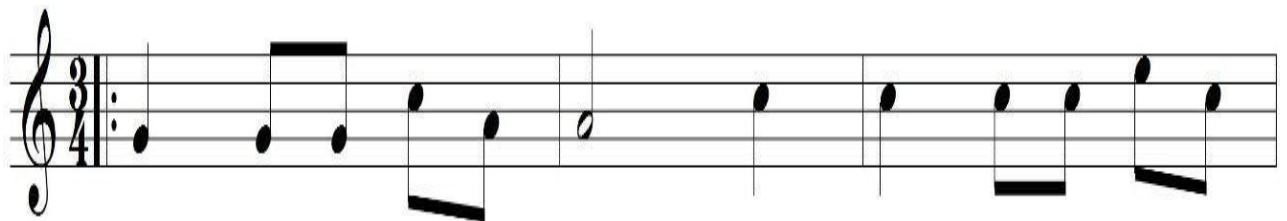
Por los adultos (no cooperadores)

De familia (Real) Miru.

KA TANGI KARO ITI

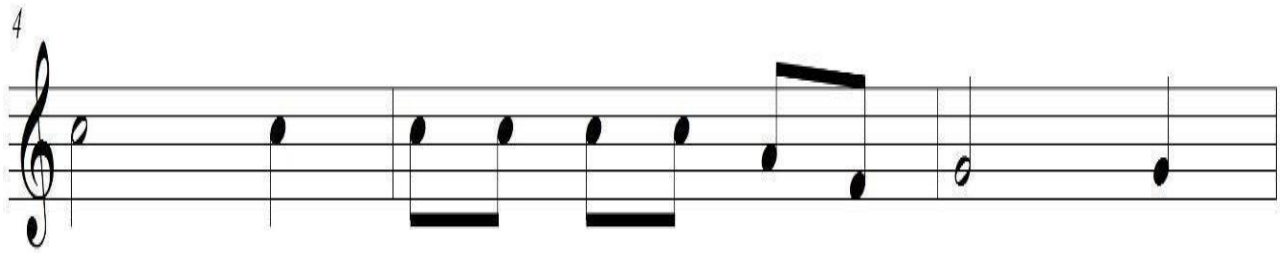
Carolina Ika Tetono

"Llora carolina la pequeña"



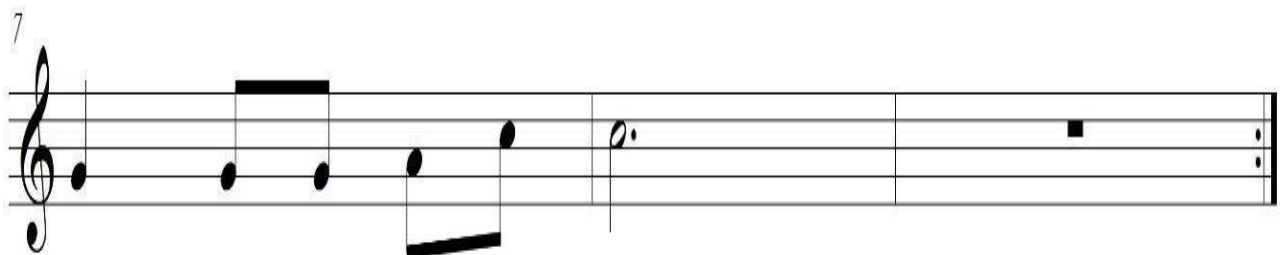
ka tan gi ka ro i ti a re va re i

4



mi ro mo ta' a ku ve ve a u

7



he tan gi tan gi nei

B) Hiva Kará Rere²⁰ (Espíritu de Hiva)

Autor Lidia Pate A'Vaka

Relato tradicional: Este es el primer tema cantado y bailado por el conjunto Taina Vaikava en los años 70 Con sus bailarinas Sara Roe ,Silvia Pakarati Tuki, Amanda Tuki Hotu y Mareta Paoa con Ciporo (Leonardo) Riroroko.

Texto Rapa Nui

I.

Hiva Kará Rere e Vai Angi

Te Manukena Oro Rangi O' Hiva

II.

He tangi Måtou, he tangi Måtou (Koro)

Mo te Maori era O' Vai a Heva

III.

Huri haka'ou ro Måtou i te tangi

A te Mae'a Hono a Hotumatua

IV.

Ka háo e ka Hoa Hanua mea

Vai to'ua kura ko ta'aku poki

Texto Español

I.

*Hiva Kara Rere (espíritu de Hiva) y
Vai Angi (espíritu del agua)*

*El pájaro golondrina, que surcaba los
cielos de Hiva*

II.

*El pájaro golondrina, que surcaba los
cielos de Hiva*

Lloraremos nosotros...

III.

Por el Maori de Vai a Heva(en Poike)

Derramaremos de nuevo el llanto

IV.

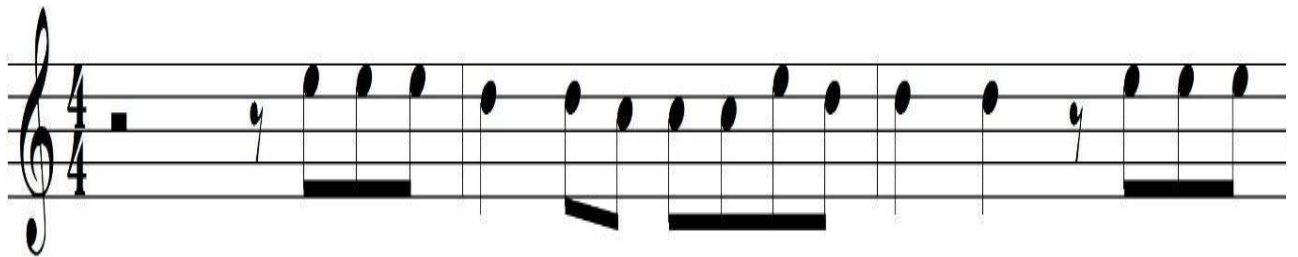
*En la piedra que unió Hotumatua (en el
sector de Vai a Tare)*

Entierrallo y metelo en el arcoíris

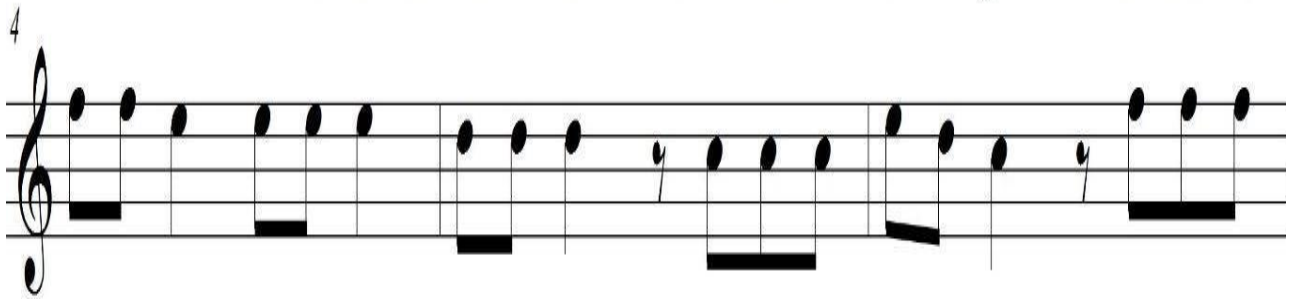
HIVA KARA RERE

Lidia Pate A'a Vaca

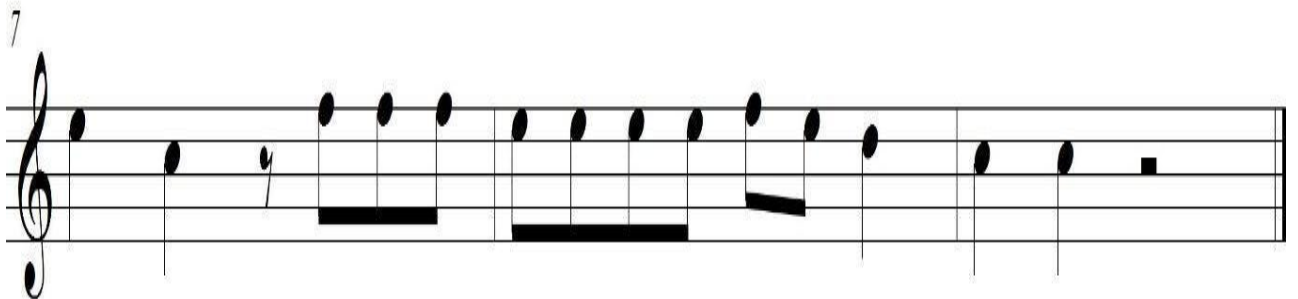
"Vuela el espíritu de hiva"



hi va ka ra re re re re va i an gi te ma nu



ke na o ran gi o hi va e e tan gio ma — tou e tan gio



ma tou ma ta ma a ri ara a vai a ha va

C) Kava Kava Heka Heka²¹ (torso blando)

Maria Hàu Hill Huki

Relato tradicional: (análisis anteriormente expuesto)

Texto Rapa Nui

Texto Español

I.

I.

E “ori e hì'o na te purumu”

“Estoy caminando por la calle

Ire-ire tau'a i to'u piri ar'l

En esos lados será nuestra reunión”

E Nana a iti è

Pequeña Nana

Ka kai ta'u peti ena ko nana

Come tu cosa y

Recive takora Au ia ruru è

Recíbeme a mí

II.

II.

Mahatu iti-iti tangi A'aku

Mi pequeño corazón está llorando

Mo ta'aku nana kava-kava heka-heka

Por mi Nana de torso blando

Aue tangi nei.

Yo estoy llorando

Nome-nome ta'u peti ena ko nana

Aprecia la dulzura entonces Nana

Recive tokora Au i a Ruru è

Y recibe lo que te doy

III.

III.

Ka hoa no hai re'o e nga hoa ere

Solo denme tu voz amigo

E raro e papa pari toto e

E raro e Papa de la sangre

Ka 'ara mai Koe

Coagulada y despiértate

KAVA KAVA HEKA HEKA

Maria Hàu Hill Huki

"Torso blando"

Swing! ♩ = ♩³

e o ri e hi o na te pu ru mu i re i re ta u a itou pi ri

8 ari e na na i ti e kai kai tau pe ti e na ko

15 na na re ci ve ta ko ra au ia ru ru e

22 ma ha tu i ti i ti tan gi a a ku mo ta a ku ma na ka va ka va he ka

29 he ka aue tan gi ne i no me no me ta pe ti e na ko

36 na na re ci ve ta ko ra au ia ru ru e

43 ka ho a no hai re o e nga ho a e re e ra ro e pa pa pa ri to to

50 e ka'a ra ma i ko e kai kai tau oe ti e na ki

3.9.3. Cantos de ATE (alabanza)

De carácter apasionado y romántico, tiene como finalidad expresar el amor más fehaciente inspirado por el anhelo por el otro.

A) Ara roa rakei²² (Desde ara roa rakei)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

Relata el amor absoluto de un hombre por una mujer, que anhela reencontrar y volver a poseer aquel recuerdo que atesora junto a su amada.

Texto Rapa Nui

Texto Español

I.

I.

Mai ara roa rakei au ka topa nei

Desde Ara Roa yo voy bajando

E aroha atu au iorana o korua

Con un saludo a todos ustedes

E moe ro hoi koe ta'a varua

En mis sueños unidos los dos

Ko piri atu ana hoi au

Todos mis pensamientos

Ko rehu tahi mai ana o to'o ku manau

Se borraron en mi mente

II.

Nae tu'uro te mahana

Se borraron en mi mente

E hoki mai e koe au

Va a llegar el día

Ite po mahina nei

En que vuelvas a mí

Tatou ka ori nei

Y en esta noche

Ko ma'a-ma'a tahi mai ana o au kia koe

Todos bailaremos locamente

ARA ROA RAKEI

Tradicional folclor Rapa Nui

Desde Ara roa rakei

mai a ra ro a ra kei au ka to pa ne i

5

e a ro ha a tu au i o ra na o ko ru a

9

e moe ro hoi koe ta a va rua_ ko pi ri atu a na ho i au_ ko

13

re hu ta hi mai a na o to o ku ma na u

17

nae tu ro te ma ha na e ho ki mai e ko e a u

21

i te po ma hi na ne i ta tou ka o ri ne i ko

B) I te ahí ahí²³ (El atardecer)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

Es un cántico de carácter idealizado de una pareja la cual añora la pasión y el reencuentro de la pareja, es canto moderno interpretado por el conjunto *matato'a* en la comedia Rapa Nui realizada por tvn, canal de televisión chileno.

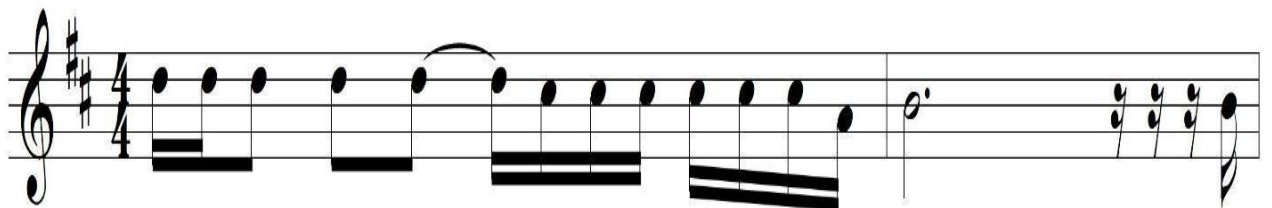
<u>Texto Rapa Nui</u>	<u>Texto Español</u>
I.	I.
I te ahí ahí te viri inga te ra'a	El atardecer en viri inga te ra'a
A koe piri mai ai e haere a e uka ere	Nos juntamos a caminar
E va'i mai ho'i koe to'u rima ena	Tomo tu mano
He ki atu au, tau no koe	Porque tú, eres linda
II.	II.
Ki haere no taua a te taha tai	Caminemos juntos por la orilla del mar
He aaru mai au i to'u rima nehe nehe ena	Sujeto tu linda mano
Ha'l mai au ia koe ki to'oku uma nei	Te abrazo en mi pecho
He ki atu au, ka hanga mai koe	Yo a ti, te quiero
III.	III.
Ki hauru no taua I te po nei	Durmamos juntos esta noche
He takera e koe te tu'u era popo hanga	Yo te encuentro en el amanecer
E va'i mai ho'i koe to'oku hakari	Toma mi cuerpo

ITE AHI AHI

"El atardecer"

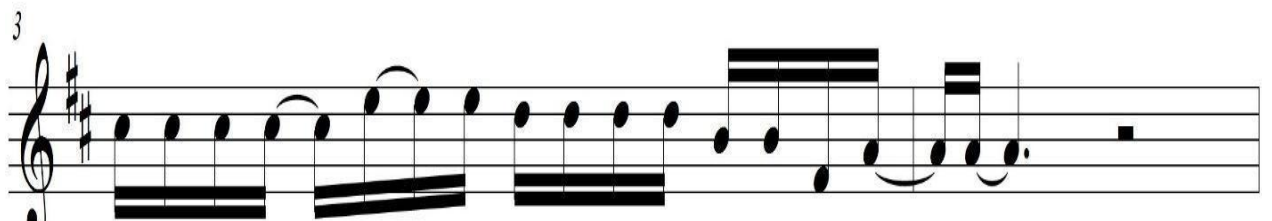
Tradicional folclor

Rapa Nui



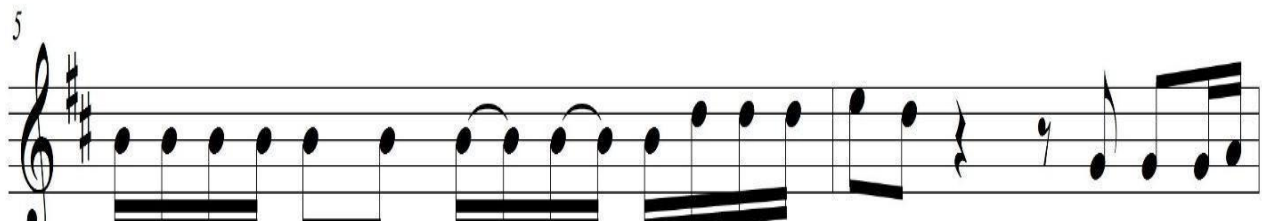
i te ahi a hi___ te vi ri in ga te ra a a

3



koe pi ri mai___ ai___ e ha e re a e u ka e___ re___

5



e va i ma i hoi ko___ e___ to u ri ma e na he ki a tu

7



C) HE KIMI AU IA KOE²⁴ “Te estoy buscando”

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

La emoción está centrada en encontrar aquella persona que llena la noche y está dentro del pensamiento idealizado romántico.

Texto Rapa Nui

Texto Español

I.

I.

He Kimi au ia koe

Te estoy buscando

Ite po nei

Esta noche

He vara'a koe e au

Tú me tomas a mí

I roto i to'oku moe varua

Dentro de mis sueños

II.

II.

Ko aka ana au

Yo me sorprendo

I roto i tou rima

Entre tus brazos

Ko nene hu ana

Se borra (desaparece)

To'oku hakari

Mi cuerpo

Ina koe o nei

Cuando tu no estas

III.

III.

Oho te hiero popohanga

Con el destello de luz

He ara a au

Al amanecer

He moe varua

Me levanto de mi sueño

Ite rahi o te hanga

Con mucho amor

HE KI AU IA KOE

Tradicional folclor
Rapa nui

"Te estoy buscando"

he ki mi aui ko e i te po ne

i he va ra a ko e a u i ro to i to

o ku mo e va ru a ko a ka a na

a u i ro toi to u ri ma ko ne ne hu a na to o ku ha

ka ri i na koe e o ne i

ho te hie ro po po han ga he a ra a u he mo e va

3.9.4. Cantos de UTĒ (poema musicalizado)

De carácter amoroso, son cantos de estructura poética variable, independiente de la letra escogida para el canto este obedece a una estructura apreciable en el llamado que inicia el canto “E HÉRARU” el cual cumple la función de informar tanto el tono como el de la estructura de canto *Ute*.

A) Tiare Musarina²⁵ (Muselina floreada)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

Una madre fue a las oficinas de la compañía a interceder por su hijo, culpado por algo injusto, allí sufrió un ataque, muriendo ante la consternación de todos los presentes, sus hijos le inventan este UTE.

Texto Rapa Nui

E héraru...

E o'omo o niko i te ahu heva

E ori na te purumu...

E ori e hio i te opitina

Tanu era ia matua é...

E tiare musarina, e tiare anani

E tiare roti.. ute-ute-uté..

Texto Español

E héraru...

Vistamos ropas de luto

para ir por el camino que ella recorría.

Al llegar a la oficina, ella murió;

después fue el entierro de nuestra madre...

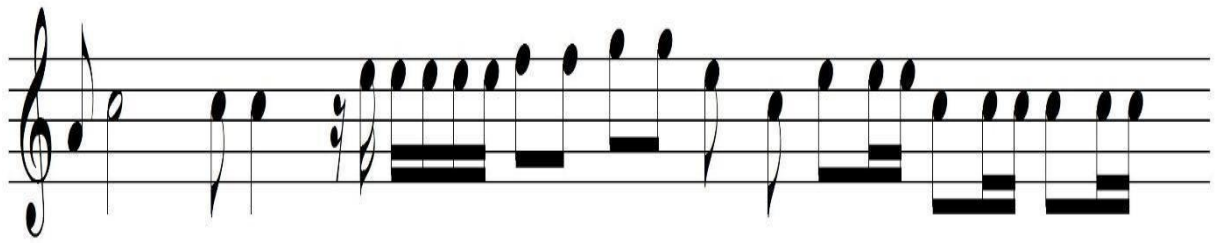
La llevamos vestidas de muselina floreada

con flores de azahar de rosa

TIARE MUSARINA

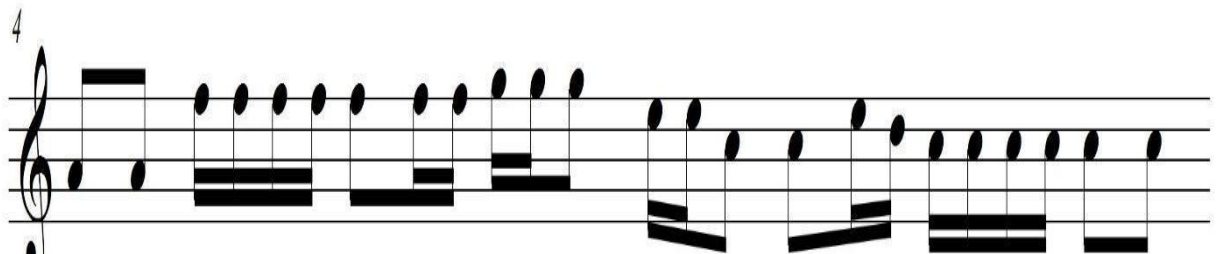
Tradicional folclor
Rapa Nui

"Muselina floreada"



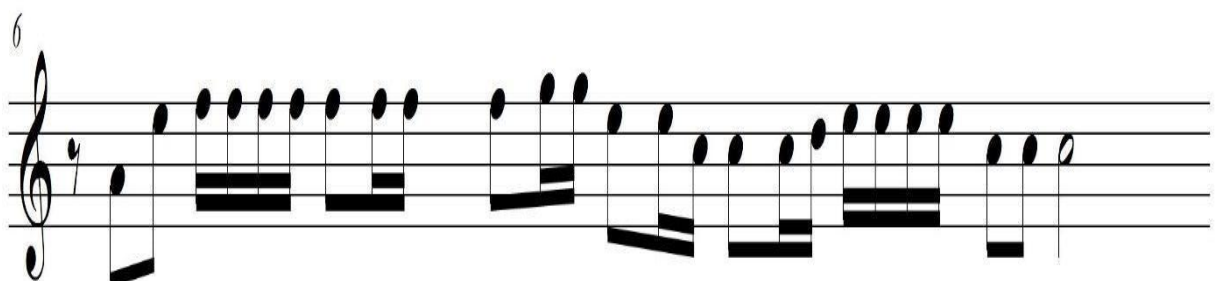
e he ra ru... a ue na te pa hi o to o ra hi te te ve ha no a mai tu a

4



e ai o ro o ro ma ai te to o na pe re rau ma ni a i te i ri a tai

6



B) Aue Na Te Pahi²⁶ (¡Ay! el barco)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

En la isla llegó navegando un barco hacia atrás, es por esto que realizar este UTE a este particular hecho.

Texto Rapa Nui

E h́eraru...

Aué na te pahi o to'o rahi

Te tebe ha noa maitua...

E oro-oro mai ai te totona pererau

Na nia i te iri a tai é...

Ei e oro-oro mai ai

Te toona pererau

Na nia i te iri a tai é...

Texto Español

E h́eraru...

¡Ay! El barco

Que partió tan bien

y luego regresó, navegando

hacia atrás...

arrastrado y pasando por

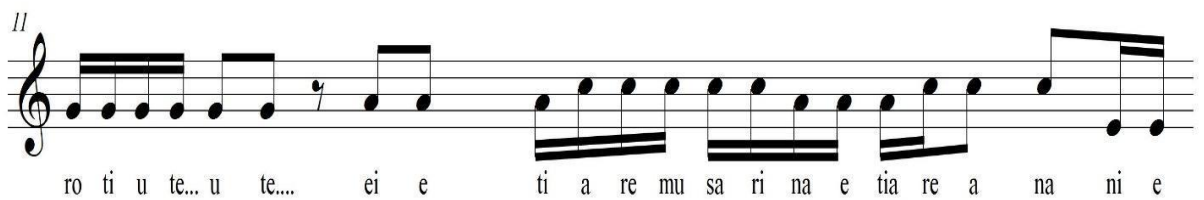
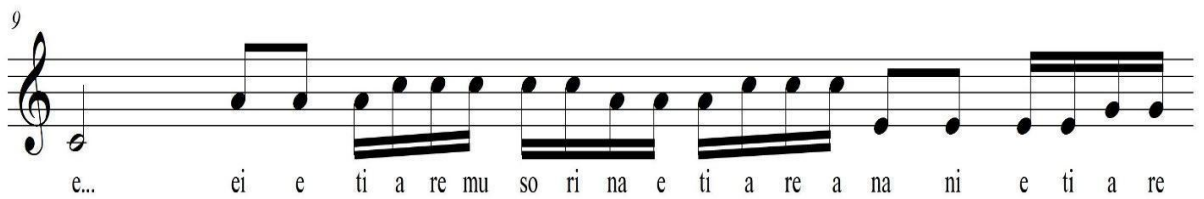
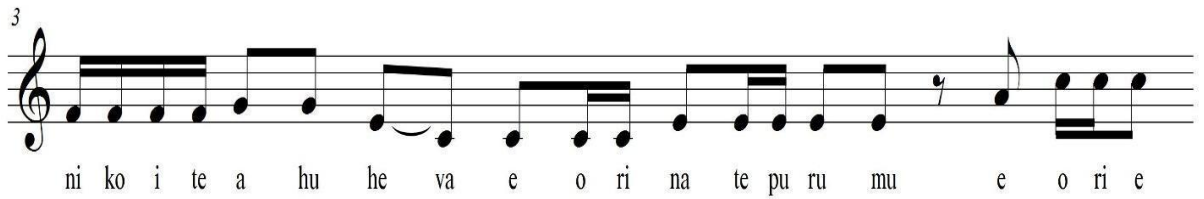
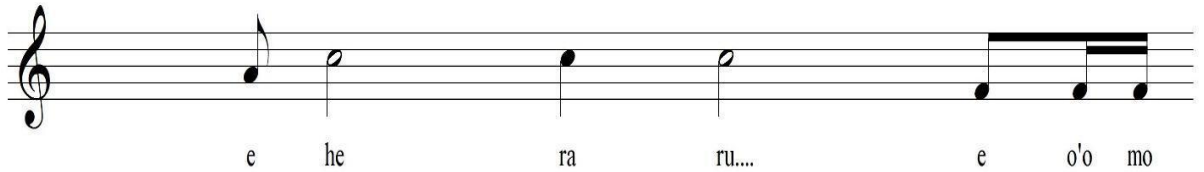
sobre su hélice, venía...

*subiendo ligerito, por los caminos del
mar*

AUE NA TE PAHI

Tradicional folclor
Rapa Nui

"Ay el barco"



C) Te Mata o Too Tangi²⁷ (Ojos llorosos)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

Es una simple expresión de un canto por unos ojos llorosos, pero en expresión delicada al ser estos ojos de una mujer.

Texto Rapa Nui

Te mata o too tangi te vahine

Mai te mata o te manu e...

E mai te manu iti e te mehoe

Ta rape-rape hia e, aué...

E aué taaku poki nei e

Mo hiri, mo toka

E ai mo hiri, mo toka nei e

I te pae o te umu é...

Texto Español

Ojos llorosos de mujer

Como los de un ave...

Un ave querida y hermosa

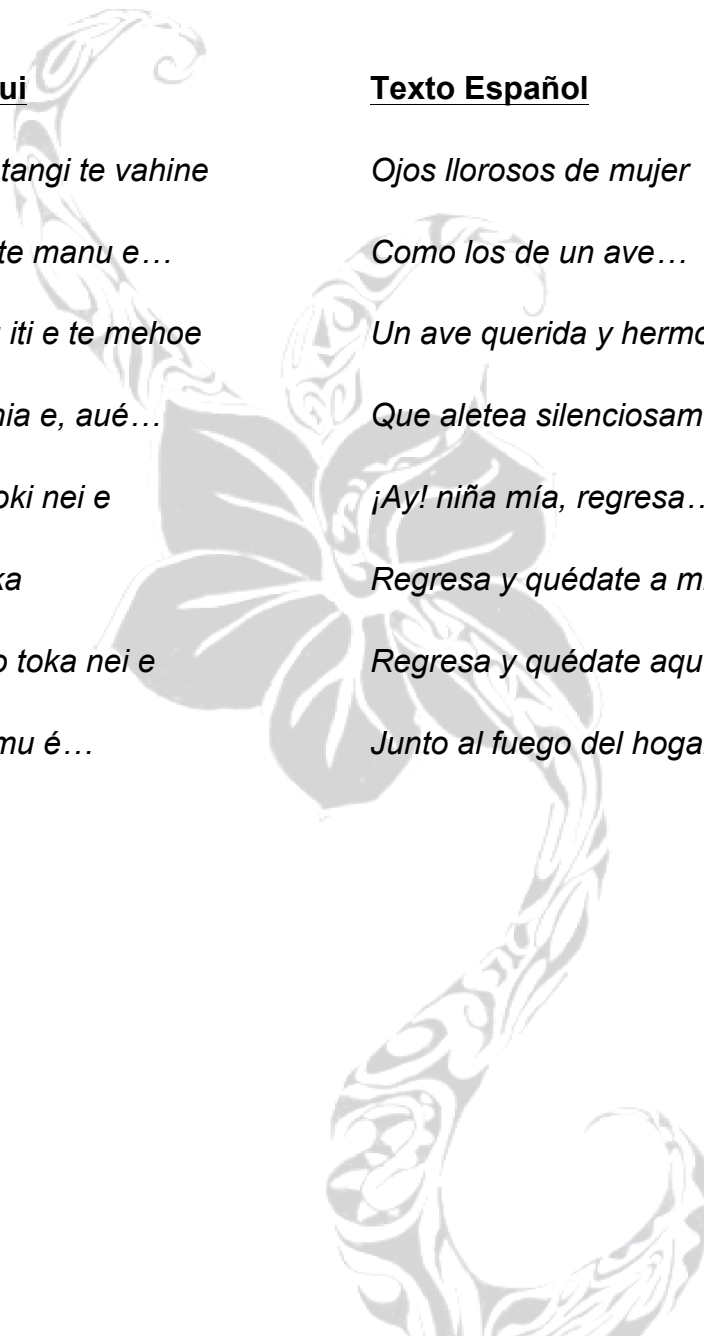
Que aletea silenciosamente ¡Ay!

¡Ay! niña mía, regresa...

Regresa y quédate a mi lado.

Regresa y quédate aquí,

Junto al fuego del hogar...



TE MATA O TOO TANGI

"Ojos llorosos"

Tradicional folclor

Rapa Nui

The musical score is written on a single treble clef staff. It consists of seven lines of music, each with a measure number (3, 5, 7, 9, 11, 13) at the beginning. The lyrics are written below the notes. The melody is simple and repetitive, with a focus on the lyrics. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are in Spanish, and the music is a traditional Rapa Nui folk song.

e he ra ru te ma ka o to o

3 tan gi te va hi ne... mai te ma ta o te ma nu e ai ma te

5 ma nu i ti e te me ho e ta ra pe ra pe hi a... e ai mai te

7 ma nu i ti e te me ho e ta ra pe ra pe hi a e au e...

9 e ai, a ue ta a ku po ki nei e mo hi ri mo to ka...

11 e ai mo hi ri mo to ka nei e i te pa e o te u mu

13 e... e ai mo hi ri mo to ka ne i e i te

3.9.5. Cantos de El (canto burlesco o pornográfico)

De referencia picaresca, se empleaban en competencias a modo de rueda o duelo de cantores, donde las temáticas podrán variar en torno a los defectos del contrincante como en las características físicas poco favorecidas, también de experiencias de carácter sexual que provocan gracia o burla.

A) Oho vehi²⁸ (Lugar de la costa)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

Tiene referencia a un hecho en particular relatado, una persona vulgar y otro que contesta al responder de manera similar un insulto, normalmente era dedicado a personas que utilizan un lenguaje inapropiado.

Texto Rapa Nui.

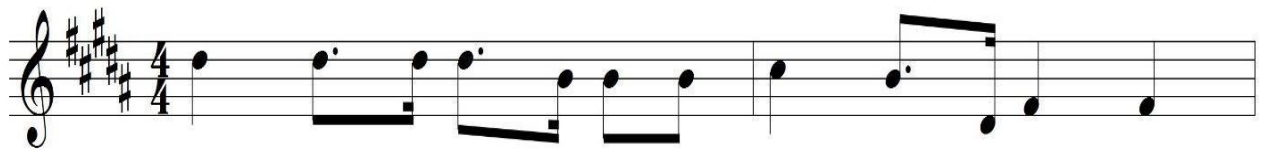
Texto Español

<i>A tai ka tabiri katuru era</i>	<i>Cada vez que bajo a caminar por la playa</i>
<i>E rangi mai era haua.</i>	<i>Oigo una voz ronca que llama...</i>
<i>¿Ihé a tae aroha i piri ai?</i>	<i>¿De dónde sale el insulto aquel?</i>
<i>Oho-Vehi vananga ai...</i>	<i>De Oho-vehi sale la voz...</i>
<i>I te hare hue o te naanai</i>	<i>Mejor ándate a tu sucia casa</i>
<i>Te ununga i te mimi hoy...</i>	<i>araña de patas largas</i>
	<i>Ándate a beber orines de caballo...</i>

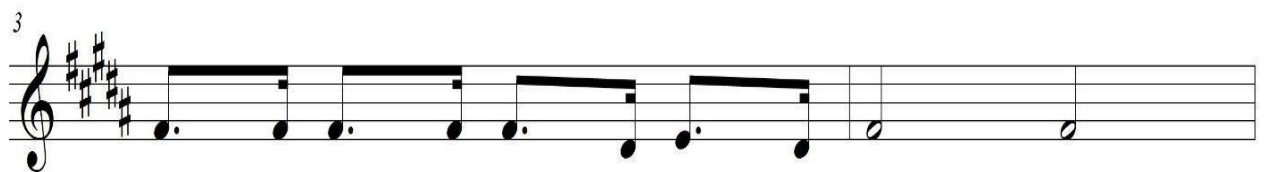
OHO VEHI

Folclor tradicional
Rapa Nui

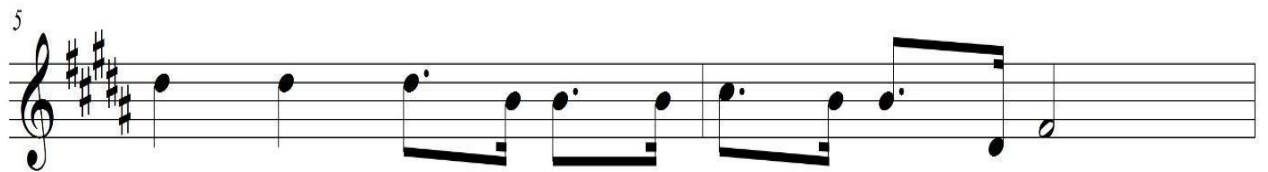
"Lugar de la costa"



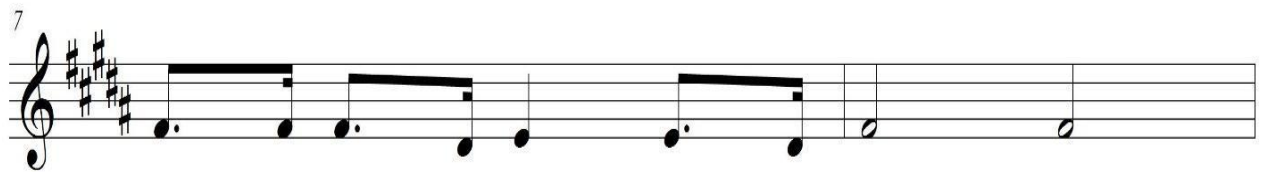
a ta i ka ta vi ri ka tu ru e ra



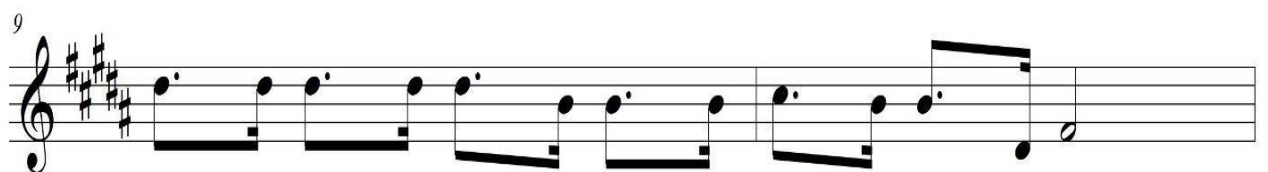
eran gi ma i e ra a ha u a



i he a ta e ra ro hai pi ri ai?



o ho ve hi va man ga ai _____



i te ha re hu e e ra o te na a nai

B) Taero Aba²⁹ (El borracho)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

El tema relata el problema de alcoholismo que existía en la isla, un pueblo acostumbrado a beber alcohol.

Texto Rapa Nui

E ui korua te taero ena,

Na kata-taró o mai oho mai ena;

Tamu, tamu, tau maea.

Haka iti ana, arapó i te aba;

O tau mai te tangata hay maea:

Tamu, tamu, tau maea.

Haka iti ana, arapó i te aba;

Arunga te ara, rua te ara ana oho mai;

Tamu, tamu, tau maea

Texto Español

Miren al borracho aquel,

tengan cuidado, porque al acercarse;

Recoge piedras y nos las tira.

Cúidense de tomar mucho Uds.

También, pues, igual que ese hombre:

Van a coger piedras para tirarlas.

No tomen demasiado, porque si tal...

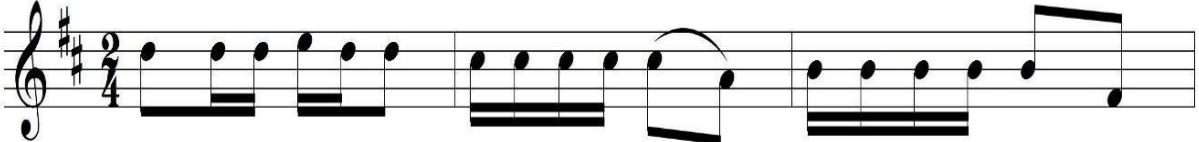
van a venir vomitando por la calle:

y van a terminar arrojando piedras.

TAERO AVA

"El borracho"


Tradicional folclor
Rapa Nui



Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes.

e u i ko ru a te ta e ro e na na ka ta ra ro mai

4



Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

o ho mai e na ta mu ta mu tau ma e a


7



Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

ha ka i ti a na a ra poi te a va o ta u mai tan ga ta

10



Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

hai ma e s ta mu ta mu tau ma e a

13



Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The melody continues with quarter and eighth notes.

ha ka i ti a na a ra poi te a va a run ga te a rao ru a

C) Mare³⁰ (asma)

Tradicional folclor Rapa Nui

Relato tradicional:

El asma es una complicación común de los problemas respiratorios de Rapa Nui, el clima favorece las afecciones respiratorias.

Texto Rapa Nui

Ka heruru tou tokerau

Era ko te papakina,

Kaunga te koreha mare-mare,

Ka ngita-ngita mai.

Ko koe a te utami

Tuki tuu mare-mare,

Tioni mare-mare,

Pauro te hora:

Tuki tuu mare é.

Texto Español

Cuando sopla el viento

el llamado Viento-Norte;

igual que la anguila pescada con lazo,

Te ahogas y te vienen convulsiones,

cuando estas con tu marido,

te viene el asma,

al bailar te sigue el asma;

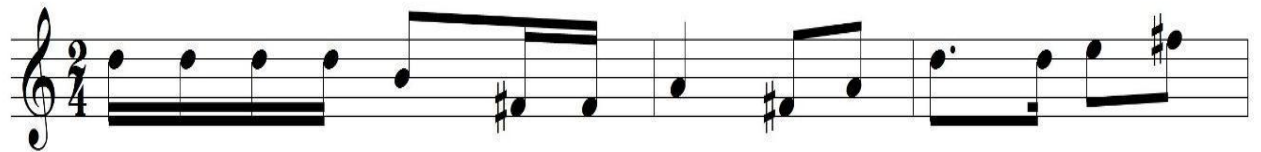
a toda hora te viene:

y siempre estas con asma.

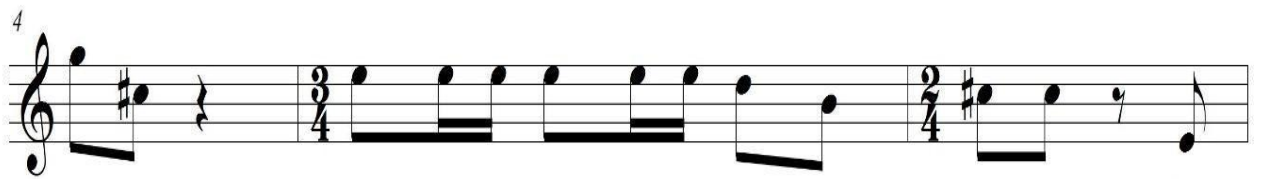
MARE

"Asma"

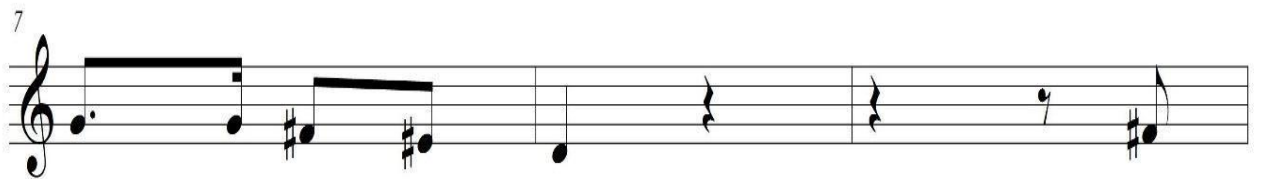
Tradicional folclor
Rapa Nui



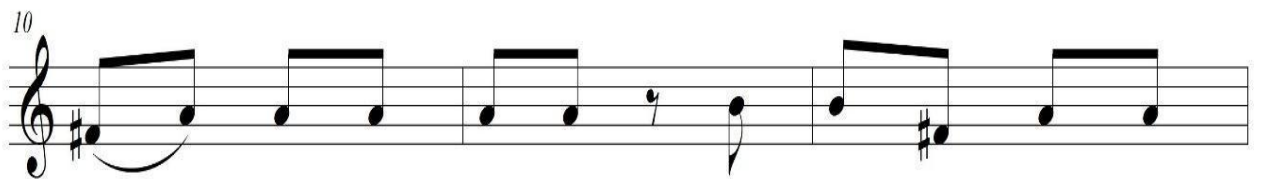
ka he ru ru tou to ke rau e ra ko te pa pa



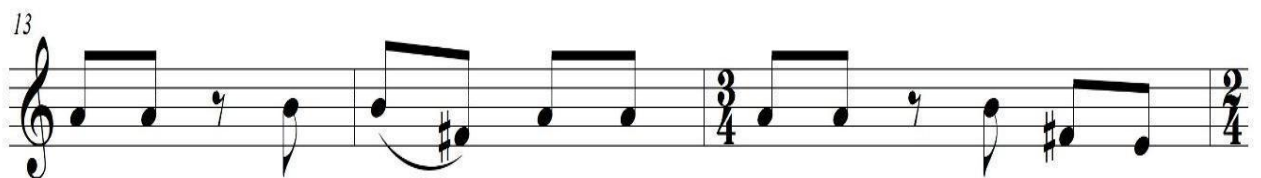
ki na kaun ga te ko re ha ma re ma re ka



ngi ta ngi ta mai ko



ko ea te u ta mai tu ki tuu ma re



ma re ti o ri ma re ma re pau ro te

3.9.6. Cantos de HAKAKIO (agradecimiento o retribución)

Característicos por su unísono y su carácter agresivo o poco amigable, aunque la temática de sus letras hablan de situaciones amistosas o bienvenidas en caso de ser visitados, también a modo de exposición de destreza y fuerza apreciable en sus coreografías.

A) Tuki horo pari³¹ “Oye tuki”

Autor: Tradicional del folclor Rapa Nui.

Texto Rapa Nui

I.

*He turu ro ange au
Ki te nuahine amonga-monga*

*He taua re’o au I ta’e turu ai
Ki te manu a’ ta’e reka e*

II.

*Ka unga te rongo a te pahu, ka oho
Ki a maherenga ki to’ona taina
Mo mahia ora te tangata o miru*

Te koro tangata o tuki horo pari-pari e.

Texto Español

I.

*Bajare seguro yo lo se
Donde la anciana acarreadora
(de victimas)*

*Por la voz de los dos yo no baje
Hacia manu hijo de Ta’e Reka*

II.

*Manda un mensaje a te pahu, ve
Hacia maherenga, a su hermano
Para que distribuya vivo, los
hombres de los miru*

Para la fiesta de los hombres

III.

*He tuki horo pari e
E tahi ika i matara o te ha'u*

He "tangata-hare"

*ko hanga te rau miro
Ko hanga te rau miro
Ko mata karo'a e*

IV.

*Ka ui a te pahu ki a maherenga
Ki te re'o o te tangata e nge mai ena
Kai no ana i to'u hakaki'o
Ta maherenga e to'e, to'e ena.*

V.

*He moa tuha korua e tuki horo pari
Kia a te pahu nui ki to'ona tupuna
Ko hera ke-ke'u nui, ko hera ke-ke'u iti
Ko hera kara kámá
Ko manini o hera e*

III.

*Oye Tuki el que navega las olas
(por) un pez solo no desenrollaré
Mi lienza*

Ese hombre es de su casa

*(se llama) ko Hanga re rau miro
ko hanga te rau miro
El que esquiva los mätä
(obsidianas)*

IV.

*Pregunto Te Pahu a maherenga
Por la voz del hombre que gemía
solo come, tu retribución
Solo que debes dejar (algo)
para maherenga*

V.

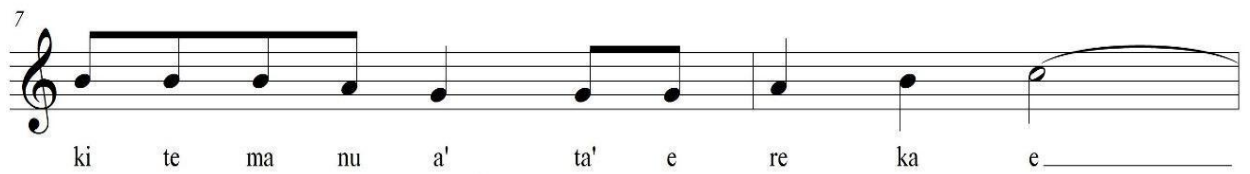
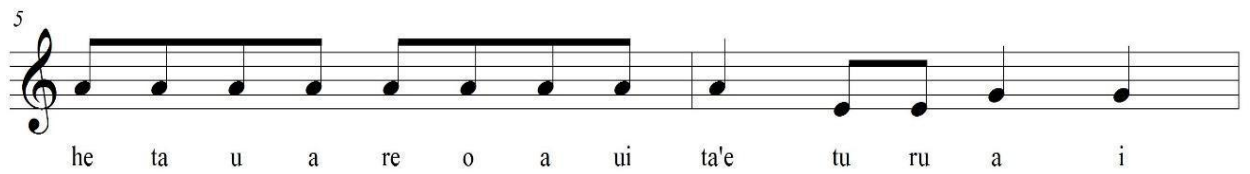
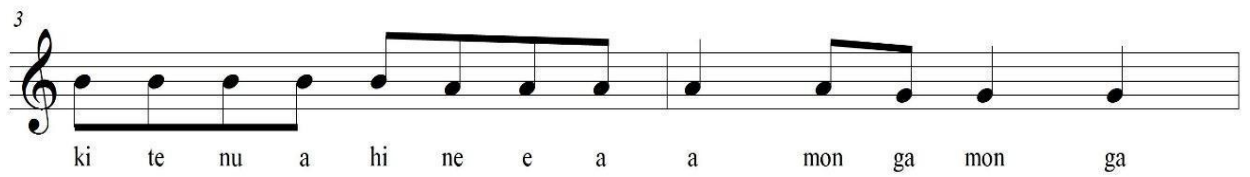
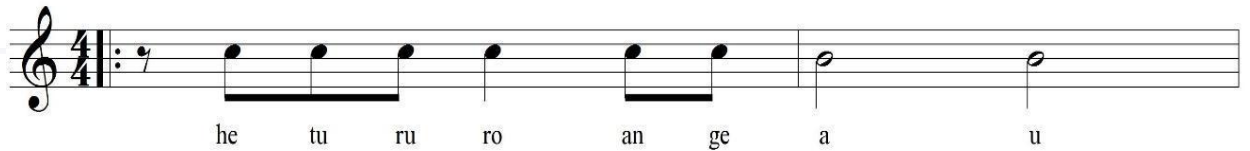
*Son pollos repartidos, ustedes de
Tuki horo pari
a te pahu el grande, a sus
Ancestros (llamados)
Hera el de fornida espaldas, hera
el de espaldas pequeñas
y a Hera el de las alas plegadas
(todos ellos)
y a manini (el desobediente) del
(grupo de) Hera.*

TUKI HORO PARI

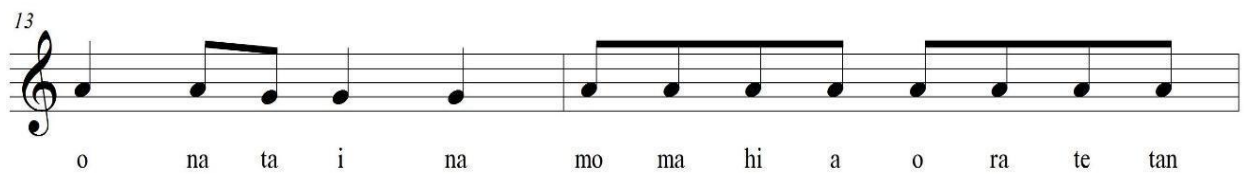
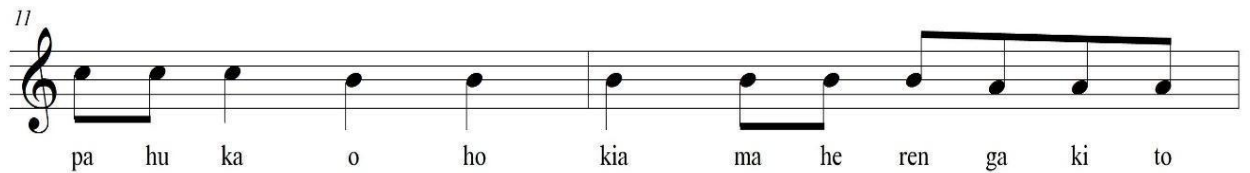
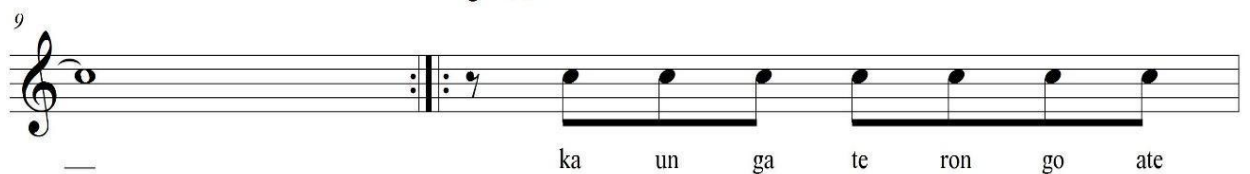
Tradicional folclor
Rapa Nui

"Tuki que navega"

♩ = 90



♩ = 90



TUKI HORO PARI

17

tu ki ho ro pa ri pa ri e

$\text{♩} = 90$

19

ka u i a te pa hu kia ma he ren ga

21

ki te re o te tan ga ta enge ma i e na

23

kai no a na i to ou ha ka ki o

25

ta ma he ren ga e to e to e e

$\text{♩} = 90$

27

na he tu ki ho ro

29

pa ri e e ta hi i ka i ma ta ra

31

o te ha u he tan ga ta ha re ko han ga te rou mi ro te ko

B) Kave heke³² (Tentáculo de pulpo)

Autor: Tradicional del folclor Rapa Nui.

Relato tradicional:

Tiene referencia a la posesión por el alimento, en la isla el pulpo que encontraban entre los roqueríos era bien atesorado por los isleños, es por esto que realizan cánticos sobre estas temáticas.

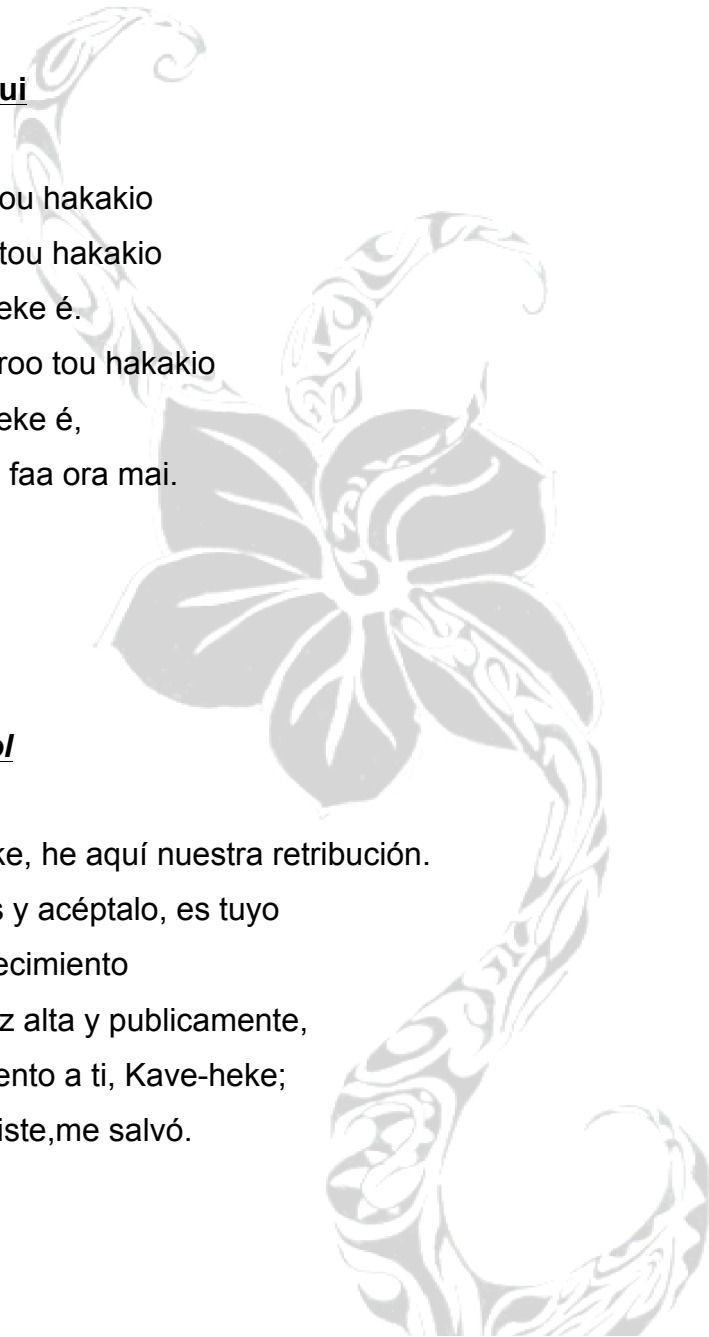
Texto Rapa Nui

E kave- heke tou hakakio
Ka pu, ka to'o tou hakakio
O ou e kave-heke é.
la au ka rangi roo tou hakakio
O ou e kave-heke é,
Na oe hoy au i faa ora mai.

Texto Español

Texto Español

Oye, Keve-heke, he aquí nuestra retribución.
ven a nosotros y acéptalo, es tuyo
nuestro agradecimiento
Yo doy , en voz alta y publicamente,
mi agradecimiento a ti, Kave-heke;
lo que tu me diste, me salvó.



KAVE HEKE

Tradicional folclor
Rapa Nui

"Tentaculo de pulpo"

e ka ve he ke tou ha ka ki

5

o ka pu ka too tou ha ka kio o ou e ka ve he ke

9

e ia au ka ran gi roo tou ha ka

13

ki o o ou e ka ve he ke e na oe

17

hoi au i faa o ra mai e ka ve he ke

21

tou ha ka ki o ka pu ka too

C) Te iroto tau tino³³ (Mi cuerpo encerrado)

Autor: Tradicional del folclor Rapa Nui.

Relato tradicional:

Origen desconocido entre los Rapa Nui, es un cántico de origen tahitiano por el por las palabras Baha, Faa, ya que en la lengua Rapa Nui no es utilizada la letra “B” y “F”.tiene un carácter de gratitud por un rey benevolente y salvador en momento de angustia y dolor.

Texto Rapa Nui

*Re’o tangi mai era ki a matua é;
Koai ro koe?e Ui mai ena?
Koau nei ko te to’a o Baha ere,*

*Ko te Tuu-Huri-Abai é.
Te iroto tau tino i te fare auri,
Na oe hoy au i faa ora mai.
Te arii irahi o Pipiria-Tane,
Tou hakakio, tou hakakio;
Te arii irahi o Pipiria-Tane
Ka to’o tou hakakio
Te iroto tau tino...*

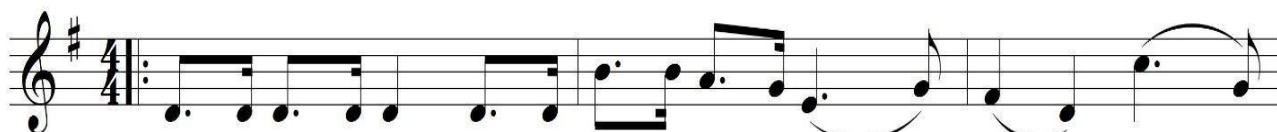
Texto Español

*Se oye el sonido de la voz
Que llama a su padre;
¿Quién eres tú? ¿Quién está
llamando?
Yo soy el vencedor de Baha,
el llamado Tuu-Huri-Abai.
Mi cuerpo estuvo entre las rejas
de la prisión, y tú me salvaste...
¡Oh! Gran Rey varonil de Pipiria,
a ti gracias, a ti gracias!
¡Oh! Gran Rey varonil de Pipiria,
Acepta mi eterna gratitud.
Mi cuerpo estuvo entre las rejas...*

TE IROTO TAU TINO

Tradicional folclor
Rapa Nui

"Mi cuerpo encerrado"



re o ran gi mai e ra kia ma tu a e ¿ko ai ro koe? e

4




ui mai e na? ko au nei ko te to a o va ha e re

7




ko te tuu hu ri a vai e tei ro to tau ti no

10




i te fa re au ri na oe hoi au i fa a o ra mai

13



te a rii i ra hi o pi pi ri a ta ne tou ha ka kio

16



tou ha ka kio te a rii i ra hi o pi pi ri a ta ne

3.9.7. Cantos de HAIPOIPO (cantos de casamiento)

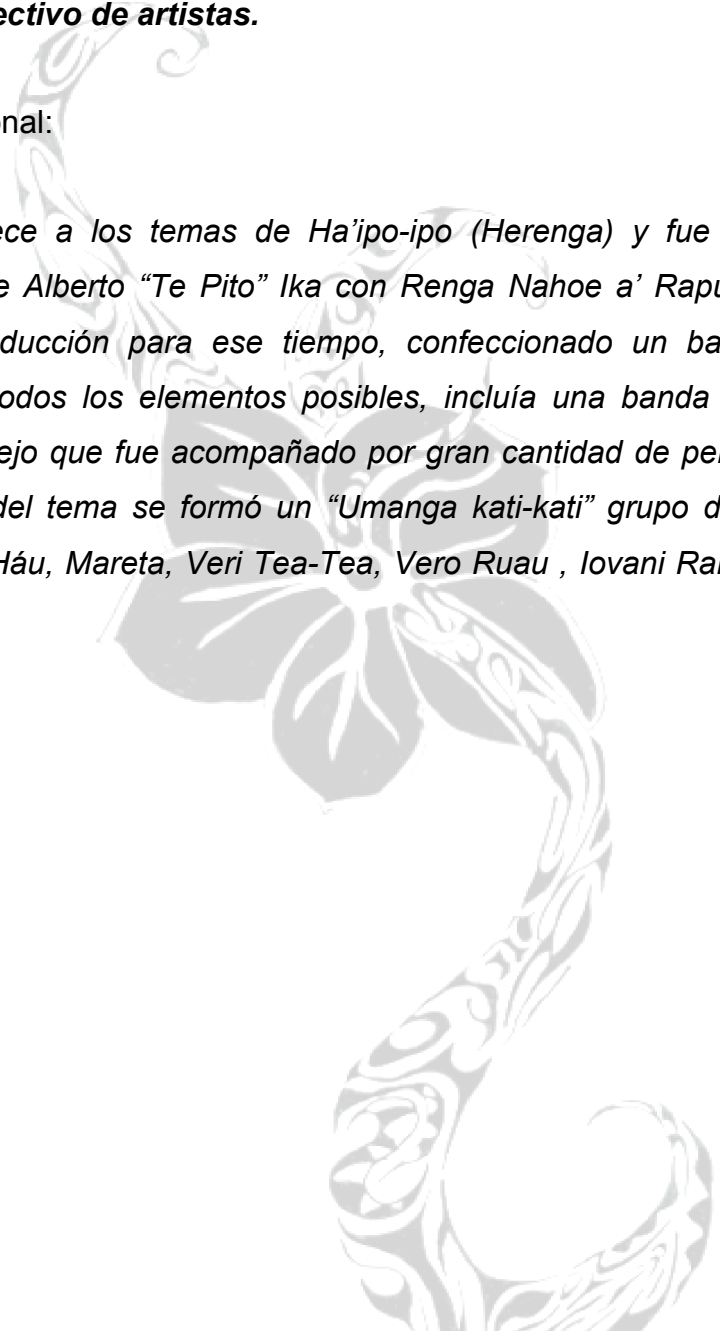
Con la finalidad de asignar o rechazar uniones matrimoniales, los cantos *haipoipo* se caracterizan por medir o narrar la pureza de linaje de los novios, para ver si es conveniente o no para las familias el enlace, que era decidido por los padres de los novios.

A) *Ka tangi te piano*³⁴ (el adorable piano)

Autores: Colectivo de artistas.

Relato tradicional:

Pertenece a los temas de Ha'ipo-ipo (Herenga) y fue cantado en el casamiento de Alberto "Te Pito" Ika con Renga Nahoe a' Rapu en 1931, con una gran producción para ese tiempo, confeccionado un barco sobre una carreta, con todos los elementos posibles, incluía una banda de guerra que seguía el cortejo que fue acompañado por gran cantidad de personas. Para la composición del tema se formó un "Umanga kati-kati" grupo de artistas tales como: Maria Háu, Mareta, Veri Tea-Tea, Vero Ruau , Iovani Rano , Parapina y otros.



Texto Rapa Nui

I.

ka tangi te piano fa'hana hana

Mo te Ariki o Miru

Mo Renga tau a'Hua Anakena

Te Piano he tangi nei

II.

I au he hata ro oti a koe

E renga huru rau ere

Ko koe ko mama, ko papa ana

E hata ro ki te reva runga

III.

Ka tangi te Ariki a Hua o miru

Ki a renga ki te Húnonga

I rave tarahu no Papa y te kari

Ina ka'i au'ha'u mai

IV.

Ka rere to'u re'o e Piki-Piki é

I a au ki atu ena

Vaé haka a hihi i runga i te pepe

Pahe vi'a o te Vi'e hiva

Texto Español

I.

El adorable piano está

Sonando

Por el rey de los Miru

Por la Bella hija de Hua

Anakena

El piano está sonando

II.

Y yo me separare recién de
usted

Bella de cientos de cosas

Tu, la madre y el Padre, si

Se separaran en el barco

III.

Llora el rey hijo de Hua de
los Miru

Por renga la nuera

Por la deuda de papa en el

Kari

Que no ha sido saldada

IV.

Lanza y has volar tu voz,

¡Oye Piki-Piki!

Es lo que estoy diciendo

Cruzando las piernas,

sentada en la silla

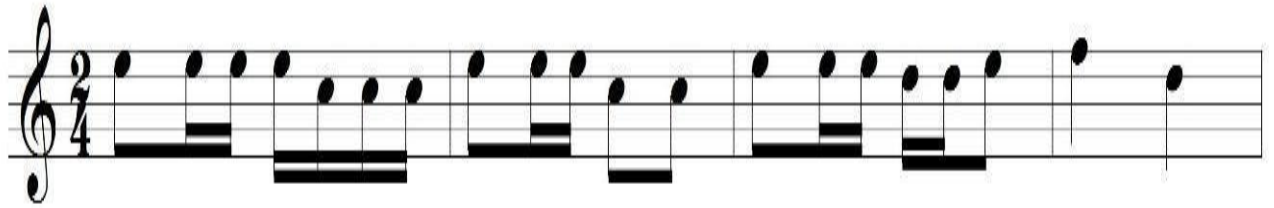
Como viven las

KA TANGI TE PIANO

Tradicional folclor
Rapa Nui

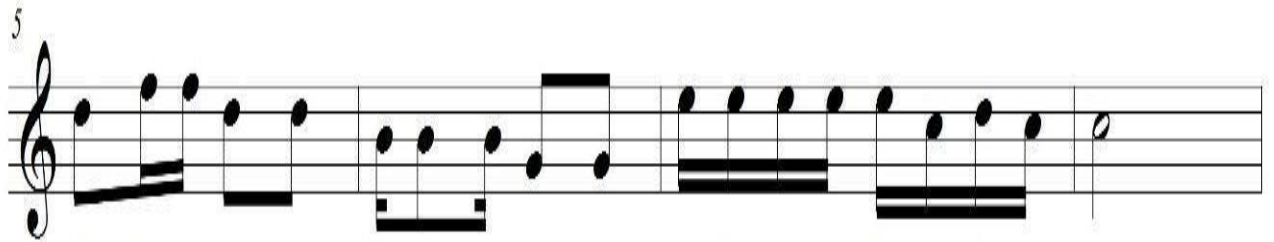
♩ = 90

"Llora el piano"



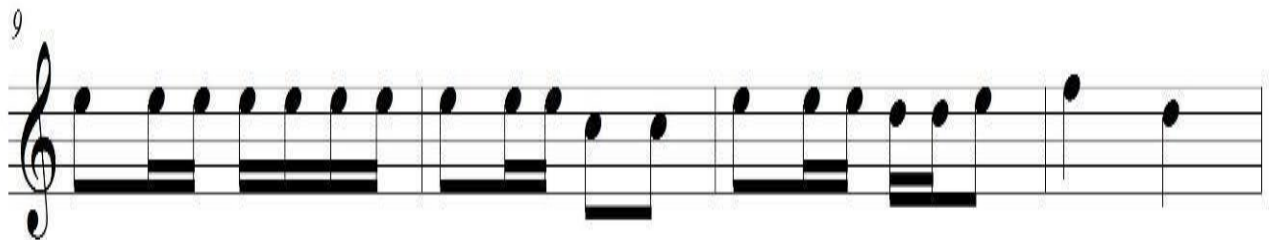
ka tan-gi te pi - a - no fa' - ha-na ha - na mo te a ri - ki o mi - ru

♩ = 90



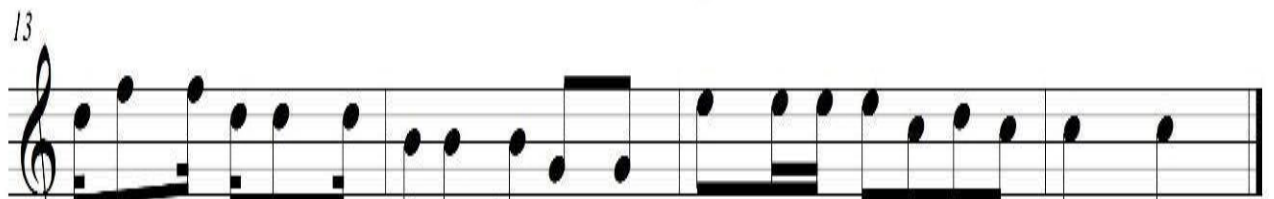
Mo Ren-ga tau - a' Hua A - na - ke - na Te Pi - a - no he tan-gi ne - i

♩ = 90



I a - u he ha-ta ro o - ti a ko - e e ren-ga hu - ru rau e - re

♩ = 90



B) Kai kai te koro³⁵ (que vengan todos a la fiesta)

Autor: Tradicional del folclor Rapa Nui.

Relato tradicional:

Un cántico de ritmo bailable, es un tipo de canto de boda, en cual narra que se acerquen todos los familiares a buscar sus partes (comida) que vengan todos a la fiesta.

Texto Rapa Nui

E tuhi ira e

Kai kai te koro

Ka mahia ki te vie

Ki te taokete

Aka bari bari

Tahi roo te aro

Mai hiva te poki

I huri mai ai

Tupu a matua

E tuhi ira e

Kai kai te koro

Texto Español

oye tuhi ira

que vengan todos a la fiesta

que vengan a buscar su parte

los suegros, cuñados y parientes

y que a todos los del contorno

alcance la fiesta

el hijo bueno regreso de hiva

su fiesta de bodas con nosotros

pues es la semilla de sus padres

entonces, oye tuhi ira

que vengas todos a la fiesta...

KAI KAI TE KORO

Folclor tradicional

Rapa Nui

"Que vengan todos a la fiesta"

e _____ tu hi i ra e ka ka i te ko ro

5 ko ma hi a ki te vi e, ki te ta o ke te

9 ka ma hi a ki te vi e ki te ta o ke te

13 a ka va ri va ri tu hi roo te a ro

17 mai hi va te po ki i hu ri ma i a i

21 ki te o _____ ro a fa a tu pu e ma tu a e

25 ki te o _____ ro a fa a tu pu e ma tu a

C) Ka tangi te hio a matua³⁶ (Triste suena la flauta del padre)

Autor: Tradicional del folclor Rapa Nui.

Relato tradicional

Se refiere a tiempos antiquísimos, ya que en la isla no predominó la flauta con magnitud y es por eso que no se encuentra establecida como en otras culturas polinésicas.

Texto Rapa Nui

Ka tangi te hio a matua,
Mo Hei tiare, mo taana poki.
Ku rau tu ana, a koe ketè;
Ku rau tu ana a koe ketè.
Ka anapa te uira o te vae-hau,
Mo Hei tiare,mo taana poki.
E hiku te tiare o Mama-Reme,
E hiku te tiare o Mama-reme.
Aroha hopea a matua
Mo Hei tiare, mo taana poki.
E huki te tiare, o Mama-Reme,
E huki te tiare, o Mama-Rema.

Texto Español

Triste suena la flauta del padre,
Por su flor Hei, por su hija.
El novio fue fiel, regresó.
Era el cuñado indicado.
Brillan los atavíos de las comparsas,
Para “Corona de Flores”, para su hija.
Es flor en el “rabo” de Mama-Reme;
Es flor en el “rabo” de Mama-Reme,
Es el último saludo de despedida,
Para la flor Hei, para su hija.
Prendida está en el pecho, la flor de
Mama-Rema.
Prendida está en el pecho, la flor de
Mama-Rema.

KA TANGI TE HIO MATUA

Folclor tradicional
"Triste suena la flauta del padre"
Rapa Nui

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score is divided into measures by vertical bar lines, with measure numbers 7, 13, 19, 25, 31, and 37 indicated at the start of their respective lines.

ka tan gi te hi o a ma tu a, mo hei ti a re mo taa na
7 po ki tu rau tu a na a koe ke te ku rau tu
13 a na a koe ke te ka a na pa te u i ra o te va e
19 ha u mo hei ti a re mo taa na po ki e hi ku te
25 tia re o ma ma re me e hi ku te tia re o ma ma
31 re me a ro ha ho pe a a ma tu a mo hei ti a re
37 mo taa na po ki e hu ki te tia re o ma ma re ma e

3.9.8. Los PATAUTAU (recitados) y los KAI KAI (figuras de hilos y recitados)

Los patautau al ser recitados poéticos al ritmo de percusiones, tienen por finalidad transmitir tradiciones a través del sentido poético, de manera similar los kai kai relacionan los mismos recitados pero se agrega una representación visual, la cual tiene por misión visualizar a través del hilo el relato impartido, es por esto que el repertorio elegido comparte aquella finalidad, son recitados con figuras de hilos, encontraremos la imagen de cada kai kai que representa el patautau después de cada partitura.

A) Ka tere te vaka³⁷ (Navega el bote)

Autor: Tradicional del folclor Rapa Nui.

Relato tradicional: Es uno de los cantos más conocidos y divulgados de Rapa Nui, este relata la navegación de un bote y es representada en el hilo como presentaremos a continuación a través de imágenes por cada parte, de manera gradual para un claro entendimiento.

Texto Rapa Nui

Ka tere te vaka

I Akahanga;

Ka mimiro te vaka

I Huareva

Ka tere te tere

Ko Ure-Rove-rove,

A Hare-o Ava;

Pu-ti; pu-tá;

Hava-hava ré.

Texto Español

Navega el bote

En Akahanga;

y da vueltas el bote

En Huareva.

Navega el pescador

Llamado Ure-Rove-rove,

hijo de Hare-ava;

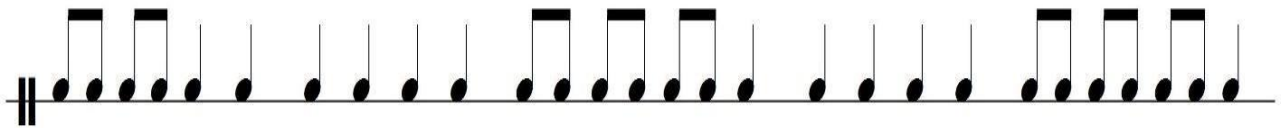
y (al no traer nada) queda

Sucio y triunfador.

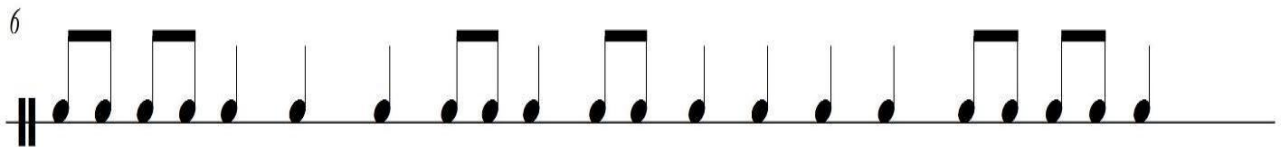
KA TERE TE VAKA

"Navega el bote"

Tradicional folclor
Rapa Nui

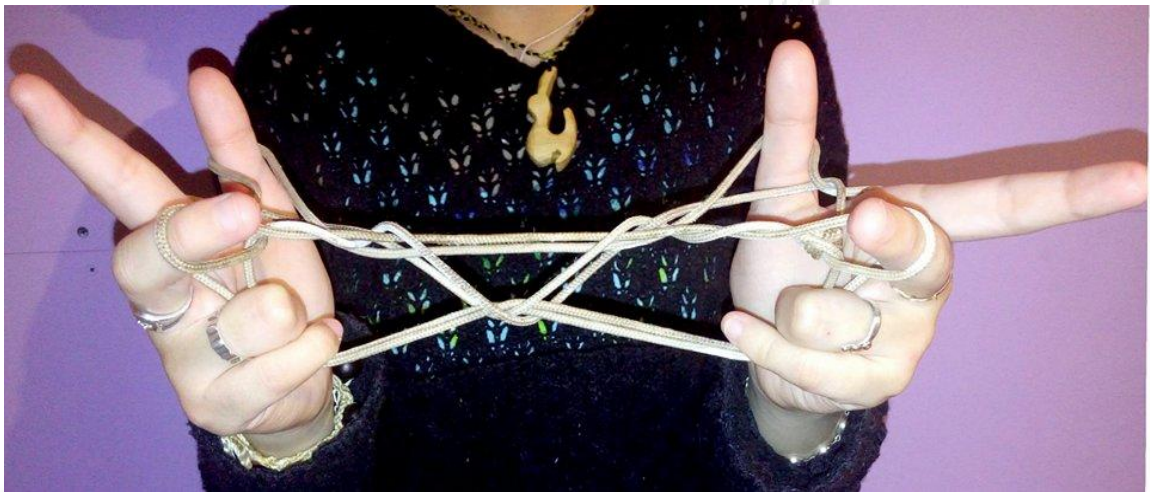


ka te re te va ka ia ka han ga ka mi mi ro te va kai hu a re va ka te re te te re ko



u re ro ve ro ve a ha re o a va pu ti pu ta ha va ha va re.

KAI KAI "KA TERE TE VAKA"



B) Ka me mea³⁸

Autor: Tradicional del folclor Rapa Nui.

Relato tradicional

Es un texto muy antiguo que tiene difícil de traducir, ya que tiene muchas palabras antiguas, se puede inferir que hay refranes dentro de su escritura, además del *kai kai* referente a su expresión poética.

Texto Rapa Nui

Ka memea no to

koro hami mea;

Tavake i tua e

Ka u'uri noo.

Te koro tangata

Tu'a o te ohiro,

Rava tangi noo,

Mahaki te makohe

Ka riti te hupe'e,

Paringi te matavai,

O te kukuru toua.

Eve pepe a ure,

Motunui;

Etoru anger á,

Texto Español

Desfilan

En la fiesta de los hami rojos;

Los pájaros tavake de allá atrás

Se ven a lo lejos.

En la fiesta de los hombres

Detrás de la luna nueva;

Muy lamentoso,

El pobre pájaro makohe

Hecha sus mocos nasales

y derrama lágrimas,

Del mango de la médula.

El cuerpo gordo de Ure

Esta en Motunui.

Eran tres,

Ka kai to koro pero;

Motuiti,

Motunui,

Motukao-kao.

Kari tu'u mai koe

Papa-rona rake-rake;

Vae pau era e,

Ki taaku papaku;

É uha-kuri,

Ta papa Kuri,

Uha mea iti-iti

Ta te hatauma;

He nau-nau no

Ta puku nau-nau.

He rongo-no ta

o rongo-rongo;

he retu no ta

huhatu retu:

te koro vaka tere,

te koro vaka tere;

kohaho ko vai vaka.

A la fiesta de los hombres solos,

En Motuiti,

Motunui

Y Motukao-kao.

Tu no viniste

Papa-rona malo,

De patas chuecas,

A mi velorio;

Oye, hembra de gatos,

Gata con cría;

Sólo una gallinita colorada

Tiene Hatauma.

Sándalo solamente

Tiene la colina del sándalo,

Avisen solamente

Al mensajero.

El tatuaje, solamente

Fatiga al tatuador.

Maneja el bote del padre.

Maneja el bote del padre;

Por fuera del lugar que se debe

Ta koro paoa ma'u,

Ko vai paoa-oa;

Ta nua he tuke tunu,

Ko vai he tuke tunu.

Ta nua heke too

Kohaho, koro heke.

Ta koro roa rei,

Ta koro toa rei.

Ko te ehu-ehu,

Ko te kapua-pua.

Lleva el bastón del padre

Al sitio donde están los guerreros;

Y los erizos que cuece la madre,

Con el jugo de los erizos cocidos.

Y los pulpos que recoge la madre

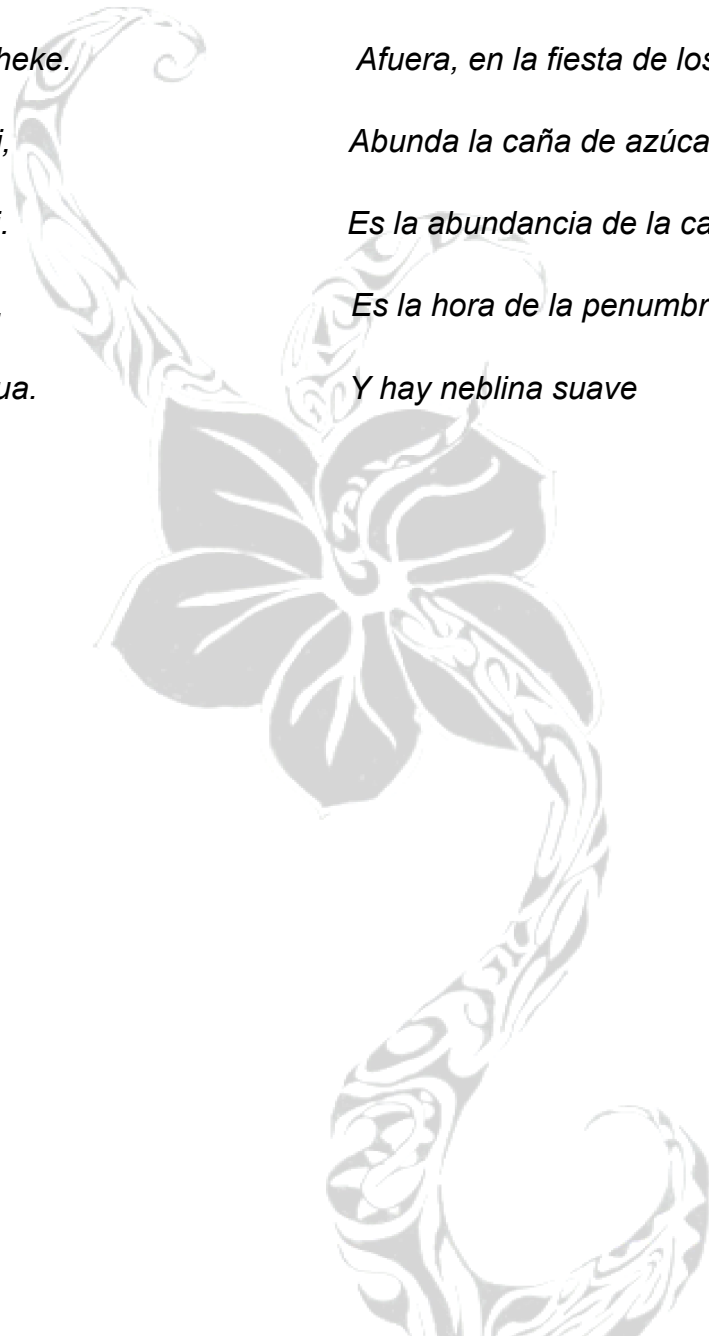
Afuera, en la fiesta de los pulpos;

Abunda la caña de azúcar del padre.

Es la abundancia de la caña de azúcar

Es la hora de la penumbra

Y hay neblina suave



KA ME MEA

"Desfilan en la fiesta"

Tradicional folclor
Rapa Nui

ka me me a no to ko ro ha mi me a ta va kei tu a e ka u' ru ri no o' te ko ro tan

6 ga ta tu' a o te o hi ro ra va tan gi no o ma ha ki te ma ko he ka ri ti te

10 hu pe' e pa rin gi te ma ta va i o te ku ku ru to u a e ve pe pea u re mo

14 tu nu i e to ru an ge ra e to ru an ge ra ka kai to ko ro pe ro ka kai to ko ro

19 pe ro mo tu i ti mo tu i ti mo tu ka o ka o kai tu' u mai koe pa pa ro na

24 ri u ha me a i ti i ti ta te ha ta u ma he nau nau no ta pu ku nau nau he

29 ron go no ta o ron go ron go he re tu no ta hu ha tu re tu te ko ro va ke te re te

34 ko ro va ke te re ko ha ho ko vai va ka ta ko ro pa o a' ma' u ko vai pa o a o a

38 ta nua he tu ke tu mu ko vai he tu ke tu nu ta nua he ke to o ko ha ho ko ro he ke

KAI KAI "KA ME MEA"



C) *Utami tetere*³⁹ (texto no traducible)

Relato tradicional

Tiene un carácter poético de origen tahitiano, la verdad resulta algo complejo precisar con certeza la procedencia, pero antecedes aseguran que en otras islas polinesias como Raiatea, Maupiti y Bora Bora existe una cierta semejanza con otra figura llamada “u tami paoti” (tijeras), bastante diferente a la presentada por los Rapa Nui, este kai kai no tiene una traducción conocida, pero se tiene la noción de ser una modificación por los isleños de este poema tahitiano, se entiende que tiene referencia a la vida antigua Rapa Nui, y tiene el kai kai que representa dicho idioma antiguo.

Texto Rapa Nui:

Utami utami;

te heru e, te heru e;

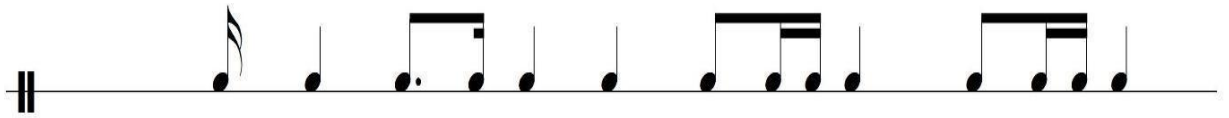
paina-paina;

i te vahi tutu au mena tofe tetere e.

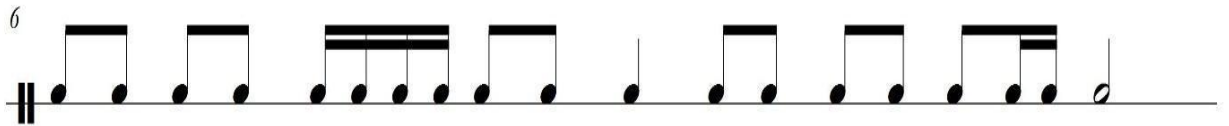
UTAMI TETERE

Tradicional folclor
Rapa Nui

(texto no traducible)



u ta mi, u ta mi te he ru e te he ru e

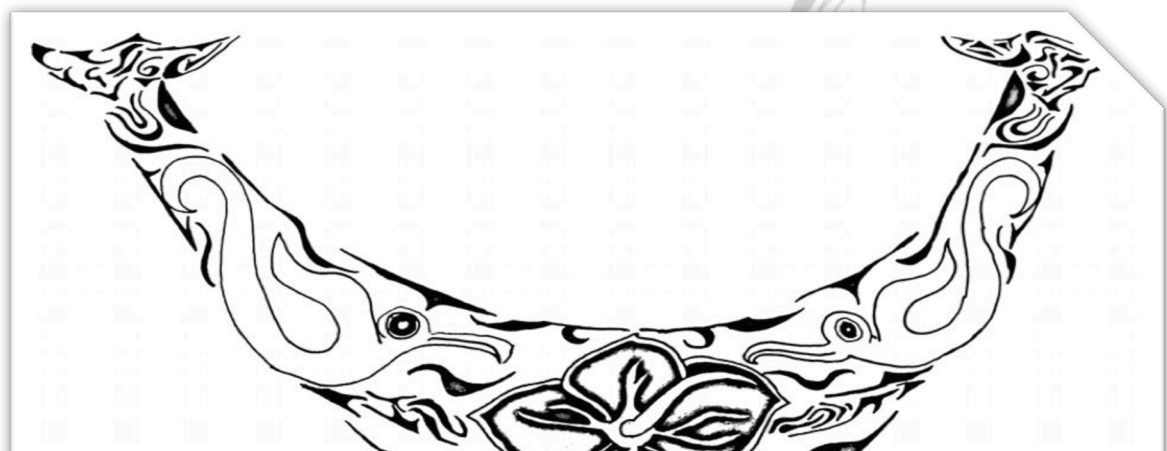


pai na pai na i te va hi tu tu au me na to fe te te re e

KAI KAI "UTAMI TETERE"



4. LA MUSICA COMO AGENTE EDUCATIVO



4.1. Presentación

El presente y último capítulo da por conclusión este seminario de investigación con una propuesta didáctica que tiene como objetivo implementar la música de Rapa Nui en el ámbito escolar de manera simple y didáctica, según el nivel y características que el docente quiera enseñar considerando los criterios que aprecie al momento de realizar una evaluación diagnóstica y comparando las propuesta que presentamos según niveles de complejidad.

Al dar comienzo la investigación surge la necesidad por la no existencia o registro alguno de este tipo y consideramos que es pertinente generar un texto que sea capaz de abordar de manera íntegra esta cultura y a su vez sea capaz de ser aplicada tanto para el docente o educar como para el aprendiz, que sea una información clara en un presente de desinformación de la aplicación de este repertorio. Como profesores de música es pertinente enseñar la cultura de manera correcta para un buen saber, más aun considerando que es llamada esta cultura como propia, chilena dentro de la gran gama de tradiciones presentes en nuestra multiculturalidad nacional, además considerar que en gran medida esta se enseña u o aborda desde el desconocimiento o simplemente no se aborda. Esta la necesidad que la cultura sea valorada realmente como se debe y que los mismos “pascuenses” como el colectivo continental los nombra, o mejor aún “Rapa Nui” como ellos prefieren ser nombrados e incluidos en las materias pedagógicas de la enseñanza musical. Pero esta inclusión debe ser en forma correcta y no comercial, dando el respeto a la tradición que ellos tienen y cuidan con tanto celo y esmero.

Apreciar la gran cantidad de desigualdades económicas y de recursos presentes en los distintos territorios de Chile, que son destinadas para los establecimientos municipales, o en otros casos la poca importancia que particulares y particulares subvencionados puedan dar a los ámbitos culturales es simple entender que el nivel musical en los colegios es distinto, es por esto que categorizar de forma gradual niveles de complejidad es lo que éste

Estos niveles están categorizados por distintos criterios que han sido considerados más adecuados y pertinentes para poder aplicar de forma correcta en el currículo actual.

A raíz de todo lo anterior expuesto, es generada una nueva propuesta que abarque todas las necesidades que conlleva la educación musical Rapa Nui.

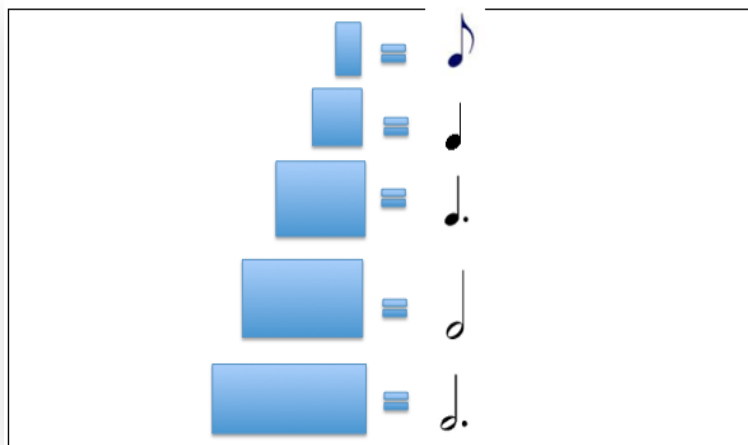


4.2. Metodologías musicales

A continuación se mostraran algunos autores y exponentes que se acercan a la investigación, rescatando ciertos criterios para seleccionar el grado de dificultad del repertorio elegido.

4.2.1. Estela Cabezas: “Música en Colores”

“¿Alguien se hubiera imaginado que la nota musical “RE” se tocaría en verde y el “MI” en amarillo? Eso es lo que empezó a gestar, en los '60, por la intérprete temucana, pianista, compositora y pedagoga especializada en formación musical infantil, Estela Cabezas, cuando con su particular sensibilidad y experiencia, crea un método que facilita el aprendizaje musical de los niños. Se llama Música en Colores. Aquí, su melodía y método es creado con el fin de iniciar musicalmente a niños pequeños, simplifica la dificultad para la enseñanza inicial de la música transformando su esencia abstracta en elementos visuales y palpables, utilizando y relacionando el color y la forma con el sonido y su duración a través de un variado material didáctico.



Este aborda desde el inicio la comprensión de los conceptos básicos de la altura y duración del sonido, acompañado de una práctica musical que fluye entre el juego y la disciplina, el ejercicio y la creatividad comprometiendo todo su ser psico-bio-social que favorece su desarrollo aun cuando se trate de la interpretación de una sencilla canción.

Este sistema entiende la música como un lenguaje de comunicación, donde se precisa de una enseñanza metódica, graduada, motivadora que despierta en los niños el interés y gusto por su práctica junto con la comprensión gradual de los conceptos, elementos y símbolos que la representan.

Su creadora intuyó algo que la neurociencia confirma: el estudio sistemático de la música es un valioso aporte en el desarrollo del cerebro y de la inteligencia, especialmente en los primeros 5 a 8 años de vida. Quizás, por eso también a este método ha tenido una gran acogida en escuelas de Alemania y Estados Unidos⁴⁰.

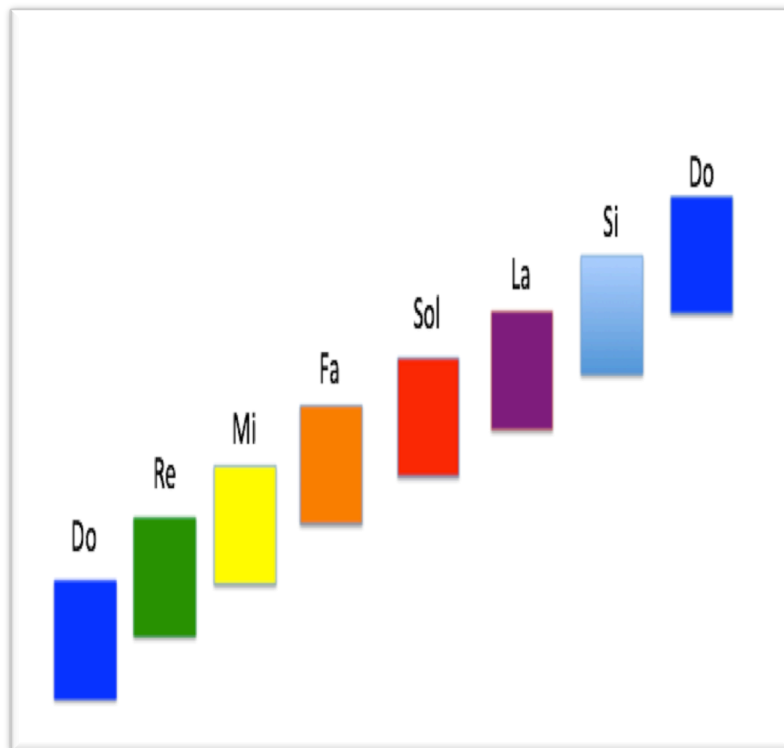
Principio general del método:

- En la primera etapa, **reemplaza la partitura tradicional** por un sistema con forma entretenida y de fácil captación. Se transforma en una partitura de cuadrados de colores.

Asociación nota-color y gráfica proporcional

- **Resuelve el problema del alto grado de abstracción** de los códigos de notación musical tradicional.
- Por este medio, los niños acceden a la **lectura y creación de propias canciones**, mediante el juego, los colores y la representación gráfica del sonido, el tiempo y el espacio.
- La **respuesta de los niños es inmediata**, la comprensión y práctica musical

- **Gradualmente**, el método comprende los pasos necesarios para realizar la transferencia al **sistema de notación musical tradicional**.⁴¹



4.2.2. Método Orff

“Fue creado por Karl Orff (1895 - 1985), músico y pedagogo de nacionalidad alemana. Él consideraba que el inicio de la educación musical está en la rítmica, que ocurre en forma natural en el lenguaje, los movimientos y percusiones que este sugiere”⁴². “Basa su metodología en la relación ritmo-lenguaje; así, hace sentir la música antes de aprenderla: a nivel vocal, instrumental, verbal y corporal. El método toma como punto de partida la célula generadora del ritmo. Se inicia con el recitado de nombres, llamadas, etc. Pretende despertar la invención de los niños; no busca elaborar un sistema rígido, sino una serie de sugerencias que sirvan al maestro como fuente y orientación de múltiples posibilidades musicales”⁴³. “Al igual que Kodály, Orff tomó los elementos del folclore de su país y de su tradición, su metodología presenta el siguiente proceso:

- 1.- Partir de la palabra para llegar a la frase.
- 2.- La frase es transmitida al cuerpo transformándolo en instrumento de percusión.
- 3.- Trabajar la nominada “percusión corporal”.
- 4.- Pasar progresivamente a la pequeña percusión instrumental.
- 5.- Pasar progresivamente a los instrumentos de sonidos determinados.

Es decir, primero se trabajan los instrumentos corporales, más próximos a los niños, (pasos, palmas, pies, pitos) y posteriormente se abordarán los distintos instrumentos de percusión comprendidos en el denominado “Instrumentarium Orff”. Estos instrumentos no sólo pretenden atender las necesidades expresivas del niño, mediante la ejecución de un instrumento determinado, sino también su participación en grupo, facilitando la improvisación y la creatividad”⁴⁴.

CARACTERÍSTICAS.

Con el método de Carl Orff se pretende enseñar los elementos musicales en su estado más primitivo. Los instrumentos utilizados en este método no requieren una técnica especial (como el violín o el piano). Así, hablamos de pies, manos, etc., o instrumentos básicos como el tambor o el triángulo. Se basa en los juegos de los niños y en aquello que el niño comprende y utiliza normalmente.

1. El método está muy relacionado con el lenguaje, ya que los ritmos se trabajan muchas veces con palabras. De ahí se deduce que también las palabras se pueden trabajar con los ritmos, y por lo tanto encontramos en este método una gran ayuda para el habla del hijo.
2. Se trabaja también con canciones populares, para que el niño practique con los elementos musicales más sencillos y pueda pasar después a aprender la teoría.

Un aspecto muy desarrollado por el método Orff es el del movimiento, pero se trata de un movimiento corporal básico, no de ballet. Así, estamos hablando de caminar, saltar o trotar al ritmo de la música.

PROCEDIMIENTO.

El entrenamiento melódico se realiza a partir del recitado rítmico de rimas, adivinanzas, que entonaran utilizando el intervalo más sencillo y común en las canciones infantiles.

El método básico de escala que se usa es la escala **pentatónica: DO - RE - MI - SOL - LA.**⁴⁵

4.2.3. Metodo Suzuki

“Este método está centrado en el aprendizaje específico del violín, su lema es “aprender escuchando”. Suzuki se basa en cuatro principios:

- 1.- El ser humano es producto del ambiente que le rodea
- 2.- Cuanto antes, mejor; no sólo en música, sino en todo el aprendizaje
- 3.- La repetición de la experiencia es importante para el aprendizaje⁴⁶.
- 4.- Comenzar a una edad temprana al igual que en el aprendizaje de la lengua materna, los niños no solo son capaces de comenzar desde pequeños, sino que es muy recomendable que inicien el aprendizaje de un instrumento a edad muy temprana. Dependiendo del medio ambiente y los deseos de los niños, la edad ideal para el inicio del estudio de un instrumento es entre los 3 y 5 años de edad. Las razones principales para comenzar a esta edad se basan en que los niños son neurológicamente más receptivos al aprendizaje auditivo, tienen gran entusiasmo para aprender y congeniar con sus padres, les gusta imitar a los mayores, tienen el tiempo adecuado para desarrollar una nueva habilidad y es una excelente edad para que establezcan patrones de estudio. Sin embargo hay que notar que, como todo en la vida, nunca se es demasiado tarde para comenzar.

Escuchar: Los niños aprenden a hablar sus primeras palabras después de haber escuchado cientos de veces las mismas palabras. En el aprendizaje de un instrumento es vital que los niños escuchen un sinnúmero de veces las piezas a estudiar, así como cualquier otro tipo de música de buena calidad, además de asistir a conciertos en vivo. El repertorio Suzuki está compuesto por una serie de libros, divididos por instrumentos, en diversos volúmenes. Todas las piezas de estos libros están grabadas para que los niños las aprendan, por lo menos al comienzo, por imitación auditiva, así como aprenden su lengua materna.

La experiencia muestra que entre más escuchan las piezas del repertorio

niño desarrolle una forma de expresión e interpretación musical única e irrepetible.

Este desarrollo auditivo paralelamente incrementa la capacidad para memorización y expande su sensibilidad al estilo y la interpretación musical.

Lectura musical: Así como todos los niños primero aprenden a hablar por imitación de sus mayores y posteriormente aprenden a leer y a escribir, también los niños educados en el método Suzuki, primero aprenden a tocar por imitación, escuchando las piezas e imitando al profesor y en el momento que tienen el dominio básico del instrumento, entonces aprenden a leer las notas y ritmos del pentagrama con toda facilidad.

Motivación: Toda la enseñanza del instrumento, al igual que la lengua materna, debe de estar rodeada de un ambiente positivo de motivación, alegría, honestidad, disciplina con amor y reconocimiento de los logros. Debe de existir un ambiente de orden con mucha alegría. Todos los niños aprenden su lengua materna paso a paso, palabra por palabra. De la misma manera, en el instrumento es necesario dividir los problemas en pequeñas unidades de enseñanza, lo más sencillas posibles, para que sean completamente dominadas por los alumnos. Es importante comprender que distintos niños requieren distintos pasos de diferentes tamaños.

Repetición: No hay reemplazo para la repetición. Para que un niño sea capaz de pronunciar una palabra nueva, tuvo que haberla escuchado durante días, semanas y quizás meses; también para que la utilice correctamente pasará mucho tiempo, muchas repeticiones, hasta que domine la palabra en todo su contexto y significado. Se observa fácilmente que a los niños no les molesta la repetición, lo importante es lograr el medio adecuado para desarrollar el gusto por lo que se está haciendo dichas repeticiones. Cuando una actividad es agradable, la repiten sin cesar.

Repertorio común y graduado: Las piezas del repertorio Suzuki están diseñadas y escogidas de tal forma que los problemas técnicos sean cubiertos

inconscientemente. Esto no excluye la posibilidad de que en años posteriores, como en la lengua materna, sí se profundice en asuntos estrictamente técnicos.

El repertorio común también ofrece las ventajas de proveer un lenguaje universal a todos los niños involucrados con el método Suzuki y permite el funcionamiento de las clases grupales. El conocimiento, al igual que en la lengua materna, es acumulativo: las piezas ya aprendidas no se dejan de estudiar; al contrario, en las piezas ya conocidas es donde se perfecciona la interpretación, expresividad y nuevos retos técnicos, como sería el vibrato en el caso de las cuerdas frotadas. La acumulación de conocimiento llega a tal punto que un niño puede llegar a tocar un importante número de piezas de memoria sin parar.

Clases grupales e individuales Los propósitos primarios para la educación grupal incluyen: el desarrollar habilidades para tocar en ensamble, motivación al tocar con amigos, reforzar lo estudiado en las clases individuales y la preparación de conciertos. Las lecciones grupales, además de motivar a los alumnos, también motivan a los padres y son una buena fuente de interacción social. Si bien las clases grupales han sido una característica muy conocida del método Suzuki, es importante recalcar que las clases individuales son un puntal imprescindible en este método.

¡Todos los niños aprenden a hablar su lengua materna individualmente y en grupo!

Revisión: se refiere a volver a estudiar las piezas ya aprendidas. Solo conocer las notas y ritmos de una nueva pieza no es suficiente. En la revisión de “viejas” piezas es donde realmente se mejora la calidad interpretativa.

En una pieza que está en proceso de aprenderse, un niño no se puede concentrar en conocer nuevas notas, ritmos, problemas técnicos y además subir su nivel general de interpretación: musicalidad, fraseo, calidad de sonido, matices, entre otras. Se debe aspirar a dominar no solo la parte técnica de una pieza sino llegar a poseer el espíritu y la expresión de la obra: esto solo se

Esta revisión de piezas ya conocidas se debe hacer paralelamente al aprendizaje de nuevo repertorio. Así como al aprender su lengua materna, los niños, además de aprender nuevas palabras, siguen utilizando las ya conocidas, hasta que dominan en un nivel muy alto el uso y pronunciación de estas palabras ya conocidas.

Triángulo suzuki: En un triángulo equilátero los tres lados tienen las mismas dimensiones e importancia. Igualmente en la enseñanza Suzuki: el alumno, el profesor y los padres tienen la misma importancia. Así como en el aprendizaje de la lengua materna la participación de los padres es fundamental, también es igual de indispensable esta participación en el aprendizaje de un instrumento. El profesor debe colaborar para que el papá o la mamá aprendan a ser el profesor en casa. Por esta razón es vital que la mamá o el papá, aquél que tenga la posibilidad de estudiar con el hijo en casa, asista a las clases con su hijo y el profesor. En estas clases la mamá o el papá debe de concentrarse en tomar apuntes, comprender todo y, en caso de que exista una duda, debe de preguntar discretamente sin perjudicar la dinámica de la clase.

Esta participación y comunicación entre el alumno, los padres y el profesor también sientan las bases para crear el ambiente adecuado de motivación y amor al estudio. La búsqueda de un sonido bello es esencial en la enseñanza Suzuki.

Esta enseñanza de un sonido hermoso debe de comenzar desde las primeras clases, ya que toda la técnica debe de existir en función de un sonido bello y una expresión musical plena.⁴⁷

Con el método Suzuki se trabaja escuchando primero la pieza que se tiene que tocar:

De esta manera el alumno ya tiene una idea previa de cómo tiene que sonar la pieza antes de tocarla. Podemos ayudarlo haciendo que escuche **música** a menudo, por ejemplo, mientras le llevamos en coche o cantando por la casa la canción que él está estudiando en aquel momento

4.2.4. Método Kodaly

“Zoltan Kodály fue un compositor, gran pedagogo, musicólogo y folclorista húngaro de gran trascendencia. Se basó en la música campesina, la cual, según el autor, es conveniente que se comience a introducir en los ambientes familiares de los niños. El valor de Kodály se cifra fundamentalmente en su labor musicológica realizada en la doble vertiente de la investigación folclórica y de la pedagógica.

Su método parte del principio de que “la música no se entiende como entidad abstracta (solfeo en el plan antiguo), sino vinculada a los elementos que la producen (voz e instrumento) “. La práctica con un instrumento elemental de percusión y el sentido de la ejecución colectiva son los puntos principales en que se asienta su método.

Podríamos resumir su método en los principios siguientes:

- La auténtica música folclórica debe ser la base de la expresión musical nacional en todos los niveles de la educación.
- Conocer los elementos de la música a través de la práctica vocal e instrumental.
- Lograr una educación musical para todos, considerando la música en igualdad con otras materias del currículo.

Su método, desde el punto de vista pedagógico, se basa en sílabas rítmicas, la fononimia y el solfeo relativo. Con las **sílabas rítmicas**, Kodaly pretende relacionar a cada figura y su valor con una sílaba, con lo cual obtiene cierta sensación fonética y, por consiguiente, una relativa agilidad o lentitud en el desarrollo de las diferentes fórmulas rítmicas y su contexto global.

Ejemplos de sílabas rítmicas *Ti Ti Ta Ti Ti Ta*, **la fononimia**, pretende indicar mediante diferentes posturas y movimientos de las manos, la altura de los sonidos y que los alumnos las identifiquen con sus nombres respectivos.

estarían completos ya que sólo aparecería la primera letra del nombre correspondiente.

Con esta actitud y desde el punto de vista de la entonación, da igual la tonalidad en que se encuentre la obra musical original, pues siempre se podrá transportar a la tesitura más cómoda del intérprete⁴⁸.

4.3. PARAMETROS E INNOVACION DIDACTICA

El currículo actual nos enmarca desde variadas aristas, las cuales confinan superficialmente en un punto de vista que no contempla lo esencial, diferirá dependiendo de los múltiples comportamientos y personalidades que pudiese tener un niño, en otras palabras, el currículum se basa en niveles que no ven lo particular sino lo general. Para ejemplificar lo expuesto anteriormente se plantea el siguiente caso; en un establecimiento con una base musical alta, donde el canto y ejecución instrumental son fomentadas desde edades tempranas, ¿De qué manera es posible nivelar a niños que no tienen conocimientos musicales adecuados y a su vez instaurar la disciplina que conlleva la ejecución musical?, en este sentido se provoca un punto de conflicto, el profesor debe luchar por igualar las diferencias entre los que tienen un alto nivel y los que no lo poseen. Aquí es donde nace el debate, el profesor debe tomar la decisión de avanzar con los estudiantes más capacitados, que potencian el desarrollo de la clase o detenerse y ayudar a los que tienen menos conocimiento previos, segregando un grupo de otro al momento de potenciar sus capacidades. Para erradicar el factor común presente en las aulas y que a su vez considera el nivel de enseñanza como base fundamental, se plantea un cambio en el paradigma curricular, dejando de lado la homogeneidad y dando paso a la visión que propone esta investigación, el educando es mirado de manera particular, trabajando de forma progresiva las necesidades de conocimiento que presente, y así avanzar de manera paulatina con la totalidad de los estudiantes.

todos los niveles que presenten los estudiantes. Junto con esto, la discriminación de la ejecución no es el único ámbito considerado, cada obra pertenece a niveles de complejidad, que fueron elaborados y seleccionados bajo el alero de 4 autores que proponen según la tradición de su metodología un buen nivel de enseñanza, demostrando su eficiencia en términos de una menor ocupación de recursos, versus un mejor resultado que optimiza a las capacidades musicales.

A continuación se presenta un cuadro con criterios de selección musical, los cuales son planteados en tres niveles.

Forma de enseñanza según niveles y criterios de selección:

Criterios Nivel	Repertorio de Sonidos	Repertorio Rítmico	Beat por minuto (Bpm)
<u>Básico</u>	Do, Re, Mi. 3ra Mayor	Redondas, Blancas, Negras, Corcheas y Silencios respectivos.	55 – 70 (Bpm)
<u>Medio</u>	Do, Re, Mi, Fa, Sol. 5ta	Blanca con punto, Negra con punto, Silencio de corcheas, Cuartinas, Ligaduras.	70 – 90 (Bpm)
<u>Avanzado</u>	Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. 8va	Sincopa, Tresillo, Modulación métrica.	90 – 120 (Bpm)

Se ha considerado recoger los tópicos más importantes de cada método antes mencionado para así dar como resultado un solo método consensuando en uno que supla las necesidades de cualquier aula de clases y que esté compuesto de características versátiles adecuadas a cualquier rango de conocimiento musical.

1.- Como ya se ha expuesto anteriormente antes de enseñar un repertorio o una pieza musical lo primero es tener conciencia de cuál va a ser el repertorio más adecuado y fácil que ayudará a que el niño pueda tener un verdadero acercamiento y comprensión de la pieza musical, para esto hay que tener claro cuáles serán los criterios de selección musical más idóneos que se ocuparan al momento de tomar una pieza musical para poder practicarla en un curso determinado, con anterioridad se hizo hincapié en los tres niveles de selección tomando así un repertorio específico ya sea instrumental, cantados u ambos.

2.- Luego de haber considerado los criterios de selección se dará paso a enfrentar las partes de la partitura. Se considerará para este caso que el primer acercamiento hacia la partitura en el supuesto de que sea para cantarla se trabajará primero en base a **sílabas rítmicas** las cuales entregan una mirada periférica y de mayor comprensión que como se mencionó anteriormente pretende relacionar a cada figura y su valor con una sílaba y posteriormente a medida que se adquiere una mayor comprensión de la partitura se procederá a trabajar a los ritmos con las palabras, con lo cual obtiene cierta sensación fonética y, por consiguiente, una relativa agilidad o lentitud en el desarrollo de las diferentes fórmulas rítmicas y su contexto global. Posteriormente se pasa a **la fononimia** que pretende indicar mediante diferentes posturas y movimientos de las manos, la altura de los sonidos y que los alumnos las identifiquen con sus nombres respectivos, teniendo presente estos dos aspectos se puede asentar una base melódica de asimilación rítmica y melódica.

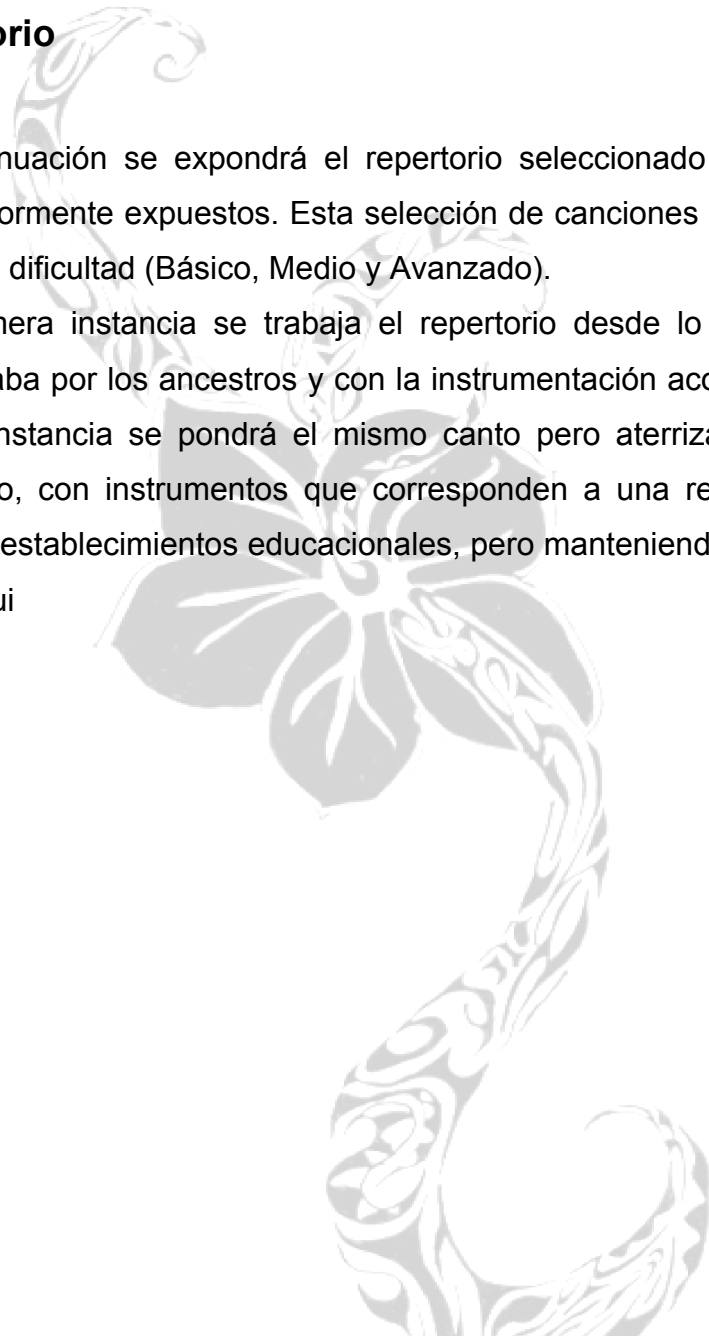
3.- El ámbito final a tratar a la hora de interpretar alguna partitura es

ejemplo, mientras va escuchando algo en su reproductor o cantando por la casa la canción que él está estudiando en aquel momento. Otro punto a considerar es que los problemas técnicos pueden ser mejorados en las mismas piezas musicales ya que un repertorio antiguo puede mejorar notoriamente la parte interpretativa y de esta forma solucionar aquellos problemas más evidentes evitando así el estudio de piezas musicales poco expresivas.

4.4. Repertorio

A continuación se expondrá el repertorio seleccionado bajo todos los criterios anteriormente expuestos. Esta selección de canciones está dividida en tres niveles de dificultad (Básico, Medio y Avanzado).

En primera instancia se trabaja el repertorio desde lo antiguo, o sea como se cantaba por los ancestros y con la instrumentación acorde a la época. En segunda instancia se pondrá el mismo canto pero aterrizado al contexto escolar chileno, con instrumentos que corresponden a una realidad y mayor acceso en los establecimientos educacionales, pero manteniendo la esencia del canto Rapa Nui



4.4.1. Nivel Básico

La siguiente partitura tiene por finalidad trabajar de manera gradual aspectos rítmicos, tanto en la expresión física a través de golpes con las manos y pies, además es un cántico de carácter plano, no tiene una altura melódica establecida, se canta en una nota pedal al ritmo de las figuras rítmicas presentes en la obra, esto es acompañado de percusión con figura de negras y doble corcheas para adquirir coordinación psicomotriz. Una vez incorporada la forma de canto se procede (según los criterios del profesor) a enseñar el *Kai Kai*, el cual está presente paso a paso para la realización visual, debiendo ser mostrada su forma final al momento de realizar el canto.

KA TERE TE VAKA
Repertorio de sonidos: Do – Re – Mi.
Repertorio rítmico: Redondas, Blancas, Negras, Corcheas y Silencios respectivos.
BPM: 70

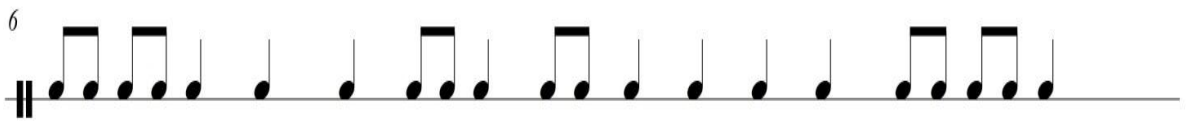
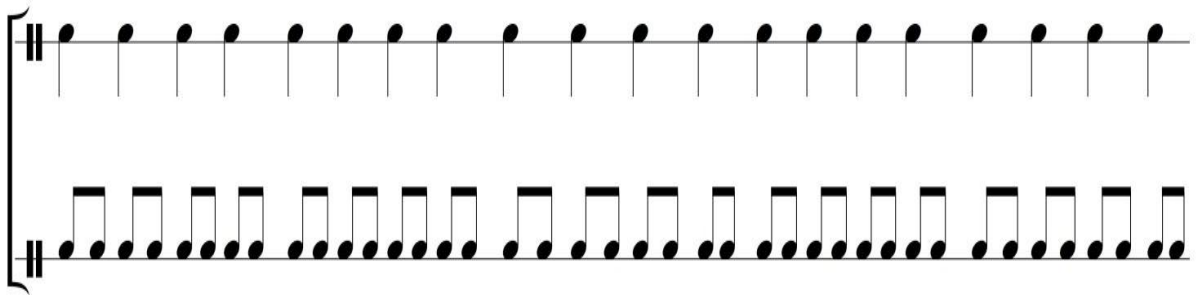
KA TERE TE VAKA

"Navega el bote"

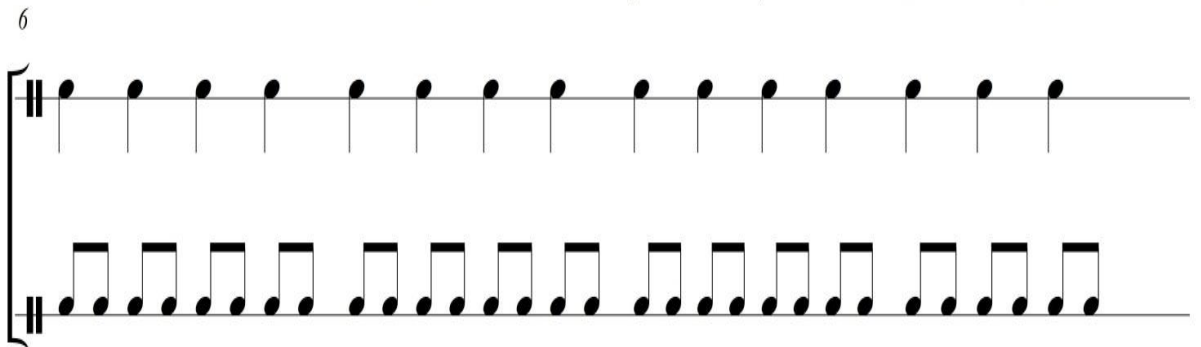
Tradicional folclor
Rapa Nui



ka te re te va ka ia ka han ga ka mi mi ro te va kai hu a re va ka te re te te re ko



u re ro ve ro ve a ha re o a va pu ti pu ta ha va ha va re.



A) Forma de realizar el KAI KAI “KA TERE TE VAKA”

PASO N°1



PASO N°2



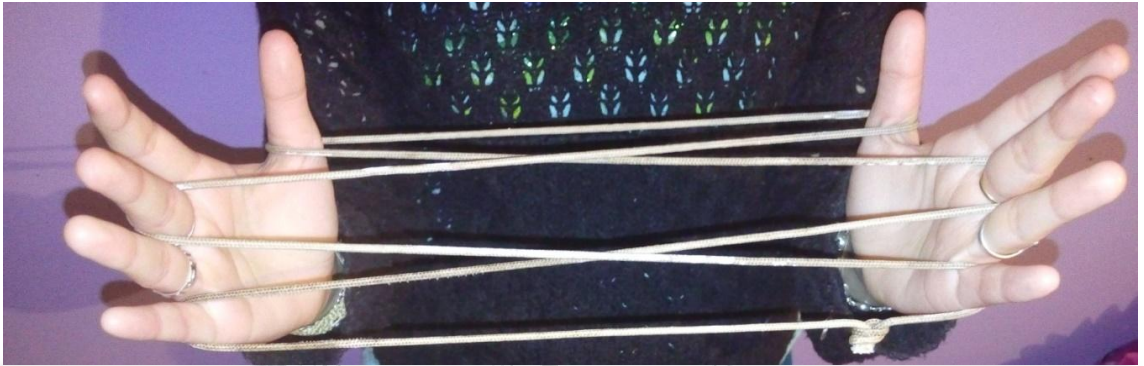
PASO N°3



PASO N°4



PASO N°5



PASO N°6



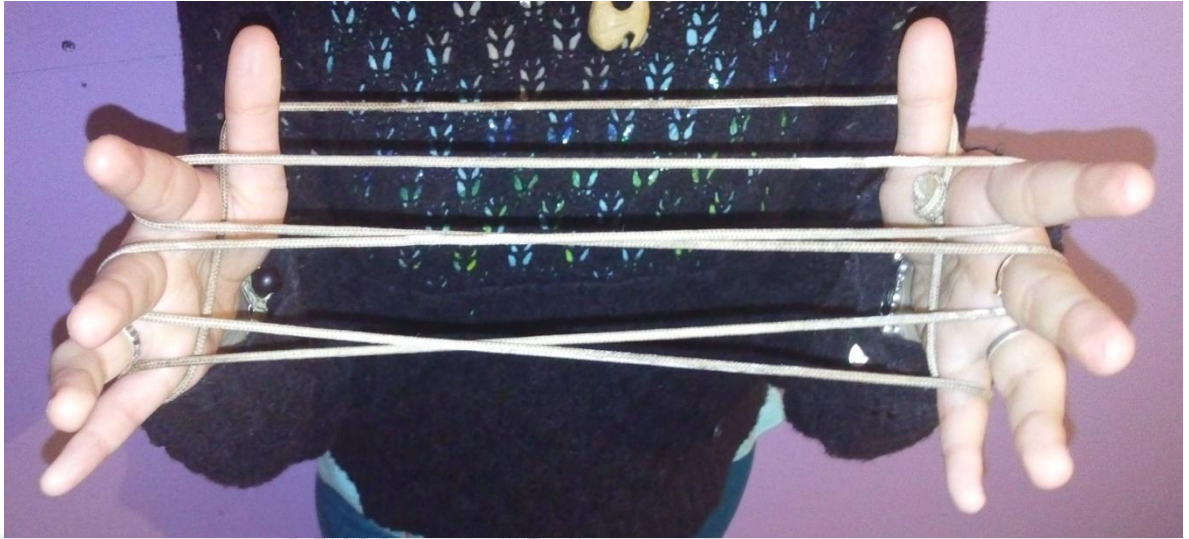
PASO N°7



PASO N°8



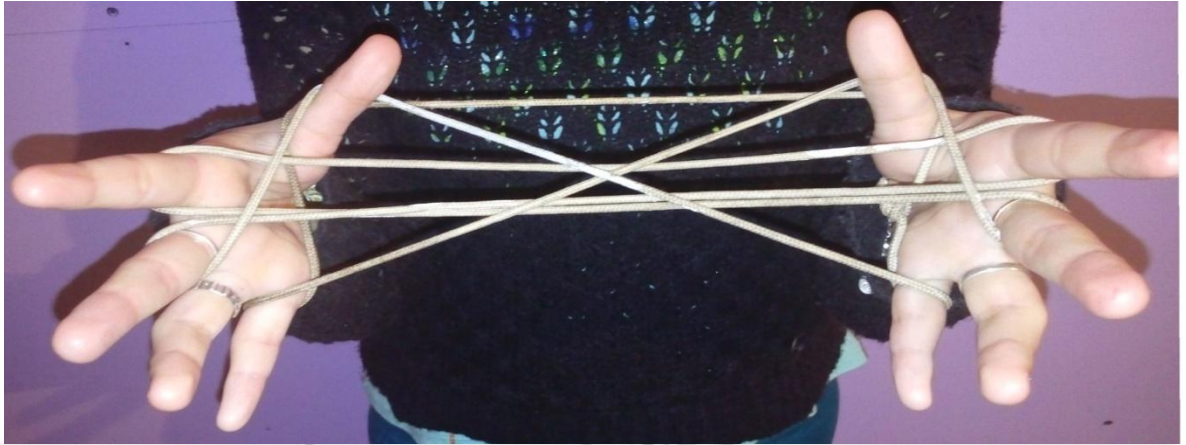
PASO N°9



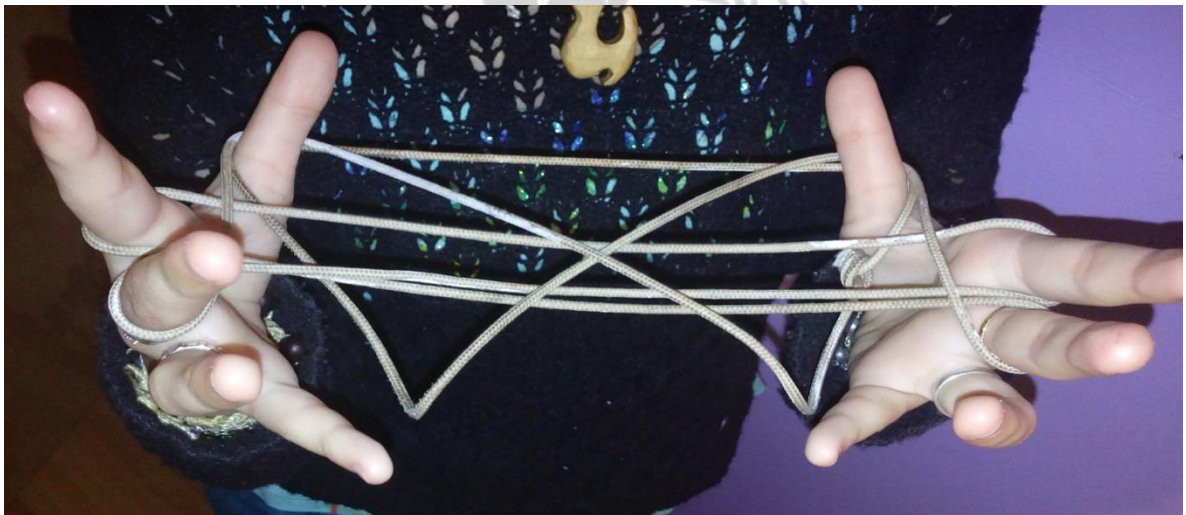
PASO N°10



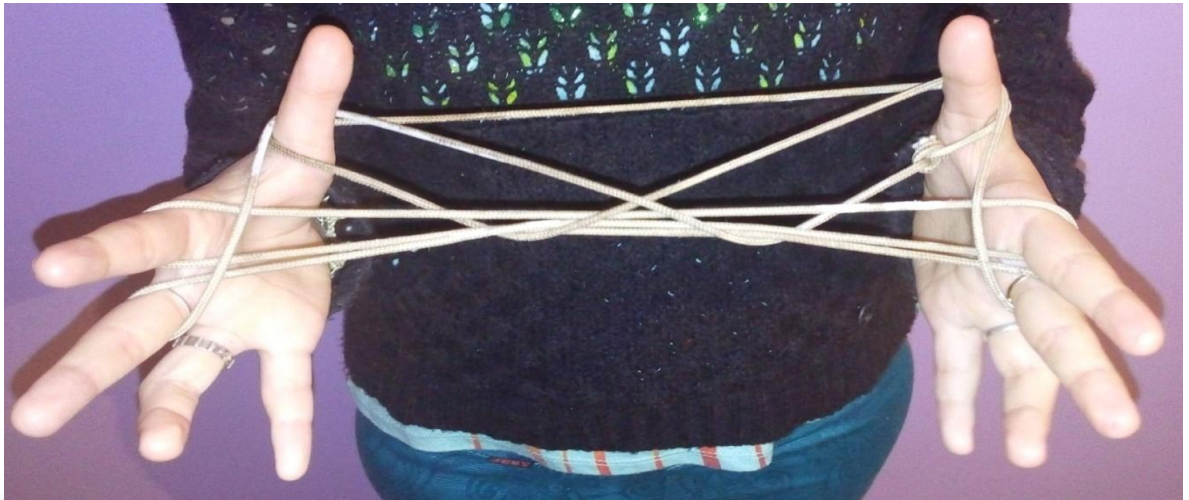
PASO N°11



PASO N°12



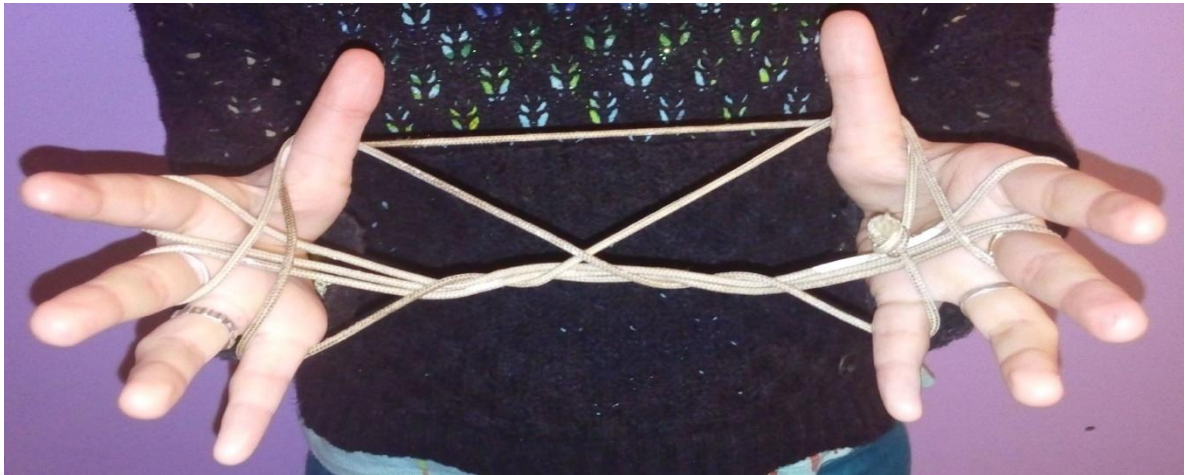
PASO N°13



PASO N°14



PASO N°15



PASO N°16



PASO N°17



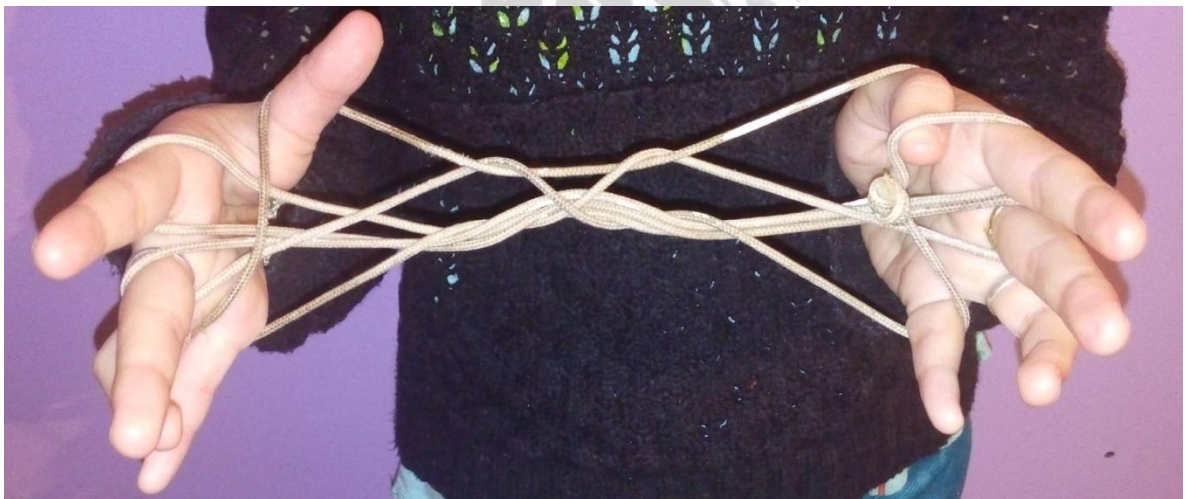
PASO N°18



PASO N°19



PASO N°20



PASO N°21



PASO N°22



PASO N°23



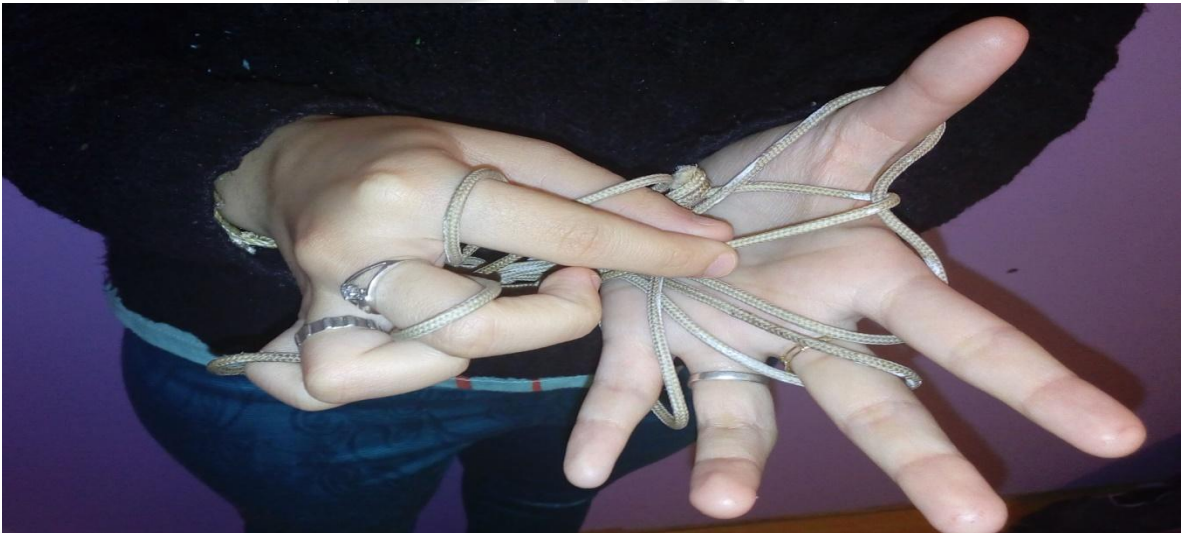
PASO N°24



PASO N°25



PASO N°26



PASO N°27



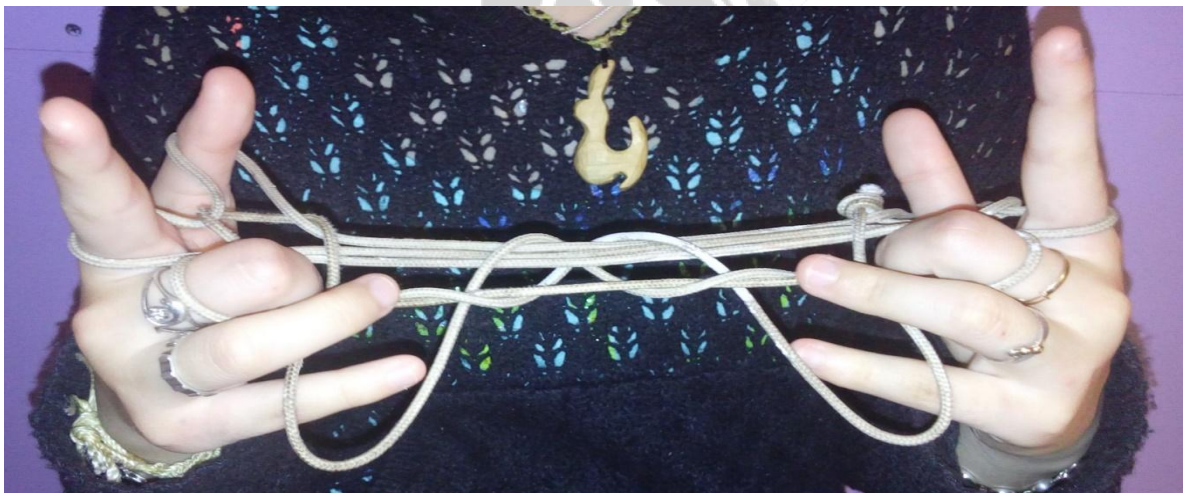
PASO N°28



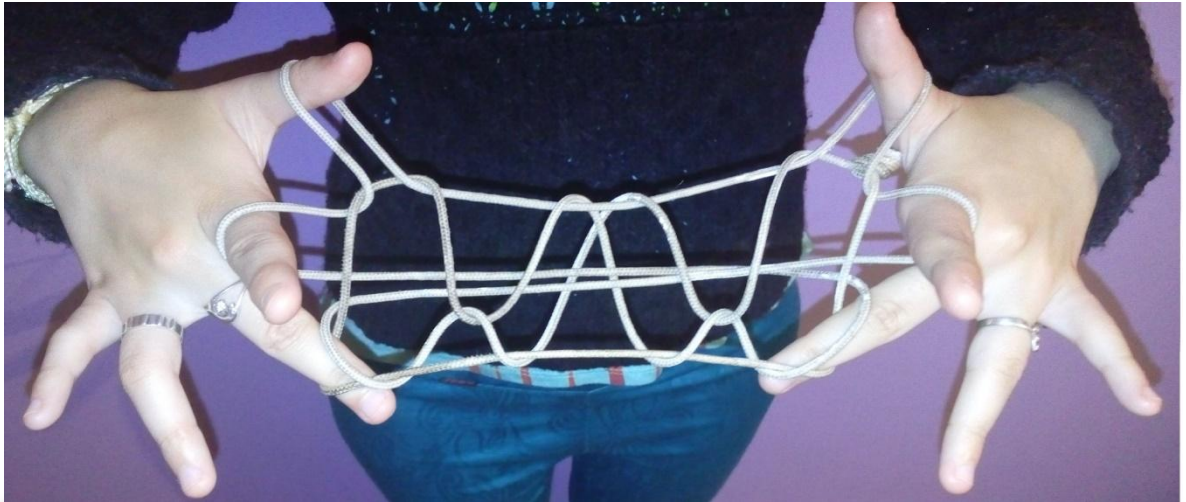
PASO N°29



PASO N°30



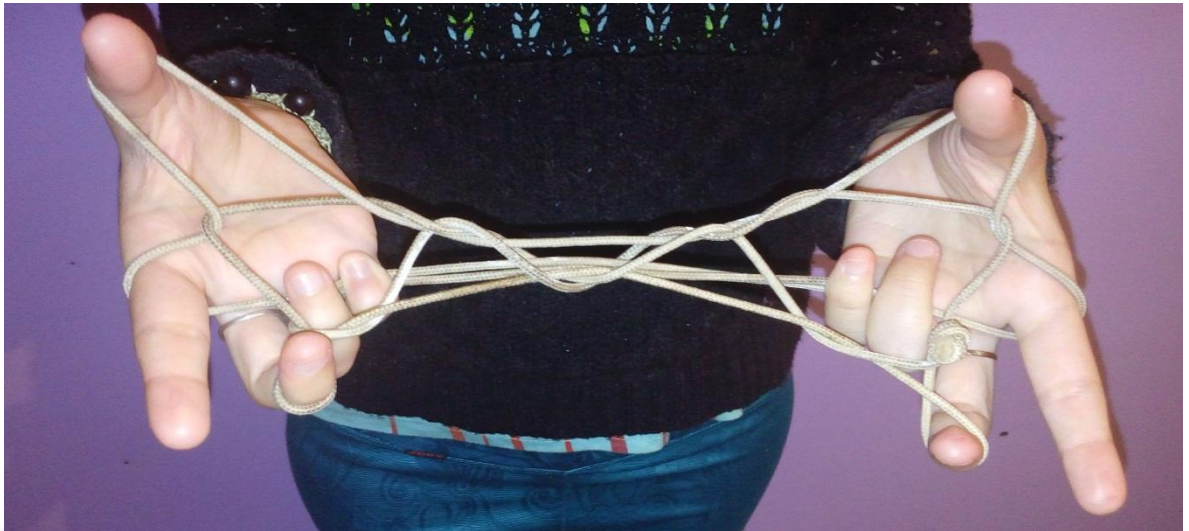
PASO N°31



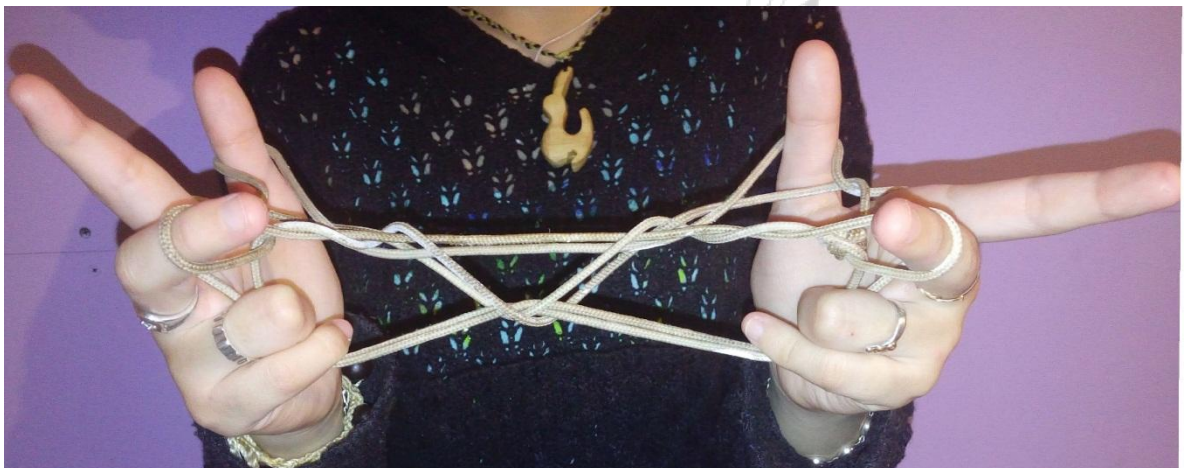
PASO N°32



PASO N°33



PASO N°34



4.4.2. Nivel Medio

Las siguientes partituras expuestas en esta investigación, están orientadas para niños con un nivel musical medio, donde por recursos instrumentales de los establecimientos se ha decidido compartir tanto una versión tradicional y una versión de aula. Cuando exponemos una partitura Rapa Nui se debe trabajar ámbitos rítmicos particulares, en los cuales se encontrarán figuras rítmicas como galopas, galopas inversas, doble corcheas, negras, entre otras. Considerando la realidad nacional, lo principal es resguardar la esencia de la obra tradicional, para así acercar la música a los recursos con los que cuenta cada establecimiento.

Medio: Tangata va'e huru huru
Repertorio de sonidos: do, re, mi, fa, sol.
Repertorio rítmico: negra con punto, silencio de corchea , cuartina, ligaduras
BPM: 90

TANGATA VA'E HURU HURU

9

u' i ko o ru a ate ta pa ta pa mai iro to

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

Detailed description: This block contains the first system of music, measures 9 through 12. It features a vocal line at the top with lyrics: "u' i ko o ru a ate ta pa ta pa mai iro to". Below the vocal line are three instrumental parts: T.Uk. (Tenor Ukulele), Gtr. (Guitar), and Bgo. Dr. (Bass and Drums). The T.Uk. and Gtr. parts consist of chords and melodic lines. The Bgo. Dr. part shows a bass line and a drum pattern with snare and bass drum hits.

13

po u ri a na ki ki u ma i he pu ha

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

Detailed description: This block contains the second system of music, measures 13 through 16. It features a vocal line at the top with lyrics: "po u ri a na ki ki u ma i he pu ha". Below the vocal line are three instrumental parts: T.Uk. (Tenor Ukulele), Gtr. (Guitar), and Bgo. Dr. (Bass and Drums). The T.Uk. and Gtr. parts consist of chords and melodic lines. The Bgo. Dr. part shows a bass line and a drum pattern with snare and bass drum hits.

TANGATA VA'E HURU HURU

17

ro a na i te ka hu po i ri tan ga ta

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

21

va' e hu ru hu ru mai iro te

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

25

po u ri pi pi ko ma i e ra ha ka te

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. It features four staves: a vocal line at the top, a Tenor Ukulele (T.Uk.) line, a Guitar (Gtr.) line, and a Bongos/Drums (Bgo. Dr.) line. The vocal line has lyrics: 'po u ri pi pi ko ma i e ra ha ka te'. The T.Uk. and Gtr. lines play a rhythmic accompaniment of chords. The Bgo. Dr. line has a simple drum pattern.

29

te a mai i to na ni ho e ra mo ha ka

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

Detailed description: This system contains measures 29 through 32. It features four staves: a vocal line at the top, a Tenor Ukulele (T.Uk.) line, a Guitar (Gtr.) line, and a Bongos/Drums (Bgo. Dr.) line. The vocal line has lyrics: 'te a mai i to na ni ho e ra mo ha ka'. The T.Uk. and Gtr. lines play a rhythmic accompaniment of chords. The Bgo. Dr. line has a simple drum pattern.

TANGATA VA'E HURU HURU

33

ma ta ku i a ko e a na va ri e te

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The vocal line (top staff) has lyrics: 'ma ta ku i a ko e a na va ri e te'. The T.Uk. (T. Ukulele) and Gtr. (Guitar) parts play a consistent rhythmic accompaniment of eighth-note chords. The Bgo. Dr. (Bongo/Drum) part features a steady eighth-note pattern. The key signature has one flat (B-flat).

37

ta ta ne o te a ro e ra

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

Detailed description: This system contains measures 37 through 40. The vocal line (top staff) has lyrics: 'ta ta ne o te a ro e ra'. The T.Uk. and Gtr. parts continue with the same accompaniment. The Bgo. Dr. part continues with the same pattern. The key signature has one flat (B-flat).

41

T.Uk.

Gtr.

Bgo. Dr.

The musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in each of the three measures. The second staff, labeled 'T.Uk.', shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The third staff, labeled 'Gtr.', shows a similar rhythmic pattern with chords. The fourth staff, labeled 'Bgo. Dr.', shows a drum pattern with eighth notes and rests. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

B) Repertorio Aula

TANGATA VA'E HURU HURU

Tradicional folclor

"Hombre de piernas peludas"

Rapa Nui

$\text{♩} = 90$

Voice

Flute

Xylophone

Guitar

Bongo Bells

Bombo

6

Fl.

Xyl.

Gtr.

6

B. Bl.

TANGATA VA'E HURU HURU

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 15, and the second system covers measures 16 through 20. Each system includes staves for Xyl., Gtr., and B. Bl. (Bassoon). The Xyl. part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Gtr. part provides a rhythmic accompaniment with chords and arpeggiated patterns. The B. Bl. part consists of a steady eighth-note accompaniment. The Fl. part is present in both systems but contains only rests throughout the entire score. The score is marked with '11' at the beginning of each system and '16' at the start of the second system.

TANGATA VA'E HURU HURU

21

e u i u' i ko o

21

Fl.

21

Xyl.

21

Gtr.

21

B. Bl.

21

26

ru a ate ta pa ta pa — mai iro to po u ri a na ki

26

Fl.

26

Xyl.

26

Gtr.

26

B. Bl.

26

TANGATA VA'E HURU HURU

31

ki u ma i — he pu ha ro a na i te ka hu po i ri —

31

Fl.

31

Xyl.

31

Gtr.

31

B. Bl.

36

— tan ga ta va' e hu ru hu ru — mai iro te

36

Fl.

36

Xyl.

36

Gtr.

36

B. Bl.

TANGATA VA'E HURU HURU

41

po u ri pi pi ko ma i e ra ha ka te te a mai

41

Fl.

41

Xyl.

41

Gtr.

41

B. Bl.

41

46

i to na ni ho e ra mo ha ka ma ta ku i a ko e

46

Fl.

46

Xyl.

46

Gtr.

46

B. Bl.

51

a na va ri e te ta ta ne o te a ro e ra

51

Fl.

51

Xyl.

51

Gtr.

51

B. Bl.

51

56

56

Fl.

56

Xyl.

56

Gtr.

56

B. Bl.

56

4.4.3. Nivel Avanzado

Las siguientes partituras son expuestas desde la mirada tradicional y junto con ello una adaptación para ser interpretadas en la realidad instrumental nacional, la obra tiene un grado de complejidad avanzado, la versión tradicional es un tango Rapa Nui, el cual popularmente en sus inicios fue compuesto para piano, pero por la escasez de este instrumento en Rapa Nui, su acompañamiento armónico es interpretado a través del Upa Upa (acordeón).

Avanzado: ka tangi te piano
Repertorio de sonidos: 8va
Repertorio Rítmico: síncopa, tresillo, modulación métrica
BPM: 90

A) Canto Tradicional:

KA TANGI TE PIANO

"Llora el piano"

Tradicional folclor
Rapa Nui

$\text{♩} = 90$

The musical score is arranged in a system with six staves. The tempo is marked as quarter note = 90. The time signature is 2/4. The Alto part consists of four measures, each containing a single quarter rest. The Accordion part is divided into two staves: the upper staff has four measures with rests in the first two and eighth-note patterns in the last two; the lower staff has four measures of eighth-note chords. The Ukulele and Guitar parts each consist of four measures with quarter rests. The Pito Drums and Bombo parts each consist of four measures with quarter rests.

5

A

5

Acc.

5

Uk.

Guitarra.

5

Bgo. Dr.

KA TANGI TE PIANO

9

A

9

Acc.

9

Uk.

Guitarra.

9

Bgo. Dr.

The musical score consists of five staves. The first staff, labeled 'A', contains four measures of whole rests. The second staff, labeled 'Acc.', contains four measures of music: the first measure has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4; the second measure has a half note G4 with a slur over it and a quarter note A4; the third measure has a half note G4 and a half note F4; the fourth measure has a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The third staff, labeled 'Uk.', contains four measures of chords: the first measure has a whole rest; the second, third, and fourth measures each have four chords (two in the treble clef and two in the bass clef) marked with a forte '9' dynamic. The fourth staff, labeled 'Guitarra.', contains four measures of chords: the first measure has a whole rest; the second, third, and fourth measures each have four chords (two in the treble clef and two in the bass clef) marked with a forte '9' dynamic. The fifth staff, labeled 'Bgo. Dr.', contains four measures of a drum pattern: the first measure has a whole rest; the second, third, and fourth measures each have a bass drum on the first half of the measure, a snare drum on the second half, and a triplet of eighth notes on the snare drum in the final eighth of the measure, marked with a forte '9' dynamic.

13

A

13

Acc.

13

Uk.

Guitarra.

13

Bgo. Dr.

The musical score is arranged in five systems. The first system, labeled 'A', consists of a single treble clef staff with four measures, each containing a whole rest. The second system, labeled 'Acc.', consists of two staves (treble and bass clefs) with four measures of music. The third system, labeled 'Uk.', consists of two staves (treble and bass clefs) with four measures of music. The fourth system, labeled 'Guitarra.', consists of two staves (treble and bass clefs) with four measures of music. The fifth system, labeled 'Bgo. Dr.', consists of two staves (treble and bass clefs) with four measures of music. The number '13' is written above the first measure of each system. The number '4' is written at the top left of the page.

KA TANGI TE PIANO

17

A

17

Acc.

17

Uk.

Guitarra.

17

Bgo. Dr.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 17 through 20. The 'A' part consists of four measures, each with a single quarter rest on a treble clef staff. The 'Acc.' part is a grand staff with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff containing a bass line. The 'Uk.' part consists of two staves: the top staff has a treble clef and contains chords with a sharp sign, while the bottom staff has a treble clef and contains a rhythmic accompaniment. The 'Guitarra.' part consists of two staves: the top staff has a treble clef and contains chords, while the bottom staff has a bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The 'Bgo. Dr.' part consists of two staves: the top staff has a bass clef and contains a bass line with some rests, while the bottom staff has a bass clef and contains a simple bass line.

6

KA TANGI TE PIANO

$\text{♩} = 90$

21

A

Ka tan gi te pi a no fa ha na ha na mo te a ri ki o mi ru

21

Acc.

21

Uk.

Guitarra.

21

Bgo. Dr.

KA TANGI TE PIANO

25

A

mo ren ga tau a hua a na ke na te pi a no e tan gi nei

25

Acc.

25

Uk.

25

Guitarra.

25

Bgo. Dr.

25

8

KA TANGI TE PIANO

♩ = 90

29

A

i a u he ha ta ro o ti a ko e e ren ga hu ru rau e re

29

Acc.

29

Uk.

Guitarra.

29

Bgo. Dr.

KA TANGI TE PIANO

33

A

ko ko e ko ma ma ko pa pa a na e ha ta ro ki te re va run ga

33

Acc.

33

Uk.

Guitarra.

33

Bgo. Dr.

37

A

ka tan gi te a ri ki a hu a o mi ru kia ren ga ki te hu non ga i

37

Acc.

37

Uk.

Guitarra.

37

Bgo. Dr.

KA TANGI TE PIANO

41

A

ra ve ta ra hu no pa pa i te_ ka ri i na ka i a u ha u ma i

41

Acc.

41

Uk.

Guitarra.

41

Bgo. Dr.

45

A

ka re re tou re o e pi ki pi ki e _____ ia u ki a tu e na

45

Acc.

45

Uk.

Guitarra.

45

Bgo. Dr.

KA TANGI TE PIANO

49

A

vae ha ka hi hi i run ga ite pe pe pa he vi a o te vi e hi va

49

Acc.

49

Uk.

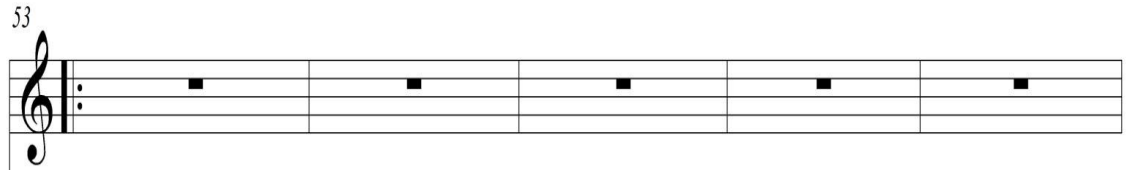
Guitarra.

49

Bgo. Dr.

A

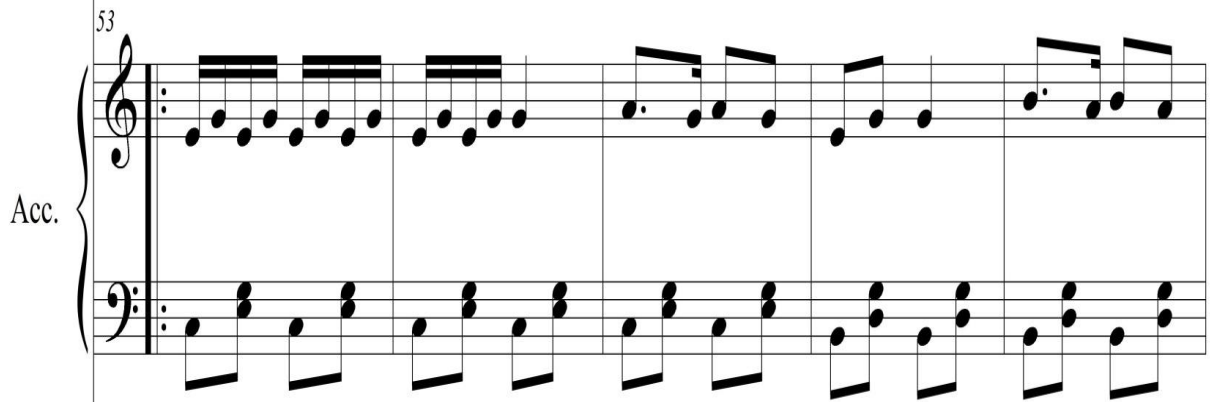
53



Musical staff for instrument A, showing five measures of rests.

Acc.

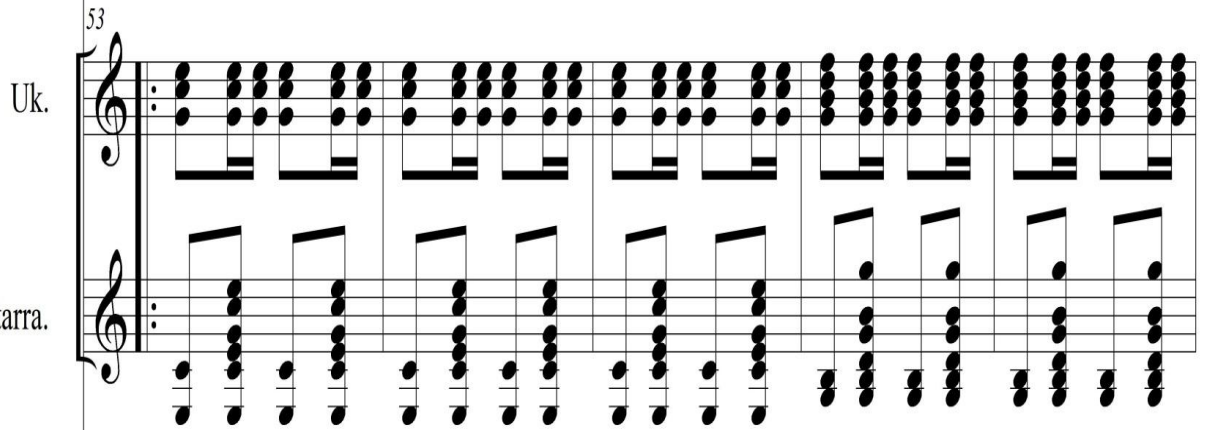
53



Musical staff for Accordion (Acc.), showing five measures of music.

Uk.

53



Musical staff for Ukulele (Uk.), showing five measures of music.

Guitarra.

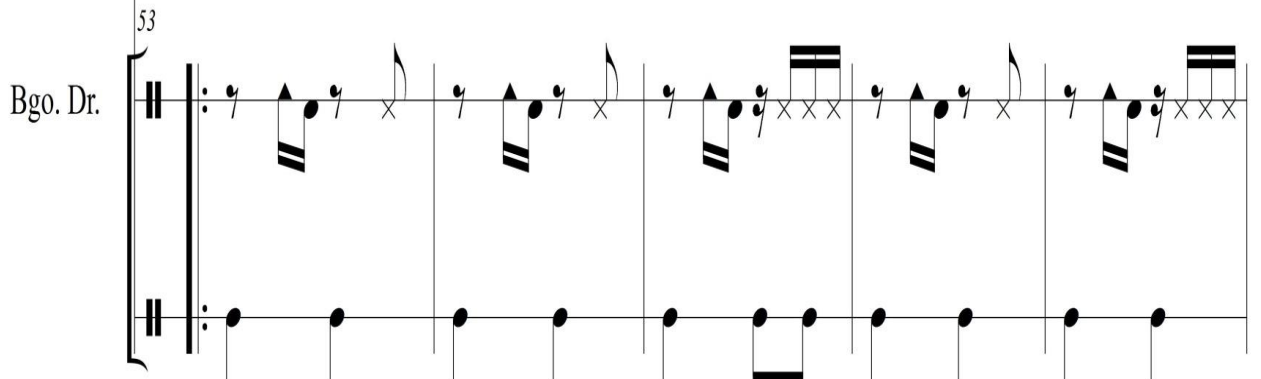
53



Musical staff for Guitar (Guitarra.), showing five measures of music.

Bgo. Dr.

53



Musical staff for Bongos and Drums (Bgo. Dr.), showing five measures of music.

58 1.

A

58

Acc.

58

Uk.

Guitarra.

58

Bgo. Dr.

Repertorio Aula:

KA TANGI TE PIANO

Tradicional folclor

"Llora el piano"

Rapa Nui

♩ = 90

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Vocals, Flute, Xylophone, Guitar, and Bombo. The second system includes parts for Vox., Fl., Xyl., and Gtr. The tempo is marked as ♩ = 90. The time signature is 2/4. The key signature is one flat (B-flat). The score consists of 8 measures. The first four measures are mostly rests for the vocal and flute parts, while the xylophone and guitar parts begin their accompaniment. The second system continues the accompaniment for the xylophone and guitar, while the vocal and flute parts remain at rest.

9

Vox.

Fl.

Xyl.

Gtr.

90

13

Vox.

Fl.

Xyl.

Gtr.

KA TANGI TE PIANO

17

Vox. 
Ka tan gi te pi a no fa ha na ha na

Fl. 

Xyl. 

Gtr. 



21

Vox. 
mo te a ri ki o mi ru mo ren ga tau a hua a na ke na

Fl. 

Xyl. 

Gtr. 

25

Vox. te pi a no e tan gi nei i a u he ha ta ro o ti a ko e

Fl.

Xyl.

Gtr.

25

29

Vox. e ren ga hu ru rau e re ko ko e ko ma ma ko pa pa a na e

Fl.

Xyl.

Gtr.

29

KA TANGI TE PIANO

33

Vox.  ha ta ro ki te re va run ga

Fl. 

Xyl. 

Gtr. 



37

Vox. 

Fl. 

Xyl. 

Gtr. 

37 

41

Vox. *ka tan gi te a ri ki*

Fl.

Xyl.

Gtr.

45

Vox. *a hu a o mi ru kia ren ga ki te hu no nga i ra ve ta ra hu no*

Fl.

Xyl.

Gtr.

KA TANGI TE PIANO

49

Vox. pa pa i te ka ri i na ka i a u ha u ma i ka re re tou re o

49

Fl.

49

Xyl.

49

Gtr.

49

53

Vox. e pi ki pi ki e ia u ki a tu e na vae ha ka hi hi

53

Fl.

53

Xyl.

53

Gtr.

57

Vox. i run ga ite pe pe pa he vi a o te vi e hi va

Fl.

Xyl.

Gtr.

57

61

Vox.

Fl.

Xyl.

Gtr.

61

KA TANGI TE PIANO

65

Vox.

65

Fl.

65

Xyl.

65

Gtr.

65

Musical score for measures 65-68. The score is arranged in five staves: Vox, Fl., Xyl., Gtr., and a percussion line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 65: Vox has a whole rest; Fl. has a whole rest; Xyl. has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2. Measure 66: Vox has a whole rest; Fl. has a whole rest; Xyl. has eighth notes G4-A4-Bb4-C5, eighth notes C5-Bb4-A4-G4, eighth notes G4-F4-E4-D4, eighth notes C4-B3-A3-G3; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2. Measure 67: Vox has a whole rest; Fl. has a whole rest; Xyl. has eighth notes G4-A4-Bb4-C5, eighth notes C5-Bb4-A4-G4, eighth notes G4-F4-E4-D4, eighth notes C4-B3-A3-G3; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2. Measure 68: Vox has a whole rest; Fl. has a whole rest; Xyl. has a whole rest; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2.

69

Vox.

69

Fl.

69

Xyl.

69

Gtr.

Musical score for measures 69-72. The score is arranged in five staves: Vox, Fl., Xyl., Gtr., and a percussion line. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 4/4. Measure 69: Vox has a whole rest; Fl. has eighth notes G4-A4-Bb4-C5, eighth notes C5-Bb4-A4-G4, eighth notes G4-F4-E4-D4, eighth notes C4-B3-A3-G3; Xyl. has a whole rest; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2. Measure 70: Vox has a whole rest; Fl. has eighth notes G4-A4-Bb4-C5, eighth notes C5-Bb4-A4-G4, eighth notes G4-F4-E4-D4, eighth notes C4-B3-A3-G3; Xyl. has a whole rest; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2. Measure 71: Vox has a whole rest; Fl. has eighth notes G4-A4-Bb4-C5, eighth notes C5-Bb4-A4-G4, eighth notes G4-F4-E4-D4, eighth notes C4-B3-A3-G3; Xyl. has a whole rest; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2. Measure 72: Vox has a whole rest; Fl. has eighth notes G4-A4-Bb4-C5, eighth notes C5-Bb4-A4-G4, eighth notes G4-F4-E4-D4, eighth notes C4-B3-A3-G3; Xyl. has eighth notes G4-A4-Bb4-C5, eighth notes C5-Bb4-A4-G4, eighth notes G4-F4-E4-D4, eighth notes C4-B3-A3-G3; Gtr. has a power chord G2-Bb2-D2-F2; Percussion has a quarter note G2.

73

Vox.

73

Fl.

73

Xyl.

73

Gtr.

73

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'KA TANGI TE PIANO' and begins at measure 73. It features five staves. The first staff, labeled 'Vox.', contains three whole rests. The second staff, 'Fl.', and third staff, 'Xyl.', both play a melodic line starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter note. The fourth staff, 'Gtr.', provides a rhythmic accompaniment with a series of chords, each consisting of a quarter note followed by a dotted quarter note. The fifth staff, which begins with a double bar line, has a simple bass line with quarter notes and a half note.

5. Conclusiones

A lo largo de estos cinco meses de investigación se ha tomado pleno conocimiento del patrimonio cultural que posee Rapa Nui, en donde se resignificó de manera concreta la visión existente sobre esta cultura en la sociedad chilena, que por lo general, le otorga un valor comercial y turístico por sobre el patrimonial dejando de lado lo realmente esencial que compone a esta cultura, debiendo ser asimilada, resguardada y protegida por el estado chileno. Las características antes mencionadas hacen a este lugar único en su especie, que en su espiritualidad tiene una conexión con sus ancestros y la naturaleza, con una sensibilidad e importancia por todo lo que les entrega, surgiendo así, la valoración del patrimonio intangible. Decantando todo lo anterior, en lazos afectivos significativos, su cultura está basada en la familia como eje fundamental de la existencia, esto da un valor afectivo importante como estructura social y cultural.

Junto con lo expuesto anteriormente se logró comprender gran parte del patrimonio músico-memorial, expresado en tipos de cantos, bailes, organología, mitología, y en sus orígenes históricos, esta valiosa información se ha conservado de manera oral por generaciones, que ha sido materializado en traducciones, transcripciones y ensambles contextualizados a la enseñanza musical chilena.

A lo largo del tiempo, se ha resguardado información que trasciende más allá de un papel, conocimientos perpetuados por largas generaciones, pero claro está que la importancia nace desde los antepasados que inspiraron la permanencia y el rescate de las tradiciones. Esta información es la raíz de una cultura, generando un nivel de necesidad, valoración y apropiación de la información. Profundizando en la cultura Rapa Nui, la transmisión oral es un eje fundamental en la perpetuación de las tradiciones y que gracias al interés por parte de los que componen esta herencia cultural, se conoce lo que actualmente conforma la cultura Rapa Nui.

Se está de acuerdo que este seminario aporta de manera sustancial a la valoración de la cultura, ya que como se expuso anteriormente, es necesario abrir los campos de investigación para que la sociedad sea capaz de valorar y asimilar esta cultura como parte de Chile.

Por otro lado, se deja en evidencia gran parte del patrimonio musical de Rapa Nui, el cual posee un valor cultural desconocido en muchos aspectos, que han sido descritos detalladamente en la presente investigación con la finalidad de entregar al docente una herramienta confiable y pertinente a la enseñanza de esta cultura. Es por esto que surge la siguiente inquietud:

¿La cultura patrimonial musical Rapa Nui está incluida y valorada de una manera didáctica para un buen aprendizaje en el currículum actual del ministerio de educación?

A medida del transcurso del presente seminario se ha respondido esta incógnita, evidenciando la carencia de material didáctico concreto y detallado que aporte de manera significativa a la comprensión de la cultura, donde exista una perspicacia más allá de la exposición antropológica y su valoración turística. Se hace necesario crear material bibliográfico y palpable que aporte al conocimiento integral de la cultura Rapa Nui

Este material didáctico es solo la primera parte de muchas maneras de forjar una enseñanza, por ende esta propuesta puede ser perfectamente utilizada como base para futuras investigaciones, en disciplinas tales como sociología, historia, educación física, filosofía o artes visuales, ya que pensada desde estos campos de enseñanza, ostenta versatilidad que abre una o más llaves a los distintos campos de investigación potenciando el conocimiento integral de la cultura.

6. Glosario Rapa Nui

El presente glosario contiene palabras en idioma Rapa Nui, necesarias para la comprensión de la totalidad de las palabras usadas en esta investigación, además del vocabulario usado en la cotidianeidad por los habitantes de Rapa Nui.

- *RAPA NUI*: (isla grande en idioma Rapa Nui) Nombre otorgado a la isla de pascua, antes de su descubrimiento por sus habitantes aborígenes, también se utiliza para denominar tanto a los habitantes de la isla como a su idioma.
- *RAPA ITI* (isla pequeña en idioma Rapa Nui): Isla perteneciente a la polinesia francesa, de la cual según la mitología Rapa Nui provienen sus antepasados ya que se trataría de la mítica isla de hiva.
- *ARIKI HOTU MATUA*: Ariki significa rey en el idioma polinésico, denominación que se le dio a *hotu matua* el primer rey de la recién descubierta isla de pascua.

Según la mitología Rapa Nui, se inicia el éxodo por aviso del sabio *hau maka*, que en los sueños, *make make* o dios creados le habría advertido de una catástrofe que cobraría muchas vidas si seguían en hiva.

Hotu matua inició la búsqueda de nuevas tierras para su pueblo, enviando una comisión exploradora. Al encontrar Rapa Nui y asegurar su idoneidad como tierra habitable la comisión regresa, y aproximadamente en el siglo IV de nuestra era *ariki hotu matua* habita Rapa Nui junto a su pueblo, hoy en día es referenciado y homenajeado en gran parte del repertorio musical Rapa Nui.

- *TAHITI*: Corresponde a la isla más grande de la polinesia francesa, de la

- *KUMARA*: Tubérculo comestible incluso su raíz, tiene parecido tanto en sabor como apariencia al camote o papa dulce.
-
- *MAHUTE* (arbusto): Arbusto apreciable en Rapa Nui y toda polinesia, se obtiene vestimentas y cuerdas machucando sus hojas.
 - *TARO* (tubérculo): Tubérculo existente en toda la polinesia sus hojas son toxicas por ende debe ser cocinado o utilizado solo su tallo del cual corresponde el mayor consumo dado sus características nutricionales.
 - *UHI*: Arbusto muy apreciado por sus pigmentos purpura presente en toda polinesia.
 - *TI* (arbusto pigmentos): Muy apreciado por sus pigmentos rojizo presente en toda polinesia.
 - *PUA* (pigmentos arbusto): Muy apreciado por sus pigmentos amarillo presente en toda polinesia.
 - *MAKOI*: Árbol de clima caribeño, puede crecer hasta 12 metros de alto, de madera agrietada pero alta densidad.
 - *MANU TARA*: Ave de mucha importancia en la cultura Rapa Nui, ya que se le asignan poderes mágicos y de buena fortuna, a su figura están asociadas algunas de las más importantes festividades y mitologías de la isla descritas en nuestra investigación.
 - *MOA*: Significa gallina en idioma polinesio tiene origen en la descripción de los avestruces gigantes⁴⁹ de nueva Zelanda.

más que el tamaño de sus orejas, fue utilizado como alimento por los primeros habitantes de la isla.

- *MOKO* (lagartija): Reptil autóctono de la isla, casi extinto y de tamaño reducido.
-
- *RONGO RONGO*: Se conoce con el nombre de *Rongo Rongo* a un sistema de escritura descubierto en isla de pascua en el s. XIX, tallado primordialmente con puntas de obsidiana y elaborado a partir de dientes de tiburón, en su mayoría sobre tablillas de madera.
 - *ORONGO*: Principal sitio de arte rupestre de Rapa Nui, centenares de petroglifos tallados en las rocas que representan la figura del hombre pájaro.
 - *TAMARIKI*⁵⁰: Isla de los nobles
 - *HANAU EEPE*: Legendaria raza de los orejas largas.⁵¹
 - *HANAU MOMOKO*: Legendaria raza de los orejas cortas
 - *KORO*: Nombre otorgado a las personas mayores, ancianos o adultos.⁵²
 - *NUA*: Nombre otorgado a las personas mayores, ancianas o adultas.

7. Anexos

La presente investigación es acompañada con un CD con el material elaborado, adjunto en un cuadernillo de Formato PDF, esto para facilitar al que desee trabajar el repertorio presentado, además de una grabación con la ejecución de la obra “KA TANGI TE PIANO” por el establecimiento educación Salesianos de Alameda, el cual gentilmente favoreció la aplicación de dicho contenido.

8. Bibliografía

8.1. Escrita:

- Abarca, S.. (2015). *Riu, El canto primal de Rapa Nui*. Santiago de Chile: LOM ediciones .
- Campbell R. (2015). *La herencia musical de rapa nui*. santiago de chile: rapanui press.
- Frontier, A. (2013). *Puka o te himene Rapa nui*. Chile: Fondar regional.
- Hernández R. (2010). *Metodología de la investigación*. México D.F.: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Latham A. 2009. Música . *En Diccionario enciclopédico de la música* (1, 1685) México: Fondo de cultura económica (México).

8.2. Online:

- El Atril. (2015). *Método orff*. 24/11/15, de El Atril Sitio web: <http://www.el-atril.com/Fichas/Orff/metodo.html>
- Educar Chile. (2015). *Música en colores, un método de enseñanza*. 24/25/15, de EducarChile Sitio web: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?ID=185450>

- Pedagogía Musical. (2015). *Método Orff*. 26/11/15, de Pedagogía Musical Sitio web: <https://sites.google.com/site/pedagogiamusi/m/metodo-orff>
- Reyes N. (2011). *NECESIDADES DE HOY: MEMORIA HISTÓRICA, PATRIMONIO, COSTUMBRES Y/O TRADICIONES E IDENTIDAD CULTURAL EN LA FAMILIA*. 12-11-2015, contribuciones a las ciencias sociales, Sitio web: <http://www.eumed.net/rev/cccss/13/ncrp2.html>
- Unesco. (1982). *DECLARACIÓN DE MÉXICO SOBRE LAS POLÍTICAS CULTURALES*. noviembre 10, 2015, de Unesco Sitio web: http://portal.unesco.org/culture/es/files/35197/11919413801mexico_sp.pdf/mexico_sp.pdf
- http://www.suzukimexico.org/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=63&limitstart=1

8.3. Iconográfica:

- **Figura 1:** Imagina isla de pascua. (2013). *Dónde está la isla de pascua*. 17/12/2015, de Imagina isla de pascua Sitio web: <http://imaginaisladepascua.com/wp-content/uploads/2013/06/ubicacion01.jpg>
- **Figura 2:** <https://islandelpacifico.files.wordpress.com/2009/03/postal-rapa-nui-pujador21.jpg>
- **Figura 3:** Orongo, Rapa Nui (easter island), 1989. photo by: David C.Ochnser. copyright jo anne Van Tilburg/Eisp.
- **Figura 4:** http://asonu.com/asonu_es.html
- **Figura 5:** http://asonu.com/asonu_es.html
- **Figura 6:** <http://plataforma.comusica.com/ acordeon/12394-acordeon-hohner-corona-ii-rojo.html>
- **Figura 7:** Hernández, A.. (2001). *Rapa Nui Lengua y Cultura*. Ñuñoa, Santiago de Chile: Alfabetas Artes Gráficas

- **Figura 10:** Hernández, A.. (2001). *Rapa Nui Lengua y Cultura*. Ñuñoa, Santiago de Chile: Alfabetas Artes Gráficas
- **Figura 11:** Hernández, A.. (2001). *Rapa Nui Lengua y Cultura*. Ñuñoa, Santiago de Chile: Alfabetas Artes Gráficas.p,67

8.4. Complementaria:

- Recopilación conjunto grupo y baile *Tamariki*.
 - Cristino,C.. (2011). *La Compañía explotadora de la isla de pascua patrimonio, memoria e identidad en Rapa Nui*. Chile: Escaparates.
 - Consejo nacional de la cultura y las artes. (2011). Conociendo la Cultura de Rapa Nui. 17/12/2015, de Consejo nacional de la cultura y las artes Sitio web: <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2013/02/Guia-Rapanui.pdf>
 - De la Maza, J.. (2009). *Hakari o te Rapa Nui representación del mito en Rapa Nui: de ritual ancestral a performance postmoderna*. 17/12/2015, de Facultad de artes-Pontificia Universidad Católica de Chile Sitio web: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/4360%20-%20catedra07%20JacintaArthurdelaMaza.pdf>
 - Ministerio de Educación. (2013). *Música Programa de Estudio para Primer Año Básico Unidad de Currículum y Evaluación*, República de Chile: Ministerio de Educación, p , 60, OA 3.
- ¹ Ministerio de educación. (2012). *Programa de estudio tercer año básico sector lengua indígena Rapa Nui*. República de Chile: Mineduc. p,7.
- Oficina regional de educación. (2011). *Rapa Nui, pasado, presente, futuro*. Chile: Alfabetas.
 - Ramirez, J. (2008). *Rapa Nui, El ombligo del mundo*. Santiago de Chile: Morgan impresores.