



Universidad de los Andes

Facultad de Arte

Escuela de Artes Escénicas

Departamento de Danza

Licenciatura de Danza y Artes del Movimiento

**“LLEGAR A LA MÚSICA DESDE EL CUERPO”**

---

*PROPUESTA PEDAGÓGICA DESDE LA DANZA NACIONALISTA PARA LA  
ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA EJECUCIÓN DEL CUATRO Y LAS*

*MARACAS*

**Proyecto de grado presentado ante la ilustre Universidad De Los Andes para  
optar al título de Licenciada en Danza y Artes del Movimiento**

Por:

Br. Sabrina del Mar Valero Mendoza

Tutora: Dra. Brenda Iglesias.

Mérida-Venezuela Julio 2023

## “LLEGAR A LA MÚSICA DESDE EL CUERPO”

---

### *PROPUESTA PEDAGÓGICA DESDE LA DANZA NACIONALISTA PARA LA ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA EJECUCIÓN DEL CUATRO Y LAS MARACAS*

Br. Sabrina del Mar Valero Mendoza

Tutora: Dra. Brenda Iglesias.

#### **Resumen**

En el siguiente trabajo de investigación, se propone un método de enseñanza – aprendizaje para jóvenes músicos desde la Danza Nacionalista, para la ejecución del cuatro y las maracas. Esto con la finalidad de innovar y permitir desarrollar conceptos básicos de la música con una mayor conciencia de la corporeidad. Planteamos el cuerpo como medio clave para la ejecución musical, específicamente con la Danza Nacionalista como instrumento para la formación del cuerpo, y la ayuda de pedagogías musicales como la rítmica Dalcroze y el Shulwerk de Orff, para fortalecer en los ejecutantes recursos como el ritmo, la armonía, la interpretación, la importancia del cuerpo en la música y el valor histórico- cultural que tienen las artes en Venezuela.

**Línea de investigación:** música, danza y pedagogía.

**Palabras clave:** ejecución musical, Danza Nacionalista, rítmica, cuerpo y música.

## DEDICATORIA.

Primeramente a Dios, por darme vida y salud para poder seguir con cada una de mis metas propuestas y seguir alcanzando más cada día.

A mi madre, Sabina Mendoza, quien ha sido todo para mí en cada momento, y a mi padre José Gregorio Valero, mi ángel eterno, quien me acompaña desde el cielo en cada victoria y meta lograda.

Para mis dos mamás, mi abuela Miguelina Silva y Cristhian Hernández., quienes han sido un apoyo vital durante toda mi vida.

Para mí más grande apoyo y mi fiel compañero, Yonathan Parra. Gracias por apoyarme y estar junto a mí en cada momento con tu amor y determinación.

A mi hermano Santiago Vivas y a mi padrastro José Luis Contreras, por su apoyo incondicional y siempre sacarme una sonrisa.

Mi querida tutora, la Doctora Brenda Iglesia. Gracias por creer en mí desde los inicios de mi carrera y apoyar cada pensamiento y guiarlo de la mejor manera.

Gracias a mis súper músicos: Oriana, Rances, Daniela R, Daniela A, Santiago G, Marcos, Andrea, Evelyn, Aylen y mi Abi, por creer en mí y seguirme en cada idea y propuesta que he presentado a través de este proceso. Ustedes son mi pieza clave.

A cada uno de mis amigos y familiares que en algún punto de mi vida han dejado en mí una gran enseñanza. Especialmente a mi grandiosa Tocaya, Sabrina Morantes. Tu apoyo y aliento han sido, fueron y serán algo indispensable y veraz.

## INDICE:

<u>RESUMEN</u> .....	<u>ii</u>
<u>DEDICATORIA</u> .....	<u>iii</u>
<u>INTRODUCCIÓN</u> .....	<u>10</u>
<u>CAPÍTULO I. EL CUERPO COMO UN TODO</u> .....	<u>13</u>
1.1 Planteamiento del Problema.....	14
1.2 Objetivos de la Investigación.....	20
1.2.1 <i>Objetivo General</i> .....	20
1.2.2 <i>Objetivos Específicos</i> .....	20
1.3 Justificación De La Investigación.....	21
1.4 Propósito de la Investigación.....	23
1.5 Metodología Aplicada.....	24
1.6 Antecedentes de la Investigación.....	26
<u>CAPITULO II: LA DANZA Y LA MÚSICA: UNA CONEXIÓN</u> <u>INEVITABLE</u> .....	<u>33</u>
2.1 La Música a Través de la Pedagogía Musical.....	34
2.1.1 <i>Emile-Jaques Dalcroze y su Rítmica</i> .....	36

2.1.2 <i>Carl Orff y su Método</i> .....	42
2.2 La Música desde la Tradición y la Historia de Venezuela.....	50
2.3 La Danza Nacionalista a Través de la Historia y su Código Corpóreo.....	60
2.4 Danza y Música como uno Solo para la Enseñanza.....	74
<u>CAPITULO III: MOVIMIENTO SONORO: VITALIDAD, UNIÓN Y</u>	
<u>EXPRESIÓN</u> .....	<u>78</u>
3.1 Diseño de la propuesta: Laboratorio de Aprendizaje “Movimiento Sonoro”.....	79
3.2 Movimiento Sonoro en Acción... ..	87
3.2.1 <i>Etapa I: teoría y conocimiento</i> .....	88
3.2.2. <i>Etapa II: Movimiento y Sonido desde el Cuerpo</i> .....	94
3.2.3 <i>Etapa III: Desde la Danza se Hace Música</i> .....	101
3.3 <i>Movimiento Sonoro: Cierre</i> .....	107
<u>CONCLUSIONES</u> .....	<u>112</u>
<u>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</u> .....	<u>117</u>

## ÍNDICE DE TABLAS

<b>Tabla 1.</b> Principales elementos del método Orff. Fuente: Elaboración propia.....	46-48
<b>Tabla 2.</b> Laboratorio Movimiento Sonoro. Etapas y contenido programático. Fuente: Elaboración propia .....	83-86
<b>Tabla 3.</b> Cuadro comparativo entre Dalcroze y Orff. Fuente: elaboración propia.....	91

www.bdigital.ula.ve

## ÍNDICE DE IMÁGENES

<b>Ilustración 1.</b>	Jaques Emile Dalcroze.	Fuente:	
	<a href="https://pin.it/5L92izG">https://pin.it/5L92izG</a> .....		38
<b>Ilustración 2.</b>	Clases de rítmica. Nueva York Dalcroze.	Fuente:	
	<a href="https://pin.it/1QGd6xO">https://pin.it/1QGd6xO</a> .....		40
<b>Ilustración 3.</b>	Joropo, fiesta venezolana.	Fuente: <a href="https://pin.it/5L92izG">https://pin.it/5L92izG</a> .....	53
<b>Ilustración 4.</b>	Cuatro venezolano.	Fuente: <a href="https://pin.it/3iyLOYY">https://pin.it/3iyLOYY</a> .....	55
<b>Ilustración 5.</b>	Maracas venezolanas.	Fuente:	
	<a href="https://pin.it/38liXQC">https://pin.it/38liXQC</a> .....		58
<b>Ilustración 6.</b>	Bailarina de Danza Nacionalista. Interprete: Oriana Rondón.	Fuentes:	
	Archivo personal .....		62
<b>Ilustración 7.</b>	Alma Llanera: zarzuela en un cuadro.	Fuente:	
	<a href="https://pin.it/4uYegr9">https://pin.it/4uYegr9</a> .....		65
<b>Ilustración 8.</b>	Yolanda Moreno.	Fuente:	
	<a href="https://pin.it/6Ck53pt">https://pin.it/6Ck53pt</a> .....		67
<b>Ilustración 9.</b>	Danzas Tabay: En-Movimiento. Fotógrafo: Sebastián Cañas.	Fuente:	
	Archivo Personal.....		69

<b>Ilustración 10,11 y 12.</b> Secuencia del paso de tres hacia adelante o valseo de frente. Fuente: Archivo personal .....	71
<b>Ilustración 13, 14 y 15.</b> Secuencia del paso cuarteado en la Danza Nacionalista. Fuente: Archivo Personal .....	72
<b>Ilustración 16 y 17.</b> Etapa I Teoría Y Conocimiento. Fuente: Archivo personal.....	89
<b>Ilustración 18 y 19.</b> Etapa I Teoría Y Conocimiento. Fuente: Archivo personal .....	92-93
<b>Ilustración 20.</b> Forma rítmica de las maracas en el joropo. Fuente: Archivo personal .....	95
<b>Ilustración 21.</b> Forma rítmica del cuatro en el joropo. Fuente: Archivo personal .....	95
<b>Ilustración 22.</b> Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo. Fuente: Archivo Personal.....	97
<b>Ilustración 23.</b> Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo. Fuente: Archivo Personal.....	98
<b>Ilustración 24.</b> Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo. Fuente: Archivo Personal.....	99

<b>Ilustración 25.</b> Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo. Fuente: Archivo Personal.....	100
<b>Ilustración 26.</b> Etapa III, desde la danza se hace música. Fuente: Archivo personal .....	102
<b>Ilustración 27.</b> Partitura del acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas en el Gabán. Fuente: Archivo personal.....	105
<b>Ilustración 28.</b> Partitura del acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas en el Sabanero. Fuente: Archivo personal .....	106
<b>Ilustración 29.</b> Partitura del acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas en Nuestro Vals. Fuente: Archivo personal.....	106

## INTRODUCCIÓN

El desarrollo del hombre va de la mano con las artes, que comprenden su esencia, desde la vinculación de las emociones y sentimientos con las acciones cotidianas del cuerpo, que permiten desde una canción, una pintura o danza, expresar y comunicar. Las artes son vitales como la educación en su totalidad, es por ello que se han transformado en una de las herramientas importante para facilitar e impulsar el desarrollo cognitivo y psicomotor de los niños. También podemos hacer énfasis en el valor histórico y cultural que tienen las artes, pues estas son las primeras manifestaciones tradicionales de un pueblo, y demuestran a través de su expresividad, la esencia y el valor de una nación.

Ahora bien, el cuerpo como medio principal para actividades realizadas a lo largo de nuestra vida, lo podemos vincular directamente como el instrumento principal para la ejecución de las artes, ya que es la raíz para cualquier movimiento y acción. El cuerpo se transforma en el medio principal para expresar y comunicar sin el habla en la danza, y en la música, se convierte en una extensión para la ejecución de sonoridad a través de los instrumentos.

Ser artistas, nos permite entender el mundo que nos rodea de una manera diferente, mediante la creatividad, capaces de estar atentos a lo que nos rodea, percibir, reflexionar, construir y reproducir el conocimiento. Las diferentes características como el movimiento y el sonido que vinculan a la danza y la música,

convierten su unión en un componente de gran efectividad para complementar la educación y el desarrollo de un individuo.

De esta manera, mediante el presente trabajo, buscamos la manera de vincular las artes escénicas para la formación artística y personal. La danza y la música como una sola, nos permiten trabajar desde el cuerpo para el alcance de objetivos que nos llevan a transformar continuamente nuestra realidad. Como estudiantes de la licenciatura de danza de la Universidad de los Andes, consideramos que la danza y la música son dos de las grandes artes que conectan a sociedades desde su esencia, su expresividad, sus raíces y sobre todo, desde sus posibilidades pedagógicas. Por ello, la educación musical será nuestra línea de investigación, tomando a los pedagogos Dalcroze y Orff como bases, para proponer un plan de formación que ayuden a los músicos a interpretar y ejecutar la música con una mayor propiedad y pertenencia.

A continuación, en el primer capítulo titulado “El cuerpo como un todo”, se expondrá detalladamente cómo desde la danza pretendemos crear un método de enseñanza- aprendizaje, que se transforme en una herramienta para la educación musical en Venezuela, para fomentar el estudio del folclore venezolano. En el segundo capítulo titulado “La danza y la música: una conexión inevitable”, nos explicará desde la teoría y la historia, como la música y la danza se unieron desde la pedagogía musical propuesta en el siglo XX, por dos autores de gran auge como lo fueron Dalcroze y Orff, creando una manera particular y didáctica para ver la música, la cual será nuestra base para alcanzar el objetivo propuesto.

También en este capítulo exponemos cómo desde la historia y las tradiciones de Venezuela, se han ido formando nuestra cultura y nuestra identidad, factores predominantes que buscaremos fomentar y ampliar. Como tercer y último capítulo titulado “Movimiento Sonoro: vitalidad, unión y expresión”, aquí se presentará nuestra propuesta de laboratorio, la cual buscará cambiar las formas tradicionales de enseñar música, y proponer la danza como herramienta certera y efectiva para su estudio y aprendizaje.

Esta investigación será la unión de las cualidades que tiene el movimiento y el sonido, representando su totalidad y su alcance. Observaremos sus resultados a través del grupo de estudio, que será la Orquesta de Cámara del Sistema Nacional de Orquesta Núcleo Tabay, que lo conforman músicos en formación que pertenecen al mismo núcleo. La danza y la música serán los principales protagonistas y buscarán su unión para lograr un objetivo: *enseñar música desde el cuerpo*.

**CAPÍTULO I.**

---

**EL CUERPO COMO UN TODO**

## 1.1 Planteamiento Del Problema

Como estudiante de la Licenciatura en Danza y Artes del Movimiento, además de nuestra experiencia como intérprete musical, consideramos las artes como parte vital del crecimiento de un ser humano, que ayudan a complementar y fomentar sus capacidades individuales. Además, van intrínsecas al conocimiento histórico-cultural, al ser la danza y la música parte de los pilares fundamentales de las raíces culturales de una región. Por ejemplo, la danza tradicional venezolana y su estética, o el cuatro que es considerado como el instrumento nacional, ya que es la base armónica de casi toda la música del folclore venezolano y por esta razón es de suma importancia aprender a ejecutarlo. A su vez, entre los distintos géneros de música venezolana, el Joropo es realizado en la totalidad del territorio venezolano sin sectorización, como pasa en el caso de la gaita o el bambuco, un factor predominante en la enseñanza de la identidad nacional y la cultura. En este sentido, llegado el momento de asumir la realización de nuestro trabajo de grado, esto definió nuestra propuesta.

En Venezuela, estas artes forman parte de la política educacional, una de las instituciones que ha tomado un gran auge en los últimos años ha sido el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles de Venezuela, fundada por el Maestro José Antonio Abreu Anselmi (1939-2018) quien dedicó su vida a llevar la música a cada niño, niña y adolescente del país. Ha sido tanto su alcance que en casi la totalidad de los municipios de cada estado de Venezuela hay una sede del Sistema de Orquesta.

El Sistema se encarga de impartir clases como ejecución instrumental y teoría musical buscando el crecimiento de cada integrante. Al hablar de enseñanza musical, nos referimos a la pedagogía musical y sus múltiples teorías de cómo abordar la enseñanza de la misma, sobre todo de cómo resolver los distintos problemas que surgen a la hora de aprender música. En contacto con distintas generaciones de músicos, hemos visto algunas dificultades que presentan a la hora de comprender los elementos vitales en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la música como la interpretación, la dependencia a la guía de la partitura musical y la comunicación, deficiencias a la hora de ejecutar sus instrumentos parecidas a aquellas que llevaron a Emile-Jaques Dalcroze (1865-1950) a crear su método acerca de la enseñanza musical.

El movimiento y el sonido van de la mano desde su estructura hasta su teoría. La conectividad entre la danza y la música, suele verse o comprenderse más a la hora de bailar. Al ver como una coreografía se entabla con base en una canción en específico se presencia como esta sirve de ayuda, de apoyo e incluso de inspiración para crear una acción dancística. Pero no es normal ver esta función inversa, es decir considerar el baile o el danzar como una herramienta de comprensión o de enseñanza para la música. Al ser la danza y la música dos actividades que se conectan, tienden a relacionarse y servir de base el uno para el otro, brindando una variedad de puntos de partida para el estudio y la profundización del tema.

Manejar el idioma de la música es una tarea bastante ardua y es la causa de que múltiples teorías de la pedagogía musical busquen una manera más accesible y

viable para la enseñanza de esta. La teoría de Dalcroze mejor conocida como “Rítmica”, ha prevalecido como una herramienta eficaz para desarrollar las capacidades motoras y rítmicas a través del movimiento corporal y la música. Según Larburu (2015) fue un “Método que aportó una situación novedosa en la historia de la pedagogía musical, a partir de la sensorialidad y la motricidad como elementos previos a la experiencia directa con la teoría y la escritura musical” (p.9). Así se manifiesta como principal herramienta el cuerpo, quien ayuda a una mejor comprensión e interpretación de la ejecución musical como dice Canet (2019) “estimulando las habilidades del movimiento corporal se consigue que el cuerpo funcione como un instrumento” (p. 2). Su teoría se basa en que el sonido es movimiento y por ende debe sentirse primero corporalmente para luego realizar una interpretación musical correcta.

Otra de las pedagogías que han resaltado en el área de la enseñanza musical es el Método Orff creado por Carl Orff (1895-1982) quien desde los principios de Dalcroze, le da un nuevo sentido al cuerpo en la música, creando una escuela de movimiento, ritmo y danza con énfasis en la danza. Así lo manifiesta Brufal (2013) “la intención era el desarrollo de un nuevo enfoque en el aprendizaje musical. Así, buscaba la unión del movimiento libre, la gimnasia, la música y la danza de forma análoga a Dalcroze” (p.8). Orff propone que la música está acompañada y unida con el movimiento creativo, la danza y la voz: “que la vivencia musical involucra toda nuestra expresión corporal. El aprendizaje musical está relacionado con la palabra, el movimiento y la danza” (p.8).

De esta manera, esta investigación tiene como objetivo principal crear un método de enseñanza dirigido a los músicos desde la danza. Desde el punto de vista de la unión Danza-Música, se propone llevar el protagonismo que tiene el cuerpo y cómo con el danzar se puede comprender mejor el estudio de la música, de acuerdo a Vizcarro et al. (2014) “Cualquiera de los elementos que conforman la música, la pulsación, fraseo, ritmo, espacio melódico y armónico, la forma, articulación, el carácter o la textura, pueden ser abordados a partir del movimiento corporal y materializarse en el espacio que nos rodea” (p.147).

El elemento de la tradición y de la difusión de la cultura será un factor dominante, por ello se tomarán elementos de la Danza Nacionalista adecuados desde la rítmica Dalcroze para presentar un proceso innovador para la enseñanza del género del joropo (música) en el cuatro y las maracas como instrumentos venezolanos además de fomentar el conocimiento histórico y cultura de nuestras tradiciones, con el objetivo, como manifiesta Diaz (2012), que “la utilización de la danza folclórica en el aula produce beneficios entorno al conocimiento, reconocimiento y valoración del patrimonio artístico” (p.107).

Durante el periodo de pasantía se detectó las necesidades que presentan el grupo de la Orquesta de Cámara del Sistema Nacional de Orquestas, Núcleo Tabay. Allí ejecutamos un laboratorio de ejercicios de educación musical donde el cuerpo fue el instrumento principal, el cual, desde el movimiento aportado por los pasos básicos de la Danza Nacionalista, es examinado mediante los ejercicios de la rítmica Dalcroze y el método Orff como la repetición, la percusión corpórea, desplazamientos

y el solfeo corporal para llegar a una vinculación directa con la teoría musical desde el hacer y el sentir.

En el proceso trabajamos con el cuatro, considerado como el instrumento nacional, ya que es la base armónica de casi toda la música del folclore venezolano como dice Battaglini (2015) “actualmente, el cuatro juega un papel primordial en todas las clases sociales y en casi todas las manifestaciones del país” (p. 62). Así mismo, con las maracas instrumento de origen indígena, el cual es la base rítmica además de ser un acompañante indispensable en géneros como el vals y el joropo. Este último también incluido en el plan entre los distintos géneros de música venezolana, es el género más reconocido en el territorio ya que se vincula a la historia y a la esencia de la identidad, es considerado incluso el género musical nacional de Venezuela. Ahora bien, también se tomó la Danza Nacionalista como base corpórea, por manejar directamente la danza tradicional venezolana desde otros puntos de vista como es la estética, abarcando así una gran parte de la identidad cultural desde la danza.

De esta manera, a partir de la experiencia de la Pasantía se dirige el Trabajo de Grado como proyecto de investigación, a través del estudio de la rítmica y la armonía del joropo (género musical) como conceptos básicos a trabajar desde la Danza Nacionalista, para luego ser llevado a la enseñanza y el aprendizaje del cuatro y las maracas. El objetivo es tomar los pasos básicos de la Danza Nacionalista como base, que serán profundizados mediante ejercicios de la rítmica Dalcroze y el método Orff como la repetición, la percusión corpórea, el desplazamiento, el solfeo corporal y

así llegar a una vinculación directa con la teoría musical. El propósito es que durante la ejecución del cuatro y las maracas, se desarrollará la habilidad de “bailar y tocar”.

Vizcarro et al. (2014) manifiesta que “la correspondencia música-danza supone seguramente la sinestesia más antigua y fructífera de la historia de las manifestaciones antiguas” (p. 147) así que al basarse en el método propuesto se tendrá como resultado la enseñanza desde el cuerpo y no mediante las prácticas convencionales de aprendizaje musical. Al lograr la conexión cuerpo-sonido, el propósito del proyecto es asumir desde una nueva perspectiva la enseñanza de la música, atendiendo la actividad corpórea.

www.bdigital.ula.ve

## **1.2 Objetivos De La Investigación.**

### ***1.2.1 Objetivo General***

Elaborar un método de enseñanza-aprendizaje desde la Danza Nacionalista dirigido a músicos para la ejecución del cuatro y las maracas en el género del joropo venezolano.

### ***1.2.2 Objetivos Específicos***

- Profundizar en la teoría de Dalcroze y el método Orff como pedagogías musicales, para mayor comprensión de la rítmica.
- Estudiar la ejecución del joropo en el cuatro y las maracas y la Danza Nacionalista, desde su desarrollo histórico y práctico.
- Experimentar corpóreamente la relación y similitud entre la ejecución del cuatro y las maracas y los pasos de la Danza Nacionalista, como un acercamiento al desarrollo de la música a través del cuerpo.
- Proponer la conciencia corporal en la ejecución instrumental de los músicos para guiar a un mayor uso del cuerpo y lograr una mejor interpretación.

### **1.3 Justificación de la Investigación.**

La danza y la música conectan esa capacidad de transmisión de sentimientos y emociones que buscan las artes, a través de una misma herramienta usada de diferentes formas como lo es el cuerpo humano. Durante años al ver la conexión tan visible entre ellas, ha despertado motivos en diferentes profesionales para indagar y profundizar más en su funcionamiento y unión, en busca de nutrir la enseñanza de ambas partes iguales.

Las artes son un factor predominante en las culturas a nivel mundial y forman parte de cada identidad. En Venezuela no hay excepción, la música y la danza constituyen parte de una base clara para la enseñanza de las tradiciones venezolanas. Desde la educación básica hasta la universidad estas artes representan un vínculo directo con dos factores, el histórico-cultural y las destrezas cognitivas y motoras; además de su valor en la formación para cada persona y abarcar un gran campo de desarrollo.

A partir de la experiencia personal como bailarina de Danza Nacionalista y músico desde temprana edad, hemos podido comprender e internalizar la gran relación que tiene la música y la danza y cómo estas artes se toman de la mano y fomentan el desarrollo artístico de una persona. Al tener el manejo de ambos mundos hemos podido obtener los beneficios en el ámbito personal y profesional, sembrando en nosotros la necesidad de buscar más allá respecto a esta unión, al ser espectadores de su eficacia, se ha pensado que es una gran herramienta para la educación. A lo

largo de la Licenciatura de Danzas y Artes del Movimiento cursamos distintas materias que se centran en el estudio de la conexión de la música con el cuerpo, como fueron las unidades de Música y Cuerpo o Rítmica y Movimiento donde tuvimos los primeros acercamientos a esta fusión, llamó nuestra atención y logró conectar con los gustos previos; crear una motivación para nuestra Línea de investigación, la cual abarca el potencial de la danza y el movimiento como un espacio de aprendizaje para la teoría musical.

Como enfoque social nos centramos en la población de músicos venezolanos partiendo del Sistema Nacional de Orquestas y cómo desde nuestra propuesta podemos proponer un medio para mejorar el aprendizaje de la ejecución musical, además de fomentar el conocimiento de la cultura y las tradiciones de Venezuela como factor predominante en nuestra historia. Con esta propuesta brindamos la posibilidad de que la enseñanza musical se convierta en un aprendizaje más didáctico e innovador, abarcando múltiples vertientes como el desarrollo personal a nivel motor y cognitivo o la utilización de las artes como herramienta para el conocimiento.

Por lo general siempre vemos la música y sus teorías musicales como factores principales a la hora de enseñar y crear danza, pero muy pocas veces, al contrario. Pocos autores han considerado el cuerpo como una herramienta para enseñar música con algunas excepciones, Jaques-Emile Dalcroze que con su rítmica cambió la forma de ver la teoría musical a través del cuerpo, y Carl Orff predecesor de Dalcroze que también consideró el cuerpo como parte importante para la pedagogía musical.

#### **1.4 Propósitos de la Investigación.**

Esta investigación tiene como principal propósito generar un impacto en la forma de enseñar música, demostrar que desde otras metodologías no convencionales a las enseñanzas tradicionales se pueden tener resultados favorables a la hora de enseñar y aprender. Desde la propuesta de trabajar la música y la danza a la par, formará una herramienta indiscutible a la hora de educar que permitirá estrategias guiadas hacia el pro del desarrollo cognitivo y psicomotor, la creatividad y la imaginación, la comprensión e internalización del lenguaje musical, la unión mente-cuerpo, así como lo hicieron las propuestas de Dalcroze y Orff.

La propuesta busca crear conciencia en cada ejecutante musical desde el área de la danza, para lograr como propone Vizcarro et al. (2014) que con “el trabajo corporal consciente del fenómeno sonoro crear imágenes sensoriales que posibilitaran una vivencia y una comprensión más consiente e intensa de la música” (p, 147), cada individuo reconozca que estas artes se complementan y depende una de la otra. A partir de esta investigación se considere que la danza y la música son una sola, se unen entre si y relacionan estrechamente. Se buscará desde la conciencia el reconocimiento de la danza y la música como disciplinas que van tomadas de la mano para representar un mismo objetivo, la expresión y comunicación.

Desde la línea investigativa se muestra un desarrollo bastante amplio, dando la posibilidad de ampliar la investigación a otros campos dentro de la música e incluso fuera de ella. Dentro de la música se puede tomar esta misma iniciativa y

profundizar en el papel del cuerpo humano como herramienta desde todas sus capacidades, siendo capaz de poder fomentar hasta las más intrínsecas aptitudes musicales, no solo del género folclore venezolano, también ir al extranjero y a lo más académico como la música clásica, por ejemplo.

Centrándonos en el alcance educativo, en este caso para el Sistema Nacional de Orquesta, consideramos pertinente que esta sea una investigación que no solo quede en el Núcleo de Tabay, debido a su alcance y su acierto con los integrantes del mismo, tiene las capacidades para captar y ampliar el conocimiento y aprendizaje de una manera vigorosa dentro del mundo de la música. Esta propuesta es pensada para su distribución regional y nacionalmente para la población de músicos, al presentar una pedagogía musical que busca el desarrollo de un músico integral y completo a la hora de la interpretación. Siendo tan completa esta propuesta queda abierta la opción de llevarlo como un pensum para una materia o cátedra para el estudio formal de la música, donde forme parte de las clases fundamentales como la teoría y solfeo y la ejecución instrumental.

### **1.5 Metodología Aplicada.**

La investigación es presentada en el formato de Proyecto Factible, debido a su capacidad de proyectar resultados tomando en cuenta la experiencia que posee el investigador para cambiar la situación encontrada. En este caso a través del método de enseñanza-aprendizaje planteado como objetivo principal, se busca obtener una manera didáctica, creativa y complementaria para la enseñanza musical y

así encontrar la solución para el problema mencionado anteriormente en la generación de músicos actuales.

Esta será de tipo proyectiva, la cual busca desde la elaboración de nuestro método el alcance directo a la educación y solventar futuras deficiencias que pueden surgir durante la ejecución musical. A través del estadio analítico, podremos evaluar la situación desde diferentes variables en el área de la música y la danza, de cómo están se complementan y sustentaran nuestra investigación y su factibilidad.

Además de la revisión de diversas fuentes documentales, para la recolección de datos durante el proceso de investigación utilizaremos dos técnicas: la observación y el cuestionario. La observación será empleada desde el primer momento en que se comience a trabajar con el grupo objeto de estudio, de modo que obtendremos variables como la naturaleza de cada uno de los estudiantes respecto a su habilidad musical, su capacidad de atención mediante la teoría y por último su desarrollo cognitivo y motor de acuerdo a lo implementado en el proceso investigativo.

Por otro lado, la aplicación de un cuestionario será ejecutado al finalizar el proceso de laboratorio, donde se harán preguntas claves respecto a las actividades elaboradas donde los estudiantes expresen su proceso individual y como evolucionaron mediante la investigación. Estas respuestas nos ayudarán a recolectar la información necesaria que verifique, sustente el proceso y demuestre la viabilidad del tema y su ejecución.

El diseño de la investigación será de tipo experimental. Los ejercicios planteados unirán la praxis musical con la corporal que permitirán indagar y profundizar los resultados en la población objeto de estudio conformado por el grupo de la Orquesta de Cámara del Sistema Nacional de Orquesta, Núcleo Tabay. Desde el campo documental obtendremos las bases teóricas más idóneas para nuestro objetivo, como los métodos de Dalcroze, Orff, la ejecución del cuatro y las maracas en el folclore venezolano por el lado musical y la danza nacionalista con sus pasos básicos por la parte dancística. Esto nos ayudara a formular el plan de acción que elaboraremos en la parte investigativa experimental, que se realizará durante la ejecución y observación del laboratorio realizado en la población mencionada.

### **1.5 Antecedentes de la investigación.**

La viabilidad del tema como objeto de estudio, la podemos encontrar en distintas investigaciones referidas a las principales variables de investigación con resultados positivos. Una de ellas fue la realizada en la Universidad Central de Venezuela por Bravo y Santana (2011) quienes desde los enunciados de Dalcroze, Orff y Kodaly crearon un método para la enseñanza de música para niños en Venezuela. Otra investigación en la que podemos ver la viabilidad de nuestro proceso fue realizada por Mapelli (2015) en la Universidad de Carabobo, donde la música popular venezolana se transforma en una herramienta lúdica y eficaz para la enseñanza de la ejecución del violonchelo.

Por otro lado, en países como España encontramos diversas investigaciones donde la técnica Dalcroze es fundamental para la enseñanza de música en niños y adultos asumiendo el cuerpo como un instrumento vital. En este sentido podemos mencionar la investigación realizada por Canet (2019) en el cual propone que desde el método de Dalcroze contribuye una manera positiva en la educación musical mediante la combinación del movimiento musical con el corporal.

Todos estos son sólo algunos antecedentes que coinciden en el uso de las artes como vía o herramienta eficaz para el aprendizaje integral del individuo, siendo el objetivo principal el fomento de la educación. Si nos dirigimos hacia los resultados de estas investigaciones nos podemos preguntar ¿Qué efectos ha tenido la rítmica en la enseñanza musical? Se ha visto que la rítmica desarrolló puntos de vista diferentes en la música al ver el cuerpo como una herramienta fundamental para su ejecución, esta primicia guio investigaciones como la de Dalcroze y Orff que dejaron una base en la pedagogía actual donde el uso del cuerpo es un factor predominante.

Al seguir con este aporte en el ámbito del cuerpo como herramienta para la enseñanza musical podemos mencionar como antecedente también una técnica propuesta en 1970 por Reinhard Flatischler (1950) llamada TaKeTiNa, donde los pasos, las palmas y la voz son los instrumentos para crear música. Según Suarez (2019) “TaKeTiNa consiste en una combinación de métodos de trabajo derivados de los procesos rítmicos del cuerpo humano y la naturaleza” (p, 25). En la página web oficial “TakeTina” Flatischler define su interés por la creación de la TaKeTiNa afirmando:

Mientras me abría paso a través de varias culturas rítmicas de este mundo, encontré en todas ellas los mismos arquetipos rítmicos que subyacen a las muchas voces de la música. A partir de esta base, desarrolle TaKeTiNa, un camino para explorar, entrenar y experimentar el ritmo con tu instrumento principal: el cuerpo (<https://taketina.com/taketina-is>).

Este proceso permite a las personas ir desde la forma más natural de su cuerpo para crear ritmos primales del cuerpo y su unión con la parte sensorial y motriz. La TaKeTiNa desarrolla hasta tres capacidades rítmicas a la vez mediante los pasos, la voz y las palmas fomentando el desarrollo cognitivo y la versatilidad en los ejecutantes.

Para Flatischler (s.f.) “la TaKeTiNa no se trata de aprender un determinado patrón rítmico, hacer percusión corporal o coordinar los pasos y las palmas. Se trata de una conexión profunda con la vida a través del ritmo”. En la TaKeTiNa el desarrollo personal y el musical van de la mano, complementando así el avance del estudiante como ser pensante y social. Esta técnica nos deja una muestra de cómo el cuerpo es la principal herramienta para la educación musical, y desde sus posibilidades permite experimentar sonoramente para una apropiación del ritmo nato. La música desde la corporeidad puede fomentar capacidades en el ser humano que permitirán su avance y desarrollo general a lo largo de su vida.

Otro referente al trabajo corporal podemos señalar los métodos usados en la Royal Academy of Dance, instituto que se dedica a la formación de bailarines en

Inglaterra. Aquí se dedican a la formación integral de los estudiantes desde diferentes técnicas artísticas y corporales que fomentan directamente su desarrollo personal. La Royal Academy of Dance (2010) manifiesta que:

El espíritu pretende proporcionar un plan de estudio de ballet que desafíe e inspire a los estudiantes desde el punto de vista técnico, artístico, musical y creativo con ejercicios y variaciones que promuevan el pensamiento crítico y la forma física desarrollando al mismo tiempo un sentido del drama, la dinámica del movimiento y la interpretación musical; y también, conservar todos los elementos del ballet tradicional además de incluir movimiento de ballet en consonancia con los cambiantes estilos de hoy en día (p. 7).

Las herramientas de la danza y la música como sonido y el movimiento, se han unido en diversas investigaciones para fomentar el desarrollo y crecimiento de los estudiantes teniendo resultados óptimos en su objetivo. Su unión representa un camino didáctico y creativo para la enseñanza de estas artes que además de fomentar el proceso educativo aportan al desarrollo personal. Al unir las diferentes variables que se pueden encontrar de forma positiva en las investigaciones donde se relacionan las artes, encontramos un punto de unión que es el crecimiento del ser humano como individuo y representa así un valor importante a nivel social y de carácter evolutivo que beneficia a una población completa sin distinción y exigencia.

Para tener una base firme para nuestra investigación nos apoyaremos de diversos autores que en sus trabajos han expresado ampliamente teorías, información

y conocimientos sobre diferentes variables que serán puntos claves para nuestra investigación. Por la parte musical nos encontramos con Fontelles (2019) que nos habla de cómo la pedagogía musical tuvo su gran auge en siglo XX y es aquí donde surgen los grandes métodos que tuvieron gran impacto en la educación musical y actualmente siguen considerándose los más idóneos y prácticos. Valencia et al. (2021); Canet (2019) y Larburu (2015) explican la esencia del método Dalcroze y cómo desde la rítmica se propone un solfeo corporal para que los niños, jóvenes y adultos que estén iniciando en el área de la música o aquellos músicos ya con recorrido y tengan ciertas dificultades a la hora de internalizar la música, la sientan como un todo desde su cuerpo y sea más sencillo y práctico su enseñanza y aprendizaje. Por otro lado, Monzó (2021), Valencia et al. (2021) y Larburu (2015) nos habla de cómo Orff mediante su método llevo la teoría de Dalcroze al siguiente nivel, donde el cuerpo se transformó en el instrumento base para la creación musical.

Al dirigirnos hacia las raíces venezolanas, Porras (2021) hace énfasis en la mezcla de las culturas originarias de nuestro país, dieron origen a nuestras tradiciones actuales y somos un país lleno de diversidad. Una de nuestras principales manifestaciones culturales que nos define y nos identifica es el joropo, por ello será nuestro punto direccional musicalmente a enseñar. Salazar (2014), Céspedes (2019) y Orozco (2020) hablan de sus orígenes del joropo desde el fandango y como fue evolucionando a través de sus distintas versiones y formas. Para nuestra investigación es importante conocer a fondo el origen de aquellos instrumentos que planeamos llegar a su ejecución desde nuestra propuesta, como lo son el cuatro y las maracas

como instrumentos populares venezolanos. Bataglinni (2015) y Aretz (1967) hablan desde la parte histórica, teórica y funcional de cada instrumento.

Al seguir desarrollando nuestros objetivos, debemos hablar de la Danza Nacionalista y como estará vinculada desde la parte corpórea y teórica a nuestra propuesta. Diaz (2012), Fontan (2019), Virmer (2019) y Briceño (2022) nos expresan la historia y principales objetivos de la Danza Nacionalista, sus características y su desarrollo desde el siglo XX. Por último, la unión de la música y la danza será nuestro pilar para llegar a nuestro objetivo. Martin (2005), Ramirez (2007), Monzó (2021) y Vizcarro et al. (2014) manifiestan que las habilidades en conjunto del cuerpo y la mente, se pueden trabajar desde las artes como la música y la danza, creando una atmosfera de armonía entre las capacidades cognitivas y motoras formando un desarrollo completo en el ser humano.

Cada uno de estos autores aportaron la visión más idónea para su trabajo y contexto, siendo estas referencias directas que aportan una opinión certera a cada una de las variables que manejaremos como marco teórico de nuestra investigación.

En función de lo esbozado anteriormente, desde la línea de investigación exploraremos las variables correspondientes a la música a través de la pedagogía, en la cual desarrollaremos la rítmica de Dalcroze y el método Orff como principales bases de la teoría musical. Así mismo, la música desde la tradición y la historia venezolana y la Danza Nacionalista a través de la historia y su código corpóreo, con el fin de contextualizar nuestra investigación al ámbito social y cultural venezolano.

Por último, la danza y la música como uno solo para la enseñanza como el cierre de un todo unificando cada una de nuestras variables. Es de vital importancia conocer y comprender la naturaleza de cada una de ellas, para vislumbrar sus características, sus parentescos y diferencias, para lograr ver mediante el análisis cómo desde la danza y la música llegamos a un punto en común, que será el uso del cuerpo para diferentes maneras de accionar.

El cuerpo como instrumento principal de la música y la danza, nos permitirá manejar un mismo idioma para comprender ambas teorías, y formar una base clara y estable para la concepción del laboratorio a realizar y desarrollar como propuesta pedagógica.

www.bdigital.ula.ve

**CAPITULO II.**

**LA DANZA Y LA MÚSICA: CONEXIÓN INEVITABLE**

## **2.1 La Música a través de la Pedagogía Musical.**

La música al presenciar el desarrollo y evolución del ser humano a través de la historia, ha tomado distintos rumbos en el momento del crecimiento de cada una de sus disciplinas, ya que el avance constante ha exigido un mayor compromiso e indagación de técnicas para sustentar y facilitar su práctica, estudio y ejecución. La pedagogía musical se ha encargado de conseguir y aplicar herramientas de otras disciplinas para nutrir y hacer más eficaz su impacto en la música y así poder cumplir con su objetivo.

En diversos estudios sobre pedagogía musical, podemos ver cómo los músicos comienzan a acudir al uso del cuerpo como herramienta principal, para expresar y demostrar la música desde lo lúdico y práctico y mejorar su aprendizaje y ejecución, con la intención de conseguir un panorama más completo de la acción musical. Fontelles (2019) dice “las corrientes pedagógicas del siglo XX, parten de la idea mediante la cual la música forma parte de la realidad del niño” (p. 5). Es ahí cuando surge esta noción en el siglo XX y es considerado “el siglo de Oro de la pedagogía musical”, para Gainza (2004), “El siglo XX fue una época de descubrimientos e invenciones, con un ritmo inédito a través de la historia”. (p.74). Se ha llegado incluso a considerar el siglo de la iniciación musical debido a sus grandes aportes en técnicas para la enseñanza de la música.

Desde diferentes vertientes, la pedagogía musical tomó un auge en el desarrollo del músico que tuvo un gran impacto para la historia, debido a que no sólo

fomentó la parte musical, sino englobó la evolución integral del estudiante abarcando por igual los diferentes niveles. Gainza (2004) nos edice que:

Nos hemos referido al siglo XX como el siglo de la iniciación musical, porque el complejo proceso de desarrollo pedagógico-musical que venimos describiendo, prácticamente no llegó a afectar los enfoques metodológicos de la enseñanza musical superior. Es sabido que, para evitar que el sistema educativo se desequilibre, sería imprescindible intervenir simultáneamente en los diferentes niveles (p.79).

Al iniciar el siglo XX los grandes educadores y músicos unen sus conocimientos para crear herramientas que aporten a la nueva labor que se va instaurando, así declaran el inicio de una nueva corriente que tuvo por nombre Escuela Nueva, donde su principal lema era ver al niño como un ser activo, pensante y multifacético. Monzó (2021) nos dice que:

La Escuela Nueva estaba comprometida con la renovación pedagógica, y esta se caracterizaba por la introducción y desarrollo de conceptos innovadores para la época como la libertad del individuo, el fomento de la creatividad y experimentación o el despertar de los propios intereses, todos ellos elementos esenciales para conseguir una educación integral que desarrollase al máximo las capacidades físicas, emotivas e intelectuales del ser humano. (p.8)

Otro cambio notorio que sucedió en el siglo XX es que la música pierde su carácter elitista y aristocrático que perduraba aun del siglo XIX. Fontelles dice que

“surge la integración de la música en la escuela estando así al alcance de todos y no solo de unos pocos. De esta manera, la educación musical evolucionara” (2019, p.5)

Es entonces cuando se decide que la música debe estar en una educación más abierta y al alcance de todos, llevando la educación musical de aquel entonces a las escuelas. Por este motivo al formar la música como parte de un pensum académico, se ven necesitados de buscar y aplicar distintas pedagogías dinámicas y creativas para conseguir resultados positivos.

El que hacer de la música es otro objetivo de la pedagogía musical. Desde el siglo pasado, los distintos investigadores manifiestan la música como un arte más dinámico, relacionado con el movimiento y vinculado totalmente con el cuerpo y su corporeidad. Vizcarro et al. (2014) expresa que “la consideración del cuerpo y del movimiento como medios de expresión y comprensión musical ha formado parte de los métodos activos de educación musical del siglo XX más relevantes” (p.146), afirmando así que el cuerpo es la herramienta principal para la enseñanza y el aprendizaje musical. Esto lo afirma Dalcroze y Orff, quienes fueron los primeros pioneros cuyas técnicas fueron la base para nuestro proceso investigativo y experimental.

### ***2.1.1 Emile-Jaques Dalcroze y su Rítmica:***

Una de las teorías que surge en el siglo XX con la intención de incorporar de una manera didáctica, práctica y relevante a la enseñanza musical fue la rítmica de

Dalcroze (**Ilustración 1**). Según Larburu (2015): “se trata de un método activo de formación en pedagogía musical a partir de la experiencia de movimientos corporales, de la improvisación y la creatividad” (p. 9). Para ello, Dalcroze observó en un conservatorio donde impartía clases de música, que los ejecutantes de varios instrumentos carecían de elementos musicales indispensables como la interpretación y el sentir rítmico (Fontelles, 2019). Ante esto, Dalcroze acudió a lo más nato rítmicamente para conseguir una manera de que, aquellos ejercicios o conceptos que más se dificultaban, se lograran ver físicamente y sobre todo, sentir. Es así como acude al movimiento y al cuerpo, tomándolos como instrumentos principales, considerando que tener a su vez el concepto musical teórica y sensorialmente, completaría la unión cuerpo-mente y se lograría una ejecución instrumental más pulcra y sublime.

La rítmica de Dalcroze es un método utilizado con gran concurrencia a la hora de enseñar música, tiene como principio que el sonido es movimiento, por ende el sentir desde el cuerpo inicialmente es una herramienta crucial para la música. La rítmica influye en el desarrollo psicomotriz y cognitivo de la formación de un artista, logrando incluso potenciar otras habilidades y capacidades. De acuerdo a Canet,

A pesar de ser un método antiguo, sigue destacando en la actualidad por su dinamismo, su viveza y su vinculación expresiva con la música a través de tres ejes: cuerpo, mente y energía Estimulando las habilidades del movimiento corporal se consigue que el cuerpo funcione como un instrumento, a la vez que sirve de herramienta para mostrar y fomentar la musicalidad; así como el

trabajo colectivo, la integración, la adaptación al espacio, la espontaneidad y la socialización (2019, p.2).



**Ilustración 1.** Jaques Emile Dalcroze. Fuente: <https://pin.it/5L92izG>

Los principales objetivos de la rítmica de Dalcroze según Larburu (2015) se resumen en:

- El cuerpo se pone en acción siguiendo las directrices musicales y desarrolla una educación hacia la sensibilidad y la motricidad. El alumno será capaz de realizar todas las variaciones a través del cuerpo como los matices y el tempo, siempre buscando la intuición nata de la corporeidad.
- Una vez desarrolladas las experiencias sensoriales y motoras, se basará en el movimiento corporal para ampliar la audición, el sentido rítmico, la sensibilidad nerviosa y la expresión emotiva.

- Se busca llegar a una educación musical y rítmica complementaria que abarcará las facultades mentales y corporales por igual y proporcionará una mayor comprensión, coordinación y ejecución.

Mientras que, desde otras conclusiones, Valencia et al. (2014) señala que la rítmica de Dalcroze trata de:

- Democratizar la educación musical, sin discriminación, su propósito era llevar el poder de la música a todos los ciudadanos por igual y por ello la necesidad de crear un método para lograr una comprensión y enseñanza de la música más práctica y ágil.
- Orientar a las personas mediante su corporalidad y musicalidad, a encontrarse a sí mismos.
- Ser un proceso progresivo y adaptativo con cada uno de los niveles de formación posibles en los estudiantes. Trabajando desde la simplicidad a la complejidad.
- Utilizar la repetición como factor indispensable para la acción de apropiarse los conocimientos presentados y nutrir sus propias capacidades y habilidades.

La rítmica se potencia con diferentes herramientas, mediante las cuales logra la internalización en los músicos de manera corpórea y auditiva, de lo que pasa a su alrededor y cómo apropiarse de ello para fomentar su propio crecimiento. La rítmica no solo se limita a una etapa de iniciación musical, debido a su gran alcance mediante los niveles va subiendo de dificultad, los ejercicios de la misma se van adaptando a su

contexto y permite hacer uso de este método en cualquier nivel de formación

(Ilustración 2).



**Ilustración 2.** Clases de rítmica Dalcroze. Nueva York.

Fuente: <https://pin.it/1QGd6xO>

A pesar de todos los aspectos que trabaja la rítmica, el centro de todo lo constituyen: el movimiento rítmico (también llamado Euritmia), el solfeo (solfeo corporal) y la improvisación. Cada uno representa la musicalidad desde el movimiento corporal, relacionadas con el espacio, el tiempo y la energía, otorgando un valor visible bastante amplio al llevar lo sonoro, a visual y sensorial (Fontelles, 2019).

La Eurytmia o movimiento rítmico se considera la base y el pilar del método, según Canet (2019) “Su objetivo principal es desarrollar las habilidades motrices y asociarlas mentalmente, es decir, establecer una relación entre la escucha y el movimiento que solo se consigue llevar a la máxima expresión mediante la consciencia y la sensibilidad” (p.8). Los ejercicios rítmicos representan la manera más asertiva de vincular la música con el cuerpo, debido a que innatamente llevamos el sentido del ritmo desde que nacemos, un claro ejemplo son todos aquellos ritmos que genera nuestro cuerpo como los latidos de nuestro corazón y la respiración.

La Eurytmia engloba todos aquellos ejercicios que proponen la ejecución de los conceptos rítmicos a través de actividades básicas del cuerpo humano como caminar, correr, sentarse, balancearse y aplaudir, siempre pensando que el cuerpo es un gran oído y puede escuchar y comprender el ritmo por cualquier parte. Algunos ejercicios son: caminar al ritmo de las negras (figura musical), marcar las corcheas (figura musical), con las manos (aplaudir), mientras corren manteniendo el tempo y representar cada figura musical con diferentes movimientos como giros, saltos o movimientos en el sitio y así poder referenciar los intervalos de tiempos de cada una.

Por el solfeo, nos adentramos hacia la lectura musical, el uso de las notas y su ubicación en el pentagrama, se desarrolla el sentido auditivo con énfasis en la escucha e involucrar el movimiento. Para Canet, Dalcroze “lo convirtió en un tipo de enseñanza activa y energética que desarrollaba las sensaciones y emociones de sus alumnos” (2019, p.9). Aquí el uso de la voz es indispensable, ya que el reconocimiento de las notas (sonidos) forma parte vital de la educación musical, se

buscó la manera de vincular desde los movimientos estas referencias y así poder crear una ventana desde lo sonoro armónica y melódicamente y el movimiento.

Por último, se encuentra la improvisación, que busca la unión de las variables anteriores y así reforzar los conocimientos obtenidos. “La improvisación según Dalcroze, se consigue gracias los reflejos adquiridos a partir del trabajo relacionado con el fraseo musical” (Canet, 2019, p.10); a través de ella los estudiantes tomaran la batuta y crearan sus propios ejercicios con ayuda de lo recordado.

La rítmica Dalcroziana valora el modo expresivo de ejecutar, impulsando a los intérpretes a ser ellos mismos y a expresar sus emociones a través de la música y el movimiento. Un lenguaje corpóreo ayuda a vincularse con las demás disciplinas como por ejemplo la danza, y así demostrar que el cuerpo es una herramienta versátil. Los objetivos de Dalcroze inspiraron a otros educadores a seguir su legado y sobre todo evolucionar con él y crear nuevos métodos pedagógicos. Carl Orff pertenece a ese grupo de educadores y músicos que llevo la obra de Dalcroze a un punto más elevado y complejo.

### ***2.1.2 Carl Orff y su método:***

Este pedagogo alemán el cual venia ya con una influencia de Dalcroze y se refirió a la música como una extensión del cuerpo, según Monzó (2021), su método se caracteriza “por el descubrimiento de las posibilidades sonoras del propio cuerpo, empleando cuatro planos (manos, rodillas, pies y dedos) para conseguir diferentes variedades dinámicas y rítmicas” (p. 9). Sin una sistematización como lo hizo

Dalcroze o Zoltan Kodaly (1882-1967), Orff propone que la música se aprende a partir de la relación nata del ritmo-lenguaje, siendo la palabra la raíz del ritmo, además de aportar un valor pedagógico flexible a la hora su enseñanza. Orff se guió por la rítmica en esencia. Según Larburu (2015):

Orff opinaba que algunos de los seguidores de Dalcroze habían tergiversado el sentido del método Dalcroze, transformando el método en el fin último de su actividad, en lugar de otorgarle el papel que le correspondía como complemento de la experiencia de aprendizaje musical (p.15).

Por ello, Orff se propone rescatar la esencia del trabajo de Dalcroze y mantener su legado de la mejor manera, toma sus principios y los lleva a otro nivel. Para Orff, el cuerpo es más que una simple herramienta para estudiar las teorías musicales ya preestablecidas, en su método el cuerpo se transforma en la totalidad de la música y desde juegos con la palabra, la voz y el movimiento conforman el elemento más propio de la enseñanza musical.

En 1924 Carl Orff funda en Múnich una escuela de danza, música y gimnasia junto a la bailarina Dorothee Gunther (1896-1975), donde enseñaban a los niños danza y música, es aquí donde el maestro comienza a formar su idea y a desplegarla desde la particularidad de los niños, al figurar ambas artes en su sistema educativo, y aprovechó sus beneficios para un fin en común: fomentar la musicalidad y corporalidad en cada uno. Finalmente, concreta entre 1930 y 1935 su idea de música para niños, creando el *Orff-Schulwerk* (“trabajo escolar cuya metodología toma “de la

música elementos en estado primitivo u originario (ritmo y melodía) basados en principios naturales de tiempo y sonido” (Fontelles, 2019, p.37); es decir, se basa en la triada palabra/música/movimiento.

Las frases rítmicas deben transmitirse por el cuerpo, transformando a éste en un “instrumento percutor” quien será el iniciador, para que luego el estudiante pase gradualmente a otros instrumentos. La vivencia de la música es primordial, ya que esto será el punto de partida. “La búsqueda de una vivencia integral de la música, propone un proceso de aprendizaje propio, donde el músico viva la música desde el interior de su cuerpo, hacia afuera” señala Larburu (2015).

Según Fontelles (2019, p.37) el método de Orff se basa en los siguientes elementos:

- Los instrumentos más elementales (aquellos considerados naturales)
- La palabra como esquema rítmico
- La canción infantil
- El recitativo melódico más elemental
- El movimiento dentro de sus manifestaciones naturales (caminar, correr, saltar, etc.)
- Armonía simple con notas pedales y bajos “ostinatos”.

Valencia et al. (2014, p.99) señala que la metodología de Orff se caracteriza por tener “el alumno como centro y motor de la acción educativa, la importancia de lo lúdico en el desarrollo del niño, el desarrollo de los sentidos y el principio actividad

(aprender haciendo)”; su finalidad era crear un ambiente mediante canciones infantiles, y juegos referentes a la musicalidad que ayudaran e impulsaran a los niños a crear y experimentar por ellos mismos a su propio ritmo. El juego se transformaba en la motivación para aprender música y sentirla.

El referente lúdico es vital para la metodología de Orff debido a que esto hará la diferencia entre los demás métodos existente y lograr su eficacia, la direccionalidad específica para los niños es muy importante ya que esto formara el ambiente más adecuado para lograr su atención y comprensión. Para Orff “la música para niños no es igual que la música de los niños, pues esta última encierra el principio ontogénico de la evolución de la música, entonces el ritmo y la melodía deben ser tratados como fuerzas elementales” (Valencia et al. 2014, p.100).

Para Fontelles (2019, p.39) el método Orff se basa en los siguientes principios:

- Partir del ritmo en la palabra y combinar sus acentos
- Aprovechar los aprendizajes musicales adquiridos hasta entonces y relacionarlos con otras áreas favoreciendo de esta manera, la creatividad
- El desarrollo de la improvisación y la adaptación a otras culturas utilizando el lenguaje universal que la música posee

- Canalizar el movimiento mediante todas las actividades del método Orff-Schulwerk puesto que el aprendizaje del lenguaje musical usara de las vivencias de todos los elementos mediante el cuerpo.

Según Valencia et al. (2014) “la improvisación y creación musical, son un principio orientador esencial en Orff, ya que evoca la libertad y la autonomía” (p.100).<sup>4</sup> El poder de que los niños creen por sus propios medios, guiados externamente se convierte en la esencia de la música, y logra tener un gran impacto en su desarrollo personal y es el causante de formar unos excelentes profesionales de la música en un futuro. Las vivencias que permiten la música y el movimiento a nivel sensorial y motriz desde temprana edad, se considera una de las mejores herramientas para fomenta el crecimiento del ser humano.

Ahora bien, a partir de lo dicho por Fontelles (2019) construimos el siguiente resumen (**Tabla 1**), donde se observan los principales elementos utilizados en las actividades del método Orff:

<b>Principio</b>	<b>Contexto</b>
<b>El Lenguaje</b>	hablar antes de ejecutar cualquier rítmica es de vital importancia pues sigue la primicia de que si lo podemos decir lo podemos tocar, así se utiliza la expresión y variedad de los esquemas rítmicos
<b>Elemento Rítmico</b>	algunas palabras cuentan con un pulso

	<p>fuerte que los conocemos como silabas como acento, esto se utilizara como herramienta para internalizar el ritmo y vincularlo con algo ya conocido como una simple palabra</p>
<b>Instrumentos</b>	<p>los primeros instrumentos para el método Orff son las palmas, pies y rodillas, combinado con el poder del lenguaje que creara un ambiente apto para la formación de las denominadas bandas rítmicas</p>
<b>Movimiento</b>	<p>se debe aprovechar a naturalidad que suelen tener los niños de todo transformarlo o acompañarlo con movimiento, se espera que a través de ello se internalice mejor la condición rítmica que exige la música</p>
<b>Improvisación</b>	<p>el niño tendrá la liberta de unir todo lo aprendido y crear su propia música. Folclore, al ser el origen de la mayoría de las expresiones artísticas, tienen un valor literario donde recauda la esencia de los</p>

	pueblos a través de sus letras y características, al ser inculcado en los niños desde métodos lúdicos, será recibido con un valor motivacional y educativo de gran impacto y gracia.
--	--

**Tabla 1.** Principales elementos del método Orff. Fuente: Elaboración propia.

El método Orff es considerado como una de las pedagogías más idóneas para el desarrollo del lenguaje musical debido a su esencia lúdica y creativa, que permite de manera óptima el aprendizaje, crear y hacer. Desde esta primicia, el niño afianza la enseñanza musical y se arraiga a sus conocimientos previos durante toda su vida, no solo empleando la memoria cognitiva sino también la muscular, conectando directamente la mente y el cuerpo y lograr así un aprendizaje completo que lo acompañara por el resto de su vida.

De esta manera, las bases de estas teorías brindan herramientas claves para desarrollar propuestas de innovación en la educación musical, con valor didáctico y constructivo para la música. Esto lo podemos evaluar en el trabajo de Grado de Sabogal (2011) presentado ante la Universidad de los Andes (Mérida-Venezuela) titulado “Modelo de lectura y escritura rítmico orientado a estimular y fomentar los conocimientos del ejecutante de instrumentos de percusión en periodo de iniciación”, en donde plantea la creación de un método para agilizar el desarrollo integral de los músicos en etapa inicial basado en las pedagogías musicales constructivistas y de aprendizaje significativo que surgieron en el siglo XX como la de Orff, Dalcroze,

Kodaly y Willems. Basado en estos autores, Sabogal busca impulsar la ejecución de un instrumento, en este caso la percusión, de una forma reformadora y creativa, gracias al dominio completo del manejo de las destrezas rítmicas y melódicas que exige la educación musical.

Sabogal presentó una investigación, donde a través de un análisis de diferentes métodos mediante la extracción de los puntos más importantes, determinó cuales fueron los aportes más significativos y eficientes para formar un método que una todas las metodologías y complementen la enseñanza musical. Su objetivo principal se basó en elaborar un modelo de lectura y escritura rítmica orientado a fomentar y estimular los conocimientos iniciales de los estudiantes, desde ejercicios creativos y didácticos basados en los métodos de pedagogía musical del siglo XX. Aquí vemos como desde las pedagogías de Dalcroze, Orff y demás educadores se crea una herramienta con la finalidad de favorecer la enseñanza musical y agilizar el aprendizaje de cada músico en proceso. Para el autor, “la educación musical promueve el desarrollo de capacidades perceptivas y expresivas” (2011, p.1), afirmando que no solo al desarrollar la educación musical se trabaja las habilidades de la misma, sino que se complementa el desarrollo personal del ser humano desde otro punto de vista integral.

Coincidimos con Sabogal en afirmar que el lenguaje musical es de vital importancia ser manejado para todas aquellas personas que tienen la afinidad de ser músicos, pues son las bases de la música en general. El ritmo es la partícula más elemental de la música y por ello es tan imprescindible su manejo de la mejor manera.

Es importante resaltar que el mundo cambia cada vez más rápido y por ende deben cambiar las metodologías para enseñar y aprender, ya que el poder de adaptación y evolución es un proceso innato en el ser humano.

## **2.2 La Música desde la Tradición y la Historia de Venezuela.**

La música abarca la totalidad de los espacios geográficos en el mundo, ya que pertenece a la identidad cultural de cada pueblo existente. Las músicas tradicionales son aquellas que pertenecen a una región y son populares entre su población, para Porras (2021) “lo popular manifiesta algo conocido por todos, además de estar vinculado al pueblo” (p.85); es en lo popular donde se ve y se transmite la esencia de un pueblo.

Las tradiciones forman parte importante de la identidad de una nación pues en ella se refleja la historia de los sucesos que marcaron pauta en su origen y desarrollo. Al querer comprender la naturaleza de la música venezolana tenemos que situarnos indudablemente en los procesos colonizadores, donde las culturas españolas, africanas y aborígenes se unieron y convivieron por un largo periodo, dando origen a las manifestaciones tradicionales actuales. La mayoría de los géneros musicales de carácter venezolano tienen su influencia europea, debido a que todos los procesos culturales que se daban en ese entonces en Europa, fueron traídos al territorio venezolano e impuesto en los pobladores existentes (aborígenes). Como afirma Porras, “la música venezolana, es producto de un largo proceso de mestizaje” (2021, p.94).

Los primeros registros que se han encontrado de la música académica proveniente de Europa datan cerca del siglo XVI, ya que podemos considerar como inicio la llegada de las primeras vihuelas al país por las costas caribeñas. Las influencias europeas y africanas fueron tomadas por la población y empezó la mezcla que dio origen a todas las manifestaciones existentes en el territorio venezolano (Porrás, 2021).

Entre los distintos géneros musicales que surgieron en el territorio venezolano está el Joropo, considerado como el género musical nacional debido a su gran impacto y concurrencia en la identidad nacional. El joropo es una fiesta venezolana que se centra en los llanos a través de la música, la danza y la poesía sin responder a algún carácter religioso, la improvisación es el centro de la manifestación como forma de expresión. El joropo es producto de las mezclas de culturas que existen en las tradiciones venezolanas, según Salazar (2011):

Los orígenes del joropo, sus antecedentes afroamericanos y andaluces son una expresión de nuestra multiculturalidad y sincretismo como pueblo venezolano. Así mismo, su expansión a lo largo del territorio nacional y la creación de formas subsidiarias arraigadas en las diferentes regiones de Venezuela, se han ido de la mano de nuestros diversos modos de producción económica (p.34).

A su vez, el denominado fandango, manifestación que une a las raíces africanas y españolas a través del canto, la danza y la música fue el inicio de casi la

totalidad de todas las manifestaciones a nivel latinoamericano, según Salazar (2014, p.35):

El pueblo conquistador, desde los inicios de 1600 lleva desde el Caribe el fandango a Andalucía para dar lugar al fandango gaditano en Cádiz; al de Huelva; a la rondeña en Ronda; la malagueña en Málaga; la sevillana en Sevilla; la murciana en Murcia y al fandango redondo, llamado así por el movimiento circular que realizan las parejas en algunas danzas de la Europa medieval, como el round de la contradanza francesa. Fue tal la fuerza del fandango, que el Consejo de Castilla, en 1640, por la manera despectiva como lo llamaron algunos letrados como Cervantes y Lope de Vega, lo prohibió por lo indecoroso de su danza que alteraba las buenas costumbres de la sociedad. Pero de nada valieron las sanciones, pues este nuevo fandango andaluz, enriquecido con el acompañamiento de la guitarra, castañuelas, taconeo, palmas y vueltas, se convirtió en el alma andaluza para que en su viaje de regreso a América diera lugar al joropo de Venezuela y Colombia, al fandanguito y huapango mexicanos, la zambacueca y marinera peruanas, la zamba argentina, la cueca chilena y el semba del batuque brasilero, núcleo originario de la samba del carnaval.

Al pasar el tiempo, al ser una festividad tan característica y de gran impacto visual debido al uso de distintas formas artísticas, va tomando un poder en todo el territorio venezolano y apropiándose del mismo, “con el transcurrir del tiempo, como

producto del mestizaje, el joropo adquiere nacionalidad venezolana desde finales del siglo XVI y principios del siglo XVII” (Salazar, 2014, p. 34).

El joropo (**Ilustración 3**) se ha mantenido como fiesta tradicional y ha tenido tantas variaciones que actualmente podemos encontrar un joropo distinto en cada región de Venezuela, debido a su poder de adaptación como tradición. El joropo consta de diferentes formas musicales, o denominados golpes que esto se debe a su gran desarrollo por la parte académica, entendiendo por golpes “estructuras armónicas fijas y melodías determinadas” (Según Céspedes, 2019, p.26).



**Ilustración 3.** Joropo, fiesta venezolana. Fuente: <https://pin.it/5L92izG>

Han surgido diversas maneras de golpes en el joropo, se estima que hay más de 80 formas que han preestablecidos músicos de gran recorrido y trayectoria en el género. Una de las formas más usadas y nombradas es el conocido Gabán, según

Céspedes (2019, p.34) “el Gabán es uno de los golpes más populares en la música llanera, es muy utilizado para improvisar, ya que, su progresión armónica es muy sencilla”. Cuando decimos que es de armonía muy sencilla nos referimos que solo usa dos grados tonales de la escala diatónica, esto quiere decir que coloquialmente usa la tónica o acorde base (I° grado) y la dominante (V° grado), esta última tiene la característica de siempre usar su acorde séptima correspondiente, peculiaridad muy tradicional de la música venezolana.

Su origen se le atribuye al músico y cantautor mejor conocido como Indio Figueredo. Según Orozco (2020, p.145) “cuenta la historia que el ritmo como tal fue creado por el Indio Ignacio Figueredo, quien lo improvisó con gran éxito en una fiesta en la que tocaba el arpa y en la que el Gabán fue el plato principal”. El Gabán como forma musical forma parte de la tradición del joropo, siendo uno de los golpes más comercializados y conocidos por todo el territorio venezolano.

Ahora bien, en el joropo una de sus características más prominentes es dada por los instrumentos usados, estos dan un color y actitud a la musicalidad que ya forma parte de su identidad. Parte de los instrumentos son característicos del país y forman parte de nuestra historia como lo son el cuatro y las maracas.

El cuatro venezolano (**Ilustración 4**) tiene su origen de la guitarra renacentista de cuatro órdenes y de la vihuela española quienes son derivados del Laud. Cuando empiezan los viajes colonizadores de España hacia las costas americanas, específicamente en Venezuela, empiezan a traer en sus barcos además de las

provisiones vitales y necesarias, utensilios que ayudaran a la adaptación del lugar desconocido y apropiarse de él, es así cuando en 1529 llega un barco con las primeras quince vihuelas para ser comercializadas en los habitantes de las costas (Bataglini, 2015).



**Ilustración 4.** Cuatro venezolano. Fuente: <https://pin.it/3iyLOY>

Los colonizadores comienzan con una acción de evangelización e imposición de sus culturas y religión en el territorio venezolano, haciendo uso de la música como arma para cumplir con sus objetivos. Mientras ocurrían diferentes tiempos en la cultura Europea, aquí se apropió de lo impuesto y se empezó a transformarlo desde la esencia venezolana, según Battaglini “la antigua guitarra renacentista se arraigó temprano en lo que hoy es Venezuela, pero con una característica representativa: la virtual invariabilidad en su construcción, afinación y encordadura a lo largo de quinientos años” (p.99).

El cambio de lo que fue la guitarra renacentista al cuatro como lo conocemos hoy en día, surge a mediados de los años 1800 durante el periodo republicano, “y se deben sobre todo a las crónicas de viajeros europeos que visitaron Venezuela durante la segunda mitad del siglo XIX, en donde lo señalan de manera frecuente” (Battaglini, 2015, p.100) y se ha mantenido hasta nuestros días.

El cuatro se caracteriza por su particular afinación: Cam-bur-pin-ton, jerga coloquial en la tradición oral del venezolano que corresponde a las notas La(A) – Re (D) – Fa# (F#)- Si (B). El cuatro se ha transformado en el instrumento por excelencia venezolana y de más identidad nacional, abarcando la totalidad del territorio venezolano a través de la música, ya que en casi la mayoría de los géneros musicales venezolanos está el cuatro como principal instrumento armónico y rítmico, siendo esta una de las razones por la cual es tan importante que los músicos actuales sepan la ejecución de este instrumento.

Por otro lado, nos encontramos a uno de los pocos instrumentos de origen netamente indígena, las maracas, quienes han tomado una gran fuerza en la musicalidad venezolana y forma a ser el instrumento rítmico por elección, según Aretz (1967, p.27), “La maraca, hecha con un calabazo repleto con semillas denominadas capachos, es sin duda el instrumento más popular de Venezuela”.

Las maracas son el instrumento más representativo de la influencia indígena que tenemos en nuestra cultura, Aretz afirma que “Las maracas las reciben los criollos de los indios, ya que cuentan entre los instrumentos más primitivos” (1967, p.28). En las tradiciones indígenas las maracas tenían un carácter religioso, debido a que formaba parte de su indumentaria indispensable para los rituales, y solo hacían uso de una sola maraca, son los criollos con la influencia cultural traída por la colonización, que hacen uso de dos maracas y le otorgan su valor rítmico. Para su construcción se necesita una tapara o totuma seca, y semillas de capacho, que son las productoras del sonido una vez dentro de la tapara:

Este idiofono es de simple factura. Las maracas criollas se reúnen por pares y entonces se eligen dos taparitas de distinto tamaño. A la más grande, se le echan más semillas y ha de sonar más ronca, la más chica lleva menos semillas y suena más clarita (p.30).

Las maracas (**Ilustración 5**) ejecutan un papel muy importante en la música venezolana, pues a través de un patrón sonoro definido arman la base rítmica que seguirán la armonía y melodía. Además, las maracas cumplen con el objetivo de

llevar el tempo y ser la guía principal. En su ejecución puede haber variaciones o denominados adornos que añaden un valor distinto y estético al sonido, pero siempre se mantiene la misma forma rítmica.



**Ilustración 5.** Maracas venezolanas. Fuente: <https://pin.it/38liXQC>

Este instrumento de origen indígena, lo podemos encontrar en casi la totalidad de los géneros de música venezolana siempre predominando su papel rítmico, pero con la peculiaridad de que su sonido ya forma parte de la identidad cultural. De acuerdo con Aretz, “no se concibe conjunto instrumental criollo sin un par de maracas que proveen ritmo y animación” (p. 28). Los instrumentos musicales en Venezuela tienen sus orígenes tan diversos como nuestra cultura, y tienen una riqueza

tan diversa que hace de la música venezolana una de las grandes joyas de nuestra identidad.

Así mismo, la búsqueda del crecimiento y realce del folklore venezolano usa las artes en este caso la música como una herramienta versátil, indaga con igual entusiasmo el crecimiento del individuo en sus conocimientos sociales y culturales, crea una conexión con la historia y las tradiciones a través de las artes, que nos ayudan a tener un mayor conocimiento y comprensión de la identidad nacional. Una investigación propuesta en la Universidad Nacional Experimental “Rafael María Baralt” por Polanco Alvillar (2014) de nombre “La música como estrategia pedagógica para el aprendizaje de la geografía”, da muestra de este principio, su objetivo es el uso de las artes, en este caso la música, como estrategia para facilitar y hacer más eficaz el aprendizaje, además de fomentar el interés por la historia y la identidad nacional.

Para Polanco, el aprendizaje de la geografía tiene un poder trascendente en el desarrollo del estudiante, puesto que esto garantiza el seguimiento a los conocimientos históricos y culturales de nuestro país. La música por su lado tiene un poder de desarrollar las capacidades cognitivas del niño desde temprana edad a través de herramientas lúdicas y creativas que hacen de su aprendizaje más ameno y próspero.

En esta investigación, las bases fueron las teorías de pedagogía musical de educadores como Kodaly y Maurice Martenot (1898-1980), quienes en sus teorías

coincidían en principios como: facilitar la integración del individuo con el medio, fomentar el crecimiento del conocimiento a través de la música, transmitir el conocimiento teórico a través de la vivencia musical, buscar en las raíces de cada pueblo las bases musicales más conocidas para tener un resultado más óptimo, entre otros.

La propuesta de Polanco consiste en que a partir de la música que corresponde a una región geográfica específica, lograr una referencia auditiva y sensorial en el alumno y de esta manera relacionar este suceso con la identificación de donde proviene esta música, su origen histórico y cultural, sus características y todo lo que pueda relacionar con este estímulo preestablecido. Esto nos permite confirmar como las artes, como la música, pueden ser medios eficaces en la educación y la apropiación de conocimientos que de algún modo pueden ser complejos, pero que a través del arte se hacen más fáciles de entender y comprender.

### **2.3 La Danza Nacionalista a través de la Historia y su Código Corpóreo.**

Cuando hablamos de culturas y tradiciones, tenemos que hablar además de la música y sobre la danza que son importantes exponentes de las manifestaciones folclóricas en una nación. En estas podemos ver arraigadas pilares fundamentales de una población como sus creencias, sus tradiciones, sus códigos corporales de actividades diarias, su historia y la representación de un poder identificativo en un

pueblo o sociedad. Las tradiciones son la esencia de una nación y a través de la danza los pobladores representan la vida misma.

El cuerpo toma un papel expresivo y comunicador, además de ser un puente directo entre los pobladores y sus manifestaciones folclóricas. Según Fontan (2019) “el cuerpo se celebra, se ritualiza, se recrea, se consagra a la expresión del momento: en el espacio simbólico de la fiesta y también en el uso cotidiano del tiempo libre” (p.5), así un lenguaje universal es manejado con el movimiento, que actúa en todos los contextos sociales como factor unificador y de gran impacto en la comunicación.

La danza como identidad de una nación, puede ser presentada de dos maneras, la danza folclórica o tradicional y la Danza Nacionalista (**Ilustración 6**). Virmar (2014) expresa que:

La danza folclórica son danzas que reflejan las costumbres y los contextos históricos de las distintas regiones del país, preservando y difundiendo el valor cultural de sus raíces. En cambio, la Danza Nacionalista que está vigente, sus danzas tienen que ver con la transformación de sus vestimentas, de sus escenarios y de la complejidad de los pasos, de relatar y de expresar en forma teatral el valor cultural (p.15).



**Ilustración 6.** Bailarina de Danza Nacionalista. Interprete: Oriana Rondón.  
Fuente: Archivo personal.

En Venezuela las diferentes danzas encontradas a lo largo de nuestro territorio nacional, representan diversas referencias de lo que hemos sido y somos, y a través de ellas podemos demostrar ante el mundo nuestra esencia, nuestra historia y nuestra identidad. Las Danzas Folclóricas de cada región cuenta con sus características innatas y estas son las tomadas para la creación de la Danza Nacionalista:

La Danza Nacionalista es llamada con una expresión elegante, es la de ser una obra artística que muestra las tradiciones de un pueblo llevadas al teatro con modificaciones en su música, en el escenario, en la coreografía, en el vestuario, agregando más implementos que hagan resaltar la belleza de nuestras danzas con un poco de complejidad, sin perder el foco de la

verdadera manifestación cultural propio de nuestro país Venezuela (Virmar, 2014, p.17).

La Danza Nacionalista se crea en búsqueda de una representación más estética de las danzas folclóricas, con el objetivo de llevar las tradiciones a un escenario y así tener una mayor difusión y alcance, de tal manera que todas las expresiones del folclore sean conocidas por todos los venezolanos. Al llevar las manifestaciones tradicionales al teatro, estas toman un papel de entretenimiento que conecta directamente con el sentir y el pensar de los ciudadanos, invocando recuerdos, emociones y sentimientos.

Diversos autores concuerdan que el origen de las danzas nacionalistas se remonta a los años 1950, con el seguimiento de una idea propuesta en el mandato de Rómulo Gallegos a través del instituto del folclore que lidero Juan Liscano, lo que dio el origen a un movimiento cultural denominado “El Retablo de las Maravillas”. Su principal objetivo era fomentar el sentido nacionalista a través de las manifestaciones artísticas folclóricas. Su fundación se le otorga a Manuel Rodríguez Cárdenas, quien reunió a la clase obrera y empezó a trabajar.

Por otro lado, Briceño (2022, p.46) expresa que:

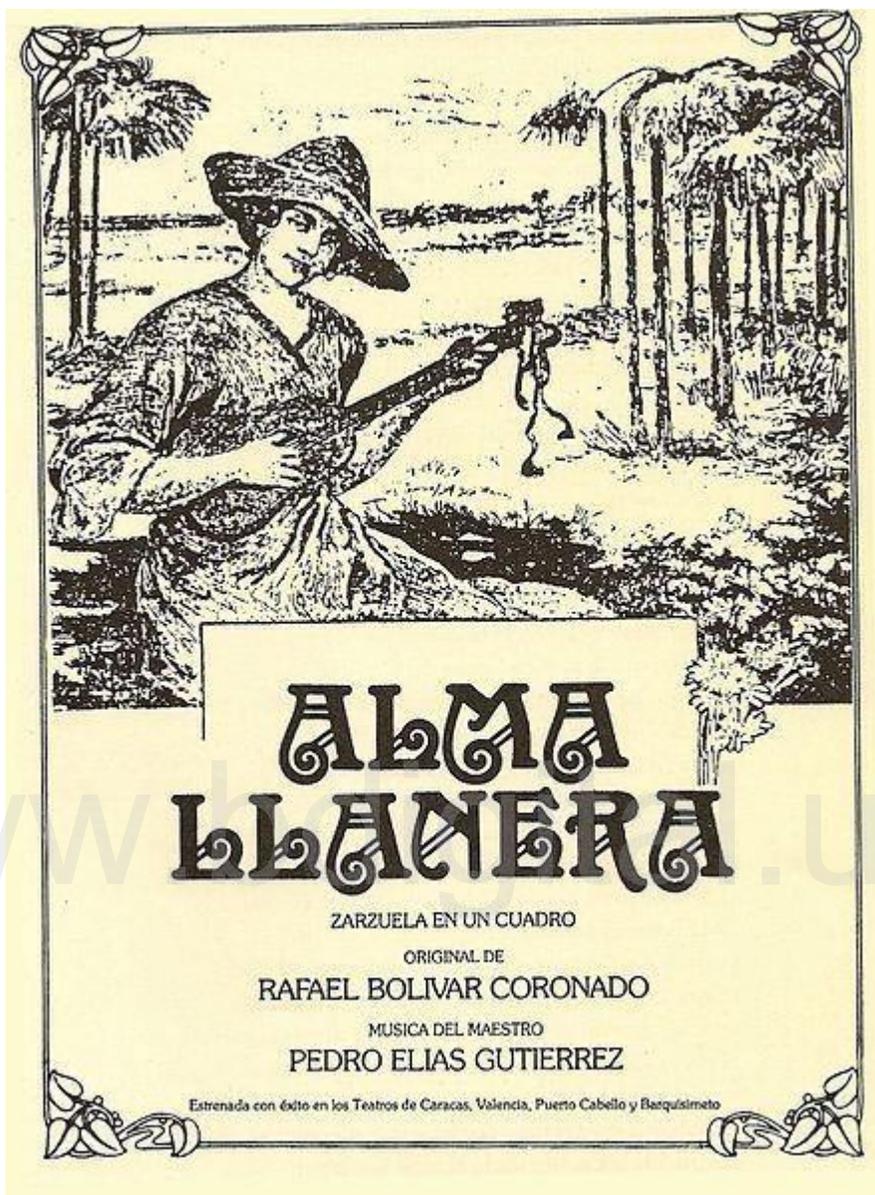
La historia de la Danza Nacionalista comienza el 4 de febrero de 1938 cuando fue inaugurado por Manuel Rodríguez Cárdenas en el Teatro Nacional de Caracas, el “Día Teatral para Obreros”. Rodríguez Cárdenas asegura que el

Retablo comenzó un poco más atrás y cuenta que fue en Yaracuy donde comienza esta hazaña.

Sin embargo, podemos situar la Danza Nacionalista en un episodio ocurrido en la segunda década del siglo XX, que hace referencia a los escenarios venezolanos como un importante evento que marcó el futuro de la escena venezolana.

Con la llegada de manifestaciones culturales que vinieron de España en los procesos de colonización, llegó un género teatral denominado Zarzuela que consistía en una puesta en escena que contenía mezcla de música, danza, poesía y actuación para representar historias que impacten al público mediante la teatralidad. Este género tuvo mucho realce en la Venezuela colonial y se mantuvo hasta principios del siglo XX. Es en 1914 cuando surge una de las Zarzuelas más emblemáticas llamada “Alma Llanera: Zarzuela en un cuadro”.

Esta obra (**Ilustración 7**) fue presentada en el teatro de Caracas por la compañía española de ópera de Manolo Puértolas, la cual fue escrita por Rafael Bolívar Coronado, esta obra se estrenó el 19 de septiembre de aquel año. Su música estuvo a cargo del maestro Pedro Elías Gutiérrez, con participación de Matilde Rueda, Lola Arellano, Emilia Montes, el mismo Puértolas, Rafael Guirán, Jesús Izquierdo y un negrito villacurano “joropeador” a quien llamaban “Mamerto” quien le dio un toque criollo a esta zarzuela ya que fue quien estuvo encargado de la parte dancística (Peñín,1996)



**Ilustración 7.** Alma Llanera: zarzuela en un cuadro. Fuente: <https://pin.it/4uYegr9>

Ésta fue la primera vez que el joropo como baile tradicional y como música fue presentada en un teatro, Mamerto bailó un joropo recio como acto central, con sus tradicionales alpargatas con maracas amarradas a ellas. Sin embargo, al llevar el joropo a un escenario tuvo que hacerle algunas modificaciones para poder mostrarlo,

siendo el primer momento en la historia donde las tradiciones tomaron un papel estético para ser llevado a un escenario.

Aunque se tiene muy poca información biográfica de Mamerto, históricamente se le vincula como maestro de Alfredo Alvarado (1922-1988), un bailarín nato. Desempeñaba con maestría todos los bailes de la época y su vida tenía particularidades muy especiales por su forma de ser. Fue un fiel representante de lo que se llamó “el vivo criollo”. Se destacó entre los años 1940 y 1950. Para bailar Joropo, colocaba las maracas en sus alpargatas que tenían además, casquillos en la punta y talones. Su título como rey del joropo lo heredó de su maestro Mamerto García. En el libro “los cuentos de Alfredo Alvarado, el rey del joropo”, escrito por Edmundo Aray (1975), expone que Alfredo Alvarado en algún punto de la historia y su recorrido dancístico tuvo conexión con la maestra Yolanda Moreno, y compartieron ideas artísticas y anécdotas. De esta manera podemos vincular la Zarzuela “Alma Llanera: Zarzuela en un cuadro” como antecedente directo de la creación de la Danza Nacionalista.

De acuerdo con Briceño (2022) para comprender la historia, las características y la formación de la Danza Nacionalista debemos tener en cuenta a un personaje de suma importancia:

Hablar de Danza Nacionalista venezolana, de cierta forma es hablar de Yolanda Moreno como referente principal, esta mujer a la que le llaman “La Bailarina del Pueblo”, es la máxima exponente, a quien se le atribuye la

creación de lo que ya conocemos como Danza Nacionalista. Es ampliamente conocida como bailarina, coreógrafa y maestra (p.56).



**Ilustración 8.** Yolanda Moreno (1936). Fuente: <https://pin.it/6Ck53pt>

Yolanda Moreno (**Ilustración 7**) tuvo su vínculo directo con el “Retablo de las Maravillas” desde la primera vez que tuvo contacto con Manuel Rodríguez Cárdenas. El desarrollo que tuvo este movimiento cultural dio origen a diferentes grupos de

danza que querían seguir y ampliar el cometido del retablo, en los cuales Moreno estuvo presente y logro desarrollar sus propias ideas que hoy día se mantienen.

Briceño afirma que:

En 1951, Rodríguez escoge a la maestra Margarita Jonis, de procedencia australiana, para integrar el grupo de “Danzas Expresivas“, donde Yolanda mostró sus dotes naturales para bailar. Tiempo más tarde se cambió la técnica con la llegada de la maestra de nacionalidad Colombiana Cecilia López, creando entonces el “Conjunto de Danzas Tierra Firme”, donde Yolanda pasó a ser primera figura de dicha agrupación (2022, p.56).

La Danza Nacionalista, como todo género dancístico cuenta con variables que la definen, identifican y distinguen de otras danzas. En resumen, partiendo de Briceño (2022), la Danza Nacionalista se caracteriza por ser creativa, universal, tecnicada, elaborada, subjetiva, escénica, venezolana e internacional. Por otro lado, sus objetivos principales son lograr universalizar temas locales, brindar un recurso moderno para la expresión nacional, preservar los temas populares y folclóricos adecuando la sensibilidad a los nuevos tiempos y finalizando con la creación de un género dancístico en una misma dirección. Y para finalizar sus tipos se dividen en tres, enunciativas que son aquellas que se crean en base a un tema musical, las expositivas que se caracterizan por hacer uso de la poesía y el habla durante la obra y por ultimo las narrativas que también se les llama argumentales ya que se crean siguiendo un libreto. Por lo general se usan para representar mitos, leyendas e historias.



**Ilustración 9.** Danzas Tabay: En-Movimiento. Fotógrafo: Sebastián Cañas.  
Fuente: Archivo Personal.

Ahora bien, hablar sobre *código corpóreo*, podemos centrarnos en las distintas capacidades que posee el cuerpo humano y como este a través del movimiento puede expresar y manifestar diferentes maneras de sentir y de actuar, sin necesidad del uso de la palabra (**Ilustración 9**).

En la Danza Nacionalista, el cuerpo debe tener una preparación específica para su ejecución debido a la fusión de elementos que este posee, según la maestra Yolanda manifiesta que “un bailarín de Danza Nacionalista debe tener una preparación intelectual y física equilibrada, con un plan de estudios que incluya materias como ballet, teatro, lectura, danza moderna, danzas folklóricas nacionales y extranjeras, investigación y baile español” (Briceño, 2022, p.57).

Al ser una representación corporal para llevar las tradiciones al escenario de una manera más artística y estética, se compone de diferentes elementos que como bailarines en esta área los conocemos por experiencia, sin embargo, “en los textos que se consiguen de la Danza Nacionalista no existe aún alguno que hable de manera clara y precisa sobre las técnicas y diferentes estilos que esta abarca o que se ven involucrados dentro de sus producciones escenográficas” (Briceño 2022, p.54-55)

Debido al poco material que existe sobre la Danza Nacionalista para poder explicar lo que compone su técnica, diferentes bailarines que han decidido escribir sobre este tema deben relatar sus experiencias propias, es por ello que en esta oportunidad haremos una síntesis de nuestro propio conocimiento para explicar los pasos que usaremos para nuestra investigación. En la Danza Nacionalista podemos nombrar algunos elementos como el uso de los tacones o de las faldas, pero también existen algunos pasos denominados “básicos” para aquellos que están empezando a formarse en esta técnica. Nombraremos y explicaremos dos pasos de ellos los cuales serán tomados para nuestra investigación en curso.

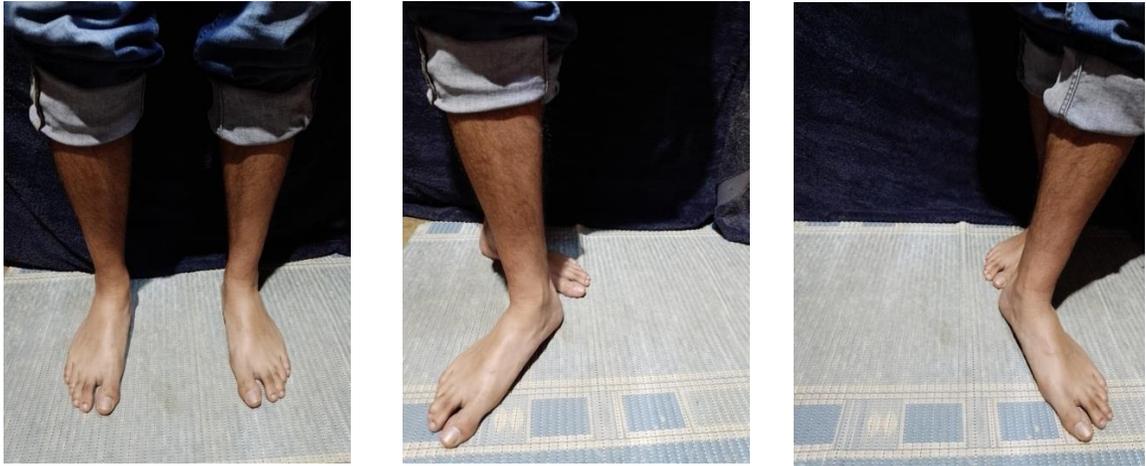
- *El paso de tres hacia adelante o valseo de frente:* este paso está presente en casi toda la Danza Nacionalista debido a que se usa como un paso base de transición, este se realiza marcando tres golpes con los pies como guía, se comienza con el pie (de su preferencia, por lo general siempre se comienza con el lado derecho) dando un paso hacia adelante, mientras el otro se mantiene atrás dando un pequeño golpe al piso sin llegar a ser un paso completo mientras que el pie que está

delante se regresa a su sitio, se repite la misma acción por varias cuentas intercalando los pies al iniciar el ciclo de los tres golpes (Ilustración 10,11 y 12).



**Ilustración 10,11 y 12.** Secuencia del paso de tres hacia adelante o valseo de frente. Fuente: Archivo personal.

- El *cuarteado o valseo lateral* también es uno de los primeros pasos básicos que se les enseña a los bailarines principiantes. Este también tiene como guía la realización de tres golpes con los pies en su ejecución, en este caso daremos un paso hacia adelante en forma paralela, seguido del otro pie. Al tener los dos pies al frente, el primero que dio el paso se moverá en una diagonal hacia la parte trasera del pie contrario en forma de paso o arrastrando el pie por el piso para completar los tres golpes y empezar nuevamente (Ilustración 13, 14 y 15).



**Ilustración 13, 14 y 15.** Secuencia del cuarteado en la Danza Nacionalista. Fuente: Archivo Personal.

La Danza Nacionalista tiene muchas referencias tradicionales que nos conectan de diversas maneras hacia las raíces de nuestras culturas, desde puntos como la música, el vestuario, las historias y las acciones. Al ser una disciplina dancística con estas características, puede ser de gran ayuda a la hora de enseñar y aprender desde el cuerpo, no solo en la parte académica sino en su parte cultural e histórica.

Tenemos una propuesta por parte de Díaz (2013) quien en “Intervención en el aula a través de la danza folclórica” desarrolla un proyecto donde la danza folklórica es el medio para impartir conocimientos y aprendizajes, afirmando que la danza en el ámbito educativo produce múltiples beneficios, interviniendo de forma decisiva en el desarrollo integral del individuo.

Díaz manifiesta que existe en los alumnos de las instituciones educativas muy poco interés y apreciación por el patrimonio cultural, artístico e histórico, presentando

así la pérdida de vestigios como las tradiciones, costumbres y las expresiones orales que nos representan. Al ser aquellas que llevan inmersas la historia y la identidad de las sociedades, perdemos vínculo con las nuevas generaciones. Es por ello que mediante su investigación toma la danza folclórica como la herramienta más idónea para cumplir su objetivo, debido a que esta posee esas características tradicionales que se están perdiendo de una manera lúdica y creativa, de tal manera que pueden inspirar actividades prácticas y efectivas para rescatar los valores patrimoniales.

A través de un estudio de caso, el proceso de Díaz se caracterizó por tener un conocimiento en forma recíproca entre el alumno y el docente, ya que desde la muestra de bailes en escena, videos, cantos culturales y representaciones teatrales se hicieron discusiones donde se ampliaban los temas como las danzas folclóricas y su origen, su historia y trascendencia en la nación su evolución a través de los tiempos y así desarrollar referentes que les facilite el poder de aprensión y memoria.

Díaz culmina con la idea de que la falta de interés de las nuevas generaciones es responsabilidad de los docentes y personas de mayor recorrido, ya que ellos son quienes tienen en sus manos el poder de difundir nuestras raíces. El bagaje de las culturas representa una herramienta de gran eficacia para la educación, ya que mediante el fomento de ellas podremos conseguir desarrollar en los niños múltiples fases que estimulen sus capacidades cognitivas y psicomotoras.

## **2.4 Danza y Música como uno solo para la Enseñanza.**

Las artes siempre se han manifestado como una de las principales disciplinas que siempre han aportado vitalidad y crecimiento en el desarrollo del ser humano, desde su virtud de expresar los sentimientos que puedan existir, hasta en su papel de vestigio para la humanidad, siendo el arte la principal fuente de cercanía y registro que ha tenido la historia de la humanidad en sus diferentes periodos. También cuenta con la habilidad de conectarnos con nosotros mismos a través de los estímulos como la danza y la música, quienes evocan en cada persona recuerdos y emociones, Martin (2005) expresa que “el movimiento musical es una expresión de sensaciones y emociones que nos permite entrar en relación con nosotros mismos, con los demás y con nuestro entorno” (p.128)

La danza y la música, el movimiento y el sonido, para nosotros son una unión del todo, en ellos encontramos la viabilidad más certera que presentan las artes, el dirigir al individuo a potenciar y desarrollar sus capacidades internas; desde estímulos que conectan con aquello que une las capacidades motrices y cognitivas, la unión mente-cuerpo. Monzó (2021) nos dice que “Si el cuerpo es una herramienta de aprendizaje y, al mismo tiempo, un medio de expresión se deben fomentar aplicaciones didácticas que consigan una aproximación y familiarización del alumnado con la expresión corporal” (p.121). El cuerpo toma un papel vital en la educación ya que este es el instrumento principal que permitirá realizar todas las actividades del día a día a largo de su vida.

Ramírez (2007) afirma que:

El ser humano es uno solo, cualquier educador que esté trabajando desde cualquier asignatura, tiene que tratar al ser humano como lo es: un cuerpo que piensa, siente y actúa. Entonces, tiene que preocuparse del desarrollo desde todas sus dimensiones. El educador que trabaja con el niño debe comenzar a mirarlo desde su corporalidad con el fin de partir el cuerpo del educando en busca que este tenga un reconocimiento de sí mismo para comenzar a hacer interactuar sus movimientos con su interioridad (p.24).

La danza y la música en la educación, busca la integridad del alumno desde sus capacidades propias que serán desarrolladas mediante las artes, así se conectara con su interior y su entorno para lograr un crecimiento óptimo en conocimientos. Según Nuñez y Quiñonez (2020):

El aprendizaje tanto de la música como de la danza tradicional exige en el aprendiente el fortalecimiento de valores individuales y colectivos que le exhorten a coexistir y convivir de manera armónica y responsables con sus semejantes, promoviendo así una formación integral. (p.93)

Desde conceptos como el ritmo, la interpretación y la comunicación, la danza y la música se apoyan entre ellas teórica y prácticamente, según Martín (2005) “El movimiento se enriquece con el ritmo musical y se transforma en movimiento rítmico o movimiento musical. Música y movimiento unidos llevan a la danza, que es una forma de movimiento expresivo a partir del propio fenómeno musical” (p.126). Por

tanto, juntos crean una herramienta de gran potencialidad, la cual desde nuestro trabajo investigativo planteamos dirigir para el impulso de la enseñanza y el aprendizaje de la ejecución y comprensión musical.

Desde este apartado, nos podemos ubicar en el artículo escrito por Vizcarro et al. (2014). “Música, movimiento y danza: un enfoque integrador para la formación inicial del profesorado”, publicado en la revista *Educatio Siglo XXI*, donde se manifiesta que a través de la unión del movimiento y la música, se puede hacer uso de una herramienta certera y eficaz para la materialización y ejecución de la música, desde sus raíces más primitivas y así ser comprendido con gran facilidad y alcance.

Vizcarro y los demás autores manifiestan que el considerar el cuerpo y el movimiento como medio de expresión y comprensión musical, tendría que formar parte de la educación musical habitual debido a su aceptación y eficacia a la hora de ser ejecutado. La evolución que ha tenido la educación musical desde el auge de la pedagogía a partir del siglo XX, ha hecho que las dinámicas y metodologías evolucionen con el pasar de los años y tomen las herramientas más audaces y con gran vigor para complementar y adaptar la educación al contexto social e histórico en el que se encuentran.

La correspondencia que tiene la música y el cuerpo muestran la sinestesia más antigua en la historia, llegando a ser un valor educativo de suma importancia para el desarrollo del conocimiento. Concluyen que el poder de los trabajos artísticos de estas artes fomenta otras áreas de crecimiento del alumno logrando así un desarrollo

íntegro para aumentar la calidad de formación. La creatividad, la imaginación, la comunicación y la espontaneidad son parte de los conceptos más propios de las artes que conectan directamente con el desarrollo cognitivo del ser humano incluso apostando por el desarrollo de la identidad personal.

Estas vertientes teóricas fueron de gran importancia para el desarrollo de nuestra investigación, ya que desarrollan puntos de referencia para cada una de las etapas del trabajo. La música desde la pedagogía musical nos dirigirá directamente a las herramientas de educación musical que han dado resultados positivos anteriormente y demuestran que desde vías alternas se puede lograr una buena enseñanza. La Danza Nacionalista nos permitirá abarcar la investigación desde dos campos: conocer el código corpóreo que nos brindará el lenguaje a descifrar, que a su vez, permitirá vincular desde las nociones musicales y será el puente con las tradiciones e historia de nuestro país, además que se enlaza directamente con el género musical a trabajar: El joropo. Por último, proponemos *la música y la danza como uno solo* para lograr la conexión que necesitamos para llegar a la práctica musical desde el cuerpo.

**CAPITULO III:**

---

**DESARROLLO METODOLÓGICO**

**MOVIMIENTO SONORO: VITALIDAD, UNION Y  
EXPRESION**

### **3.1 Diseño de la propuesta: Laboratorio para el Aprendizaje “Movimiento Sonoro”.**

A continuación, proponemos un laboratorio que se centra en conseguir el aprendizaje musical a través del cuerpo como principal instrumento de enseñanza y ejecución. Considerando las dificultades expuestas en los capítulos anteriores, de cómo los músicos suelen tener dificultades a la hora de interpretar y sentir la musicalidad como parte de sí mismos, este laboratorio desde la experimentación con ambas artes como son la danza y la música, busca la unión cuerpo-mente en el estudiante, para lograr una nivelación entre sus capacidades cognitivas y psicomotrices a la hora de ejecutar su instrumento, de una manera innovadora y creativa al enseñar y aprender desde el cuerpo.

Con el laboratorio, el cuerpo tomará el papel protagónico que dirigirá al participante a través de su desarrollo, y experimente por sí mismo sensaciones, emociones, dificultades, avances y descubrimientos que lo guiaran a la comprensión visible y elemental que existe entre la música y la danza. A través de la actividad corpórea el estudiante podrá acceder a herramientas que le brindarán diversas maneras de aprender e internalizar los conocimientos presentados.

Es importante resaltar que este laboratorio esta propuesto inicialmente para la enseñanza-aprendizaje del Joropo como género musical venezolano, guiándonos de esta forma al fortalecimiento de la historia y la cultura de nuestro país, como complemento de la educación integral que debe de tener cada persona consciente de

su nacionalidad y origen. Las artes, como anteriormente se han expuesto, van de la mano con la cultura y las manifestaciones tradicionales, y son consideradas una de las maneras más idóneas para la difusión y conocimiento de las mismas.

*El laboratorio de aprendizaje: Movimiento Sonoro* consiste en una serie de ejercicios, donde los estudiantes puedan experimentar por si mismos actividades donde la música y la danza se representen corporal y sonoramente por igual. Para lograr su ejecución, debemos de tener en cuenta algunas consideraciones específicas que permitirán a un desarrollo óptimo y eficaz.

*Movimiento Sonoro* dependerá para su implementación de dos vertientes con sus respectivas divisiones, donde cada una se desarrollará en relación a la danza y la música respectivamente. Por el lado musical, tendremos como pilares los métodos de Dalcroze y Orff, quienes con sus propuestas cambiaron la manera de enseñar música en el siglo XX. Como músicos expusieron el cuerpo y el movimiento como principal herramienta para el aprendizaje y la ejecución musical, este principio nos dará una base fundamental para nuestro laboratorio. El pensar la sonoridad a través del movimiento, nos permitirá guiar cada uno de los objetivos planteados mediante la experiencia unida de la música y la danza como punto de partida para el aprendizaje y la enseñanza musical.

Otro factor importante a considerar es que, en el joropo como objetivo de enseñanza musical, nos centraremos en este laboratorio en la enseñanza del cuatro y las maracas, debido a que como instrumentos armónico y rítmico respectivamente

construyen la base del género musical. No solo son importantes en el joropo, también forman parte de casi la totalidad del folclor musical venezolano y es por ellos que estos instrumentos no solo representan música, también identidad nacional.

Al trabajar lo básico de cada instrumento permitirá que los estudiantes tengan su primer acercamiento y logren con éxito una pequeña pero significativa ejecución. Debemos dejar claro que los estudiantes luego de pasar por *Movimiento Sonoro* contarán con los principios básicos de cada instrumento, esto quiere decir que no aprenderán la totalidad de su ejecución, dejando así una puerta abierta para seguir su aprendizaje mediante este método u otros.

Desde la danza, el código corpóreo elegido como vía para el *Movimiento Sonoro* es la Danza Nacionalista, esto por múltiples razones. La Danza Nacionalista como fue expuesta en el marco teórico de esta investigación, nace de la necesidad de difusión de las danzas folclóricas a toda la población de un pueblo, encontrando que el teatro es la manera más eficaz y por ello estas danzas pasan por un proceso de apropiación y adaptación donde valores como la estética, lo semiótico y lo académico empiezan a formar parte de ellas.

La Danza Nacionalista como actividad artística también hace uso de la música del folclore venezolano para la ejecución de sus coreografías, formando una exposición plena de tradiciones venezolanas. Al ser una muestra clara de manifestaciones tradicionales, concuerda con el objetivo de fomentar la difusión y crecimiento del valor y aprecio por la identidad cultural nacional. Por último los

pasos de la Danza Nacionalista concuerdan rítmicamente en su ejecución con patrones rítmicos y sonoros de la música venezolana como el joropo, dejando ampliamente la posibilidad de usar esta relación como parte de nuestro método de aprendizaje.

Ahora bien, *Movimiento Sonoro* estará dividido en tres etapas, en las cuales se realizarán actividades específicas que contarán con estímulos para impulsar el conocimiento de los estudiantes hasta llegar a nuestro objetivo. La **primera etapa** se caracterizará por manejar la parte teórica e histórica de los métodos de Dalcroze y Orff, la diversidad cultural de Venezuela, el joropo como género musical, el cuatro y las maracas a través del tiempo como instrumentos y el origen y desarrollo de la Danza Nacionalista. Esto con la finalidad de que los estudiantes entren en el contexto adecuado para que entiendan los puntos a trabajar mediante el laboratorio.

Como **segunda etapa**, una vez familiarizados con los conceptos que se van a utilizar para nuestro laboratorio, los estudiantes serán guiados por diferentes actividades donde podrán experimentar a través de la creatividad la unión del movimiento y el sonido por igual. Mediante *Movimiento Sonoro* los participantes podrán trabajar individualmente y de forma grupal en encontrar vínculos y parecidos físicos o teóricos entre la Danza Nacionalista y la ejecución del joropo en el cuatro y las maracas, dirigiendo así la enseñanza y aprendizaje espontáneo y poco convencional de la música a través del cuerpo como principal y trascendental herramienta auxiliar.

Por último, en la **tercera etapa**, encontraremos que los estudiantes serán capaces de sintetizar todo lo antes expuesto y trabajado mediante la teoría, la práctica y la experimentación, en un solo objetivo: aprender a tocar el cuatro y las maracas en el joropo como género musical. Una vez comprendido e internalizado todas las actividades, los estudiantes lograrán llevar estos conceptos trabajados al instrumento propio y ser capaces de ejecutar el género en cuestión.

Cada una de las etapas se plantea a través de diferentes actividades que podremos observar en el siguiente cuadro (**Tabla 2**).

ETAPA I. TEORÍA Y CONOCIMIENTO		
Contenido	Objetivos	Actividad
<b>Vinculación del sonido con el movimiento</b>	Conocer como cada participante percibe la música, como la sienten y como creen se ejecutan	Conversatorios
<b>Pedagogías musicales: Dalcroze y Orff</b>	Conocer las pedagogías de Dalcroze y Orff y como ellos vinculan el cuerpo como principal instrumento para la enseñanza musical.	Conversatorios
<b>Orígenes culturales de Venezuela y su influencia en el arte</b>	Conocer acerca de las raíces culturales de Venezuela, la influencia de las culturas españoles, aborígen y africana y como eso formo nuestras actuales tradiciones	Conversatorios
<b>Cuatro y maracas sus Orígenes</b>	Conocer los orígenes del cuatro y las maracas desde sus distintas culturas (español y aborígen) y su desarrollo a través de los tiempos.	Conversatorios

<b>Joropo como máximo exponente del folclore venezolano desde la música y la danza</b>	Conocer las formas musicales traídas por los españoles el joropo y como se fueron fusionando con las manifestaciones ya existentes en Venezuela.	Conversatorios
<b>Alma llanera zarzuela en un cuadro. Antecedente de la Danza Nacionalista, su desarrollo hasta nuestros días.</b>	Conocer acerca del impacto que tuvo la obra de la zarzuela alma llanera y como este es un antecedente para la Danza Nacionalista que conocemos hoy día.	Conversatorio
<b>La Danza Nacionalista a través de Yolanda Moreno. Sus objetivos y características</b>	Conocer la influencia que tuvo la maestra Yolanda Moreno en la Danza Nacionalista que conocemos hoy actualmente. Conocer acerca de los objetivos de este código corpóreo y sus características.	Conversatorios
<b>ETAPA II. MOVIMIENTO Y SONIDO DESDE EL CUERPO</b>		
<b>Forma rítmica de las maracas, unión y equivalencia con el paso básico del nacionalista (valseo de frente)</b>	Revisar inicialmente su forma musical (escritura en partitura), y el paso básico del nacionalista desde una perspectiva musical (ritmo, sonido), comparar y considerar si existe similitud entre ambas formas rítmicas y sonoras.	Mediante la percusión corporal (método Dalcroze y Orff), repetir y ejecutar los patrones rítmicos con diferentes partes del cuerpo para mejor internalización.
<b>Forma rítmica del cuatro, unión y equivalencia con el paso del cuarteado (Valseo Lateral) del nacionalista</b>	Revisar inicialmente su forma musical (escritura en partitura), y el paso básico del nacionalista desde una perspectiva musical (ritmo, sonido), comparar y considerar si existe similitud entre ambas formas rítmicas y sonoras.	Mediante la percusión corporal (método Dalcroze y Orff), repetir y ejecutar los patrones rítmicos con diferentes partes del cuerpo para mejor internalización

<b>Percusión corporal y uso de elementos externos como forma de expresar el ritmo</b>	Tener claro las formas rítmicas del cuatro y las maracas, mediante su comprensión se podrán repetir y ejecutar sin ningún inconveniente	Recrear ritmos del cuatro y las maracas mediante alternativas con el cuerpo: palmas, pasos, percutir en diferentes partes del cuerpo y uso de otros elementos como vasos, palos o cajas de cartón.
<b>Escucha de los instrumentos cuatro y maraca desde los pies.</b>	Experimentar los conocimientos rítmicos adquiridos.	Recrear los ritmos desde los pasos de la Danza Nacionalista
<b>Cuatro y Maracas mediante los pasos de la Danza Nacionalista.</b>	Entender que los sonidos ejecutados por los instrumentos y los pasos estudiados son los mismos. Comprender e internalizar que cada movimiento de pies representa un movimiento del instrumento en la ejecución de los ritmos, brindando la oportunidad de tocar el instrumento (sea el cuatro o la maraca) realizar el paso (paso básico o cuarteado) a la vez.	Experimentar realizando los pasos básicos de la Danza Nacionalista a la par con la ejecución de los instrumentos.
<b>ETAPAIII. DESDE LA DANZA SE HACE MÚSICA</b>		
<b>Ejecución de los instrumentos formalmente, parte rítmica</b>	Llevar lo conocido desde el cuerpo, al instrumento práctico.	Primer acercamiento a los instrumentos tratando de llevar a cabo lo aprendido en la parte experimental.
<b>Ejecución del cuatro y la maraca desde referencia externa</b>	Ejecución de los instrumentos desde una guía externa para seguir y mantener el ritmo.	Al tener una canción de fondo o la ayuda de un metrónomo, ejecutar los instrumentos con búsqueda de mantener el ritmo y tiempo.

<b>Cambios armónicos desde el cuerpo</b>	Trabajar los cambios armónicos (Cambio, diferenciación e identificación de acordes)	Con la ayuda de algunos instrumentos (cuatro, guitarra y piano) trabajar la parte armónica. Primero internamente haciendo énfasis en las sensaciones, luego que cada estudiante represente corporalmente lo que se trabajó desde las sensaciones.
<b>Armonía y rítmica a la par</b>	Ser capaces de ejecutar en el cuatro cambio de acordes y en las maracas mantener el ritmo.	Ejecutar los instrumentos en su parte rítmica y armónica (en el caso del cuatro) a la par. Dividir el grupo en dos partes para que toquen ambos instrumentos y experimenten sus conocimientos
<b>Interpretación de una canción desde la música y la danza</b>	Concluir todo el conocimiento con la ejecución formal de ambos instrumentos.	Como cierre es idóneo que el grupo sea capaz de ejecutar una canción en los instrumentos trabajados demostrando la eficacia y resultados del proceso.

**Tabla 2.** Laboratorio Movimiento Sonoro. Etapas y contenido programático.

Fuente: Elaboración propia

Cabe destacar que, por cada actividad propuesta en las etapas descritas, se proponen dos o tres sesiones en las que se desarrollan los apartados con detenimiento y creatividad, para que los participantes comprendan y se apropien del contenido para poder manejar con eficacia y versatilidad. *El Laboratorio Movimiento Sonoro* fue ejecutado por un grupo de estudiantes en la Orquesta de Cámara del Núcleo Tabay del Sistema Nacional de Orquestas, desarrollando cada una de las etapas y sus actividades obteniendo resultados positivos y veraces los cuales conoceremos a continuación en el siguiente apartado.

### 3.2 Movimiento Sonoro en Acción.

El Laboratorio de aprendizaje *Movimiento Sonoro* fue llevado a cabo en un grupo de 10 estudiantes, pertenecientes a la orquesta de Cámara del Sistema Nacional de Orquesta del núcleo Tabay, ubicado en el Centro Cultural de Tabay, del municipio Santos Marquina. Los estudiantes forman parte de la orquesta en diferentes cátedras de instrumentos como lo son violín, violonchelo, percusión, trompeta y contrabajo, siendo el cuatro un instrumento desconocido a la hora de interpretar para 9 de ellos, un solo participante ya tocaba el cuatro con anterioridad, sin embargo se aplicó en este estudiante el mismo procedimiento teniendo otros resultados que serán expuestos más adelante. Con las maracas ocurrió el mismo caso, 9 de los 10 participantes no sabían tocar maracas, y uno de ellos ya las manejaba y también realizó individualmente otro proceso al apropiarse de las actividades planteadas desde los objetivos a cumplir para la investigación.

Al inicio del proceso, se les informo a los participantes que íbamos a trabajar en un laboratorio a partir del método Dalcroze, método Orff y la Danza Nacionalista para deconstruir cada una de las variables en consideración que nos guiarán a los principios básicos de la ejecución del cuatro y las maracas, para luego construir desde la unión y su vinculación el método más factible para nuestro objetivo principal.

### **3.2.1 Etapa I: teoría y conocimiento.**

En esta primera fase nos centramos en que los participantes logaran conocer, entender, comprender y manejar la parte teórica e histórica del contenido a manejar durante todo el laboratorio. Casi en la totalidad de las actividades fueron conversatorios, debates y lluvia de ideas donde los participantes manejaron la información brindada de diferentes maneras. Como primer acercamiento a la teoría por la parte musical, en la primera sesión de *Movimiento Sonoro* pedimos a cada estudiante que manifestara desde su opinión como figuraba y sentía la música, esto con la finalidad de saber e interpretar el valor de la música para cada estudiante. Desde aquí se pudo observar cómo varios niños no tenían el poder de expresar plenamente qué era la música, al decir cosas vanas como: “no sé...; o “pues solo tocar”. Descubrimos que muchos no internalizan y sienten lo que están haciendo, quizás por descuido de ellos o por obligación de los padres, pero muchos no tenían el poder pleno de decir qué era la música para ellos. De esta manera, fue una revelación que no solo la parte de ejecución e interpretación se debía reforzar, también la motivación y el sentido de la actividad artística.

Seguido de esto, en las siguientes sesiones trabajamos en conocer los aportes de Jaques Dalcroze y de Carl Orff como pedagogos notables del siglo XX. Los participantes conocieron que estos métodos propuestos cambiaron el rumbo de aprender educación musical, al proponer el cuerpo humano como principal herramienta para el aprendizaje y la educación musical. Estos autores trabajan un

aspecto muy importante de la música que es la rítmica, variable puntual que se ha propuesto trabajar desde los objetivos específicos de esta investigación.



**Ilustración 16 y 17.** Etapa I Teoría Y Conocimiento. Fuente: Archivo personal.

Con el manejo de la teoría se promovieron actividades en función del repertorio que estaban ejecutando los estudiantes en ese momento, que reforzaran su ejecución e interpretación. Desde la metodología de Dalcroze trabajamos el solfeo corporal, al llevar lo que ellos encontraban en sus partituras al cuerpo, como herramienta de aprendizaje. El movimiento se transforma en sonido, y cada posibilidad corporal nos permite estudiar y analizar la música desde el sentir y el hacer, ya que haremos la música con nuestro cuerpo.

El método Orff nos permitió ir más allá con el cuerpo, ya que aquí el cuerpo no es una herramienta para realizar música, sino es en sí mismo instrumento musical. En este método la vivencia musical es de suma importancia y la conexión palabra, música y movimiento nos permitió experimentar y crear ejercicios donde cada estudiante proponía su propia manera de hacer música a través del cuerpo.

Un punto indispensable a estudiar en este momento del laboratorio, fue la diferencia entre la rítmica Dalcroze y el método Orff. Ambas propuestas pedagógicas nos permiten explorar la música desde las capacidades y habilidades que tiene el cuerpo, representando una unión cuerpo-música que nos permitirá ampliar nuestros sentidos y captar la información más rápido.

Una estrategia didáctica que fue útil y eficaz con los participantes, fue la de realizar una lluvia de ideas para crear un cuadro comparativo, donde se reflejan ambas pedagogías para estudiar y comprender mejor visualmente. En la siguiente tabla (**Tabla 3**) veremos el cuadro comparativo creado en *Movimiento Sonoro*

DALCROZE	ORFF
Suizo	Alemán
Solfeggio Corporal	Percusión Corporal
Desarrollo de habilidades psicomotrices y cognitivas, fomentado la unión Mente – Cuerpo	
Sistemático	Creativo y libre
Movimiento = Sonido	Palabra como generadora del ritmo
Rítmica Dalcroze	Trabajo escolar - Schulwerk

**Tabla 3.** Cuadro comparativo entre Dalcroze y Orff. Fuente: elaboración propia

Con el siguiente apartado, nos ceñimos a la historia de Venezuela y cómo los procesos colonizadores y de mestizaje dieron forma a nuestras raíces culturales y tradicionales como las conocemos actualmente. Desde la llegada de los españoles, los esclavos africanos y nuestros aborígenes todos en uno solo crearon nuestra identidad y por ende la de cada una de nuestras raíces tradicionales. Para seguir con *Movimiento Sonoro* era indispensable tener el contexto desde nuestro origen tradicional, debido a que el género que se iba a trabajar en el laboratorio es el joropo, conocido como el género musical nacional.

Desde este punto, abarcamos este contenido y el siguiente a la par, ya que al manejar la historia de nuestras tradiciones para conocer de dónde vienen nuestras artes, hablamos directamente de los orígenes de los instrumentos tradicionales del folclore venezolano, en este caso el cuatro y las maracas que son los instrumentos que

trabajaremos en *Movimiento Sonoro*. Saber sobre su origen, evolución y detalles específicos nos va a ayudar a mejorar nuestra interpretación.

Como sabemos, el género a trabajar será el joropo venezolano, por ende, profundizar sobre su historia y su ejecución a través del cuatro y las maracas son variables necesarias para cumplir nuestro segundo objetivo específico. En este recorrido histórico los estudiantes conocieron los orígenes del joropo desde el fandango, sus raíces árabes y andaluzas, su evolución hasta el joropo que conocemos hoy día. Así mismo, estudiamos las diversas formas del joropo en la parte armónica y sus adaptaciones en cada región de Venezuela (**Ilustraciones 18 y 19**).





**Ilustración 18 y 19.** Etapa I Teoría Y Conocimiento. Fuente: Archivo personal.

A continuación, pasamos al mundo de la Danza Nacionalista y cómo ésta tuvo y tiene impacto y congruencia en nuestras manifestaciones tradicionales. Su unión con la música folclórica es un factor importante para su relevancia entorno a la identidad nacional, y por ello fue vital reconocer su unión histórica donde la danza tradicional y la música folclórica dan origen a una danza más estética y académica como la Danza Nacionalista. Los participantes conocieron acerca de un evento en la historia que nos une la danza y la música por primera vez en los escenarios, presentándonos el primer antecedente de la Danza Nacionalista, esto nos lleva a la zarzuela Alma Llanera: Zarzuela en un Cuadro, obra teatral escrita por Rafael

Coronado que fue muy famosa en la segunda década del siglo XX, teniendo gran relevancia en la historia del arte venezolano.

Para terminar nuestro recorrido histórico, y englobar todos los contenidos que se iban a trabajar en la parte experimental práctica, se abarcó la historia de la Danza Nacionalista desde sus orígenes a través del movimiento social “el retablo de las maravillas” en la década de los 50, dando origen a esta corriente dancística de la mano de la maestra Yolanda Moreno, quien fue la creadora y difusora de la Danza Nacionalista que conocemos hoy día.

Una vez consolidado toda la parte teórica, ya los participantes tenían un contexto más amplio, y conocían parte de lo que íbamos a manejar desde la práctica. Una vez culminado esta fase, seguimos a la parte experimental, donde el cuerpo nos permitió abordar la música de manera didáctica, creativa y eficaz.

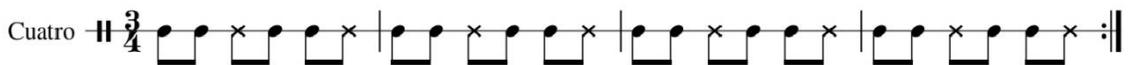
### ***3.2.2. Etapa II: Movimiento y Sonido desde el Cuerpo.***

Al manejar todos los contenidos teóricos, empezamos a hacer uso de los mismos para el desarrollo de las actividades que nos brindarán la base para nuestro resultado final. Es importante resaltar que a partir de este momento en cada sesión, se propusieron estiramientos corporales a los participantes para trabajar correctamente y empezar a crear una conciencia autónoma de cómo debe ser la preparación de nuestro cuerpo para cada actividad.

Nuestro tercer objetivo se pone en marcha, y la experimentación corporal con él. Como primer apartado de esta etapa, tomamos la teoría acerca de la ejecución del cuatro y las maracas y se relacionó con la ejecución de la Danza Nacionalista, específicamente con la vinculación directa con dos pasos básicos de este código corpóreo como es el paso básico o valseo de frente y el cuarteado o valseo lateral. Mediante un análisis profundo de los ritmos de las maracas y el cuatro mediante la escritura musical (**Ilustración 20 y 21**), los estudiantes conocieron cómo debían sonar estos instrumentos desde la célula rítmica escrita en partitura, presentada en sus figuras correspondientes (corcheas). Mediante las técnicas de Dalcroze, ejecutamos el sonido desde nuestro cuerpo, leyendo a través del movimiento. Primero comenzamos por cantar el ritmo, para que el cerebro comience a mandar estas señales al cuerpo y poder procesarlo mejor, una vez teniendo claro cómo debe de sonar, comenzamos a reproducir estos sonidos con las palmas de las manos para tener ya una referencia física de cómo deberían ser los movimientos para que suenen así.



**Ilustración 20.** Forma rítmica de las maracas en el joropo. Fuente: Archivo personal.



**Ilustración 21.** Forma rítmica del cuatro en el joropo. Fuente: Archivo personal.

Este mismo proceso se hizo con los pasos de la Danza Nacionalista, en conjunto con los estudiantes contamos cada movimiento del pie como un sonido para armar la referencia sonora del valseo de frente y el valseo lateral, además de que se les presento como pasos de baile propiamente estos elementos. Al tener ambos resultados comparamos y analizamos sus similitudes y diferencias, llegando a la conclusión que los ritmos de los instrumentos y el ritmo realizado por los pasos de la Danza Nacionalista, son totalmente compatibles sonoramente y a través de los movimientos. Esto nos permitió relacionar ambas partituras y unirlas a través de la teoría y la práctica

Ya teniendo claros cómo deben sonar los ritmos a trabajar, desde la metodología nos dirigimos al siguiente apartado, donde tomamos la percusión corporal como nuestro instrumento primordial. Aquí se experimentó con el cuerpo de varias maneras, repitiendo sonoramente lo que ya se había estudiado. Ejercicios como caminatas, saltos, golpear zonas del cuerpo como piernas y el torso fueron los principales elementos con los que los participantes repitieron y ejecutaron la sonoridad (**Ilustración 22**).



**Ilustración 22.** Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo. Fuente: Archivo Personal.

Un medio no convencional que anexamos en este proceso fue el uso de vasos plásticos (**Ilustración 23**). A través de estos elementos, los estudiantes primero ejecutaron los sonidos siguiendo la partitura la cual ya se había trabajado, realizando los sonidos con el golpe de los vasos con el piso, teniendo así el primer acercamiento a ejecutar sonoramente con otro elemento que no sea el propio cuerpo. Luego, al dirigir la mirada a los pasos de la Danza Nacionalista, se realizó un ejercicio donde los pasos que comúnmente se hacen con los pies, fueron hechos con las manos con ayuda de los vasos, aquí los estudiantes tuvieron la oportunidad de tener más conciencia para llevar lo que se había trabajado con los pies, a otra parte del cuerpo como fueron las manos, así transformamos el paso de Nacionalista, en un proceso musical.

En las siguientes sesiones, ya teniendo las referencias anteriores, se trabajó directamente el ritmo de los instrumentos con los pasos elegidos: el valseo de frente y el valseo lateral o cuarteado. Aquí certificamos lo que se mencionó en la primera etapa de este apartado, donde desde la teoría y el estudio rítmico se vinculó los ritmos de los instrumentos directamente con los pasos seleccionados. En esta actividad los estudiantes de música ejecutaron los pasos teniendo énfasis en prestar atención en los sonidos producidos por los pies, pensando en su parecido con el sonido de los instrumentos, descubriendo que estos pasos hacen referencia directa en la música del folclore venezolano siguiendo la base rítmica y la armónica a través de los pasos.



**Ilustración 23.** Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo.  
Fuente: Archivo Personal.

Para terminar esta etapa, en la actividad de cierre se propuso unir y evaluar todo lo que se había trabajado en *Movimiento Sonoro*, creando un ejercicio donde involucramos los instrumentos en cuestión por primera vez. Los estudiantes se turnaron entre el cuatro y las maracas, y a medida que ejecutábamos el paso correspondiente (valseo de frente para maracas, valseo lateral para cuatro) se empezó a ejecutar el instrumento al mismo tiempo, coordinando así pies y manos por igual. A medida que el ejercicio iba avanzando, los participantes iban conectando con más exactitud y facilidad los movimientos de los pies con los pasos del Nacionalista, con los movimientos que ejecutaba la mano en el los instrumentos, llegando a la conexión total de este proceso (**Ilustración 24 y 25**).



**Ilustración 24.** Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo. Fuente: Archivo Personal.

Con gran eficacia se logró el objetivo de unir ambas vertientes y crear un ejercicio que nos permitiera ver la danza y la música de forma pedagógica. Sin embargo, hay que tener en cuenta que este ejercicio nos funcionó para el periodo de aprendizaje y apropiación, mas no como muestra de un resultado final musical. Con esto queremos decir que este ejercicio nos permite llegar hasta cierta velocidad donde se pueda ejecutar de manera práctica e idónea, hay un límite de velocidad donde cumple su objetivo y nos permite analizar, comprender y apropiar. El género del joropo tiene cierta velocidad en su ejecución y se caracteriza por ser rápido, esto nos dio como resultado que, al intentar igualar los pasos con la música propia, fue de gran complejidad y no se pudo completar, demostrando que este ejercicio nos funciona para una etapa de aprendizaje en sentido creciente y evolutivo. No queremos dejar por sentado, que no se puede realizar este ejercicio a la velocidad original de un pajarillo o una zumba que zumba (formas del joropo), pero si se necesita de una preparación y mucha práctica.



**Ilustración 25.** Etapa II, movimiento y sonido desde el cuerpo.  
Fuente: Archivo Personal.

En todo este proceso tenemos que destacar el hecho de que ya los participantes no solo son estudiantes, no son solo músicos, pasan a ser intérpretes de danza. El hecho de tomar nuestro cuerpo y transformarlo en un arte, los hace entrar en el mundo de las artes del movimiento, donde el cuerpo y la mente se toman de la mano, y se fomentan las habilidades cognitivas y psicomotoras con las artes. Mediante *Movimiento Sonoro*, los participantes generaron un proceso de aprendizaje donde la sensibilidad corporal trabajada, les permitió analizar y comprender mejor el proceso musical, al de-construir por partes la música, y construir nuevamente mediante distintas perspectivas que impulsaran la buena ejecución, interpretación y mejores resultados.

### ***3.2.3 Etapa III: Desde la Danza se hace Música.***

En esta tercera y última etapa pasamos a la unión y formalidad, al presentar como resultado la ejecución de piezas musicales en nuestros instrumentos afines, se considera todo lo propuesto y estudiado en las etapas anteriores con la finalidad de crear una conciencia corporal que los ayude a la ejecución y a la interpretación como músicos, y tener así como resultado nuestro último objetivo específico que nos habla de proponer en los músicos una conciencia corporal para su ejecución instrumental.

En esta etapa comenzamos con el primer acercamiento de los participantes al instrumento desde su ejecución directa. Lo anterior trabajado mediante el cuerpo con diversos ejercicios y actividades, fue sintetizado a través de las manos ejecutando el

instrumento. Aquí cada estudiante tuvo que recordar y considerar todo lo expuesto en las fases anteriores para lograr el objetivo, llevar todo lo aprendido al instrumento. Como primer acercamiento tuvo gran efectividad, ya que se comprobó que fue mucho más fácil para ellos realizar lo que se les estaba pidiendo teniendo un trabajo previo que los ayudo a concientizar y procesar mejor la ejecución instrumental (**Ilustración 26**).



**Ilustración 26.** Etapa III, desde la danza se hace música. Fuente: Archivo personal.

En el siguiente apartado, se siguió con la práctica instrumental, ahora con un estímulo externo que nos sirvió de guía a la hora de la ejecución. Desde una canción grabada (joropo-Gabán), cada estudiante trato de seguir el ritmo y la velocidad como demandaba la pieza que se estaba escuchando. Aquí tuvimos una primera dificultad, debido a que en las fases anteriores se había trabajado con una velocidad menor cada

ejercicio, con el objetivo de que en forma evolutiva cada estudiante fuera subiendo su capacidad de realizar los ejercicios con mayor velocidad. Al tener esta guía clara y precisa con mayor velocidad a la que se había trabajado, la mayoría de los estudiantes tuvo un choque al procesar y ejecutar lo demandado, les pedía reaccionar más rápido a lo que estaban acostumbrados. Sin embargo, luego de muchos intentos y mucha práctica se logró adaptarse y completar la actividad a cabalidad. Cabe destacar que en este ejercicio solo se trabajó la parte rítmica, tanto en las maracas como en el cuatro. Al recordar que las maracas es un instrumento rítmico trabajamos su ejecución completa, pero en el caso del cuatro este se compone también por una función armónica, la cual fue trabajada aparte en las siguientes sesiones.

Para completar el trabajo con el cuatro, debemos considerar que la armonía es la base de acompañamiento en la música, podríamos decir que es el colchón que soporta elementos como la melodía. Este elemento se compone por los acordes mayores y menores de cada de nota musical (Do- Re- Mi- Fa- Sol- La- Si), que en este caso se transforman en tonalidades. Para hacer una introducción a la diferenciación e identificación de acordes mayores y menores realizamos la siguiente actividad: cada estudiante se sentó y cerró sus ojos, escuchando los acordes que se realizaban en el cuatro, era tarea de ellos desde la escucha y las sensaciones que les causaban decidir si el acorde sonaba alegre o triste para darle su identificación adecuada (sensación triste- acordes menores y sensación alegre – acordes mayores).

Ya que el trabajo armónico es extenso y con muchas vertientes, decidimos trabajar en *Movimiento Sonoro* con solo 5 acordes, los cuales nos permitieron acercar

a las canciones que se montaron, además de darles una pequeña base para que amplíen su ejecución. En la forma del Gabán solo se usan dos cambios armónicos, en esta ocasión se estudió en la tonalidad de *Si menor (Bm)*, por consiguiente, nos exigió usar lo acordes de *Fa Sostenido Séptimo (F#7)* y *Si menor (Bm)*. También estudiamos los acordes de la tonalidad *Re Mayor (D)* que fueron *Re mayor (D)*, *Sol mayor (G)* y *La séptimo (A7)*, esto nos permitió montar dos piezas más con el ritmo del joropo.

Para complementar el trabajo armónico, se realizó una actividad para relacionar los cambios armónicos con el desplazamiento por el espacio para internalizar con el cuerpo. Los estudiantes se colocaron en una fila uno al lado del otro y cada vez que escuchaban un cambio de acorde (entre los cinco que se trabajó), daban pasos hacia adelante o hacia atrás haciendo referencia que entendían y sentían el cambio. Esta actividad sensorial ayudo a que los participantes tuvieran una mayor conciencia a la hora de escuchar la armonía, ya que casi en su totalidad manejan son instrumentos melódicos y se les dificulta esta parte.

En el penúltimo apartado, se realizó una unión de la parte armónica y rítmica en el cuatro y rítmica en las maracas. Tomando en cuenta todo lo trabajado, los estudiantes se dividieron entre el cuatro y las maracas y se ejecutaron ambos instrumentos a la par, creando el primer ensamble completo con ambos instrumentos. A medida que pasaba el tiempo, se iban turnando los instrumentos con la finalidad de que todos ejecutaran el cuatro y las maracas a la par, demostrando la agilidad que desarrollaron en ambos instrumentos mediante el desarrollo en *Movimiento Sonoro*.

Como actividad de cierre, reuniendo todo lo que se trabajó, se montaron 3 piezas musicales que fueron: *El Gabán y la Gabana* (Forma de Gabán) (**Ilustración 27**), *Sabanero* (forma de Corrido) (**Ilustración 28**) y *Nuestro Vals*, una composición creada durante el desarrollo de *Movimiento Sonoro* (**Ilustración 29**). En estas canciones los estudiantes tocaron el cuatro y las maracas ejecutando la base armónica y rítmica, turnándose entre las tres canciones para que cada uno ejecutara ambos instrumentos. El profesor Yonathan Parra y la profesora Karu Maldonado, ambos formadores del núcleo en el área del violín, nos ayudaron con la parte melódica para completar las canciones.

## Gaban o Gavan



The image shows a musical score for the piece 'Gaban o Gavan'. It consists of two staves. The top staff is labeled 'Cuatro' and is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a series of chords, primarily triads, with some dyads, and includes dynamic markings such as accents (>) and hairpins. The bottom staff is labeled 'Maracas' and is written on a single-line staff with a 3/4 time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings including accents (>) and hairpins. Both staves conclude with a double bar line and repeat dots.

**Ilustración 27.** Partitura del acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas en el Gabán. Fuente: Archivo personal.

---

## Sabanero

The musical score for 'Sabanero' consists of two staves. The top staff is for the Cuatro, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a series of chords, primarily triads and dyads, with a consistent rhythmic pattern. The bottom staff is for the Maracas, written in a simplified notation with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

**Ilustración 28.** Partitura del acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas en Sabanero. Fuente: Archivo personal.

---

## Nuestro Vals

The musical score for 'Nuestro Vals' consists of two staves. The top staff is for the Cuatro, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a series of chords, primarily triads and dyads, with a consistent rhythmic pattern. The bottom staff is for the Maracas, written in a simplified notation with a 3/4 time signature, showing a steady eighth-note accompaniment. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

**Ilustración 29.** Partitura del acompañamiento armónico y rítmico del cuatro y las maracas en Nuestro Vals. Fuente: Archivo personal.

Al culminar este proceso, podemos afirmar que mediante este laboratorio cumplimos el objetivo general de nuestra investigación, creando un método de enseñanza-aprendizaje desde la danza para la música. El movimiento y el sonido se tomaron de la mano y formaron las herramientas más idóneas y prosperas para captar

la atención y fomentar el aprendizaje de los estudiantes además de completar la unión cuerpo-mente. En *Movimiento Sonoro*, pudimos ver como el cuerpo tomo la dirección de este proceso y permitió que a través de él los procesos de aprendizaje fluyeran y tuvieran una eficacia mayor.

### **3.3 *Movimiento Sonoro*: Cierre.**

A través de *Movimiento Sonoro* los estudiantes que hicieron parte de él, comprendieron que la música va más allá de los instrumentos que como músicos se ejecutan, la música es todo nuestro ser y el movimiento corporal es un factor predominante en nuestro desarrollo como intérpretes musicales. Para cerrar este proceso se les realizó una serie de preguntas (modo cuestionario), donde expresaron desde su perspectiva aquello que les dejó el laboratorio y cómo formó a ser parte de su conocimiento.

Cada una de las etapas de este laboratorio, obtuvo un resultado óptimo, cumpliendo con los objetivos trazados. En la primera fase se pudo observar cómo el conocimiento de otras metodologías que aportan nuevas visiones y oportunidades de aprender, permiten un mejor desenvolvimiento en el área que trabajamos, como lo fueron las teorías de Dalcroze y Orff. Cumpliendo con el primer objetivo específico, al profundizar en esta área nos permitió brindarles a los estudiantes una herramienta de gran vitalidad para su campo de estudio, no solo para lograr los objetivos de nuestra investigación, también para su desarrollo individual como músicos. Para el

cierre de este objetivo se les pregunto ¿Qué objetivos tiene la rítmica Dalcroze y Orff que lo puedan ayudar en su educación musical?, en conclusión, todos afirmaron que estos métodos primeramente no los conocían y nunca los habían aplicado, confirmando que era una nueva perspectiva de aprender y ver la música para ellos. Afirmaron que, desde estos autores lo principal que emplearían en práctica es la forma de usar el cuerpo como una herramienta para sentir la música, pues desde que experimentaron esta parte descubrieron que usar el cuerpo como medio musical y de ejecución les permite interiorizar y comprender más la música y sus componentes.

Conjunto a esta pregunta se les realizó otra pregunta: ¿Desde la rítmica qué ejercicios ve usted que le pueden favorecer en su ejecución musical propia?, respondiendo conjuntamente que la percusión corporal y el solfeo corporal con las principales herramientas que usarían, ya que al llevar los conceptos musicales a actividades corpórea les permite ver y sintetizar desde lo físico y la memoria muscular lo que se escucha. Hoy día podemos entrar a sus ensayos con la orquesta o verlos en los pasillos, y hacen uso de estas técnicas, como recrear los ritmos con percusión corporal y tener una mayor conciencia corporal ya que crearon el hábito de estirar y preparar su cuerpo ante toda actividad.

Al seguir trabajando los conocimientos teóricos, pero esta vez dirigidos a la historia hacemos énfasis en nuestro segundo objetivo específico que fue estudiar el joropo, el cuatro y las maracas desde su percepción teórica e histórica. El primer logro fue armar un preámbulo de lo que se iba a trabajar, asegurando así que los estudiantes aprendieran y manejaran los contenidos que íbamos a desarrollar, de esta

manera lograr el complemento para las tres fases de *Movimiento Sonoro*. Este punto además de reforzar nuestro camino en el laboratorio, nos permitió reforzar en los estudiantes apartados como la historia de Venezuela y los orígenes de nuestras tradiciones, pues eran temas poco conocidos por ellos. Para este segmento la pregunta fue: ¿Desde las artes que aportes se pueden ver en la cultura venezolana?, cada uno de ellos coincidió que en las tradiciones venezolanas podemos ver mucha influencia del arte como factor predominante en su esencia. Los estudiantes manifestaron que piensan que las muestras artísticas aportan una manera de expresión universal y permite que los pueblos expresen al mundo lo que son y les pertenece. También manifestaron que las artes vinculan a las personas con la sociedad, permitiendo partir de ella como una herramienta para conectar almas. Con este objetivo logramos en los participantes un sentido de identidad nacional, al hacer énfasis en la historia y la cultura venezolana, al llevar no solo nuestro planteamiento para el refuerzo musical, lo dirigimos a un punto más allá que reforzó en los estudiantes los valores nacionales sobre nuestro país.

Para la concreción del tercer objetivo, con *Movimiento Sonoro* logramos unir la parte corpórea con el desarrollo musical, mediante los ejercicios requeridos por la Danza Nacionalista y la ejecución de los instrumentos. Desde la pregunta, ¿Considera que la danza y la música se relacionan teóricamente y esto presenta una herramienta para el aprendizaje de ambas? Los estudiantes pudieron expresar como consideran que la danza y la música se unen desde sus características y permiten que el cuerpo una cada una de sus capacidades y fomenta el aprendizaje no solo musical, sino lo

consideran una herramienta muy útil para cualquier actividad. Para completar esta idea se les hizo la siguiente pregunta: ¿Piensa que el cuerpo es un factor importante al momento de aprender música? Ellos explicaron que, desde la unión de la música y la danza, lograron conocer su cuerpo, no solo carne y hueso, sino verlo más allá de que a simple vista, verlo en cambio más orientado a lo que permite hacer y trascender como parte del universo y vital medio para lograr cualquier actividad. La unión cuerpo-mente fue apreciada en esta etapa, y nos permitió desarrollar ciertas actividades que se dirigían a la unión del sonido y el movimiento en un proceso pedagógico musical no convencional. Las sensaciones y el desarrollo de la motricidad fueron una parte vital para lograr nuestro objetivo final. Además de alcanzar con esta propuesta cambiar la percepción de los participantes, y lograr que consideren la música como una extensión del cuerpo mismo.

Así mismo, la conciencia corporal para la ejecución instrumental fue un punto clave el cual se cumplió a cabalidad. El desarrollo de *Movimiento Sonoro* permitió a cada uno de los integrantes abrir su percepción del papel del cuerpo humano en la ejecución instrumental, no solo en ella sino en la música en su totalidad. La conciencia corporal les permitirá llevar su mente en conexión armoniosa con el cuerpo para cada una de las actividades que realicen, el considerar el cuerpo como raíz de todo movimiento, es una capacidad que pocos tienen y de esta forma pensarán de otra manera las cosas.

Movimiento Sonoro representa la propuesta de un método para enseñanza-aprendizaje de la música a través de la danza, al cumplir con los objetivos planteados

y además lograr que cada uno de ellos se extendieran a un alcance más allá de lo previsto, esto nos deja una gran efectividad dando puerta a su extensión y desarrollo por otros investigadores en el área más adelante. La danza y la música son uno solo y comprende el arte del movimiento como la raíz de todo.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## CONCLUSIONES

Nuestra investigación se presenta como una oportunidad innovadora y creativa, para que los jóvenes músicos hagan de *Movimiento Sonoro* una herramienta indispensable de su educación musical, que les permitirá compenetrarse con más ímpetu a la música y la danza desde su propio cuerpo, quien los dirigirá a una experiencia sensorial, motriz de gran utilidad para evolucionar como músicos.

Nuestro primer capítulo se desarrolló en base a las metas que se esperaban alcanzar con esta investigación, se hizo énfasis en los parámetros que queríamos abarcar en cuanto a la música y sus métodos pedagógicos como son Dalcroze y Orff, y desde el cuerpo el código corpóreo de la Danza Nacionalista. Planteamos la unión de estas variables para lograr nuestro objetivo máximo, que es el método de enseñanza-aprendizaje presentado en forma de laboratorio.

En nuestro marco teórico desarrollamos estas pautas más a fondo, pensando en ampliar el contexto en el que se encontraban los participantes, para que pudieran manejar con más facilidad el contenido a trabajar, y sobre todo que entendieran desde una perspectiva histórica y teórica los procesos por los cuales íbamos a atravesar mediante nuestro laboratorio. Esta etapa nos permitió tener a la mano las variables a trabajar de una manera explícita y ordenada, al crear en los estudiantes una base sólida que más adelante utilizarían para su propio análisis y comprensión.

*Movimiento Sonoro* se desarrolló cumpliendo los objetivos propuestos a lo largo de tres etapas denominadas: etapa I teoría y conocimiento, etapa II movimiento y sonido desde el cuerpo y por último la etapa III desde la danza se hace música.

La etapa I se desarrolló en función de nuestro primer objetivo que era profundizar en nuestras teorías bases, en este caso Dalcroze y Orff. A través de este momento, el marco teórico de nuestra investigación fue la herramienta primordial e idónea para cumplir con lo propuesto en esta etapa, los estudiantes asimilaban a través de conversatorios, discusiones y debates conceptos como que era la música para ellos, su concordancia con el movimiento, y sobre todo como el cuerpo se transforma en la principal herramienta para complementar la educación musical, en este caso utilizando la Danza Nacionalista como herramienta corpórea. El estudio de la historia de nuestro folclore fue un punto clave para desarrollar nuestro objetivo: la ejecución del cuatro y las maracas en el género del joropo. El conocer el origen de nuestras manifestaciones tradicionales ya sea la música o la danza, permitió a los estudiantes crear un sentido de pertenencia que no existía, pues muchos de ellos no tenían conocimientos de lo que trabajamos históricamente en esta etapa como la mezcla cultural de Venezuela.

Al centrarnos en la etapa II los objetivos dos y tres se hicieron presentes, ya que fue la etapa de unión y experimentación desde el cuerpo y el sonido. Aquí los estudiantes utilizaron el cuerpo y el movimiento como herramienta principal, para estudiar los conceptos musicales que se les estaban presentando. Como cierre de esta etapa los participantes lograron vincular asertivamente los conceptos musicales con

los dancísticos, y manifestar una fusión entre ambos, que permitió crear actividades donde los movimientos creaban la sonoridad a estudiar y recrear.

Como última etapa los participantes de *Movimiento sonoro* unieron todos los conocimientos anteriormente trabajados, y lograron completar el laboratorio con la interpretación de tres piezas musicales, donde cada estudiante ejecutó los instrumentos estudiados (cuatro y maracas), en forma de acompañamiento para la melodía ejecutada por dos profesores de la orquesta que nos ayudaron en esta etapa.

Desde esta investigación quisimos manifestar un método creativo, el cual permita a los músicos en formación, manejar herramientas de alcance máximo y eficaz como es el cuerpo humano. La música se vincula con el movimiento y permite que los estudiantes sientan y vivan desde lo sensorial, para que cada uno de ellos internalice y se apropie del arte al que se está dedicando.

*Movimiento Sonoro* se centró principalmente en enseñar a los estudiantes del grupo de Cámara del Sistema Nacional de Orquesta Núcleo Tabay, las nociones básicas del género musical del joropo, en el cuatro y las maracas como instrumentos acompañantes rítmicos y armónicos. Aquí debemos hacer énfasis en que los participantes a través de *Movimiento Sonoro* aprendieron las nociones básicas de los instrumentos, no aprendieron la totalidad de su ejecución, debido a diversos factores como el nivel de enseñanza de cada uno de ellos, ya que todos los participantes, aunque son músicos en formación, tenían conocimientos escasos sobre la ejecución del cuatro y las maracas, así que desde este laboratorio realizaron su primer

acercamiento a estos instrumentos. Otro factor predominante fue la velocidad de la ejecución, debido a que el género del joropo suele caracterizarse por ser veloz y rápido en su ejecución musical y corporal. En *Movimiento Sonoro* al trabajar con los principios básicos, se redujo la velocidad de la ejecución, para que los estudiantes pudieran comprender e internalizar con facilidad los conocimientos que se les estaba impartiendo.

Presentamos *Movimiento Sonoro* como una herramienta adaptable para otros investigadores, ya que teniendo el principio básico que es la unión del movimiento corporal y el sonido, se puede presentar esta metodología para diferentes etapas de la educación musical, desde la iniciación hasta un nivel avanzado. En *Movimiento Sonoro* hacemos uso de métodos como el solfeo corporal de Dalcroze y la percusión corporal de Orff, esto mezclado con el código corpóreo de la Danza Nacionalista nos permite alcanzar una metodología con diferentes puntos de vista, que ayudarán a los estudiantes a experimentar sonora, motora y sensorialmente para apropiarse de los conocimientos.

También al tener presente la complejidad de esta propuesta, abrimos la posibilidad de usar la metodología aplicada en este proceso para otras vertientes de la línea de investigación, y así aprovechar el potencial que tiene *Movimiento Sonoro*. Una propuesta, podría ser utilizar el mismo procedimiento pero en este caso no dirigido a músicos en formación sino a jóvenes bailarines, con la finalidad de que aprendan la ejecución de un instrumento musical desde su fuerte como es el cuerpo. Otra propuesta podría centrarse en la enseñanza de otras artes como la pintura desde

el cuerpo y sus habilidades. Al considerar el cuerpo como la herramienta primordial de cada actividad física que hagamos, podemos dirigir nuestro potencial desde la unión cuerpo- mente, y crear una conciencia individual de como nuestro cuerpo es quien nos permite accionar y realizar.

*Movimiento Sonoro* fue creado para ejecutarse específicamente en la Orquesta de Cámara del Sistema Nacional de Orquestas Núcleo Tabay, sin embargo su eficacia nos remonta a considerar que este método sin duda puede ser difundido a nivel nacional, como herramienta idónea para la educación musical. No solo en el Sistema de Orquesta, también en otras entidades donde la educación musical sea el objetivo.

La danza y la música se correlacionan y se estrechan de múltiples formas, y permiten desde fusiones crear un método de aprendizaje hasta muestras coreográficas. *Movimiento Sonoro* representa la esencia de las artes desde el cuerpo y la mente, al unir el movimiento y el sonido, permite que el estudiante viva e internalice los conocimientos que se le presentan y se apropie de ellos a través de la creatividad y la imaginación. El cuerpo se presenta como principal instrumento por sus múltiples habilidades y nos sigue permitiendo explorar en sus maravillas y excepcionalidades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aretz, I. (1967) *Instrumentos musicales de Venezuela*. Universidad de Oriente.

Battaglini, O. (2015). El cuatro venezolano: continuidad y evolución respecto a la guitarra renacentista. *Resonancias*, 19 (37), pp. 89-111.  
[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://resonancias.uc.cl/n-37/el-cuatro-venezolano-continuidad-y-evolucion-con-respecto-a-la-guitarra-renacentista/&ved=2ahUKEwi-roSUhr7\\_AhUOmYQIHSf3BxUQFnoECAwQAQ&usg=AOvVaw2ROWh381jxnaayUJZTvdCR](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://resonancias.uc.cl/n-37/el-cuatro-venezolano-continuidad-y-evolucion-con-respecto-a-la-guitarra-renacentista/&ved=2ahUKEwi-roSUhr7_AhUOmYQIHSf3BxUQFnoECAwQAQ&usg=AOvVaw2ROWh381jxnaayUJZTvdCR)

Benaiges, M. (2018) *Euritmia en el aprendizaje musical en niños de p4*.

[Trabajo de Grado]. Universidad Internacional de la Rioja.  
[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/6416/BENAIGES%2520SOLSONA%252C%2520MONICA.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&ved=2ahUKEwj5mKOi77\\_AhUSSjABHUtNDq04ChAWegQIAhAB&usg=AOvVaw3b8UbNt3-vI8-0V7WK6Lth](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/6416/BENAIGES%2520SOLSONA%252C%2520MONICA.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy&ved=2ahUKEwj5mKOi77_AhUSSjABHUtNDq04ChAWegQIAhAB&usg=AOvVaw3b8UbNt3-vI8-0V7WK6Lth)

Bravo, A. y Santana, Y. (2011). *Elaboración de un diseño instruccional para la enseñanza de la música a niños entre 6 y 8 años*. [Trabajo de Grado]. Universidad Central de Venezuela. <http://saber.ucv.ve/handle/10872/5668>

Briceño, V. (2022) *La danza nacionalista una fusión del todo, contemporaneidad, tradición y costumbres*. [Trabajo de Grado]. Universidad de Los Andes.

- Brufal, J. (2013). *Los principales métodos activos de educación musical en primaria: diferentes enfoques, particularidades y directrices básicas para el trabajo de aula*. [Diplomado en Magisterio]. Universidad de Alicante. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4339750.pdf>
- Canet, J. (2019). *El método Dalcroze en educación infantil: una investigación-acción en dos centros de la comunidad valenciana*. [Trabajo de Maestría]. Universidad Jaume I. <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/183188>
- Céspedes, A. (2020) *Transcripción de dos golpes llaneros (Gaban y Periquera) y una tonada. Análisis interpretativo y adaptación para el violonchelo, cuatro y maracas*. [Trabajo de Grado]. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/24749>
- Díaz, A. (2013). Intervención en el aula a través de la danza folclórica. *ENSAYOS, revista de la Facultad de Educación de Albacete*, (27), pp. 101-108. <http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos>
- Fontán, A. (2019) “Entre la danza folclórica y su enseñanza: algo más que un asunto de codificación”. [Archivo PDF]. <https://repositorio.cfe.edu.uy/bitstream/handle/123456789/824/Fontan%2CA.Entre.pdf?sequence=2>
- Fontelles, V. (2019) *Metodologías Musicales – siglos XX y XXI*. [Trabajo de Grado]. Universidad de Valencia. <https://mobiroderic.uv.es/handle/10550/70289>

Gainza, V. (2004) “La educación musical en el siglo XX”. *Revista Musical Chilena*, 58, 201, pp. 74-81.

[https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071627902004020100004&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071627902004020100004&script=sci_arttext)

Larburu, L. (2015) *Cinco métodos musicales para desarrollar la conciencia y las expresiones culturales en alumnos de 3ero de primaria*. [Trabajo de Grado]. Universidad Internacional de la Rioja.

<https://reunir.unir.net/handle/123456789/2919>

Mapelli, M. (2015). *Estudio de la enseñanza técnico-instrumental para violonchelo utilizando melodías de la música popular tradicional venezolana*. [Trabajo de Grado]. Universidad de Carabobo.

[https://academia.edu/es/7396462/Universidad de Carabobo Facultad de Ciencias de la Educación Escuela de Educación Departamento Artes y Tecnología Educativa Menci%C3%B3n Educaci%C3%B3n Musical ESTUDIO DE LA ENSE%C3%91ANZA T%C3%89CNICO INSTRUMENTAL PARA VIOLONCHELO UTILIZANDO MELOD%C3%8DAS DE LA M%C3%9ASICA POPULAR TRADICIONAL VENEZOLANA Autor](https://academia.edu/es/7396462/Universidad-de-Carabobo-Facultad-de-Ciencias-de-la-Educacion-Escuela-de-Educacion-Departamento-Artes-y-Tecnologia-Educativa-Menci%C3%B3n-Educaci%C3%B3n-Musical-ESTUDIO-DE-LA-ENSE%C3%91ANZA-T%C3%89CNICO-INSTRUMENTAL-PARA-VIOLONCHELO-UTILIZANDO-MELOD%C3%8DAS-DE-LA-M%C3%9ASICA-POPULAR-TRADICIONAL-VENEZOLANA-Autor)

Martin, J. (2005). Del movimiento a la danza en la educación infantil. *Educatio Siglo XXI*, (23), pp. 125-140 <https://revistas.um.es/educatio/article/view/900/0>

Monzó, C. (2021) *la danza y la música como recurso didáctico en educación primaria*. [Trabajo de Grado]. Universidad de Oviedo

[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://digibuo.uni-ovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/62777/TFG\\_CarlaMonzoEscriva.pdf%3Fsequence%3D5%ved=2ahUKEwiDpL-9\\_b3\\_AhV6SDABHSmaChlQFnoECN8QAQ&usg=AOvVaw3XNmuCo52\\_qzO2K4Pa27VE](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://digibuo.uni-ovi.es/dspace/bitstream/handle/10651/62777/TFG_CarlaMonzoEscriva.pdf%3Fsequence%3D5%ved=2ahUKEwiDpL-9_b3_AhV6SDABHSmaChlQFnoECN8QAQ&usg=AOvVaw3XNmuCo52_qzO2K4Pa27VE)

Nuñez, J y Quiñonez, E. (2020) *Música y Danza Tradicional como estrategia pedagógica para el fortalecimiento de la convivencia escolar*. [Trabajo de Grado]. Universidad de La Costa.  
<https://repositorio.cuc.edu.co/handle/11323/6125>

Orozco, M. (2020). Joropo venezolano como forma de expresión cultural: perspectiva transcompleja desde los ritmos tradicionales. *Scientiarum*, (3), pp. 140-150.  
<https://investigacionuft.net.ve/revista/index.php/scientiarium/article/view/178/153>

Perera, E. (2009). Alma Llanera: un adefesio convertido en un himno popular. *Revista venezolana de economía y ciencias sociales*, (15), pp. 137-155.  
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=17721700008>

Peñin, J. (1996). La vida de la zarzuela en la prensa venezolana. *Cuadernos de música iberoamericana*. 2, (3), pp. 487-513.  
<https://core.ac.uk/download/pdf/160451605.pdf>

- Polanco, A. (2014). La música como estrategia pedagógica para el aprendizaje de la geografía. *Perspectivas, Revista de Historia Geografía, Arte y Cultura*, 3 (5), pp. 113-141. <https://perspectivas.unermb.web.ve>
- Porras, M. (2021). “un acercamiento a la definición de la música de raíz tradicional venezolana a partir de los ensambles de música venezolana instrumental desde 1973”. *Popular Music Research Today*, 3, 2, pp. 83-95. <https://doi.org/10.14201/pmrt.26415>
- Ramirez. I. (2007). *La Danza como estrategia pedagógica para desarrollar el lenguaje corporal en el preescolar*. [Trabajo de grado]. Universidad de la Sabana <https://core.ac.uk/download/pdf/47066276.pdf>
- Royal Academy of Dance. (2010). Intermediate Foundation and Intermediate (fundamentos de nivel intermedio y nivel intermedio). [Archivo PDF].
- Sabogal, J. (2011). *Modelo de lectura y escritura rítmica orientado a estimular y fomentar los conocimientos del ejecutante de instrumentos de percusión en periodo de iniciación*. [Trabajo de grado]. Universidad de los Andes.
- Salazar, R. (2011). El joropo en Venezuela. *Así somos*, 4 (6), pp. 34-37. <http://www.cnh.gob.ve/images/PDF-asi-somos/ASI%CC%81%20SOMOS%20N%C2%BA6.pdf>
- Silva, L. (2018) *La rítmica Dalcroze, una estrategia didáctica enfocada a fortalecer el interés por el aprendizaje en la población infantil de la institución*

*educativa Antonio Nariño*. [Trabajo de grado]. Universidad de los Llanos (Villavicencio).

[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://repositorio.unillanos.edu.co/bitstream/001/1505/2/La%20Ritmica%20Dalcroze%20C%20una%20Estrategia%20Did%20C3%25A1ctica%20Enfocada%20a%20Fortalecer...pdf&ved=2ahUKEwi2kObWh77\\_AhW7RDABHV\\_V\\_Ci8QFnoECBsQAQ&usg=AOvVaw1UjQCvH9KTnKsh\\_ivI5kbV](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=https://repositorio.unillanos.edu.co/bitstream/001/1505/2/La%20Ritmica%20Dalcroze%20C%20una%20Estrategia%20Did%20C3%25A1ctica%20Enfocada%20a%20Fortalecer...pdf&ved=2ahUKEwi2kObWh77_AhW7RDABHV_V_Ci8QFnoECBsQAQ&usg=AOvVaw1UjQCvH9KTnKsh_ivI5kbV)

Suarez, N. (2019). *¡Soy Tambor! Manual de percusión corporal para niveles de educación general básica superior y bachillerato general unificado*. [Trabajo de grado]. Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

[https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/16320&ved=2ahUKwjshcaBkL7\\_AhVknYQIHbF8\\_A\\_IQFnoECBoQAQ&usg=AOvVaw0r0KQaQfBfguDhGGXDz9DnA](https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&url=http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/16320&ved=2ahUKwjshcaBkL7_AhVknYQIHbF8_A_IQFnoECBoQAQ&usg=AOvVaw0r0KQaQfBfguDhGGXDz9DnA)

Taketina® (s.f.) *TaKeTiNa Es...* <https://taketina.com/taketina-is>

Temes, J. (2014). *El siglo de la zarzuela 1850-1950*. Madrid, Editorial Siruela.

[http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/El\\_siglo\\_de\\_la\\_zarzuela.pdf](http://www.siruela.com/archivos/fragmentos/El_siglo_de_la_zarzuela.pdf)

Valencia, G., Gomez, L., Martinez, P., Castañeda, L., Ramon, H., Bibliowch, L.,

Vanegas, A., Jimenez, O y Londoño, E. (2014). *Música, cuerpo y lenguaje*.

*Aproximaciones desde la vivencia, la experiencia y las teorías pedagógico-musicales del siglo XX. (pensamiento), (palabra) y obra*, 12, pp. 91-104.

[https://www.researchgate.net/publication/304187839\\_Musica\\_Cuerpo\\_y](https://www.researchgate.net/publication/304187839_Musica_Cuerpo_y)

Lenguaje Aproximaciones desde la vivencia la experiencia y las teorías pedagógico-musicales del siglo XX

Vernia, C., Gustems, J y Calderon, C. (2015). Ritmo y procesamiento temporal. Aportaciones de Jaques- Dalcroze al lenguaje musical. *Magister*, (28), p.p. 35-41. <https://doi.org/10.1016/j.magis.2016.06.003>

Virmar, N. (2014). *Reportaje informativo sobre la danza nacionalista y el joropo de oriente venezolano; la danza nacionalista: un futuro incierto*. [Trabajo de grado]. Universidad Monteávila. <https://repositoriodigital.uma.edu.ve:8080/jspui/handle/123456789/533>

Vizcarro, I., Calbo, M., Cañabate, D. y Sánchez, S. (2014). Música, movimiento y danza: un enfoque integrador para la formación inicial del profesorado. *Educatio Siglo XXI*, 32(3), pp. 145-158. <https://dx.doi.org/10.6018/j/211021>