

**REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA  
MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA EDUCACIÓN  
UNIVERSITARIA  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
FACULTAD DE ARTE  
LICENCIATURA EN MÚSICA**

**ADAPTACIÓN PARA MARIMBA DEL VALSE VENEZOLANO DE  
ANTONIO LAURO.**

**MODELO DIDÁCTICO.**

**(Trabajo de Investigación para optar al título de Licenciado en  
Música, Mención Ejecución Instrumental, de la Facultad de Arte de la  
Universidad de Los Andes).**

**AUTOR:**

José Vicente Fusco Rojas

**C.I V.- 26.051.189**

**TUTOR ACADÉMICO:**

Mg. Sc. Enrique Rojas

**Mérida, Julio 2021**

## **AGRADECIMIENTOS**

A la vida, por darme la oportunidad de dedicarme a la música y al arte, por inspirarme con lo más mínimo, y por darme motivos y fuerza para seguir trabajando en mis metas.

A mi familia y amigos, que me han acompañado en todo el proceso y han brindado su apoyo incondicional.

A mi tutor, Enrique Rojas, por creer en mí y ser un ejemplo de excelencia, por poner a disposición sus conocimientos para la elaboración de este proyecto.

A mis Maestros, Beisy Moreno, Josué Gonzales, Yvan Hernández por su guía, tiempo y disposición para afrontar cada reto musical, por sus consejos de música y de vida, por motivarme a seguir trabajando día a día.

Gracias a todos.

## Índice General

AGRADECIMIENTOS .....	ii
LISTA DE CUADROS .....	vi
LISTA DE FIGURAS .....	vii
LISTA DE EJEMPLOS .....	viii
RESUMEN .....	x
INTRODUCCIÓN .....	xi
CAPÍTULO I .....	- 1 -
1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	- 1 -
1.1. Interrogantes de la Investigación .....	- 6 -
1.2. Objetivos .....	- 6 -
1.2.1. <i>Objetivo General</i> .....	- 6 -
1.2.2. <i>Objetivos Específicos</i> .....	- 7 -
1.3. Justificación .....	- 7 -
CAPÍTULO II .....	12
2. MARCO TEÓRICO .....	12
2.1. Antecedentes de la Investigación .....	13
2.1.1. <i>Quevedo Maybe. (2013) Adaptación de 4 Obras del Compositor Rodrigo Riera para Marimba</i> .....	13
2.1.2. <i>Sietzen Christoph. (2019) Silence [disco compacto digital]. Sony Classical</i> .....	15
2.1.3. <i>Días Dushka. (2013) Estrategias Pedagógicas para la Enseñanza del Violoncello a través de la Música Popular Venezolana</i> .....	21
2.2. Referentes Teóricos .....	25
2.2.1. <i>Teoría de Socio-Cultural de Lev Vygotsky</i> .....	25
2.2.2. <i>Teoría de Aprendizaje Experiencial (TAE), David Kolb</i> .....	29
2.2.3. <i>Método del Movimiento para Marimba de Leigh Howard Stevens (2000)</i> .....	37
2.2.4. <i>El Valse Venezolano</i> .....	42
2.2.5. <i>Antonio Lauro</i> .....	47

2.2.6. Catálogo de Valses para guitarra de Antonio Lauro .....	55
2.3. Conceptos Básicos .....	56
CAPÍTULO III .....	- 64 -
3. MARCO METODOLÓGICO .....	- 64 -
3.1. Enfoque de la Investigación .....	- 64 -
3.2. Diseño de la Investigación .....	- 65 -
3.3. Tipo de Investigación .....	- 66 -
3.4. Método de Investigación .....	- 67 -
3.5. Unidades de Estudio .....	- 69 -
3.6. Técnicas e instrumentos para la recolección de Información.....	- 72 -
3.7. Abordaje de la Investigación .....	- 75 -
3.8. Credibilidad .....	- 76 -
3.9. Unidad de Análisis .....	- 78 -
3.10. Procedimiento de Análisis de los datos .....	- 79 -
CAPÍTULO IV.....	- 84 -
4. EL VALSE VENEZOLANO Y LA MARIMBA.....	- 84 -
4.1. Importancia del estudio del valse, aspectos pedagógicos .....	- 84 -
4.2. Valoración del repertorio venezolano, panorama y propuestas .	- 90 -
4.3. Consideraciones generales del aporte de los valsos del maestro Antonio Lauro a la técnica de marimba.....	- 94 -
4.4 Semejanzas entre la guitarra y la marimba.....	- 108 -
CAPITULO V.....	- 112 -
5. MODELO DIDÁCTICO PARA EL ESTUDIO DE LOS VALSES DE GUITARRA DE ANTONIO LAURO ADAPTADOS A LA MARIMBA ..	- 112 -
5.1. Descripción .....	- 114 -
5.2. Aspectos pedagógicos que ayudan al alumno y al docente.....	- 122 -
5.3. Guía práctica (dirigida al discente).....	- 125 -
CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	- 131 -
BIBLIOGRAFÍA.....	- 134 -
REFERENCIAS ELECTRÓNICAS.....	- 138 -
ANEXOS.....	- 139 -

□ Cuadro de Categorización de resultados ..... - 141 -

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

## LISTA DE CUADROS

**Cuadro N° 01.** *Modelo de cuadro o matriz de comparación utilizada (2021).*

.....- 80-81 -

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

## LISTA DE FIGURAS

**Figura N° 01.** Ciclo de Aprendizaje según David Kolb.....- 35 -

**Figura N° 02.** Pasos del Modelo Didáctico Planteado.....- 112 -

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

## LISTA DE EJEMPLOS

<b>Ejemplo N° 1.</b> (melodía) A. Lauro “Andreina” 1-4.....	95
<b>Ejemplo N° 2.</b> (melodía) A. Lauro “Angostura” 18-21.....	95
<b>Ejemplo N° 3.</b> (melodía) A. Lauro “Petronila” 5-8.....	96
<b>Ejemplo N° 4.</b> (melodía armonizada) A. Lauro “Natalia” 20-22.....	97
<b>Ejemplo N° 5.</b> (melodía armonizada) A. Lauro “Angostura” 13-17...	97
<b>Ejemplo N° 6.</b> (melodía armonizada) A. Lauro “El niño” 5-8.....	98
<b>Ejemplo N° 7.</b> (Patrón de bajo común) A. Lauro “María Carolina” 19-22.....	99
<b>Ejemplo N° 8.</b> (Patrón de bajo común) A. Lauro “La Gatica” 9-12....	99
<b>Ejemplo N° 9.</b> (Patrón de bajo común) A. Lauro “María Luisa” 34-38.....	99
<b>Ejemplo N° 10.</b> (distintos patrones de bajo) A. Lauro “Carora” 13-14.....	100
<b>Ejemplo N° 11.</b> (distintos patrones de bajo) A. Lauro “El Marabino” 13-16.....	101
<b>Ejemplo N° 12.</b> (Distintos patrones de bajo) A. Lauro “Tatiana” 1-3..	101
<b>Ejemplo N° 13.</b> (Acompañamiento Fijo) A. Lauro “Andreina” 19-20.....	102
<b>Ejemplo N° 14.</b> (Acompañamiento Fijo) A. Lauro “La Negra” 37-38.....	103



<b>Ejemplo N° 15.</b> (Acompañamiento en escala) A. Lauro	
“Momoti” 29-31.....	103
<b>Ejemplo N° 16.</b> (Acompañamiento en escala) A. Lauro	
“El Niño” 13-15.....	104
<b>Ejemplo N° 17.</b> (Mixtura de voces) A. Lauro “María Carolina”	
45-46.....	105
<b>Ejemplo N° 18.</b> (Mixtura de voces) A. Lauro “El Niño” 7-8.....	105
<b>Ejemplo N° 19.</b> (Hemiola) A. Lauro “Angostura” 30-31.....	106
<b>Ejemplo N° 20.</b> (Hemiola) A. Lauro “María Luisa” 17-18.....	106
<b>Ejemplo N° 21.</b> (Hemiola) A. Lauro “Petronila” 1-2 .....	107
<b>Ejemplo N° 22.</b> (Arpegiado) A. Lauro “Natalia” 53-55.....	110
<b>Ejemplo N° 23.</b> (Arpegiado) A. Lauro “Angostura” 15-17.....	111
<b>Ejemplo N° 24.</b> (Arpegiado) A. lauro “El Marabino” 5-6 .....	111

## RESUMEN

Mediante el presente trabajo titulado Adaptación para Marimba del Valse Venezolano de Antonio Lauro, Modelo Didáctico, se busca fomentar el acercamiento de la marimba con la música tradicional venezolana a través del valse venezolano, y los aportes que puede dar su estudio al marimbista en formación, enfocándose en los factores culturales y pedagógicos que presenta dicho género musical, como enlace entre la interacción cultural del estudiante y su proceso de aprendizaje, todo ello basado principalmente en la teoría Socio-cultural de Lev Vygotsky. La relación entre la música popular venezolana de raíz tradicional y el aprendizaje y ejecución de la marimba es un proceso que apenas se está gestando, por lo que es necesario expandir el repertorio de este instrumento en dicho contexto sociomusical; y es por medio de las adaptaciones de los valeses (compuestos originalmente para guitarra) del maestro Antonio Lauro como se pretende nutrir dicho repertorio, mediante el presente trabajo. Además, éste se presenta como una estrategia para incorporar obras reconocidas de la música venezolana al proceso de formación del estudiante de dicho instrumento de percusión y, a través de un modelo didáctico fundamentado en el ciclo de aprendizaje de Kolb, se busca guiar al discente en un aprendizaje efectivo, con elementos propios de su cultura.

**Palabras clave: Valse Venezolano, Marimba, Antonio Lauro, Pedagogía Musical, Adaptación.**

## INTRODUCCIÓN

El valse es una de las principales formas musicales populares venezolanas, debido a la influencia que tuvo en el panorama musical de nuestro país desde su aparición en el siglo XIX, y puesto que se extiende en todo el territorio nacional a través de diversas manifestaciones culturales de distintos matices en cada región. Este género representa un gran cúmulo de conocimientos, ya que en él se engloban diversos elementos distintivos de la música tradicional venezolana, y este factor ha sido una de las razones por las cuales es utilizado como herramienta pedagógica para la enseñanza de instrumentos como el cuatro y el piano, lo cual no sucede habitualmente en nuestro país con el estudio de la marimba.

A pesar del desarrollo que ha alcanzado el estudio de la marimba en las últimas décadas, y del notable aumento de su repertorio académico, es evidente la falta de material venezolano en dicho instrumento, donde las únicas piezas de origen popular que son realizadas en la marimba son principalmente para ensamble, y por lo general constituyen adaptaciones de otros conjuntos; por esta razón, resulta curioso que muchas de las obras para marimba tocadas en nuestro país son influenciadas de formas populares tradicionales de otros países, como por ejemplo el trabajo realizado por compositores como Ney Rosauero y N. J. Zivkovic.

El estudio de elementos cercanos a la cultura del estudiante es de gran ayuda en su proceso de aprendizaje, y de esto habla Lev Vygotsky en su teoría Socio-Cultural, donde la interacción social es el principal elemento influyente en la generación de nuevos conocimientos; de esta manera, surge la necesidad de realizar y ejecutar obras venezolanas en la marimba, donde estén presentes los elementos musicales con los que ha tenido contacto el estudiante venezolano desde niño, y que estos sean utilizados como una herramienta para su desarrollo como instrumentista.

Es así como la adaptación se convierte en una solución a dicha problemática, ya que se pueden realizar en la marimba obras venezolanas consolidadas en otros instrumentos, para así darle la posibilidad al estudiante de desarrollarse con los elementos pertenecientes a su cultura nacional. En tal sentido, destaca dentro del género del valse venezolano la obra realizada por el maestro Antonio Lauro para guitarra clásica; compositor este que convirtió dicho género, que está profundamente arraigado en la cultura popular venezolana, en parte del repertorio de guitarra clásica mundial, uniendo así la brecha entre lo popular y lo académico.

Debido a la escasez de estudios musicales académicos venezolanos enfocados en la marimba, y en especial en el campo de la pedagogía, no sólo es necesaria la realización de las adaptaciones, sino determinar el aporte del estudio del valse en el estudiante de marimba, e

indagar qué beneficios acarrea su ejecución, para de esta manera realizar un modelo didáctico basado en el Ciclo de Aprendizaje de Kolb, mediante el cual se busca guiar al estudiante en el proceso de estudio, a fin de que realice un aprendizaje consciente a través de los elementos de su cultura autóctona.

El presente trabajo está estructurado en cinco capítulos, a través de los cuales se desarrolla la investigación. En el primer capítulo se formula el planteamiento del problema, en el cual se expone la escasez de material de estudio de la música venezolana en la marimba. También se plantean los objetivos generales y específicos que guían la investigación y se establecen las metas a cumplir, culminando con la justificación del trabajo, enfocada en los beneficios que puede representar al estudiante de marimba el estudio del valse venezolano a través de las obras del maestro Antonio Lauro.

En el segundo capítulo se señalan las distintas teorías mediante las cuales se sustenta el trabajo, haciendo especial alusión a las teorías pedagógicas, como la teoría Socio-Cultural de Lev Vygotsky, además de la teoría del aprendizaje experiencial de D. Kolb, en la cual resalta el “Ciclo de Aprendizaje”, que representa el modelo didáctico planteado. También se presenta detalladamente la técnica para marimba a 4 baquetas de L. H. Stevens, que será la base técnica del trabajo, la definición de términos específicos utilizados en el mismo.

El proceso que guía al investigador está descrito en el tercer capítulo, donde se explica la metodología empleada. El tipo de investigación elegida es la investigación explicativa bajo un enfoque cualitativo dentro del método fenomenológico, en el cual, a través de un cuestionario de preguntas abiertas, se utiliza la experiencia de músicos especializados en el área de la música venezolana, la percusión y la docencia, para así tener acceso a la información necesaria que explique los aportes del estudio del valse venezolano en la marimba.

Por último, el cuarto y quinto capítulo es el espacio donde se genera nueva información, sustentada en la experiencia de los informantes, que explique el aporte del estudio del valse venezolano en el estudiante de marimba y cómo estudiar los valeses de Lauro a través del modelo didáctico planteado. Culmina el trabajo con las conclusiones pertinentes que puedan constituir la base de futuras investigaciones dentro de los temas, dando prioridad al estudio y realización de la música tradicional venezolana.

## **CAPÍTULO I**

### **1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

Desde su inclusión en la música académica, la marimba ha tenido un importante papel en la formación del percusionista clásico, convirtiéndose en uno de los instrumentos de mayor influencia para su crecimiento como músico. No es casualidad que grandes solistas de la percusión a lo largo de la historia, cómo Evelyn Glennie, Peter Sadlo y Keiko Abe, entre sus principales exponentes, hayan utilizado este instrumento ya sea dentro de conjuntos de multipercusión o como solista, logrando un gran desarrollo técnico y musical. Este desarrollo ha hecho que el papel de la marimba en la música académica cada vez sea mayor, constituyendo un instrumento común en orquestas y ensambles, además de su creciente papel como instrumento solista.

La relación de la marimba con la música tradicional se viene gestando hace miles de años, ya que desde su origen en el continente africano ha formado parte de la música de diversas culturas a lo largo del mundo, siendo su llegada a América donde evolucionó en el instrumento que conocemos hoy en día:

La marimba tiene su antecesor en el Xilófono Africano (balafón, marímbula, miramba o marimba), y los esclavos negros lo construyeron en suelo americano con materiales que le brindaba el medio ambiente, es decir con algunos elementos pero conservando los principios organológicos. (Aceituno, 1999, p 14).

Existen diversas hipótesis entre los países de Guatemala y México, donde se asegura la creación a finales del siglo XIX de la marimba cromática o también llamada de doble teclado. Es con la añadidura cromática que la marimba se abre definitivamente a la música académica, obteniendo así su mayor desarrollo técnico “Con el cambio de la forma de la marimba a “doble teclado”, se comenzó un acercamiento a la música clásica”<sup>1</sup> (Ibíd., p 31).

Esta relación entre lo tradicional y lo académico se ve plasmada en distintas piezas del repertorio académico, siendo un claro ejemplo de ello una de las obras solistas para marimba más populares de todos los tiempos, titulada “Rhythm Song” de Paul Smadbeck, compuesta en el año 1984, la cual resalta por su carácter rítmico y por sus influencias africanas y del Jazz, cuya repercusión en su época fue tal que llegó a ser considerada como la pieza más grabada en este instrumento durante el siglo pasado.

---

<sup>1</sup> A efectos de este trabajo, el término “Música Clásica”, a grandes rasgos, se refiere a la música occidental de tradición culta, de carácter académico-sinfónico, que está asociada generalmente a la formación sistemática de carácter riguroso e institucional y a la erudición.



En este sentido, resulta curioso el poco énfasis realizado sobre el estudio de la música tradicional venezolana en la marimba, ya que el estudiante trabaja desde sus inicios con métodos técnicos provenientes principalmente del extranjero, y el abordaje de las obras va enfocado hacia compositores cuyo discurso musical se ve influenciado por la música tradicional de su país natal, como lo son los maestros Ney Rosauero (Brasil), N. J. Zivkovic (Serbia) y Juan Álamo (Costa Rica), entre muchos otros, pudiendo sin duda fomentarse este desarrollo con elementos de la música venezolana.

Dentro de las formas populares venezolanas más conocidas se encuentra el “valse”, proveniente del “Vals Europeo”, y que desde su llegada a Venezuela en el siglo XIX se consolidó como un género preponderante, en gran medida por su carácter de danza; así, este evolucionó de su homónimo europeo debido a la conjunción en territorio venezolano de diversas culturas, tomando elementos del joropo -que según Battaglini (2014, p 27) es “...el género festivo-poético-musical de ascendencia hispánica más extendido y reconocido de Venezuela”- y de la música española, generando una riqueza distintiva por su intenso carácter rítmico.

Es quizás el maestro Antonio Lauro uno de los principales compositores venezolanos que destaca por la utilización de elementos de la música tradicional venezolana, y por transformar una forma tan

arraigada en nuestra cultura, como es el valse, en parte del repertorio académico de guitarra clásica. Piezas como sus valeses "Andreína", "Tatiana" y "Natalia", se han convertido en unas de las obras más representativas del género, y han traspasado las barreras del instrumento, siendo ejecutadas en violín, trompeta, piano y arregladas para distintos formatos de ensambles y orquestas.

En Venezuela podemos encontrar algunos trabajos que relacionan el estudio de la música venezolana con el desarrollo técnico del estudiante, cómo es el caso del aporte del flautista Andrés Eloy Rodríguez, quien en su trabajo de grado, enfocado en la enseñanza de la música tradicional para la flauta travesa, afirma: "La utilización de los elementos de la música venezolana repercutiría positivamente en la consolidación técnica y su desarrollo, al utilizar material más cercano al entorno cultural del estudiante" (2007, p. V), donde el autor habla de los beneficios que musicalmente podría generar el estudio de la música venezolana al formar parte de la cultura del estudiante, pudiendo ser un factor fundamental para el desarrollo de su aprendizaje.

Es así como el valse, a través de las obras para guitarra de Antonio Lauro, puede llegar a constituir una ventajosa herramienta de formación para el estudiante, al interactuar con diversos elementos de la música que escucha día a día y que pertenecen a su cultura, convirtiéndose estas piezas en un medio propicio para su crecimiento, dándole el merecido

valor real a nuestra música venezolana y enriqueciendo el repertorio de la marimba, el cual actualmente se compone casi exclusivamente por obras extranjeras, de igual relevancia pero ajenas al ámbito cultural autóctono del discente venezolano.

Esta situación se produce debido a una fuerte carencia de estudios académicos enfocados en el ámbito pedagógico de la marimba dentro de la música venezolana, y uno de los factores que genera dicha situación es la falta de repertorio venezolano para este instrumento. Sobre este punto, Quevedo (2019) hace referencia:

Normalmente la mayoría de la música venezolana que está escrita o adaptada para la percusión son arreglos para ensambles, de los cuales muchas veces no existen dichos arreglos, sino que se escogen las voces más importantes de las partes originales, además, es muy poca la música de este tipo que es escrita para instrumentos de percusión solista, como la marimba. (p.1)

Por esta razón, al no haber un repertorio venezolano consolidado en la marimba, no existen investigaciones sobre él, por lo que aquí se encuentra uno de los principales problemas en los que se ve inmiscuido el investigador, además de la corta historia que tiene este instrumento en Venezuela. La primera marimba que se conoce en Venezuela llegó a la ciudad de Caracas en el año 1980 y fue cedida del Instituto de Fonología

a la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar; por otra parte, la primera marimba que llegó al estado Mérida data del año 2008, perteneciente a la Orquesta Sinfónica del Estado Mérida.

De esta manera, el mayor desarrollo de la marimba en Venezuela se ha dado en el siglo XXI, y en especial en los últimos 10 años, por lo que es necesario, para acompañar este crecimiento, aumentar el repertorio venezolano, y es la adaptación de música venezolana, en este caso a través de los Valses para Guitarra de Antonio Lauro, una de las principales estrategias de enseñanza, tanto para el alumno como para el docente, ya que éste usualmente no tiene acceso a la información académica sobre la contribución que las diferentes formas musicales de nuestro acervo cultural pueden dar al proceso de formación y desarrollo de sus alumnos.

Por todo lo antes citado, es necesario determinar los aportes del estudio del valse venezolano en la marimba, y de esta manera generar las herramientas que contribuyan con el desarrollo del estudiante en formación a través de un modelo didáctico basado en la práctica de los Valses para guitarra de Antonio Lauro, mediante el cual se busca generar un puente entre los elementos con los que ha estado en contacto el estudiante a lo largo de su vida y la nueva experiencia a ser adquirida.

## **1.1. Interrogantes de la Investigación**

¿Qué elementos del valse venezolano lo hacen importante para su estudio como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje del estudiante de marimba?

¿Cómo influye el estudio del valse venezolano en el marimbista en formación?

¿Cómo podría el estudio del valse venezolano mejorar el desarrollo instrumentístico del marimbista?

¿De qué manera podrían incorporarse los Valses para Guitarra de Antonio Lauro a la enseñanza de la marimba en Venezuela?

## **1.2. Objetivos**

### **1.2.1. Objetivo General**

Determinar los aportes del estudio del valse venezolano en el desarrollo del marimbista en formación, para la elaboración de un modelo didáctico de enseñanza de dicho instrumento, basado en la adaptación de obras guitarrísticas del compositor Antonio Lauro.

### **1.2.2. Objetivos Específicos**

- Identificar los elementos del valse venezolano que lo hacen importante para su estudio como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje del ejecutante de marimba.
- Describir la influencia del estudio del valse venezolano en el marimbista en formación.
- Explicar el desarrollo del marimbista en formación a través del estudio del valse venezolano.
- Producir un modelo didáctico para el desarrollo musical del marimbista, fundamentado en el estudio de las adaptaciones de los valeses para guitarra de Antonio Lauro.

### **1.3. Justificación**

El aporte de la música venezolana en el entorno de los estudios musicales académicos es beneficioso para los jóvenes estudiantes de música. Basta con ver el trabajo de excelsos instrumentistas venezolanos que hacen vida en el exterior, tales como los profesores Alexis Cárdenas (violín), Pacho Flores (trompeta) y Edicson Ruiz (contrabajo) -tres referentes en la ejecución de sus respectivos instrumentos a nivel mundial-, quienes han realizado recitales y conciertos por el mundo con

un repertorio académico que incluye obras venezolanas, donde ejecutan constantemente música representativa de nuestro país, como son sin duda los valeses para guitarra del maestro Antonio Lauro.

La ejecución de estas obras por parte de consagrados instrumentistas -considerados grandes intérpretes en sus respectivas especialidades- demuestra la importancia que tienen dichas composiciones, y a su vez revela los beneficios que conlleva su estudio e interpretación.

La adaptación a la marimba de obras compuestas originalmente para otros instrumentos ha sido una herramienta de la cual se han valido los marimbistas para desarrollarse como músicos, a través de los nuevos elementos musicales adquiridos de piezas célebres, como las Suites para Cello o Laúd solo de J. S. Bach, las adaptaciones de obras de piano de Chopin, Tchaikovski y Debussy, y el "Concierto de Aranjuez" para guitarra (J. Rodrigo), entre otros, y que en el caso del estudio del Valse Venezolano busca que el estudiante de nuestro país pueda desarrollarse a través del acceso a elementos de su cultura nacional.

Existen diversas teorías del aprendizaje que enfatizan la importancia de la cultura para el individuo y la influencia que ésta tiene en el proceso de desarrollo cognoscitivo del estudiante, una de ellas es la teoría Socio-Cultural de Lev Vygotsky, donde el autor considera que el

individuo consigue desarrollarse a través de la interacción con su cultura, viéndose beneficiado con los elementos que están más cercanos a su entorno, los cuales podrían significar para el estudiante venezolano de marimba la posibilidad de crecer con el estudio de la música de nuestro país.

Este desarrollo en muchos casos se consigue a través de la experiencia, y esta experiencia toma un mayor valor en la teoría del Aprendizaje Experiencial de David Kolb, quien sigue la línea de pensamiento de Vygotsky y enfatiza que el aprendizaje es el proceso mediante el cual se crea el conocimiento por medio de la transformación de experiencias en nuevos conocimientos, buscando siempre que el proceso de aprendizaje se realice de la mejor manera. De esta misma forma, se busca la eficacia del estudiante de marimba en su proceso de desarrollo, al tener como experiencia algo que conoce y le pertenece, como es la música venezolana.

Dentro de los tantos géneros y composiciones de música venezolana, puede considerarse el valse, en especial las obras compuestas por el Maestro Lauro para guitarra, idóneo para la ejecución en la marimba. En primer lugar por sus diversos elementos musicales, de los cuales resaltan la alternancia entre las medidas de compás  $\frac{3}{4}$  (ternario) y  $\frac{6}{8}$  (binario), donde se aprecia una influencia marcada por elementos del joropo, y la utilización de tres o más voces distribuidas de



manera tal que se genere un constante carácter rítmico, que al ser llevado a la marimba, constituida por teclas que son bastante secas, resaltaría sus cualidades sonoras.

Otro punto importante es el hecho de que los valeses seleccionados fueron escritos originalmente para guitarra, instrumento que comparte diversas similitudes con la marimba como:

- Registro: ambos instrumentos comparten un registro similar, aunque el de la marimba es más extenso.
- Carácter polifónico: capacidad de realizar varias voces o líneas melódicas simultáneas.
- La posibilidad de ejecutar en la marimba algunos elementos a imitación del particular rasgueo de la guitarra.

Estas similitudes se observan en obras como el Preludio para Marimba en Mi Menor de Ney Rosauero, obra compuesta originalmente para guitarra, o las adaptaciones de Recuerdos de la Alhambra, de Francisco Tárrega, y Asturias (Leyenda) de Isaac Albéniz, realizadas por el percusionista Christoph Sietzen, contenidas en su último disco, titulado "Silence".

Con el estudio del valse venezolano el marimbista en formación se beneficiará del contacto con la música tradicional venezolana, y de los elementos contenidos en los valeses para Guitarra de Antonio Lauro,

además de afrontar obras de gran nivel a través de un modelo didáctico para un óptimo desarrollo de su aprendizaje. De la misma manera, se busca generar el acceso a los alumnos a esta música, para crear un puente entre la experiencia previa y la nueva experiencia, representada ésta por el estudio del valse como elemento cultural venezolano.

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

## **CAPÍTULO II**

### **2. MARCO TEÓRICO**

El desarrollo de la cátedra de percusión sinfónico-académica en Venezuela, y en especial de la marimba, ha sido notorio en los últimos años, aunque no ha sido acompañado con investigaciones referidas a la pedagogía del instrumento; además, son muy pocos los trabajos sobre la interpretación de la música popular venezolana en instrumentos no asociados tradicionalmente a su ejecución, como la marimba, y escasos los esfuerzos para dotar a dichos instrumentos con este tipo de repertorio.

Este tema es de crucial importancia para el presente trabajo, toda vez que resulta perentorio ofrecer a docentes y alumnos material que propicie el desarrollo del estudiante de marimba a través de la ejecución de formas populares venezolanas, a objeto de crear, así, nuevas herramientas que, a través de los elementos musicales presentes en nuestra cultura autóctona, resulten influyentes en el proceso de desarrollo artístico, técnico y expresivo del marimbista en formación.

Debido a la falta de investigaciones en este contexto, para conformar el marco teórico de nuestra indagación hemos elegido trabajos con distintos enfoques sobre pedagogía, música venezolana y adaptaciones en la marimba, todos los cuales están relacionados con el aporte del estudio de la música tradicional en el discente y, por tanto, sirven de referencia y aportación para el presente trabajo.

## **2.1. Antecedentes de la Investigación**

### **2.1.1. *Quevedo Maybe. (2013) Adaptación de 4 Obras del Compositor Rodrigo Riera para Marimba***

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

El trabajo de grado realizado por Maybe Quevedo para optar al título de Licenciado en Música mención Ejecución Instrumental Percusión en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) busca, a través de la adaptación de obras de guitarra, un aporte al actual repertorio de la marimba, mediante el cual se incorporen obras populares venezolanas que abarquen diversos géneros y formas musicales. Con la inclusión de dichas obras se pretende contribuir al crecimiento interpretativo por parte del percusionista. Así, en palabras del autor: “esta investigación no sólo funcionará como complemento del repertorio académico-venezolano para marimba sino, a su vez, poder acceder a este tipo de música desde dicho

instrumento, ampliando las posibilidades interpretativas del percusionista”. (Quevedo, 2019, p. 3).

En el mismo párrafo el autor añade: “Con este trabajo de investigación se pretende difundir, promover y realzar la música venezolana a través de estos géneros.” (Ibíd., p. 3). Este aspecto es muy importante, ya que en el ámbito académico-sinfónico de la marimba predomina el uso de material musical de otros países, y a través de la adaptación de obras venezolanas compuestas originalmente para otros instrumentos se busca la difusión de la música nacional, a objeto de contribuir, de esta manera, a que el marimbista venezolano se desarrolle musicalmente con elementos pertenecientes a su cultura.

En tal sentido, dentro de las obras de Rodrigo Riera que fueron seleccionadas para realizar las adaptaciones, encontramos tres géneros populares venezolanos: el pajarillo, el valse y el merengue; de estos, resalta el valse “Monotonía”, obra catalogada por la autora de las adaptaciones como sencilla, en cuanto al nivel de dificultad técnico-interpretativo, y que va dirigida a estudiantes de los niveles iniciales en la ejecución de la marimba. En ella se observa la viabilidad de realizar un valse venezolano en el instrumento, y se encuentra un antecedente fundamental, en cuanto a adaptaciones de obras de guitarra a la marimba.

Estas referencias invitan a realizar investigaciones para producir y nutrir con obras venezolanas un repertorio que se construye día a día, como ha sido el de la marimba. En ta sentido, uno de los propósitos implícitos en dicha tesis consiste en ofrecer al estudiante de marimba distintos recursos para estudiar dichas obras, las cuales se conciben como una herramienta formativa y significativa. Por estas razones, y pese a que el mencionado autor no enfoca su trabajo directamente en el punto de vista pedagógico, encontramos diversas similitudes sobre las cuales fundamentar un antecedente crucial para la presente investigación: “Dichas adaptaciones sirven de orientación o apoyo para adaptaciones futuras de otros instrumentos a la marimba. Así pues, la misma va dirigida a percusionistas en formación” (Ibíd., p. 55).

**2.1.2. Sietzen Christoph. (2019) Silence [disco compacto digital]. Sony Classical**

Christoph Sietzen es un percusionista austríaco nacido en el año 1992. Se inició a la edad de 6 años en la percusión, y estudió en la Universidad Privada Anton Bruckner en Linz, siendo alumno de los maestros Bogdan Bacanu, Leonhard Schmindinger y Josef Gumpinger. Fue profesor de la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena del año 2014 al 2019. Tiene una extensa carrera como solista, debutando en el festival de

Salzburgo a los 12 años; en el 2014 ganó el primer premio del Concurso Internacional de Música ARD y en el año 2018 recibió el premio al artista joven de ICMA (Premios de Música Clásica).

En cuanto a la consideración de su trabajo como antecedente de nuestra investigación, cabe señalar que, debido a que la metodología de la investigación artística se encuentra permanentemente en continuo desarrollo, no siempre se cuenta con suficiente material bibliohemerográfico que respalde las nuevas indagaciones. Esto obedece en muchos casos a que las prácticas discursivas e investigaciones en el ámbito artístico suelen ser diferentes a las que comporta la metodología de la investigación académica tradicional. Por esta razón, decidimos tomar como antecedente una grabación musical en formato de disco compacto digital, toda vez que constituye una referencia auditiva del más alto estándar (en tanto placa discográfica), la cual comporta, de hecho, información específicamente relacionada con el presente trabajo, al constituir un importante registro de ejecución e interpretación de un repertorio poco conocido o inédito en el ámbito de la percusión académico-sinfónica.

En tal sentido, López-Cano (2014) afirma: “Todo proyecto de investigación, cualquiera sea su ámbito, parte de o emplea una bibliografía especializada que incluye al menos libros o artículos de revistas. En música,

además de estos documentos, con frecuencia empleamos partituras, CDs, DVDs y archivos multimedia” (p. 85). Para este autor, toda investigación debe ser respaldada por una bibliografía especializada, y en el caso específico de la investigación musical es común el uso de fuentes no convencionales, como el mencionado CD, que hemos considerado crucial para el presente trabajo, puesto que dicha grabación comporta información específica sobre importantes obras (compuestas originalmente para guitarra) ejecutadas magistralmente en la marimba.

*Silence* es el tercer disco grabado por Christoph para el sello discográfico Sony Classical y está compuesto en su totalidad por adaptaciones a la marimba de obras famosas, de J. S. Bach, Isaac Albéniz, Astor Piazzolla, Philip Glass, Francisco Tárrega y Arvo Part. Para este disco, el afamado percusionista seleccionó piezas musicales en las que encuentra muy presente el elemento “silencio”<sup>2</sup> y busca a través de este repertorio que el público se sienta identificado con esta sensación.

Dentro de las adaptaciones que constituyen el repertorio del mencionado disco compacto, se encuentran 2 obras concebidas originalmente para guitarra; la primera de ellas se titula “Recuerdos del

---

<sup>2</sup> Sietzen (2019) expone su connotación del término 'silencio': “Para mí, el silencio describe un sentimiento de calma interior. Creo que puedes encontrar el silencio en muchos momentos de la vida sin tener que estar solo en una habitación. También puede haber cierto silencio en una tormenta, que es similar en la música”.



Alhambra”, de Francisco Tárrega, que fue compuesta en el año 1896 en la ciudad española de Granada, y está inspirada en los jardines del histórico palacio de la Alhambra, sito en dicha localidad andaluza. Con el pasar de los años, esta pieza musical se ha convertido en una de las obras más representativas, tanto del compositor como de la música española, y ha sido adaptada por diversos instrumentistas a lo largo del mundo.

La pista de Recuerdos del Alhambra está ubicada en el track 4 del CD y destaca por el constante uso del tremolo (recurso técnico característico de la guitarra y otros instrumentos de cuerdas pulsadas), que es adaptado en gran manera a la marimba, donde resalta la capacidad técnica del percusionista austriaco, demostrando con ello una gran expresividad musical. Además de ser una adaptación de una pieza compuesta originalmente para guitarra, esta obra comporta un elemento especial que la conecta con el presente trabajo, ya que el legado histórico y sociocultural común a la música española y a la venezolana las convierte en ámbitos estrechamente relacionados, siendo esta última influenciada en gran medida por elementos musicales aportados por la herencia ibérica [cfr. Battaglini (2014, p. 23) y Salazar (2000, p. 29-30)].

Por otro lado, en el repertorio del disco se encuentra el *Romántico* de Astor Piazzolla, ubicado en el track 9 del CD. Esta obra del eminente

bandoneonista y compositor argentino data del año 1980 y pertenece a una serie de 5 piezas compuesta para el guitarrista Roberto Aussel, también argentino. Aunque se observan características propias del tango, consideramos que en esta pieza de Piazzolla no destaca la rigurosidad y densidad rítmica emblemáticas de obras más conocidas de dicho autor, como Libertango, La Muerte del Ángel o Fuga y Misterio. Así, encontramos que Romántico comienza con un tiempo calmado, en el que poco a poco se convierte la melodía de corcheas del inicio en un entramado juego armónico, el cual desencadena en un gran desahogo donde se expresa el silencio que busca el intérprete.

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

La relación entre esta pieza musical y la presente investigación no sólo radica en que es una obra de guitarra ejecutada en la marimba, sino también en la importancia del célebre bandoneonista y compositor argentino para la música latinoamericana y universal, quien logró hacer del tango, en tanto género musical y dancístico, un estándar en las presentaciones de música académico-sinfónica argentina a través del mundo, como lo expresa Azzi (2021): "Hoy, la música de Piazzolla la interpretan músicos clásicos, de jazz, rock y músicos de tango de todo el mundo. (...) Su música se toca en todos los continentes, incluso en la Antártida" (p. 6), todo lo cual comporta, a nuestro juicio, un caso equiparable al del maestro Antonio Lauro.

Así pues, destacamos acá la importancia de la vida y obra de Piazzolla en la música argentina, y lo crucial de los elementos del nacionalismo musical argentino -relacionados, por ejemplo, con la inclusión del tango, la milonga y la música del arrabal porteño- en la formación y trayectoria de este reconocido compositor sureño, cuyo caso lo consideramos equiparable al del maestro Antonio Lauro, toda vez que éste, por su parte, también conquistó las salas de concierto internacionales con sus valeses y obras para guitarra basadas en elementos nacionales de raíz tradicional, convirtiendo así, sendos compositores, formas populares de sus respectivos países de origen en obras fundamentales del repertorio académico internacional y de los programas de estudio y de concierto de las más importantes instituciones musicales y salas del mundo.

Consideramos que el resultado logrado por Christoph en el CD es impresionante, gracias a la ejecución de obras de alta dificultad técnica en la marimba, y pese a esto hacerlas parecer fáciles; además, resalta su expresividad musical, en la que domina cada matiz a la perfección y logra un color distintivo, con el cual consigue que las obras parezcan originalmente propias del instrumento, dándole un gran valor a su interpretación y mostrando un alto nivel de virtuosismo.

En tal sentido, mediante esta investigación se pretende obtener un resultado similar al logrado mediante lo anteriormente expuesto, al proponer la adaptación y ejecución en la marimba de algunos de los valeses del maestro Lauro, para que el alumno tenga a su alcance obras musicales venezolanas de gran nivel compositivo e interpretativo, que lo acompañen en su proceso de desarrollo como instrumentista, y su formación incluya, así, importantes elementos de nuestra música nacional.

### ***2.1.3. Días Dushka. (2013) Estrategias Pedagógicas para la Enseñanza del Violoncello a través de la Música Popular Venezolana***

Dushka Lekha Días se desarrolló musicalmente en el Sistema Nacional de Orquestas, donde actualmente es profesora de la cátedra de Violoncello. Fue integrante de la Orquesta Sinfónica de Mérida y es egresada de la ULA como Licenciada en Letras, con una mención en Historia del Arte, y en Educación, con una mención en Lengua, cultura e idiomas modernos. Actualmente es tesista de la Maestría en Artes y Culturas del Sur en UNEARTE, e integrante del ensamble de violoncellos "Sukha", de la ciudad de Mérida.

En este trabajo suyo, realizado para optar al título de Licenciado en Educación de la Universidad de Los Andes (ULA), la autora expone una problemática bastante frecuente en la educación musical venezolana dentro

del ámbito académico-sinfónico, concerniente al hecho de que los métodos de enseñanza para la mayoría de los instrumentos -en este caso, el Violoncello-, provienen de Europa o algún otro país del extranjero, y que la base musical y pedagógica de dichos métodos está estrechamente arraigada en sus culturas nacionales de origen; razón por la cual, muchas de las piezas utilizadas en ellos provienen de la música popular de sus respectivos países:

En la Educación Musical, el estudio de un instrumento específico constituye un camino largo caracterizado por la presencia o el uso de métodos de enseñanza tradicionalmente europeos. La base musical que ellos presentan se relaciona fundamentalmente con sus entornos, es decir, con costumbres y cultura de diferentes países, pero los elementos musicales son comunes en el aprendizaje tanto de la música como del instrumento a aprender. Esta idea de relación entre música y cultura converge en la elaboración de Métodos donde la música representa canciones locales o estilos musicales regionales que viabilizan el aprendizaje musical. (Días, 2013, p. 6)

Para solucionar esta problemática, la autora decide usar estrategias pedagógicas y con ellas elaborar un método que lleva como pilar la música popular venezolana. El trabajo es abordado desde dos teorías: la primera, la

Teoría Socio-Cultural de Lev Vygotsky, contenida en su obra sobre el Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores (2009), la cual está enfocada dentro de la corriente constructivista de las ciencias pedagógicas, y sostiene que las funciones cognitivas básicas del niño, en conjunto con sus procesos psicológicos superiores, son originadas a través de la interacción social.

De esta manera, se vincula el conocimiento previo del niño con la música popular venezolana y se plantea que, en el proceso de enseñanza-aprendizaje, el discente deberá trabajar sólo con los aspectos técnicos del instrumento y del lenguaje musical, ya que los elementos socioculturales se dan por adquiridos principalmente a través del conocimiento previo, por efecto del arraigo cultural:

Los procesos psicológicos superiores tienen su origen en lo social y mediante la interacción con otras personas; de allí surge una relación de esta concepción constructivista con nuestro trabajo, desde el momento en que el estudiante de Violoncello, al reconocer que está ejecutando una pieza de música popular venezolana (contenido de arraigo cultural), dedicará su estudio al desarrollo técnico, ya que conoce los sonidos y ritmos que debe interpretar. (Días, 2013, p. 22)

La segunda teoría es la Teoría del Aprendizaje Significativo, de David Ausubel, que sigue la línea de la anteriormente expuesta. Y es que, para Ausubel, la experiencia presente está anclada dentro del contexto de lo que el estudiante sabe con anterioridad. Este conocimiento previo es visto por el autor como la historia socio-cultural del niño, refiriéndose, en este caso, a la música popular venezolana, con la que el discente ha tenido contacto, construyendo así su proceso de aprendizaje a partir de dicho conocimiento previo:

La base de esta teoría, al igual que la de Vygotsky, es el conocimiento previo del niño, y es a partir de esta base que nos valemos para realizar nuestras estrategias pedagógicas. Es decir, que el conocimiento que tiene el estudiante inicial de Violoncello sobre la música popular (las canciones que le cantaba su madre desde el nacimiento, las que aprendió en la escuela, las que escuchó en la radio) va a ser la información previa de la cual nos vamos a valer como profesores para enseñarle al niño la técnica inicial del instrumento. (Ibíd., p. 23-24).

La relación del trabajo realizado por la profesora Dushka Días con el nuestro resulta, entonces, evidente, toda vez que ambos trabajos se basan en directrices como la concepción de la música venezolana en tanto

elemento formador, el entendimiento de la importancia de los factores socioculturales en el desarrollo educativo del discente, y la necesidad de darle el merecido valor a lo que como nación nos identifica y pertenece en el ámbito cultural y sociomusical. Así pues, este antecedente sirve sobre todo para ver la importancia de la música venezolana desde un enfoque pedagógico, y aunque la estrategia usada es aplicada a otro instrumento, nos sirve de base para el desarrollo de la presente investigación.

## **2.2. Referentes Teóricos**

### ***2.2.1. Teoría de Socio-Cultural de Lev Vygotsky***

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

Iván Lev Semionovitch Vygotsky fue un reconocido psicólogo nacido en la ciudad de Orsha, actual Bielorrusia, en el año 1896. Su trabajo significó una gran influencia en la psicología occidental contemporánea, siendo el precursor del constructivismo social. Criado bajo el seno de una familia de judíos, estudió Derecho en la Universidad de Moscú, a la vez que estudió Historia y Filosofía en la Universidad de Shaniavski.

A lo largo de su vida, trabajó en diversas instituciones y escuelas, como el Instituto Herten de Leningrado; fue profesor asistente y docente en las escuelas superiores de Moscú, Leningrado y de Tashkent, y fundador del Instituto de Defectología Experimental, el cual presidió; además, fue un



prolífico escritor, de más de 100 publicaciones en su haber, de las cuales una gran cantidad está aún en proceso de revisión.

Dentro de los tantos estudios y logros académicos que realizó Vygotsky a lo largo de su vida, su principal contribución fue el desarrollo de una teoría del pensamiento psicológico que en su enfoque general incluyera a la educación. Esta teoría es llamada Socio-Cultural y está plasmada en su obra *Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores* (2009), en donde plantea que el individuo es el resultado de un proceso histórico-social.

La interacción social del individuo toma un papel muy importante en la concepción de Vygotsky, según la cual el ser humano es por naturaleza sociable, y su desarrollo psicológico se origina con el contacto social, a medida que la sociedad se desarrolla históricamente; por esta razón, plantea que el ser humano, por origen y naturaleza, no puede experimentar un desarrollo propio de su especie como una persona aislada de la sociedad.

Esto se debe, según el mencionado autor, a que el pensamiento de cada individuo se prolonga en el de los demás, y al estar aislado no es un ser completo, por lo que toma especial importancia, desde la niñez, la interacción con los congéneres, niños y adultos, sobre todo durante la primera infancia de cada persona, ya que estos por naturaleza llevan consigo los diversos mensajes de la cultura, los cuales convierten la interacción social en un

continuo proceso de desarrollo, que forma y construye el pensamiento del ser humano.

El autor expone en dicha obra la relación que tienen el Desarrollo y el Aprendizaje, donde este último es entendido como un proceso natural que funciona como medio para fortalecer el primero, lo cual implica generar una reestructuración de las funciones mentales a través de la utilización de elementos creados por la cultura. La relación de la teoría Socio-Cultural con el aprendizaje está enmarcada por Vygotsky en el Proceso de Aprendizaje de los niños, el cual comienza mucho antes de su contacto con la escolarización formal:

Todo tipo de aprendizaje que el niño encuentra en la escuela tiene siempre una historia previa. Por ejemplo, los niños empiezan a estudiar aritmética en la escuela, pero mucho tiempo antes han tenido una experiencia con las cantidades; han tenido ocasión de tratar con operaciones de división, suma, resta y determinación de tamaños. Por consiguiente, los niños poseen su propia aritmética preescolar. (Vygotsky, 2009, p. 130)

A través del aprendizaje se logra encaminar el desarrollo del individuo, proceso este donde intervienen factores culturales externos que promueven el desarrollo de los llamados Procesos Psicológicos Superiores,

los cuales se desarrollan a partir de los procesos más básicos (presentes también en la inteligencia de animales de menor desarrollo evolutivo en la escala filogenética). Dichos procesos surgen a partir de la interacción social y resultan del desarrollo cerebral por medio de la reconstrucción constante de actividades externas que con el tiempo se transforman en funciones internas:

En el desarrollo cultural del niño, toda función aparece dos veces: primero, a nivel social, y más tarde, a nivel individual; primero entre personas (interpsicológica), y después, en el interior del propio niño (intrapicológica). Esto puede aplicarse a la atención voluntaria, a la memoria lógica y a la formación de conceptos. Todas las funciones psicológicas superiores se originan como relaciones entre seres humanos. (Ibíd., p. 94)

En la teoría planteada por Vygotsky observamos una serie de principios que van de la mano con el presente trabajo, y que nos ayudan a entender el proceso de aprendizaje, para de esta manera ponerlo en práctica. Nos muestra que el desarrollo psicológico del individuo se logra con la interacción sociocultural, y que para los niños es necesaria la interacción con adultos, ya que con ellos tienen acceso a dicha cultura.

En tal sentido, es gracias a esta teoría que se establece el significado real del estudio de la música venezolana y su influencia en el alumno,

tomando en cuenta que éste, antes de afrontar el proceso de enseñanza-aprendizaje de cualquier pieza, ya ha tenido contacto con diversos géneros musicales de su cultura (en este caso el valse), y es así como, inconscientemente, si se quiere, ha adquirido previamente a través de la escucha elementos musicales básicos, como melodías, armonías y ritmo, que sirven de base para su aprendizaje ulterior.

De esta manera, se busca que el valse sea el enlace que forme un vínculo entre el estudiante y su cultura, para que aflore, así, ese conocimiento previo del que habla Vygotsky, y le resulte mucho más sencillo el proceso de estudio; por otra parte, nos planteamos que el aporte representado por las adaptaciones estará acompañado de una guía concebida como Modelo Didáctico, la cual será de ayuda para todos esos estudiantes que afronten por primera vez la experiencia del estudio de un valse venezolano.

### ***2.2.2. Teoría de Aprendizaje Experiencial (TAE), David Kolb***

David A. Kolb es un teórico en educación nacido en el año 1939 en Estados Unidos de Norteamérica, estudio Psicología Social en el Knox College en Illinois en 1961 y realizó un Doctorado en Psicología Social en la Universidad de Harvard en el año 1967. Es profesor de Comportamiento Organizacional en la escuela de Management de Weatherhead desde el año

1976 y en Case Western Reserve University en Cleveland, Ohio. Ha realizado diversos trabajos sobre el cambio social e individual, el comportamiento organizacional y en el campo del aprendizaje experiencial donde ha logrado un gran reconocimiento.

Para Kolb el aprendizaje es un proceso con el cual construimos conocimiento a través de la reflexión por lo que la TAE se basa en la importancia que tiene la experiencia en el proceso de aprendizaje del individuo donde se exploran los procesos cognitivos asociados al abordaje y procesamiento de las experiencias. Este aprendizaje es visto como principal determinante del desarrollo humano por lo que el individuo cursa su aprendizaje de la misma manera que su desarrollo personal.

Una de las definiciones más concretas la conseguimos en el trabajo de Tripodoro y Simone (2015) que definen la TAE como:

Una teoría integral que define el aprendizaje como el principal proceso de adaptación humana que implica a toda la persona. Como tal, la TAE es aplicable no solo en el aula de educación formal, sino en todos los ámbitos de la vida. El proceso de aprendizaje desde la experiencia es ubicuo, presente en la actividad humana en todas partes todo el tiempo. El carácter integral del proceso de aprendizaje significa que

opera en todos los niveles de la sociedad humana desde el individuo, al grupo, a las organizaciones y a la sociedad en su conjunto. (p. 114)

Kolb establece en su libro El Inventario de Estilo de Aprendizaje de Kolb (2013) seis proposiciones en las que se basan esta teoría:

- En primer lugar el aprendizaje se concibe mejor como un proceso, el cual es visto como la meta de estudio para que de esta manera el estudiante entienda que el objetivo es realizar de una manera eficaz el proceso.
- En segundo lugar todo aprendizaje es re-aprendizaje. Esta concepción genera que el estudiante comience el proceso de aprendizaje con los conocimientos que ha adquirido previamente sobre cualquier tema para poder examinarlos, probarlos e integrarlos a nuevos conocimientos.
- En tercer lugar el aprendizaje requiere la resolución de conflictos, es así como las diferencias y los desacuerdos se convierten en impulsores del aprendizaje dado que este proceso ocurre cuando se unen el sentimiento de oposición y pensamiento por medio de la reflexión y la acción.

- En cuarto lugar el aprendizaje es el proceso holístico de la adaptación, por lo que no solo es resultado de la cognición sino que implica el funcionamiento integral de la persona donde coexisten el sentimiento, la percepción y la acción.
- En quinto lugar aprender es resultado de las operaciones de sinergia entre la persona y el medio ambiente, donde la manera en que el individuo lleva las posibilidades de cada nueva experiencia determinan las opciones que se le presentan y en base a las decisiones que este toma se generan los acontecimientos que este puede vivir.
- Por último el aprendizaje es el proceso de creación de conocimiento, donde el conocimiento se crea y se re-crea dentro del conocimiento que ya tiene el alumno.

El pensamiento que Kolb plasmó en esta teoría es similar al de Vygotsky donde el individuo se desarrolla estando en contacto con elementos de su entorno y con la experiencia que obtiene al crecer dentro de la sociedad, ambos pensamientos siguen la corriente psicológica del constructivismo social y se presentan como herramienta para el desarrollo humano a través del aprendizaje.

Uno de los puntos álgidos de esta teoría es el “**Ciclo de Aprendizaje**”, un modelo de enseñanza en forma de espiral presentado por Kolb con la finalidad de que el aprendizaje sea efectivo y para que esto ocurra el estudiante debe recorrer un proceso de cuatro etapas que incluya una experiencia concreta, una observación reflexiva, una conceptualización abstracta y una experimentación activa, generando en cada una de ellas un conocimiento en particular.

El autor lo explica como:

El aprendizaje surge de la resolución de la tensión creativa entre estos cuatro modelos de aprendizaje. El proceso se presenta como un ciclo de enseñanza idealizado en espiral donde el alumno toca todas las bases -Experimentando (EC), Pensando (OR), Razonando (CA), Actuando (EA) - en un proceso recursivo, sensible a la situación del aprendizaje y lo que está aprendiendo por consiguiente. (Kolb, 2013, p. 8)

Este proceso puede darse de manera inconsciente en el individuo y no lleva un orden específico aunque por lo general comienza en la experiencia concreta:



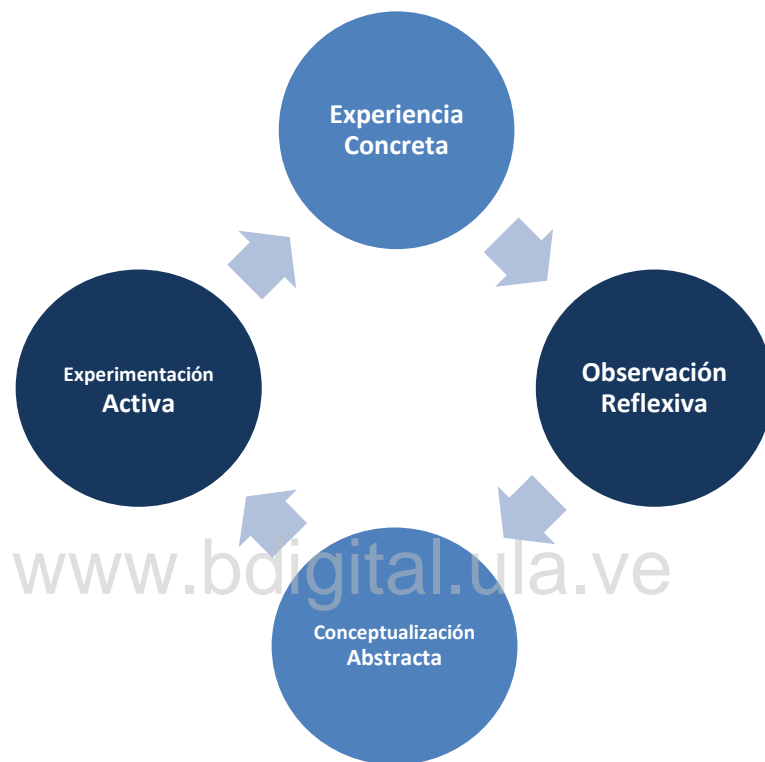
- **Experiencia Concreta (Experimentando):** Las personas realizan una actividad y tienen una experiencia, aprenden al estar involucradas con dicha actividad. Esta es una de las formas primarias de aprendizaje y puede servir de base para las demás etapas enfatizando la relación personal del individuo con la gente en situaciones del día a día.
- **Observación Reflexiva (Pensando):** Se realiza una reflexión sobre aquello que se hizo, sobre una experiencia basándose en la comprensión de ideas desde distintos puntos de vista para de esta manera obtener información y profundizar su comprensión de la experiencia.
- **Conceptualización Abstracta (Razonando):** A través de la reflexión obtenemos conclusiones o generalizaciones, las cuales funcionan como principios generales del conjunto de circunstancias de la experiencia. El estudiante muchas veces sin estar consciente puede teorizar, clasificar o generalizar su experiencia y de esta manera generar nueva información. Esta etapa es importante debido a que se organiza el conocimiento y se crea un panorama del mismo, transfiriendo así el conocimiento de un contexto a otro.

- **Experimentación Activa (Actuando):** El estudiante pone a prueba los conocimientos adquiridos al relacionarse con el entorno, dicha aplicación es considerada una nueva experiencia en donde el ciclo comienza de nuevo. Se utilizan como guías las conclusiones obtenidas para orientar nuestra experiencia en situaciones futuras.

Siguiendo cada uno de los pasos del ciclo se podría afirmar que para que haya un aprendizaje efectivo debe ocurrir una experiencia (Experiencia completa) que a través de la observación se reflexione sobre ella (Observación Reflexiva) para llegar a una conclusión general desde los distintos puntos de vista de la experiencia vivida (Conceptualización Abstracta) y de esta manera llevar a la práctica el resultado obtenido al atravesar el ciclo (Experimentación Activa).

## Figura 1

*Ciclo de Aprendizaje según David Kolb. 2021.*



Cada etapa cumple un rol específico y pese a estar relacionadas entre sí tienen propósitos diferentes, el orden puede variar dependiendo de la experiencia aunque una vez realizada la última etapa nombrada (experiencia activa) comienza un nuevo ciclo debido a que al poner a prueba los conocimientos adquiridos se genera una nueva experiencia de la cual se puede realizar un nuevo estudio efectivo.

El ciclo de aprendizaje es de gran utilidad en el presente trabajo ya que cada una de sus etapas servirán de base para el modelo didáctico planteado, es así como el estudiante de marimba tendrá a su disposición una herramienta para poder afrontar el estudio de los valeses para guitarra de Antonio Lauro y a través de cada etapa realizar un aprendizaje efectivo donde descubrirá todos esos conocimientos que ha adquirido inconscientemente por medio de la interacción con su cultura.

### ***2.2.3. Método del Movimiento para Marimba de Leigh Howard Stevens (2000)***

Leigh Howard Stevens fue un afamado marimbista estadounidense nacido en el año 1953, conocido por la creación de una técnica de agarre a 4 baquetas para marimba que lleva su nombre. Estudió en la escuela de música Eastman en Rochester-Nueva York, donde vio clases de batería con Joe Morello, y terminó estudiando Percusión de Concierto con el conocido percusionista John Beck. Fue profesor de Marimba en la Royal Academy of Music de Londres, Inglaterra, entre los años 1997-2004, y de la universidad de Columbia, en Maplewood, Nueva Jersey.

En el año 1979 fue publicado el método del movimiento para marimba escrito por Stevens, el cual tiene uno de los enfoques más extensos que conseguimos en el ámbito de la percusión, donde plasmó más de 500

ejercicios y describe a detalle su técnica, los aspectos mecánicos, tipos de golpes y cambios de intervalos. En el año 1990 realizó una reedición del método, donde anexó una rutina de estudio diario, una tabla de repertorio que explica los tipos de golpes utilizados en obras de la época y una retrospectiva sobre el desarrollo de su técnica.

Stevens establece que las técnicas más utilizadas para el agarre a 4 baquetas de marimba son la técnica tradicional, la técnica Burton y la técnica Musser; luego de haber estudiado las tres técnicas anteriores decidió realizar su técnica independiente que proviene del agarre Musser:

Aunque el autor ha utilizado los tres agarres anteriores por varios períodos de tiempo, experimentando una mejora y facilidad con cada cambio de agarre, no puede recomendar ninguno de ellos para tocar solo la marimba. El agarre utilizado por este autor (alrededor del cual gira la mayor parte de éste texto) es un hijo del agarre Musser, descrito en varios libros de métodos de "percusión total". Las principales diferencias radican en las áreas de la posición de la mano (postura), el funcionamiento mecánico y el método así como la forma de agarre del eje del mazo. (Stevens, 2000, p. 8)

Los agarres Burton y Tradicional son caracterizados por ser agarres cruzados, debido a que los ejes de las baquetas se cruzan en la palma de la mano lo que genera que sea una agarre mucho más consistente a la hora de realizar golpes verticales; mientras que los agarres Musser y Stevens son llamados independientes porque los ejes de las baquetas se sostienen en partes separadas de la mano, sin entrar en contacto entre sí, generando mayor capacidad de expansión y mayor libertad entre cada baqueta de una mano.

En el agarre Stevens la baqueta exterior se inserta entre los dedos medios y anular (en las articulaciones medias) y se sostiene con los dedos anular y meñique; la baqueta interior se sostiene entre el dedo pulgar e índice (en la articulación más cercana a la punta del dedo); el pulgar va ubicado en la parte superior del eje y el índice por debajo, mientras que el medio recubre la baqueta para brindar apoyo.

Con este agarre, Stevens logró que cada baqueta operara de manera independiente, pudiendo realizar intervalos más amplios entre ambas baquetas de la misma mano, y logrando un control dinámico individual para cada una de ellas. Parte importante de la técnica fue la concepción de los tipos de golpe, que constituyen uno de los pilares fundamentales de su técnica:

- **Simples independientes:** este golpe se produce al percutir una sola baqueta sobre las teclas a través de un movimiento de rotación; este se produce con la muñeca y es explicado por Steven como el acto de cambiar un bombillo.
- **Simples alternados:** ocurren al alternar dos baquetas de una misma mano; en este caso, un golpe depende del otro, y parte del mismo principio de rotación de la muñeca.
- **Dobles Verticales:** ocurren al tocar dos notas de manera simultánea con las baquetas de una mano; este es un movimiento vertical que debe ser ejecutado con las muñecas y es similar al golpe que realizamos con una sola baqueta en los demás instrumentos de percusión, sólo que con el pulgar en la parte superior del eje.
- **Dobles laterales:** es el golpe que con un movimiento de muñeca genera dos golpes, uno por cada baqueta. Para que esto suceda, las baquetas deben tener un ángulo ligero, de manera que una de las baquetas esté más cercana a las teclas, para que al hacer contacto la siguiente baqueta de la misma mano le preceda.

Uno de los problemas técnicos que enfrenta el marimbista es el cambio de intervalos entre las dos baquetas de una mano, lo cual puede

resultar en un principio el elemento técnico más complicado para los que se inician en esta técnica:

Los problemas relacionados con los cambios de intervalo pueden afectar los primeros años en el estudio de la marimba. Para evitar estos impedimentos físicos, es fundamental que desde el inicio de la sujeción de los mazos el alumno aprenda a moverlos correctamente. (Ibíd., 2000, p. 12)

Para el correcto cambio de intervalos es necesario que la baqueta interior gire entre los dedos pulgar e índice; al abrir el intervalo en la mano derecha el mazo interior girará al sentido contrario de las agujas del reloj, mientras que en la izquierda ocurrirá todo lo contrario, y al cerrarlo girará en dirección a las agujas en la mano derecha, y en la izquierda será al revés. Otro aspecto importante es la numeración de las baquetas: en la mano izquierda están las baquetas 1 y 2 (exterior e interior, respectivamente), y en la mano derecha la 3 y 4 (interior y exterior, respectivamente).

Dentro de las diversas técnicas que existen para este instrumento, se considera la técnica Stevens la más adecuada para sustentar el presente trabajo, por ser la de más uso entre los estudiantes de percusión de la licenciatura en música de la Universidad de los Andes. Cada una de las técnicas nombradas tiene sus pros y sus contras, pero su funcionamiento no



es discutido, ya que las obras de Antonio Lauro pueden ser ejecutadas con cualquiera de ellas. Así pues, el método de Stevens será usado como apoyo para la elaboración de nuestro modelo didáctico, puesto que, para el despliegue de éste, nos fundamentaremos en la teoría, bases técnicas y ejercicios de aquél, a objeto de solventar cualquier duda o dificultad.

#### **2.2.4. El Valse Venezolano**

Es un género popular venezolano proveniente del vals europeo el cual tiene su origen en un baile de salón llamado Waltz, al que Arévalo (2018) hace referencia:

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

El waltz nace en Europa central pero el lugar de origen no es claro del todo, básicamente podemos pensar que el waltz tiene origen en la volta, y las fusiones con el Deutcher (danza alemana) y el ländler (danza Austriaca), de allí que el nombre de ésta danza “Waltz” está asociado con el verbo alemán waltzen que la traducción al español latino sería volveré, y esto también es absolutamente claro en la manera en la que se danzaba en el siglo XVIII y XIX durante los festejos de salón europeos. (p. 1)

El vals llega a América Latina a inicios del siglo XIX, durante la época de la conquista y la colonia, junto con los misioneros que acompañaban a los

conquistadores, siendo uno de los géneros que estaban al servicio de la iglesia para difundir y recrear creencias católicas. La capacidad lingüística y artística de los nativos para recitar diversas canciones litúrgicas sin recibir formación fue una sorpresa para los conquistadores, y de esta manera encontraron que su música tenía una fuerte aceptación.

En el año 1840 se publica el “Nuevo Método para Guitarra o Lira”, de autor desconocido, donde había una “Colección de Canciones del Buen Gusto” entre la que se encuentran varias obras tituladas Vals, en compás de  $\frac{3}{4}$ , sin mencionar su compositor. Esto lo explica Palacios (1997) de la siguiente manera: “Este primer documento nos refleja las características propias del vals: cuadratura de las frases, formalmente dividido en 2 secciones, armónicamente sencillo, moviéndose dentro de los acordes principales dentro de la tonalidad de mi mayor, y comienzo acéfalo” (p.2)

En la misma publicación encontramos la mención de otro vals cuya partitura se publicó en el año 1844, titulado El Churiador, de cuyo compositor sólo se tienen las iniciales F.M.V. y la pieza es identificada como “WALS”. Los elementos musicales encontrados en esta obra son definidos por el autor del artículo como el prototipo del valse venezolano del siglo XIX, según se puede ver en la siguiente cita:

Este vals contiene ya tres partes con sus respectivas repeticiones, cada una de ellas de 16 compases y, además de las características generales del vals ya antes señaladas, presenta varios elementos que lo podrían definir como el protovals venezolano del siglo XIX: acompañamiento más complejo y movido en la segunda parte para regresar al tiempo más calmo en la tercera parte, movimiento por terceras y sextas paralelas en la melodía, utilización abundante de las apoyaturas.... (Ibíd., p. 3)

En la segunda mitad del siglo XIX el vals se convierte en el baile preferido de salón, donde resalta su raíz popular, de la misma manera que destacaba en Europa cuando era bailado por la gente del pueblo, con la diferencia de que el vals en Venezuela sufrió un alto grado de mestización, dando esta raíz popular y autóctona diversos elementos diferenciales con sus homónimas de España y Europa. Es a partir de allí que este género musical y baile popular, que ya no sólo sería aristocrático y de salón sino una de las tantas formas musicales que se han dado o mezclado en tierras venezolanas, sería llamado valse (con "e"), convirtiéndose en una de las formas más representativas de la música y la historia venezolana, como explica Calcaño (1985):

En Venezuela, como sucedió también en otros países latinoamericanos, adquirió el valse una riqueza rítmica desconocida en Europa. Fue, indudablemente, una labor anónima de nuestro pueblo la que dio este resultado: los ejecutantes populares, al adoptar el valse, fueron incorporándole diseños rítmicos del joropo, elementos del seis por ocho de algunos bailes españoles o nativos, del tipo del zapateado y, además, toda una serie abundante de síncopas de origen tal vez africano, y no sabemos hasta qué punto de fuentes indígenas. (p. 373)

Existen distintos tipos dentro del valse que han sido catalogados por Ramón y Rivera (1969) como íntimo, de salón y de concierto para piano:

Los valeses más antiguos que se recogen como tradición anónima tienen solamente dos temas o partes, unas veces de ocho compases, otras de dieciséis. Este es el tipo de valse que yo he dado en llamar *íntimo*, por su sencillez temática y estructural, por su condición genésica de la cual se desarrollarían los valeses de salón a tres partes y los valeses de concierto para piano, tan del gusto de una época, y en cuya composición se destacaron muchos de nuestros compositores finiseculares. (p. 198)

También existe otra catalogación, realizada por Palacios (1997), en la cual se habla del valse académico y el valse popular:

... la única diferencia entre el valse popular y el valse académico es que el primero no se escribe, es decir, que se transmite por tradición oral. El segundo, en cambio, al utilizar la herramienta de la escritura puede tener un desarrollo mayor, extenderse en sus partes, o hacer más fecundos sus temas melódicos. Pero en lo que se refiere a los elementos que identifican al valse venezolano, están presentes en todos ellos.... (p. 103-104)

Las características diferenciales entre el valse venezolano y el vals europeo son varias, pero la más resaltante es la rítmica, específicamente en el acompañamiento, que para el vals europeo es la realización de la figura de negra distribuida en un compás de 3/4; por otro lado, el valse venezolano adquirió características rítmicas del patrón del joropo y está compuesto principalmente por el patrón de una negra con puntillo, una corchea y una negra. Otra característica diferencial del valse venezolano es la utilización de hemiolas y el constante juego entre los tiempos fuertes de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ , por lo que en muchos casos es común encontrar esa sensación de ambigüedad rítmica.

A lo largo de su historia, el valse ha tenido grandes compositores, y es imposible nombrarlos a todos, aunque destacan Ramón Delgado Palacios (“La dulzura de tu rostro”), Felipe Larrazábal (“Anita”), Federico Villena (“Caprichos Femeniles”) y Salvador Llamozas (“Armonía”), todos ellos como

representantes del siglo XIX, al igual que la reconocida pianista Teresa Carreño ("Mi teresita"); también resaltan los nombres de Inocente Carreño ("Mañanita pueblerina"), Evencio Castellanos ("Mañanita caraqueña") y Aldemaro Romero ("Quinta Anauco"), grandes compositores venezolanos del siglo pasado.

Por último, uno de los músicos más influyentes en este género fue, sin duda, el guitarrista y compositor Antonio Lauro, quien escribió valeses para guitarra de un alto nivel creativo, expresivo y técnico, y logró el reconocimiento mundial de su obra, dándole así una gran proyección a uno de los géneros más importantes de la música venezolana.

#### **2.2.5. Antonio Lauro**

Nace en Ciudad Bolívar (Estado Bolívar, Venezuela) en el año 1917. Sus padres, Armida Cutroneo y Antonio Lauro Ventura, llegaron a Venezuela provenientes de Italia a inicios del siglo XX.

Este laureado guitarrista y compositor venezolano comenzó en la música desde joven y realizó una brillante carrera, donde logró el reconocimiento internacional por sus composiciones para guitarra, en especial sus Valeses; pero no sólo compuso música para guitarra, también escribió diversas obras para ensambles, coro y orquesta. Además de ser un

virtuoso de la guitarra, perteneció a la Orquesta Sinfónica de Venezuela, donde también fue directivo, formó parte del Orfeón Lamas, estrenó obras en Venezuela como cantante solista, y fue fundador y director de diversos ensambles de guitarras, como "Cantores del Trópico".

La figura de su padre es muy importante para su temprana vocación musical. Este se estableció como barbero y comerciante de finas mercaderías importadas del extranjero; aunado a sus ocupaciones laborales, tuvo interés por el arte y fue un músico aficionado de gran talento, que cantaba y tocaba la guitarra. Viéndose interesado por la composición, escribió diversas piezas de baile, con conocimientos adquiridos del también nacido en Italia Guissepe Colloca, quien dirigía una banda citadina de la cual formó parte el padre de Antonio Lauro; dichas obras fueron transcritas al piano y publicadas en París. Para el nacimiento de su primer hijo, quien lleva su mismo nombre, compuso un valse llamado "Mi Primogénito", siendo esta, si se quiere, una premonición de lo que significaría el valse para la carrera de su hijo.

En 1922, a la edad 40 años, fallece el padre de Antonio Lauro, dejándolo huérfano con tan sólo 5 años de edad; hecho este que marcó la infancia del célebre compositor y guitarrista venezolano, quien junto a su madre y sus dos hermanas, en el año 1926, se muda a la ciudad de Caracas,

a casa de sus abuelos maternos, los cuales no veían apropiado el estudio de la música:

La familia intentaba desviar sus intereses hacia derroteros distintos a los artísticos, por considerar el oficio de músico poco apropiado para una familia de inmigrantes en pleno ascenso social, poco remunerativo para el único varón de su núcleo familiar, y de oscuro futuro profesional. (Bruzual, 1995, p. 111)

El joven Antonio Lauro no hace caso a su familia, y en 1931 se inscribe a sus espaldas en la cátedra de piano del maestro Salvador Narciso Llamozas, en la Escuela de Música y Declamación, donde estudiaría durante 3 años. Para esa época llega a Venezuela el afamado guitarrista Agustín Barrios Mangoré, quien realiza más de treinta presentaciones en Caracas, causando un gran interés por la guitarra en el medio musical capitalino y generando, a partir de dicho entusiasmo, la creación de la cátedra de guitarra en la mencionada Escuela de Música y Declamación, con Raúl Borges como cabeza de la misma. El joven Lauro se inscribe en el año 1934 en dicha cátedra, donde comienza a estudiar el instrumento que le traería tantos frutos a lo largo de su trayectoria artística.

Su carrera musical es catalogada por Bruzual (1995) en 4 etapas; la primera de ellas, "Popular Empírica", donde comenzó a trabajar en la radio y



a forjar estrechos vínculos con el medio popular venezolano. Los gustos musicales de los venezolanos de esa época eran principalmente rancheras, tangos y rumbas, ante lo cual, con la progresiva incorporación y difusión de la radio, y en especial con la popularización del disco y el cine sonoro, comenzó un movimiento de defensa para posicionar a la música popular venezolana. Como parte de toda esta movida, Lauro formó el cuarteto de guitarras y voz “Cantores del Trópico” con un grupo de amigos pertenecientes a la emisora Broadcasting Caracas, donde resalta el nombre del compositor popular Eduardo Serrano.

A partir de la creación de este grupo, Antonio Lauro se empapa de la cultura musical venezolana, realizando diversos arreglos con conocimientos adquiridos de su también maestro Vicente Emilio Sojo, donde utiliza la voz como su segundo instrumento. Es en esta etapa donde logra renombre nacional, lo cual lo ayuda en la relación con su familia, y se reafirma de esa manera en su vocación como músico, iniciando así una gira continental con el cuarteto por casi dos años, al cabo de la cual llegaría por tierra hasta Chile.

Esta etapa se ve plasmada, por un lado, en sus composiciones y arreglos para los Cantores del Trópico y, por otro, en la composición de obras para guitarra, caracterizada por el uso de formas populares:

Es una etapa que se caracteriza por el uso de formas populares, fundamentalmente de raíz folklórica, y en ella escribe su Merengue (1940) y sus primeros valsos para guitarra, como Petronila (1936), y los publicados como Valses Venezolanos, del número 1 al 3 (1938-42) y el Marabino (1940). (Ibíd., p. 113)

La segunda etapa, denominada por Bruzual como “Culta”, comienza con la cercanía que tuvo Lauro con Vicente Emilio Sojo, con quien había tenido contacto años antes en el Orfeón Lamas. En esta etapa se disuelve el cuarteto Cantores del Trópico, a finales de 1941, y a partir de allí Lauro retoma sus estudios de composición, abandona la guitarra y decide que su camino es la composición, no la interpretación de repertorio de concierto: “Lauro formó parte de esa generación de compositores surgida de las manos y del esfuerzo de V. E. Sojo, quien llegó a erigirse como eje del movimiento musical venezolano” (Ibíd., p. 114)

En esta etapa se juntan los conocimientos adquiridos previamente con sus primeras obras, casi todas sobre armonías populares; y los estudios de nuevas formas académicas, como la fuga y la sonata, logrando así una síntesis de ambos mundos. En esta época compuso diversas obras para orquesta -coincidiendo con su ingreso a la Orquesta Sinfónica Venezuela-, entre ellas Cantaclaro (1948) y Giros Negroides (1952); también realizó obras

corales como *Crepuscular*, y *Occidente* (1944), y diversas obras para grupos de cámara y solistas, como el cuarteto de cuerdas “*Leonardo*” (1946), *Quinteto de Vientos* (1955), *Suite para Piano* (1946-50) y *Marisela* para arpa (1949).

Al final de esta etapa compone su famosa *Sonata*, y la también conocida *Suite para guitarra*, en el año 1952, cuando fue apresado por el régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez, y gracias a ello retoma el estudio de la *Guitarra*, concluyendo, como conjunción final de todos los elementos adquiridos a través de su vida, con su *Concierto para Guitarra*, que estrena el mismo Lauro en 1956. Bruzual describe de gran manera este momento de su vida

Esta etapa alcanza su expresión más alta en la obra para guitarra. Encarcelado por su actividad política en contra del régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez, retoma definitivamente en el instrumento, encontrando su síntesis creativa en la unión de sus 2 maestros, Borges y Sojo, en el instrumento de su padre, y al mismo tiempo, la unión nunca del todo escindida del interprete con el compositor. (Ibíd., p. 115)

La tercera etapa es denominada como la etapa de “*Madurez*”, donde Lauro compone principalmente para la guitarra y concibe una de sus obras

más famosas, el "Seis por derecho", en el año 1967; también compone el resto de sus valeses y sigue con la influencia de sus vertientes armónicas (una Politolnal y la otra Tradicional, siendo la segunda la de mayor peso). Continúa trabajando arduamente en coros de liceos e institutos, es percusionista y directivo de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, y realiza diversos conciertos como cantante solista, estrenando en el país obras como la Novena Sinfonía de Beethoven y el Réquiem de Mozart.

Es la época en la que se publican sus obras en Europa, y sus creaciones se hacen conocidas alrededor del mundo, con ayuda de Alirio Díaz, quien desarrolló su carrera de virtuoso en el exterior y tocaba el repertorio compuesto por Antonio Lauro. Esta etapa culmina con su jubilación de la Orquesta en 1969 y de la enseñanza pública, dedicándose luego a realizar conciertos de música venezolana con sus obras, y comienza a dictar clases de composición.

En la cuarta etapa, el Maestro ve los frutos que ha dado su prestigiosa carrera. Le efectúan homenajes nacionales e internacionales, también realiza diversos viajes para presentaciones y dos giras: una nacional, en 1981, y otra por Europa, en 1982, la cual finaliza con la recepción del Premio Nacional de Música en el año 1985. Comienza su interés por la música antigua y compone la Pavana y Fantasía para Guitarra y Clavecín, entre los

años 1976 y 1977, cuando da inicio a una etapa denominada por Bruzual como los “Últimos años”.

Recibe una intervención quirúrgica del corazón y, estando consciente de su estado de salud, decide terminar obras anteriores o no escritas todavía; realiza diversos arreglos para guitarra solista de otros autores, y escribe la suite en homenaje a John Duarte en 1981. Termina de escribir valeses compuestos previamente, llegando luego a su fallecimiento en el año 1986: “el maestro asume el final de su vida con tranquilidad. Es un hombre congraciado consigo mismo, realizado a través del arte, satisfecho del destino que supo asumir a tiempo” (Ibíd., p. 118)

No es casualidad que la mayor cantidad de obras que compuso el maestro para guitarra sean valeses, puesto que estuvo rodeado de músicos que apreciaban profundamente este género musical, como su mentor de la guitarra, Raúl Borges, quien también compuso valeses para guitarra, y Evencio Castellanos, quien además de ser importante compositor y pianista era reconocido por su interpretación y conocimiento del valse venezolano. De aquí surge gran parte de la inspiración de Lauro sobre este género, puesto que, debido al poco desarrollo sobre la guitarra, se dispuso a componer para dicho instrumento a lo largo de su carrera.

Aunque la trascendencia internacional de la obra del Maestro Lauro ha sido principalmente por el reconocimiento otorgado a sus valeses venezolanos, resulta indiscutible que fue, además, un gran intérprete y ejecutante, que estrenó obras de guitarra clásica en Venezuela; además, tuvo un importante papel como compositor en general, realizando obras para distintos formatos de orquestas, coros y música de ensamble y convirtiéndose en un baluarte del repertorio de la guitarra clásica universal, mediante su incorporación de los elementos y formas populares venezolanas, en conjunto con los conocimientos académicos que recogió a lo largo de su carrera, llevados a cabo bajo brillantes interpretaciones de excelsos guitarristas, como Andrés Segovia, Alirio Díaz y John Williams.

#### **2.2.6. *Catálogo de Valeses para guitarra de Antonio Lauro***

- Petronila (1936)
- Tatiana (1939)
- Andreina (1939)
- Natalia (1939)
- Yacambú (1939)

- El Marabino (1942)

- Angostura (1968)

- Carora (1968)

- María Luisa (1968)

- El Niño (1971)

- Momoti (1975)

- La negra (1976)

- María Carolina (1983)

- La Gatica (1984)

- El Negrito (1984)

### **2.3. Conceptos Básicos**

**Adaptación:** Según la RAE (2021), 'adaptación' es la acción y efecto de adaptar y adaptarse. En el caso de la adaptación musical, es el proceso de ajustar, adecuar y apropiar una obra de un instrumento a otro, o de un

formato a otro, sin que signifique un cambio exagerado de los elementos característicos de la obra. Es necesario diferenciar la adaptación musical de otro concepto afín, que suele confundirse, como es el de arreglo musical, el cual se diferencia de la adaptación por la influencia que puede tener el arreglista sobre la obra, pudiendo éste añadir elementos propios que no sean pertenecientes a la obra original, cuidando de resaltar los aspectos más reconocibles de la misma.

A efectos de este trabajo, la adaptación sería la adecuación de las obras seleccionadas de guitarra a la marimba, sin que este proceso cambie la esencia de la obras, y procurando que su resultado final sea considerado una obra propia del instrumento<sup>3</sup>; para que esto suceda, es necesario conservar aspectos claves referentes a la melodía, armonía y ritmo, pudiendo así modificar alguno de estos elementos sin causar cambios evidentes, con el fin de hacer más cómoda su ejecución.

**Baqueta:** Objeto con el cual se percuten los instrumentos de percusión, el cual tiene por lo general una forma cilíndrica y es hecho de madera, metal o plástico. En el caso de la marimba, se utilizan unas baquetas distintas a las de los otros instrumentos de percusión, como el redoblante y el tímpani, por

---

<sup>3</sup> En vista de que no hemos encontrado sustentos teóricos formales o rigurosos que avalen la propiedad o impropiiedad de la adaptación, admitiremos un nivel de subjetividad en esta consideración, y decidimos avalar nuestro criterio de propiedad de la adaptación basándonos en la opinión de colegas percusionistas de reconocida trayectoria.



lo que la utilización de la palabra “baqueta” en este trabajo se refiere a las baquetas de marimba, y estas se diferencian de las demás porque constan de una vara larga y fina, que por lo general es de madera, y una cabeza mucho más grande en proporción, ubicada en uno de los extremos de la vara, y recubierta con un material textil, tejido por distintos hilos naturales o sintéticos.

**Constructivismo:** En el ámbito de las ciencias humanas, el Constructivismo corresponde a una corriente epistemológica particular, que intenta explicar cuál es la naturaleza del conocimiento humano, esta posición es compartida por diferentes tendencias de la investigación psicológica y educativa. Sobre el término constructivismo, Picardo (2004) hace referencia:

El constructivismo parte de una serie de elementos psicopedagógicos que se articulan en torno a la actividad intelectual y que implica una construcción social e individual del conocimiento. Lógicamente se trata del estado inicial de los alumnos y alumnas, los esquemas de conocimiento y la significatividad en el aprendizaje. (p. 54)

Existe una ramificación que parte del constructivismo puro, llamada constructivismo social, según la cual el conocimiento se forma con la relación del individuo con el medio ambiente, y se le suma el factor sociedad a la ecuación; se basa en la idea de que el contacto con los elementos de la

cultura y de la historia es lo que propicia y permite el desarrollo de las estructuras cognoscitivas del ser humano. Lev Vygotsky es considerado el precursor de esta rama.

**Dinámicas:** En el lenguaje musical, son las diversas graduaciones en la intensidad del sonido; dicha intensidad es la propiedad acústica (generalmente medida en decibelios) en razón de la cual es posible diferenciar entre un sonido suave (quedo o de menor intensidad) y un sonido fuerte (estridente o de mayor intensidad).

En todo caso, estas son diferencias que obedecen tanto a la realidad acústica como a la subjetividad de la persona que las percibe, y dependen, por tanto, del instrumento que emite el sonido, de la fuerza con que sea ejecutado dicho instrumento y de condiciones acústicas de carácter físico natural, como la distancia entre el emisor y el receptor del sonido. En el lenguaje musical, las diferentes intensidades son señaladas por lo general con expresiones del idioma italiano y las más comunes son *piano* (suave) y *forte* (fuerte).

**Ejercicio:** según el *Diccionario Enciclopédico de la Música* (2009), un ejercicio es un “Pasaje específicamente diseñado para la práctica de técnicas instrumentales o vocales sin pretensiones estéticas”; la finalidad del ejercicio

es lograr la agilidad técnica necesaria para conseguir tocar algún pasaje complicado de una determinada obra musical.

**Géneros musicales:** Es una clasificación diversa que se les da a las distintas categorías compositivas de las obras musicales, ya sea por su función, su formato o estilo de composición, su instrumentación, su contexto social y muchas otras vertientes. En este trabajo, cuando nos referimos a géneros musicales venezolanos, hablamos de todos aquellos que fueron concebidos en nuestras tierras y son parte de nuestro folclore, dentro de los que resaltan el joropo, las distintas formas de la gaita venezolana, el merengue venezolano, los golpes de tambor y, principalmente, el valse venezolano, entre tantos géneros considerados baluartes de nuestra cultura musical y dancística tradicional.

**Hemiola:** En términos del lenguaje musical referido a la rítmica o métrica de los compases, es todo aquello que contiene la unidad y una mitad de ella; así, por ejemplo, en cuanto a la cantidad de figuras de igual duración o valor métrico presentes en un compás, se evidencia en la relación de tres y dos, y es un fenómeno esencialmente referido al ritmo.

La hemiola se observa en diversos ejemplos musicales, pero, en relación con el presente trabajo, la hemiola ocurre cuando dentro de la métrica del compás de  $\frac{3}{4}$  da la sensación de un compás de  $\frac{3}{2}$ , lo cual

sucede porque se modifica el tiempo fuerte del compás, que normalmente aparece cada tres pulsos (ubicándose en el primero de los tres tiempos), mientras que en la hemiola los tiempos fuertes son cada 2 tiempos, por lo que realmente se requieren dos compases de  $\frac{3}{4}$  para que esto suceda.

**Interpretación:** según Días (2013) es:

El proceso por el cual un músico trata de reproducir con la máxima fidelidad la música escrita en la partitura o la escuchada en su haber cultural. La interpretación siempre se va a traducir en una nueva forma de expresión. (p. 30)

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

**Intervalos:** Es la relación de frecuencia que existe entre dos notas musicales y es medida en grados melódicos (mediante distancias melódicas de tonos y/o semitonos). En la marimba, el intervalo se refiere no sólo a la relación de frecuencias, sino al espacio físico o distancia que hay entre dos baquetas de una misma mano, el cual cumple una función física. Los intervalos de 4ta y 5ta son los más comunes y fáciles de realizar en la marimba, por la naturaleza de la extensión de la mano, y mientras más se aleje de estos exige un mayor nivel de dificultad (por ejemplo las 2das y las 8vas). Aunque se pueden realizar intervalos mayores a la octava, lo común es que la octava sea la extensión máxima de las baquetas de una mano.

**Modelo Didáctico:** es visto como un instrumento que analiza la realidad del aprendizaje para lograr una transformación. Según García (2000), un modelo didáctico:

Permite abordar (de manera simplificada, como cualquier modelo) la complejidad de la realidad escolar, al tiempo que ayuda a proponer procedimientos de intervención en la misma y a fundamentar, por tanto, líneas de investigación educativa y de formación del profesorado al respecto. (p. 6)

Es así como el modelo busca direccionar el proceso de aprendizaje del estudiante, por medio de la construcción aplicada desde el punto de vista más cercano a la realidad; para lo cual es fundamental saber a quién va dirigido el modelo, con qué recursos cuentan alumnos y docentes, cuál es su finalidad y en que se relaciona con las teorías pedagógicas. Con la realización del modelo, el estudiante logrará llevar a cabo su proceso de aprendizaje por medio de la guía de situaciones comunes que le plantea el proceso, para así lograr los objetivos planteados con la mayor eficacia posible.

**Música Popular:** en el caso de Venezuela, la música popular es definida por Ramón y Rivera (1969) como “aquella música de factura relativamente moderna, con raíz tradicional, como los joropos, merengues valeses y

bambucos”. La música popular ha sido referida históricamente a la música tradicional, aunque hoy en día es un término utilizado también en géneros musicales no tradicionales que tienen gran audiencia en la industria de la música de difusión comercial masiva (v.gr. pop, rock, salsa, hip-hop, reggaetón); por lo que el valse es considerado en el presente trabajo como música popular de raíz tradicional.

**Tecla:** Tabla de madera afinada que en conjunto forma un teclado, desde el cual se genera el sonido de la marimba. Las teclas son atravesadas por cordeles que las suspenden, y su tamaño varía dependiendo de la altura de la nota, mientras más agudas más pequeñas y mientras más graves más grandes. La organización del teclado es igual a la del piano y la madera que la compone es comúnmente palo de rosa, hormigo, granadillo o laurel.

**Vals:** según el *Diccionario Enciclopédico de la Música* (2009, p. 1552), el vals es una “Danza en compás de  $\frac{3}{4}$  cuyos orígenes siguen siendo oscuros. El ritmo de  $\frac{3}{4}$  es poco común en danzas antiguas, casi totalmente ausente en algunas músicas tradicionales y no era usual en la música clásica –al menos con el énfasis particular que se le da en la forma del vals– sino hasta finales del siglo XVIII. Danzas antiguas en  $\frac{3}{4}$ , tales como la Allemande y el Minueto, guardan poca relación con el vals, por el carácter más tranquilo de la primera y el acento igual que se da a sus tiempos”

## **CAPÍTULO III**

### **3. MARCO METODOLÓGICO**

Toda investigación recoge en el marco metodológico la serie de pasos o estrategias de indagación que seguirá el investigador y que le permitirán hacer adecuadamente el recorrido investigativo en busca de los objetivos planteados. En este sentido, Fidas G. Arias (2012) expresa: “método es la vía o camino que se utiliza para llegar a un fin o para lograr un objetivo” (p. 17), y desde el punto de vista de lo investigativo, continua el autor señalando: “En el campo de la investigación, se considera método al modo general o manera que se emplea para abordar un problema”.

En todo caso, el marco metodológico en toda investigación corresponde a la metódica más adecuada mediante la cual el autor realizará su trabajo, dependiendo de lo que desee lograr, lo que quiera hacer o intente decir con su trabajo.

#### **3.1. Enfoque de la Investigación**

Para establecer el contexto metodológico se debe disponer primeramente el enfoque o paradigma en el cual se basa el proceso metodológico. En este sentido, Taylor y Bogdan (1992) señalan que lo que define la metodología es, “simultáneamente, tanto la manera en que

enfocamos los problemas, como la forma en que les buscamos las respuestas a los mismos”, así que, antes de definir el método, es fundamental establecer el paradigma que regirá el proceso investigativo. En este caso, la investigación realizada se fundamenta en el paradigma cualitativo, que según López-Cano (2014):

Busca indagar a fondo las motivaciones, ilusiones y significados de las acciones de actores individuales. No quieren obtener cantidades, sino el sentido de experiencias humanas. Prefieren una descripción y comprensión interpretativa de la conducta dentro del marco de referencia del propio individuo, grupo o cultura investigada. (p. 66)

El enfoque cualitativo constituye en la presente investigación el contexto ideal para analizar la experiencia del músico docente desde la música venezolana a través del valse y los conocimientos propios del desarrollo musical del marimbista. El análisis de experiencia seguido por su correcta interpretación desde el enfoque ya nombrado permitirá conseguir los objetivos planteados.

### **3.2. Diseño de la Investigación**

El diseño de investigación está estrechamente ligado a la información que alimenta la investigación y a la forma de obtenerla, por lo que Hurtado (2012) expresa: “el diseño de investigación se define con



base en el procedimiento, es decir, con base en la manera cómo el investigador recolecta la información necesaria para dar respuesta a su pregunta de investigación, de la forma más rigurosa posible” (p. 155).

Para la realización de esta investigación se trabajó bajo un diseño de fuente mixta que, según Hurtado (2012), “también pueden utilizarse diseños de fuente mixta, los cuales abarcan tanto fuentes vivas como fuentes documentales” (p.694). La recolección de la información se obtuvo mediante el trabajo de campo directamente a las fuentes vivas o informantes y de su experiencia. Por otro lado, la lectura de las fuentes documentales garantizó conseguir información necesaria para el proceso investigativo, además de la fundamentación teórica necesaria para contrastar los resultados de la aplicación del instrumento.

### **3.3. Tipo de Investigación**

Una vez que el investigador ha realizado un profundo análisis del problema, en conjunto con una previa revisión documental, se prosigue a seleccionar el tipo de investigación que se va a llevar a cabo, en razón del propósito o finalidad del trabajo. Sobre este caso en particular, Hurtado (2012) declara, “el tipo de investigación está referido al resultado de la investigación y al grado de complejidad del conocimiento obtenido” (p. 244), por lo que este es determinado de acuerdo al problema que se desea solucionar, a los recursos disponibles y a los objetivos que se quieren lograr.

La presente investigación se caracteriza por la búsqueda de una explicación del aporte del valse venezolano a la formación musical instrumentística del estudiante de marimba, mediante tres ejes de abordaje, como lo son el valse venezolano, la marimba y el desarrollo musical del marimbista. En este sentido, Hurtado (2012) señala: “En la investigación explicativa, el investigador trata de encontrar posibles causas de un evento para responder a las preguntas por qué y cómo del evento estudiado” (p. 247)

Este trabajo pretende descubrir elementos que son característicos del fenómeno de estudio y que permiten explicarlo, dando lugar a un nuevo conocimiento, que servirá como referencia a futuras investigaciones. En ese caso, se parte del estudio del valse venezolano y de cómo su práctica puede influir en el desarrollo del marimbista a través del estudio de los valeses para guitarra de Antonio Lauro, por medio de un modelo didáctico para la guía y desarrollo del estudiante de marimba.

### **3.4. Método de Investigación**

El método hace referencia a la forma en la que se realiza el proceso investigativo, para de esta manera seguir una senda pautada que evita desviarse del objetivo. Guardián (2007) explica claramente en este sentido: “El concepto método, en la actualidad, se asemeja al de protocolo, perfil o procedimiento de investigación” (p. 136). El presente trabajo está enfocado en la explicación del evento o fenómeno desde la

experiencia de quien lo ha vivido cotidianamente, expresando su perspectiva y su posición personal, lo cual permite al investigador explorar a profundidad sus elementos y analizar el sentido dentro del contexto del tema planteado.

De todos los métodos asociados al enfoque cualitativo, el que mejor delimita el camino hacia la realización del objetivo planteado es el método fenomenológico, el cual permite explicar de qué manera el marimbista en formación puede desarrollarse musicalmente a través del estudio del valse venezolano. Para poder realizar el análisis de este tema es necesario que el estudio se realice desde la perspectiva de los maestros, músicos, intérpretes y docentes que conocen el valse venezolano y los elementos de este género que influyen en la práctica de la marimba.

Así, el método establece el orden dentro del trabajo, por lo que es importante determinar los pasos que la Fenomenología propone, y que determinarán la secuencia de la investigación. Guardián (2007, p. 153), es quien manifiesta la existencia de 4 pasos a seguir dentro del método fenomenológico, los cuales son:

- **Etapas Previas:** Se establecen los supuestos teóricos y se explican como fundamento del estudio.

- **Etapa Descriptiva:** Se describe el fenómeno tal y como es, como se presenta. Es aquí donde cada informante expone su perspectiva del problema a través de las respuestas al instrumento aplicado.
- **Etapa Estructural:** Esta etapa el investigador se inserta en el fenómeno de una manera vivencial, dejando por un momento las teorías para hacer un acercamiento más honesto al fenómeno de estudio. Es aquí, en esta “reducción” donde el investigador toma la información suministrada y las organiza para analizarla y concretar el análisis.
- **Etapa Cooperativa o dialógica:** Consiste en tomar la universalidad de los datos y hacer un orden el caos de información para encontrar el sentido, que finalmente fundamentará la propuesta de la investigación.

### 3.5. Unidades de Estudio

Una vez establecidos los pasos a seguir a través del método, es necesario definir quienes participarán, desde de su experiencia en la investigación como unidades de estudio. De acuerdo con López-Cano (2016), “La población o universo de estudio es el conjunto de unidades de las que se desea obtener información, es decir, personas, familias, grupos, organizaciones, colectivos, objetos, documentos, corpus de obras musicales, grabaciones, performances, etc.” (p. 96). La importancia de la

población seleccionada radica en definir quiénes y que características tienen los sujetos seleccionados.

Lo explica muy bien Hurtado (2012): “Las unidades de estudio se definen de tal modo que a través de ellas se pueda dar una respuesta completa y no parcial, a la interrogante de la investigación” (p. 267). Para la definición de la población en este trabajo, el investigador centró su atención en músicos Venezolanos, residentes en el país, que estén relacionados con el mundo académico y la música tradicional, con amplia trayectoria docente, que conozcan el Valse Venezolano y la Obra del maestro Antonio Lauro y que desde su experiencia pedagógica aporten su opinión sobre la importancia del estudio del valse en el desarrollo musical del estudiante.

Después de definir la población se realizó la selección de la muestra, que es la parte de la población que suministra los datos necesarios para el proceso investigativo, y que es definida por Bernal (2010) como “La parte de la población que se selecciona, de la cual realmente se obtiene la información para el desarrollo del estudio y sobre la cual se efectuarán la medición y la observación de las variables objeto de estudio” (p. 161). Es importante destacar que en este caso en particular las fuentes vivas y los informantes serán los mismos, lo cual le da un carácter más veraz a la información obtenida.

La muestra de la presente investigación estuvo conformada por tres (3) informantes, Músicos, Maestros con conocimiento popular y académico, especialistas en la música tradicional venezolana y docentes, con carrera musical que se extiende por más de 10 años, cuyo perfil profesional se detalla a continuación:

- ELSY YASMÍN GUADUA ARELLANO: Magíster Scientiae en Pedagogía Crítica (Sub Área: Música, Universidad Politécnica Territorial del Estado Mérida “Kléber Ramírez”, UPTM); líder del eje del Nivel Inicial del Programa “Simón Bolívar” Nacional, perteneciente a FUNDAMUSICAL BOLÍVAR; docente en la cátedra de iniciación musical FOSJIEM del núcleo Mérida; bajista y miembro fundador de la Fundación “Tríada” Ensemble; y autora del libro “Cantar, tocar y aprender”, dirigido a docentes de educación inicial, educación básica e iniciación musical. 2019.
- JOSÉ EDILCSON SABOBAL HERNÁNDEZ: Licenciado en Música, con 25 años de experiencia como ejecutante de la Batería e instrumentos de Percusión a nivel Popular; profesor de la Cátedra de Percusión en la Licenciatura en Música de la Facultad de Arte, Universidad de Los Andes.
- ELEAZAR JESÚS LONGART: Profesor Ejecutante de Percusión, graduado en la Escuela de Música “Pablo Castellanos” en el año 1987; también formó parte, como

docente, de la Escuela Nacional de Catia La Mar, Escuela de Música Blanca Estrella de Méscolli, Escuela de Música de la Universidad de Los Andes; Director fundador de la Estudiantina de la Universidad de Los Andes y Director de la Orquesta Típica Merideña.

### **3.6. Técnicas e instrumentos para la recolección de Información**

Una de las partes más importantes del proceso investigativo es determinar la manera en la cual se obtiene la información y la forma en que esta es recolectada, ya que mientras más controlado sea este proceso se asegura mayor veracidad en los resultados obtenidos. Este apartado representa un reto para el investigador, debido a que requiere de mucho cuidado, no sólo en cuanto a la forma de abordar la muestra, sino en la manera de formular las preguntas, para que de esta manera sea más práctico y seguro su análisis. Según Hernández y otros (2010), recoger datos es: “el acopio de datos en los ambientes naturales y cotidianos de los participantes o unidades de análisis.” (p. 397).

Existen muchas formas de recolectar la información, las cuales están generalmente asociadas al enfoque o al tipo de información que se busca, y que se definen mediante una serie de técnicas de recolección de datos que Hurtado (2012) expone como: “Las técnicas comprenden procedimientos y actividades que le permiten al investigador obtener la

información necesaria para dar respuesta a su pregunta de investigación” (p. 120).

Para definir la técnica o estrategia de recolección de datos en esta investigación, influyó el hecho de que existe una situación de confinamiento debido a la pandemia Covid-19, lo cual restringe el acercamiento físico, ante lo cual fue necesario optar por una estrategia que garantizara recoger la información pese a la distancia entre el investigador y los informantes. En este sentido, se utilizó una de las técnicas más usadas dentro del proceso investigativo y que garantizaba poder realizarse a distancia, como es la encuesta, que según Bernal (2010) “...se fundamenta en un cuestionario o conjunto de preguntas que se preparan con el propósito de obtener información de las personas.” (p. 194).

Luego de definir la técnica, es necesario determinar la forma en que esos datos serán asentados o registrados, de manera que puedan codificarse fácilmente, para de esta manera definir, finalmente, el tipo de instrumento metodológico a utilizar.

En este contexto metodológico, un instrumento es un “recurso que utiliza el investigador para registrar información o datos sobre las variables que tiene en mente”. Para el enfoque cualitativo no se trata de medir variables, lo que se busca es obtener datos (que se convertirán en información) de personas, seres vivos, comunidades, situaciones o



procesos en profundidad; en las propias “formas de expresión” de cada uno. (Hurtado, 2012, p. 199)

En tal sentido, el instrumento metodológico seleccionado fue el cuestionario, debido a que es el que se amolda a las condiciones existentes, que Bernal (2010) nos explica a continuación: “En general, un cuestionario consiste en un conjunto de preguntas respecto a una o más variables que van a medirse”, y que luego complementa: “el cuestionario permite estandarizar y uniformar el proceso de recopilación de datos. Un diseño inadecuado recoge información incompleta, datos imprecisos y, por supuesto, genera información poco confiable” (p. 88). El cuestionario para la presente investigación (que puede encontrarse en los anexos) contiene seis (6) ítems o preguntas abiertas, relacionadas con los indicadores establecidos en la Unidad de Análisis.

Es importante destacar que aun cuando la encuesta y el cuestionario están asociados generalmente con el enfoque cuantitativo de investigación, cada día más autores lo incluyen dentro de la investigación cualitativa, tal y como lo señala Álvarez (2010):

La investigación cualitativa mediante cuestionarios abiertos se convierte en la alternativa a la limitante de este paradigma en cuanto al número de participantes con lo que se investiga. Esto en función de que constituye una de las pocas herramientas con las que cuentan los investigadores

cualitativos para obtener información, sin estar cara a cara con la persona interrogada. (p. 150)

Una vez definido el instrumento, a fin de sistematizar el proceso de recolección de datos, se redactó el cuestionario en formato digital, a través de la aplicación de la empresa Google llamada Google Drive, lo cual permite realizar cuestionarios desde el usuario, enviarlos a través del correo personal Gmail, y recoger luego las respuestas en un cuadro de Excel, facilitando de esta manera la organización de la información obtenida. Por este medio tan amigable, fue sencillo enviar la información a cada uno de los informantes, para luego de algunos días recibir por el mismo medio las respuestas, que amablemente estuvieron dispuestos a compartir, a objeto de proseguir con la investigación.

### **3.7. Abordaje de la Investigación**

La forma en la cual se encara el proceso investigativo es lo que se denomina 'abordaje de la investigación', y Hurtado (2012) lo establece como: "Puede decirse que si el método es el camino, el abordaje es la forma como el investigador recorre ese camino" (p. 288), y efectivamente existen muchas formas de recorrerlo. Son diferentes las maneras que tiene el investigador para realizar el abordaje, y de acuerdo a su estructuración, en nuestro caso, se realizó de forma 'cosmológica' (op. cit.), ya que se hizo un cuestionario estructurado.

Sin embargo, desde su flexibilidad podría decirse que el abordaje fue 'calológico' (cfr. Ibíd. p. 289), ya que se trabajó con respuestas abiertas que expusieron la experiencia vivida en este tema por los informantes. La participación dentro de la investigación por parte del investigador fue exógena, ya que no participó, en la resolución del cuestionario; sin embargo, en el análisis de los datos fue innegable su perspectiva como músico y docente, por lo cual parte de su trabajo obligó a una participación endógena.

### **3.8. Credibilidad**

La credibilidad puede compararse con la confianza que despierta la investigación, la cual puede percibirse en la información recolectada y en la forma en la que fue obtenida. Dentro de la investigación cualitativa, la credibilidad también se llama 'máxima validez' y, de acuerdo a Hernández y otros (2010), "se refiere a si el investigador ha captado el significado completo y profundo de las experiencias de los participantes, particularmente de aquellas vinculadas con el planteamiento del problema." (p. 88).

Dentro de esta investigación de corte cualitativo, la credibilidad se obtiene mediante el conocimiento y cercanía del investigador al problema de estudio, y a su participación y entendimiento del fenómeno analizado. En nuestro caso, esto se muestra a través de la inmersión del

investigador en el estudio del valse venezolano y la obra de Antonio Lauro, lo cual comporta su trabajo personal como marimbista, mediante la adaptación de los valeses del maestro Lauro de la guitarra a la marimba, cuyo conocimiento fue aplicado para la realización de un modelo didáctico, lo que demuestra de muchas maneras su interés en el tema de estudio y le permite un análisis pertinente de la información obtenida sobre el objeto de estudio.

Otras maneras de asegurar la credibilidad de la investigación pueden ser las sugeridas por Creswell (2013), Neuman (2009), y Franklin y Ballau (2005), citados por Hernández y Otros (2010), y entre las que se puede resumir:

- Conocer el ambiente de campo o el contexto del estudio donde se desarrolla el fenómeno, para aumentar el espectro de observación y generar empatía con lo expresado por los informantes.
- Llevar a cabo un muestreo dirigido e intencional, seleccionando específicamente a los informantes de acuerdo a un perfil bien adecuado a los elementos y el tema de estudio.
- Realizar la triangulación, asociando, comparando y contrastando la información obtenida con la teoría existente, antecedentes e incluso la misma experiencia del investigador.
- La auditoría externa, que consiste en una revisión constante por parte de un colega, también llamado (en el argot de la Metodología de la Investigación) 'amigo crítico', que pueda realizar críticas

durante todo el proceso, y que haga el papel de “abogado del diablo”, tal y como lo señala Guardián (2007: 233), de forma que pueda cuestionar y sugerir perspectivas distintas que consoliden la veracidad de los resultados obtenidos.

- Comparar con la teoría.
- Control constante y detallado de la calidad de los datos
- Registro de los datos fría y fielmente, respetando el lenguaje de los informantes durante la transcripción de la información.

### **3.9. Unidad de Análisis**

La unidad de análisis consiste en un cuadro que resume el contenido de la investigación y que puede ser visto desde tres perspectivas: epistemológicamente, puede considerarse como una representación del conocimiento dentro de la investigación; metodológicamente, es el resumen de los procesos relativos al problema, la teorización y validación de los resultados; y, técnicamente, corresponde a la sistematización de la información.

En cualquiera de estos casos se deriva del análisis del conocimiento que fundamenta la investigación. La Unidad de análisis generada dentro de la presente investigación se incluye en los Anexos que se presentan al final del trabajo escrito.

### **3.10. Procedimiento de Análisis de los datos**

Una investigación bien ejecutada dependerá del fiel seguimiento del método seleccionado, lo cual incluye una correcta aplicación del instrumento mediante la técnica adecuada y un exhaustivo análisis de los resultados obtenidos.

#### **3.10.1. Análisis de los resultados**

Esta fase está conformada por el estudio de la información contenida, que corresponde a las respuestas generadas por los informantes clave a través del cuestionario aplicado. Para describir correctamente este proceso de análisis y como complemento a las fases expuestas en los apartados anteriores, propuestos por Guardián (2007), se expone a continuación la descripción del proceso de análisis de los resultados, asociados a las etapas estructural y cooperativa del proceso fenomenológico.

**3.10.1.1. Etapa estructural. Organización de los datos obtenidos.** En esta etapa se describen las estructuras del fenómeno o de las unidades de estudio. Martínez (2004) lo expresa de la siguiente forma: “Esta estructura, gestalt o forma, constituye la fisonomía individual que identifica ese fenómeno y lo distingue de todos los demás, incluso de aquellos que pertenecen al mismo género, especie o categoría.” (p. 57).

Este paso establece características y aspectos asociados al fenómeno que lo describen; sin embargo, esta fase es de selección intencional, donde, en este caso, se tomaron los aspectos que realmente son inherentes al estudio y sus variables. Es aquí cuando las unidades temáticas representativas adquieren su verdadero valor, ya que se encargan de asegurar que no queden elementos sin analizar, apoyándose en una matriz de comparación que permitió consolidar la información de la fuente primaria en una sola, y unificar el conocimiento de cara a la creación de la estructura final.

**Cuadro N° 01**

*Modelo de cuadro o matriz de comparación utilizada (2021).*

Pregunta	Respuestas			
	Informante 1	Informante 2	Informante 3	unidades temáticas/categorización
<b>1</b>				
<b>2</b>				

3				
4				
5				
6				

**3.10.1.2. Etapa cooperativa. Generación del nuevo conocimiento.** La etapa cooperativa consiste en darle la forma final a la estructura de la categoría estudiada, tal y como lo expone Martínez (2004): “La finalidad de este paso es integrar en una sola descripción, lo más exhaustiva posible, la riqueza de contenido de las estructuras identificadas en los diferentes protocolos.” (p. 78)

A través de esta etapa se realizó un análisis exhaustivo asociado a las categorías e indicadores, como son, en nuestro caso: los elementos característicos del valse venezolano, los elementos del valse que pueden influir en la técnica de la marimba, los beneficios de la práctica del valse en el desarrollo musical del estudiante, la obra del maestro Lauro como herramienta de aprendizaje para el estudiante y la importancia de un modelo didáctico basado en el estudio de las obras de vals del maestro Antonio Lauro adaptadas a la marimba.

Es importante destacar que cada pregunta conllevó un análisis particular, que dependió del tipo de conocimiento a generar en cada caso, y del objetivo buscado con cada ítem. Las preguntas 2, 3 y 4 pretendieron la búsqueda de una estructura conceptual dependiente de las opiniones



de los maestros entrevistados. En las preguntas 1, 5 y 6, en cambio, se buscó más una opinión que fundamentara una afirmación o una necesidad, como lo fue, en nuestro caso, la de un modelo didáctico.

Igualmente, una investigación dentro de la etapa colaborativa necesita contrastar la generación del nuevo conocimiento con la teoría existente y en muchos casos con la experiencia del propio investigador para, de esta manera, hacer más confiable el proceso investigativo. Esta contrastación tanto teórica como experiencial es lo que metodológicamente se denomina 'triangulación', la cual es expuesta por Hurtado (2012) como: "...combinación de procedimientos, técnicas o fuentes, ya sea para asegurar la validez y la confiabilidad de la información o para complementarla." (p. 293).

En el presente trabajo, el proceso de triangulación se realizó tomando en cuenta las fuentes que generan la información analizada, como lo son las fuentes primarias, que corresponden a la información suministrada por los informantes claves, las fuentes documentales y, finalmente, la experiencia del investigador. Es importante citar que esta última le incorpora al análisis final una visión global de cada aspecto estudiado, lo cual a su manera corrobora los planteamientos obtenidos del análisis.

Los cuadros asociados al análisis de la información correspondiente se presentan en los anexos; y los resultados

conseguidos, producto del análisis correspondiente, constituyen el conocimiento generado, que fundamenta la construcción de los Capítulos 4 y 5, expuestos a continuación.

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

## **CAPÍTULO IV**

### **4. EL VALSE VENEZOLANO Y LA MARIMBA.**

#### **4.1. Importancia del estudio del valse, aspectos pedagógicos**

Para entender la importancia real que tiene el estudio del valse venezolano en los estudiantes de música, y lo que este puede aportarle al marimbista en formación, no sólo es necesario resaltar sus aspectos musicales, que están impregnados de conceptos fundamentales de la música venezolana, sino también hacer hincapié en los factores educativos que ha adquirido este género dentro de la formación musical del venezolano y que le da especial importancia en el ámbito pedagógico.

El valse es uno de los géneros de mayor difusión y popularidad en Venezuela, en gran medida por convertirse, desde su llegada en el siglo XIX, en el principal baile de salón, donde su influencia y repercusión ha trascendido hasta nuestros días expandiéndose a través de cada rincón del país, transformando lo que en un principio era una danza festiva, en un género utilizado en diversas actividades culturales que forman parte del día a día del venezolano. Ya sea por la radio y la televisión, en las plazas y sitios públicos, o en actos culturales y escolares, la influencia que el valse ha tenido en nuestra sociedad es evidente, convirtiéndose en una

forma con un gran arraigo en la música popular y a su vez de gran desarrollo en el mundo académico.

Si observamos el valse como manifestación cultural, nos damos cuenta que dentro de su historia este ha pasado a formar parte de la educación musical del venezolano, en primer lugar, por la interacción que tiene el individuo con este género desde temprana edad, que a través de las actividades culturales ya nombradas lo acompaña a lo largo de su vida por medio de la escucha. En segundo lugar, por el tiempo calmado en el que se toca el valse, ya que éste tiene inmersos elementos musicales (melodía, armonía, ritmo y estructura) en común con otros géneros populares venezolanos, como el joropo y el merengue, y al ser más lento representa una manera más sencilla de aprender dichos elementos, en especial para estudiantes de iniciación.

No es casualidad que el primer golpe que se aprende en el cuatro venezolano, instrumento nacional por excelencia y que forma parte de la identidad musical del venezolano, sea el valse; debido a que este promueve la comprensión y el desarrollo de elementos claves utilizados en otras formas criollas como ritmo, armonía, melodía y estructura, siendo indispensable para el estudio de la música venezolana. Es así como este género representa para el estudiante una base en la formación de conceptos básicos musicales que están intrínsecos en la música popular

venezolana, dándole al valse a lo largo de su historia no sólo un carácter musical y cultural, sino también, un carácter pedagógico.

Este rasgo pedagógico adquirido por el valse en el contexto sociomusical venezolano está relacionado con los planteamientos fundamentales de la teoría Socio-cultural de Lev Vygotsky, puesto que al ser un género musical y dancístico que forma parte de la cultura del estudiante venezolano, su estudio toma mayor importancia, ya que el estudiante es influenciado por los elementos de su entorno a través de la interacción social, componente indispensable en la concepción del presente trabajo, donde las funciones psicológicas superiores constituyen la base fundamental para el desarrollo de la inteligencia, la formación de conceptos y el proceso de aprendizaje del estudiante.

Cada individuo, dependiendo del lugar y la época en que haya vivido, ha adquirido conocimientos que son parte de la sociedad en la que habita, ya sean maneras de expresarse, formas de vestirse, gustos gastronómicos y artísticos; estos son influenciados por todo lo que rodea al individuo, y es así como una actividad cotidiana que es externa se va reconstruyendo con el tiempo y comienza a integrarse internamente, lo que convierte al acto social en una función individual, y esta es muestra del desarrollo de la persona.

Este proceso, llamado por Vygotsky 'Internalización', no es más que la reconstrucción interna de una operación externa, y es así como los procesos psicológicos más básicos (y que compartimos en la escala filogenética con los animales) se desarrollan y se reconstruyen culturalmente para formar una nueva entidad psicológica: “La internalización de las actividades socialmente arraigadas e históricamente desarrolladas es el rasgo distintivo de la psicología humana, la base del salto cualitativo de la psicología animal a la psicología humana” (Vygotsky, 2009, p. 94)

Por medio de la internalización se observa que el estudiante de música venezolano puede ser influenciado por un género tan arraigado en su cultura como el valse criollo, el cual lo ha acompañado desde niño, y a lo largo de su vida va adquiriendo distintos conocimientos de él a través de la escucha, como letras, melodías, armonía y ritmos, y los va transformando internamente, convirtiendo con el tiempo este elemento social en una función individual llena de información y conocimientos, que por medio del desarrollo prolongado a través de una guía, como la que puede presentar el docente, se convierte de manera sencilla en un proceso interno.

El planteamiento de Vygotsky enfatiza la importancia de la existencia de un conocimiento previo en el individuo, y este conocimiento se genera sobre todo gracias a la interacción con su entorno, y su

desarrollo se gesta básicamente a través de la relación entre lo que el sujeto ha aprendido solo y lo que estos conocimientos le han aportado, para consolidarse a través de la tutela de otra persona más preparada; de aquí proviene lo que el autor denominó 'zona de desarrollo próximo', el cual se define como:

...la distancia entre el nivel real del desarrollo, determinado por la capacidad para resolver independientemente un problema, y el nivel de desarrollo potencial, determinado a través de la resolución de un problema bajo la guía de un adulto o en colaboración con otro compañero más capaz. (Ibíd., p. 133)

Es así como el valse se convierte en una herramienta de aprendizaje esencial para la formación del estudiante venezolano, tomando mayor importancia que cualquier otra música culturalmente ajena, ya que el estudiante venezolano de música se halla inmerso en un contexto sociomusical que comporta conocimientos básicos del valse y los elicit, por tanto, como intrínsecos en la memoria del sujeto; conocimientos que, al relacionarse con los nuevos elementos adquiridos a través del estudio, harán que resulte más sencillo para el alumno transitar el proceso de aprendizaje.

Así pues, en el instante en que el estudiante de marimba reconozca pequeños elementos de la música venezolana en el valse,

tendrá muchos conocimientos procedentes de la experiencia generada por la interacción cultural, y podrá dedicar su estudio al desarrollo de aspectos técnicos, generando eficiencia en el proceso, debido a que ha interactuado inconscientemente de antemano con distintas características de la obra.

De esta manera se puede utilizar la zona de desarrollo próximo para crear estrategias acordes con la enseñanza de cada estudiante, con miras a su desarrollo, como es el caso del modelo didáctico planteado más adelante; estrategias que fomenten la formación de conceptos sobre elementos musicales, afianzados por medio del desarrollo cognitivo, el cual promueve el pensamiento crítico para resolver problemas técnicos y por ende un mayor despliegue de creatividad al momento de la interpretación de obras de este género, en la marimba o cualquier otro instrumento.

En este orden e ideas, asumimos pues que, en líneas generales, dentro del entorno sociomusical habitual de nuestro país, el estudiante venezolano crece con el valse e interactúa con él a lo largo de su vida, y así no esté consciente de ello, éste forma parte de su proceso de aprendizaje, debido al valor pedagógico que ha adquirido a través de su historia, lo que lo hace un ejemplo idóneo de los planteamientos fundamentales expuestos en la teoría Socio-cultural de Lev Vygotsky. Es por esto que el valse representa para el estudiante de marimba



venezolano, un aporte a su desarrollo como músico, y su estudio constituye, por lo tanto, un pilar fundamental en la formación de conceptos básicos de la música tradicional venezolana y de la música en general.

#### **4.2. Valoración del repertorio venezolano, panorama y propuestas**

En este punto de la investigación se observa que, a pesar del desarrollo que ha tenido la marimba en los últimos años, se ha dejado a un lado el estudio y la creación de repertorio venezolano para este instrumento. La cátedra de percusión venezolana ha priorizado el estudio de obras internacionales, lo cual es totalmente entendible en los primeros años, ya que para la llegada de la primera marimba a Venezuela en el año 1980 (cfr. Maybe, 2019, p. 9) se contaba con poco acceso al repertorio de marimba y no existían las herramientas técnicas para ejecutar a cabalidad obras venezolanas; pero ha pasado el tiempo, y a pesar del crecimiento que ha tenido en los últimos años el proceso de enseñanza-aprendizaje y la difusión general del instrumento en Venezuela, no se ha enfatizado en la creación de un repertorio venezolano, ni siquiera existe el fácil acceso de adaptaciones o arreglos de piezas de otros instrumentos.

Hoy en día encontramos marimbas en casi todos los estados del país, y es común ver jóvenes solistas interpretando obras de alta demanda técnica, en muchos casos pertenecientes al repertorio

académico latinoamericano, que está compuesto por música popular de otros países, por géneros gestados fuera de nuestras fronteras y que han sido trabajados en la marimba. Uno de estos casos es el del compositor brasileño Ney Rosauero, cuya obra es famosa en el mundo de la percusión por la utilización de elementos de la música popular brasilera, y constituye uno de los repertorios más tocados por los marimbistas venezolanos.

Dentro del repertorio compuesto por Rosauero encontramos obras sencillas, como las 7 Canciones Brasileñas para Niños, que sirven como introducción a los estudiantes de marimba a las formas tradicionales brasileñas; luego hay obras que requieren un mayor nivel técnico, como los 3 Preludios para marimba y la Suite Popular Brasileña, que usan elementos musicales más complejos, contenidos en la música tradicional brasileña; por otra parte, se encuentran obras pertenecientes a los programas de estudios universitarios, como los Conciertos 1 y 2 para marimba y orquesta, los cuales desarrollan los elementos mencionados anteriormente y los llevan a altos grados de dificultad técnica y musical. De esta manera, se encuentra todo un repertorio influenciado por la música brasileña, que acompaña a los estudiantes desde sus inicios en la marimba hasta instancias universitarias, promoviendo su desarrollo a través de la música popular brasileña.

La obra de Rosauero puede servir como ejemplo para empezar a construir un repertorio venezolano en la marimba, ya sea con

adaptaciones, arreglos u obras nuevas, que bien podría comenzar con piezas sencillas, como canciones de cuna, tonadas, aguinaldos y demás géneros populares venezolanos de raíz tradicional y folklórica, que adentren al estudiante en la música venezolana a través de elementos musicales como melodía, armonía y ritmo, para que de esta forma se desarrollen con elementos de su cultura autóctona, y así lograr que esta sea influyente en su formación.

De esta manera, la música popular venezolana representaría la base musical que encaminaría al estudiante en la realización de obras más complejas, como es el caso de los Valses para guitarra de Antonio Lauro, los cuales representan un reto musical y técnico de gran nivel, acompañando así al estudiante de marimba desde sus primeros pasos en el instrumento hasta instancias universitarias.

La adaptación de obras de otro instrumento es sin duda una de las estrategias que mejor puede funcionar para nutrir el repertorio venezolano en la marimba, en especial si las adaptaciones son de instrumentos armónicos con la capacidad de hacer 2 o más voces, recordando que en la marimba se pueden realizar hasta 4; es por esto que las obras venezolanas de instrumentos como el piano o la guitarra son idóneas para su realización en la marimba, además de que ambos instrumentos cuentan con una tradición importante tanto en la música popular como en la música sinfónico-académica venezolana, existiendo así mucho material

popular transcrito en partituras y a su vez obras propias basadas en formas populares de raíz tradicional.

Todo este trabajo no sólo debe realizarse con el fin de nutrir el repertorio venezolano en la marimba, sino también debe ser enfocado en la creación de material para los docentes, ya sean métodos técnicos o estudios de géneros venezolanos en el instrumento, pues todavía hace mucha falta herramientas para que los docentes guíen a sus alumnos de la mejor manera posible.

En tal sentido, resulta perentorio incentivar la investigación pedagógica de las formas musicales populares de raíz tradicional en la marimba, y de manera análoga a como se realizó en el presente trabajo un modelo didáctico para el estudio de los valeses de Antonio Lauro se pueden realizar modelos basados en los distintos géneros musicales venezolanos, incentivando el estudio de sus características y aportes a la técnica del instrumento.

Por último, resulta ineludible la falta de obras propias del instrumento, por lo cual es igualmente perentorio incentivar a nuevos compositores para la creación de obras para marimba basadas en formas populares venezolanas; además, consideramos que es un trabajo que los mismos marimbistas deben hacer en algún momento, para de esta manera consolidar con el pasar de los años el repertorio venezolano en la

marimba. Es así como el estudiante tendrá acceso a este perfil de obras que lo acompañen en su formación y que representen ese sello distintivo del marimbista venezolano, con el fin de que su desarrollo sea guiado a través de la interacción que este ha tenido desde niño con su cultura, dentro de su entorno sociomusical autóctono.

#### **4.3. Consideraciones generales del aporte de los valeses del maestro Antonio Lauro a la técnica de marimba**

Existen diversos elementos contenidos en los valeses para guitarra de Antonio Lauro que representan un aporte al desarrollo técnico del marimbista; muchos de estos elementos son característicos del valse como género, pero algunos otros son distintivos de la obra de Lauro, por lo que en este punto se resaltarán ambos. Debido a la cantidad de obras seleccionadas, se ha hecho énfasis en los aspectos en común, para mostrar una visión general de los valeses, por lo que algún elemento puede no estar en todas las obras.

En primer lugar, resalta el aspecto técnico que conlleva realizar las distintas voces melódicas (polifonía) presentes en los valeses de Lauro, comenzando por las melodías (o temas melódicos) principales, que son enérgicas y sumamente rítmicas, lo cual, en conjunto con la velocidad o tempo que manejan (suelen ser allegros con indicación metronómica de

negra a 120 b.p.m. o superior), se convierten en un reto técnico para el estudiante, como se observa en los siguientes ejemplos:

### Ejemplo N° 1 (melodía)

A. Lauro "Andreina" 1-4

♩ = 172-184



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

### Ejemplo N° 2 (melodía)

A. Lauro "Angostura" 18-21

18

*gracioso*



*pp*

### Ejemplo N° 3 (melodía)

A. Lauro "Petronila" 5-8



Para realizar las melodías es necesario en casi todo momento la ejecución de la mano derecha, ya que la izquierda va destinada principalmente al bajo y al acompañamiento, por características propias de la marimba como instrumento; de esta manera, en la mayor parte de los vales la melodía debe ser ejecutada en las baquetas 3 y 4, en algunos momentos haciendo golpes independientes y en otros simples alternados entre ambas baquetas.

Por otro lado, encontramos que en el valse criollo es común la utilización de voces adicionales, consistentes en melodías duplicadas en intervalos de terceras y sextas: "Es también un procedimiento frecuente utilizado en el valse venezolano las terceras y sextas paralelas" (Palacios, 1997, p.107); este recurso, utilizado en muchos de los vales de Lauro, está plasmado en los ejemplos 4, 5 y 6, donde es menester la utilización de golpes dobles verticales de mano derecha, lo cual no representa gran

dificultad técnica. En algunos casos estos golpes verticales cambian de intervalo en la misma frase, por lo que al modificar la apertura se convierte en un elemento técnico bastante complicado y que amerita un alto grado de estudio.

#### Ejemplo N° 4 (Melodía Armonizada)

A. Lauro "Natalia" 20-22

Musical score for Example 4, measures 20-22. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bass line consists of quarter notes G2, B1, and D2. The dynamic marking is *mf*. Vertical strokes (accents) are placed above the notes in measures 21 and 22.

#### Ejemplo N° 5 (Melodía Armonizada)

A. Lauro "Angostura" 13-17

Musical score for Example 5, measures 13-17. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The bass line consists of quarter notes G2, B1, and D2. The dynamic marking is *f*. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.) in measure 17.



### Ejemplo N° 6 (Melodía Armonizada)

A. Lauro "El niño" 5-8



Uno de los patrones rítmicos característicos del vals venezolano es el que suele aparecer en el patrón de acompañamiento, sobre el que Palacios (1997) expone: "la característica que más ha sido resaltada en los vals venezolanos es el ritmo de la mano izquierda: negra, silencio de corchea, corchea y negra que se contrapone a las negras del acompañamiento del vals europeo" (p. 106). Dicho patrón se observa en los ejemplos 7, 8 y 9, y por lo general mezcla las voces del bajo y el acompañamiento.

### Ejemplo N° 7 (Patrón bajo común)

A. Lauro "María Carolina" 19-22

19

**Ejemplo N° 8 (Patrón de bajo común)**

A. Lauro "La Gatica" 9-12

9

www.bdigital.ula.ve

**Ejemplo N° 9 (Patrón de bajo común)**

A. Lauro "María Luisa" 34-38

34

A la hora de ejecutar este patrón es común la digitación 1-2-1, donde se ejecutan golpes simples alternados de mano izquierda, y resulta complicado rítmicamente, ya que rompe el común acompañamiento del

valse europeo, que consta de tres negras. Es esta síncopa la que genera el carácter distintivo del valse venezolano, y a su vez es el elemento rítmico más complicado para la interpretación musical del valse criollo, y aunque parece sencillo, es el que más se debe estudiar.

A continuación se muestran otros patrones rítmicos que también son utilizados en la voz del bajo; el ejemplo 10 está compuesto por dos negras con puntillo, dando la sensación de estar escrito en un compás de 6/8 pese a ser este un compás de 3/4; el ejemplo 11 es el patrón de bajo más común en la música venezolana, compuesto por una blanca y una negra, y por último en el ejemplo 12 se observa un patrón sencillo de blanca con puntillo.

www.bdigital.ula.ve

### **Ejemplo N° 10 (distintos patrones de bajo)**

*A. Lauro "Carora" 13-14*



### Ejemplo N° 11 (distintos patrones de bajo)

A. Lauro "El Marabino" 13-16



### Ejemplo N° 12 (distintos patrones de bajo)

A. Lauro "Tatiana" 1-3



Para todos los casos anteriores la realización del bajo amerita golpes simples independientes y simples alternados de las baquetas de la mano izquierda, lo que representa un nivel de dificultad moderado, que se complica al realizarlo junto a las demás voces. Las digitaciones deben ser elegidas por el alumno basadas en su comodidad, muchas de ellas son evidentes debido a que cada baqueta por naturaleza ejecuta una voz; en casos en los que pueden ser realizadas distintas digitaciones es

importante priorizar la comodidad, y cualquier duda debe ser consultada con un profesor.

En cuanto al acompañamiento, es común encontrarlo como un elemento rítmico fijo, y este por lo general se ejecuta con las baquetas 2 o 3, debido a que las baquetas 1 y 4 están predestinadas al bajo y a la melodía. Este patrón se puede conseguir al repetir la rítmica con una nota o variando de notas, como se observa en los ejemplos 13 y 14:

### Ejemplo N° 13 (Acompañamiento Fijo)

A. Lauro "Andreina" 19-20

www.bdigital.ula.ve

19 *con gracia*

### Ejemplo N° 14 (Acompañamiento Fijo)

A. Lauro "La Negra" 37-38



Otros patrones de acompañamiento comunes son los que se encuentran en forma de escala, que funcionan en muchos casos como contramelodía y suelen ser más complicados de ejecutar, como se observa en los ejemplos 15 y 16, donde el acompañamiento se convierte por momentos en una armonización de la melodía; técnicamente requiere de la ejecución de ambas manos, sobre todo de las baquetas 2 y 3, y conlleva el uso de golpes simples independientes y dobles verticales.

### Ejemplo N° 15 (Acompañamiento en escala)

A. Lauro "Momoti" 29-31



### Ejemplo N° 16 (Acompañamiento en escala)

A. Lauro "El Niño" 13-15



Como último aspecto resaltante de las voces se observan compases en los que el bajo y el acompañamiento se mezclan en una misma voz, lo cual no es sólo complicado técnicamente, sino que requiere un mayor nivel de comprensión de los elementos de la obra de cara a su interpretación, ya que dicha voz puede ejecutarse con hasta 3 baquetas y la dificultad pasa por la fluidez e igualdad de timbre a la hora de la ejecución, como en los ejemplos 17 y 18:

### Ejemplo N° 17 (Mixtura de voces)

A. Lauro "María Carolina" 45-46



### Ejemplo N° 18 (Mixtura de voces)

A. Lauro "El Niño" 7-8



En cuanto a los elementos rítmicos contenidos en el valse, es importante hablar de la hemiola, la cual representa para Palacios (1997) "la yuxtaposición de compases de  $\frac{3}{4}$  y  $\frac{6}{8}$ , o la transformación de dos compases de  $\frac{3}{4}$  en unos de  $\frac{3}{2}$  produciendo un rico tejido rítmico" (p. 106). Este elemento lo encontramos en algunos valeses de Lauro y no representa mayor dificultad técnica que la ejecución de las notas, aunque sí puede resultar confuso de cara a la fluidez e interpretación de la frase a la que pertenece.



En los ejemplos 22 y 23 se observa cómo el bajo realiza 3 blancas seguidas generando una hemiola, ya que los tiempos fuertes del compás de  $\frac{3}{4}$  pasan a ser por esos dos compases en  $\frac{3}{2}$ ; en cambio, en el ejemplo 24 se observa un patrón de corcheas con una clara acentuación de 2 tiempos, creando una hemiola en la melodía.

### Ejemplo N° 19 (Hemiola)

A. Lauro "Angostura" 30-31



### Ejemplo N° 20 (Hemiola)

A. Lauro "María Luisa" 17-18



## Ejemplo N° 21 (Hemiola)

A. Lauro "Petronila" 1-2



Este panorama general nos puede dar una idea global de los elementos técnicos que ameritan los alumnos de marimba para la ejecución de los vales de Lauro, y así poder determinar el nivel mínimo que estos necesitan de cara a su ejecución. A su vez, observamos que resaltan los tipos de golpes más utilizados en la marimba, que son simples independientes y simples alternados en ambas manos, por lo que estudiarlos por separado y desarrollarlos a través de ejercicios tonales basados en las obras (escalas, arpeggios, intervalos, etc.) será de gran ayuda para el estudiante.

Pese a ser una aproximación técnica, el estudio de las voces es de gran ayuda, de cara a la interpretación musical de la obra, por lo que este aspecto puede servir de base a la hora de afrontar los vales, donde la diferenciación de cada voz, aunada al cambio de intención, carácter y

dinámica entre cada baqueta, puede ser un punto importante a tomar en cuenta para una correcta interpretación de la obra del maestro Lauro.

Como se puede observar, los beneficios técnicos y musicales del estudio del valse venezolano son más que evidentes, y luego de analizar cada aspecto en detalle, se podría afirmar que es necesario la introducción de este género en la marimba, en especial de la obra del maestro Lauro, ya que ella engloba muchos conceptos básicos y avanzados de la música tradicional venezolana, por lo que su estudio representa un gran aporte al desarrollo técnico y musical del estudiante de marimba.

#### **4.4 Semejanzas entre la guitarra y la marimba**

En este apartado se tratarán las semejanzas que existen entre la guitarra y la marimba, lo cual no sólo comprende las obras de Lauro, sino que su contenido aplica para las obras de guitarra clásica en general, comenzando por su tesitura.

La guitarra abarca un registro del Mi<sub>2</sub> al Si<sub>5</sub>, y la marimba del Do<sub>2</sub> al Do<sub>7</sub>, por lo que la marimba tiene un registro un poco más amplio, aunque los dos instrumentos son bastantes similares en este aspecto.

Por otro lado, aunque se ha estandarizado el uso de la marimba de 5 octavas, hay estados de nuestro país que no poseen instrumentos de

estas características, como es el caso del estado Mérida, donde se cuenta con una marimba de 4.5 octavas y otra de 4.2 octavas; en estos casos se pueden ejecutar las obras de guitarra transportadas una octava arriba sin influir en su ejecución.

Ambos instrumentos tienen la capacidad de realizar varias voces al mismo tiempo (carácter polifónico); en la marimba, por medio de agarres a 4 baquetas, como prescribe la técnica Stevens, se pueden realizar 4 voces a la vez, mientras que en la guitarra se puede ejecutar por medio del punteo hasta 5 voces, pulsando simultáneamente las cuerdas con los dedos de la mano derecha, o por medio del rasgueo, al tocar las 6 cuerdas de la guitarra al mismo tiempo (6 voces). Así pues, la cantidad de voces es similar entre ambos instrumentos, y mucho más cercana a instrumentos armónicos como el piano y el arpa, que pueden realizar hasta 10 voces simultáneas,

El arpegiado de los acordes (ejecución sucesiva, en vez de simultánea de las notas del acorde) es muy común en las obras de guitarra, y aunque no es un recurso que se realice seguidamente en las obras de guitarra clásica, es común su realización en finales de secciones, en pasajes lentos de carácter "cantabile" (recitativo) y para destacar o remarcar la expresividad de algún acorde o cadencia particular. Su correspondiente ejecución en la marimba no es complicada, y ocurre a partir de la permuta 1-2-3-4 o 4-3-2-1, las cuales son las

primeras permutas que aprende el alumno y suelen ser sencillas de realizar.

En el caso de los vales de Lauro, encontramos arpegiados en distintas piezas, y no son recursos que se realicen durante toda la obra, sino que más bien están dedicados sobre todo a las cadencias finales de secciones, para remarcar la conclusión de las frases; su correspondiente realización en la marimba no es complicada, y aunque hay casos como en el ejemplo 19, donde la separación de las manos es mayor a una octava y complica la realización de dicho elemento, la mayoría de los arpegiados suelen ser cómodos, como en los ejemplos 22, 23 y 24.

### Ejemplo N° 22 (Arpegiado)

A. Lauro "Natalia" 53-55



### Ejemplo N° 23 (Arpegiado)

A. Lauro "Angostura" 15-17

A musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in 3/4 time. The first ending (marked '1.') consists of two measures of chords in the treble and single notes in the bass. The second ending (marked '2.') also consists of two measures, starting with a forte dynamic marking 'f'. The first ending leads to the second ending via a repeat sign.

**Ejemplo N° 24 (Arpegiado)**

*A. lauro "El Marabino" 5-6*

A musical score for guitar, consisting of two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. The music is in 3/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The score starts with a measure number '5'. The first ending (marked '1.') consists of two measures of chords in the treble and single notes in the bass. The second ending (marked '2.') also consists of two measures, starting with a forte dynamic marking 'f'. The first ending leads to the second ending via a repeat sign.

## **CAPITULO V**

### **5. MODELO DIDÁCTICO PARA EL ESTUDIO DE LOS VALSES DE GUITARRA DE ANTONIO LAURO ADAPTADOS A LA MARIMBA**

Anteriormente se ha hecho referencia a la necesidad de incluir obras representativas del acervo cultural de nuestro país en el repertorio del estudiante venezolano de marimba, debido a que estas contienen distintos componentes rítmicos, armónicos y melódicos que han estado presentes en el contexto sociomusical del alumno desde su infancia, mediante la interacción de éste con todo lo que conforma su entorno cultural.

Por otra parte, también es necesario generar una herramienta para emprender el estudio de este tipo de obras, y enfocar esa experiencia previa del alumno con la música venezolana en el desarrollo de sus habilidades musicales, por medio de elementos pertenecientes a su cultura autóctona, y a su vez dar al docente material dirigido al ámbito pedagógico, donde este pueda hacer llegar la mayor cantidad de información al estudiante para guiarlo en el proceso de aprendizaje.

De esta manera, se presenta en nuestro trabajo el Modelo Didáctico, que busca ser una guía para la práctica de los valeses del

Maestro Antonio Lauro adaptados a la Marimba, y en el cual el estudiante encontrará la información necesaria para estudiar estas obras de una manera más consciente y significativa, con el fin de conseguir un óptimo desarrollo, partiendo de su propia experiencia.

Este modelo está fundamentado en el Ciclo de Aprendizaje creado por D. Kolb, perteneciente a su Teoría del Aprendizaje Experiencial (TAE), donde se realizan, con base en la experiencia, cada una de las 4 etapas del Ciclo de Aprendizaje, tomando especial importancia en la estructuración del mismo. Por otra parte, la Teoría Socio-Cultural de Lev Vygotsky va de la mano con la concepción de Kolb, pero tiene un papel distinto en nuestra investigación, ya que esta fundamenta la necesidad del estudio de la música venezolana en la marimba y su influencia sobre el desarrollo del alumno a través del conocimiento previo.

El estudio de los valeses para guitarra de Antonio Lauro será el puente que vincule toda la información que el alumno ha obtenido durante su vida, entendida acá como el conocimiento previo (según la mencionada teoría socio-cultural), con esa nueva experiencia que busca ser guiada a través del modelo (TAE) para convertirlo en una herramienta de apoyo en todo el proceso que conlleva el estudio de obras de tal envergadura.



Para que todo esto suceda, es imprescindible la realización de las adaptaciones de los vales efectuadas por parte del autor de esta investigación, ya que si estas no existieran cada estudiante tendría que ejecutar las obras partiendo directamente de la partitura original para guitarra, con lo que cada adaptación individual sería, entonces, distinta; además, el alumno en su proceso formativo no tiene por sí mismo los fundamentos necesarios para realizar dichas adaptaciones, por lo que este proceso resulta, entonces, de extrema importancia para la realización del modelo.

Por último, es importante destacar que el modelo está escrito con un discurso coloquial -"de tú a tú", según la expresión del habla informal-, mediante lo cual se pretende suscitar la cercanía, familiaridad, o *rapport* con el estudiante sin la necesidad de utilizar demasiados términos técnicos y generando, así, una relación cercana entre éste, el modelo y el valse seleccionado, sin tener necesariamente al profesor como mediador o intérprete de las competencias que aborda el estudio, y ayudando de esta manera al discente en los momentos en que no pueda estar presente el docente de forma presencial.

### **5.1. Descripción**

El modelo está pensado como una guía a seguir, que a través de una serie de pasos, pondrá a disposición del alumno una manera fácil y

efectiva para estudiar los valeses para guitarra de Antonio Lauro, asimismo servirá como organización del tiempo de estudio por lo que además de su enfoque en la ejecución de la obra trabaja también la preparación. La realización del modelo fue concebido como un compendio de 4 pasos esenciales y elementales para la preparación de cada valse seleccionado y su ejecución no genera mayor dificultad que realizar la actividad que cada uno de estos conlleva.

A continuación se presenta la explicación de cada paso y su relación con el ciclo de aprendizaje de D. Kolb:

- **Primer paso: Conoce la Obra (Experiencia Concreta)**

Corresponde a la primera etapa del ciclo de Kolb llamada experiencia concreta y la define como una de las formas primarias del aprendizaje donde lo más importante es que ocurra una experiencia para que por medio del modelo se convierta en un conocimiento, es así como se enfoca esta fase en una sencilla actividad a través de la cual el alumno experimente una nueva experiencia.

Este paso ha sido llamado “**Conoce la Obra**” y no es más que la invitación al estudiante a iniciar el modelo a través de la primera lectura de cualquiera de los valeses para guitarra de Antonio Lauro que haya seleccionado para que de esta manera realice una actividad que lo ubique cercano a la experiencia. Se sugiere al alumno escuchar una versión de

guitarra para familiarizarse con la obra y en caso de no tener en un principio acceso al instrumento realizar una lectura a primera vista sobre un piano o al menos tener contacto con la partitura a través del solfeo.

A partir de este punto el estudiante ya tuvo contacto con diversos aspectos musicales como la melodía, la armonía y el ritmo, que se desarrollaran en los siguientes pasos y aunque parezca una obviedad es con esta actividad que el alumno comenzará a construir su proceso de aprendizaje y desde la cual se plantaran las bases del modelo. Esta es tal vez la manera más básica de aprender debido a que no existe más acción que el contacto directo con la fuente del conocimiento pero a su vez significa la actividad más natural que guie al estudiante en su aprendizaje efectivo.

- **Segundo paso: Comprende sus Elementos (Observación Reflexiva)**

Una vez que el alumno vivió la experiencia ya está inmerso en el estudio del valse por lo que la siguiente etapa a llevar a cabo es la observación reflexiva, que fue denominada **“Comprende sus Elementos”**. En este paso se guiara al estudiante en la concientización de distintos elementos musicales que son claves para la ejecución del valse donde se busca relacionar lo vivido en la experiencia con dichos elementos.

Aquí se afianzará lo básico, que es necesario para el estudio y ejecución de la obra. La reflexión comienza a través de la observación detallada con el fin de identificar y comprender los distintos elementos que se encontraron en la obra con ayuda de la partitura. Estos elementos son:

- Estructura
- Tonalidad
- Indicación de tiempo
- Ritmo
- Distribución de las voces
- Elementos técnicos.

Es probable que sea el primer contacto del estudiante con el valse venezolano por lo que se agregó una pequeña explicación de sus elementos para que sirvan de pauta en su búsqueda, de esta manera se genera una pequeña guía con elementos específicos de los valeses del Maestro Lauro para que el alumno identifique aspectos que inconscientemente adquirió con la lectura a primera vista.

Esta manera de obtener información se convierte en la comprensión y profundización de la experiencia, así el estudiante

conseguirá ver la pieza desde distintos puntos de vista, por otro lado es un claro ejemplo de que el estudio va más allá de la ejecución repetitiva, promoviendo así la preparación y concientización de todos los aspectos que engloban la obra para su correcto estudio e interpretación.

- **Tercer paso: Prepara tu estudio (Conceptualización Abstracta)**

El siguiente paso concuerda con la etapa de la conceptualización abstracta, que prosigue a la observación reflexiva, y es donde el estudiante realiza sus propias conclusiones sobre lo que ha experimentado, en este punto se busca generar conclusiones sobre la información obtenida para que sea usada como principio general del modelo planteado. Antes de comenzar con este paso se le incita al alumno a anotar todo lo que ha observado y lo que se genere como resultado de esta fase.

El paso fue llamado “**prepara tu estudio**” y lleva al estudiante a adecuar los elementos que ha observado en el valse a una rutina de estudio, para que este se pueda organizar antes de ejecutar la obra, es así como se le pide realizar ejercicios con las frases, o pequeños fragmentos de ellas, donde encuentre dificultades ya sea técnicas o musicales.

Dichos ejercicios tienen la ventaja de ser concebidos para el estudio por lo que al ser incluidos en la rutina previa a la ejecución de la

obra se convierten en una gran herramienta de preparación con la cual se hace hincapié en la información obtenida y permite la organización del tiempo de estudio, por estas razones el estudiante antes de ejecutar la obra ya ha realizado todo un trabajo previo que lo lleva a un estudio consiente.

Igualmente, ya en este punto el modelo se ha convertido en una herramienta personalizada que da rienda suelta a la creatividad del estudiante para que diseñe su propio estudio y funciona en base a los elementos de la obra seleccionada por lo que el estudiante se encargara de transferir el conocimiento contenido en la obra a los aspectos técnicos propios del instrumento, esto significa que los elementos pertenecientes al valse y que no fueron pensados para la marimba se convertirán en un medio que facilitara el proceso de aprendizaje e incentivara su desarrollo.

La acción principal que realizará el estudiante en esta etapa es teorizar todo aspecto importante de cara al estudio y ejecución del valse, es así como podrá entender lo que la obra engloba a través de la concientización de la experiencia que está a disposición de su aprendizaje es por esto que el modelo puede generar un gran desarrollo en sus habilidades como músico y añade conocimientos teóricos fundamentales para la realización de las obras del maestro Lauro.

- **Cuarto paso: Pon a prueba tus conocimientos, realiza la obra. (Experimentación Activa):**

Este último paso que tiene de base la etapa de experimentación activa del ciclo de Kolb fue denominado **“Pon a prueba tus conocimientos. Realiza la obra”**, y es el momento en que el alumno estudiara la obra sobre la marimba para poner a prueba los nuevos conocimientos adquiridos. En este punto ya conoce el valse seleccionado, sabe de sus distintos aspectos técnicos y características musicales, por lo que ya obtuvo gran parte de las herramientas que le servirán de cara al estudio.

Para llegar hasta esta etapa es necesario realizar los pasos anteriores de cara a tener toda la información necesaria para poder efectuar un aprendizaje efectivo, es por esto que sin una primera experiencia que ha sido reflexionada y sin una serie de conclusiones de cara a la ejecución de la obra no se podría realizar. Al poner a prueba sus conocimientos el estudiante termina el ciclo y por ende el modelo, aunque este paso pase a ser el final es considerado como una nueva experiencia.

La actividad que el alumno debe realizar no es otra que la realización del valse, donde se le sugiere que divida la obra en secciones y estudie cada una por separado para luego unirlas ya que el fin es ejecutar la obra sin interrupciones. También se le explica otro aspecto

importante del modelo que es la conciencia del estudio, ya que este adquirió distintos elementos que hasta este punto son teóricos y al llevarlos a la práctica, a través del estudio constante, se pretende que haga consiente dichos elementos a la hora de la ejecución de la obra.

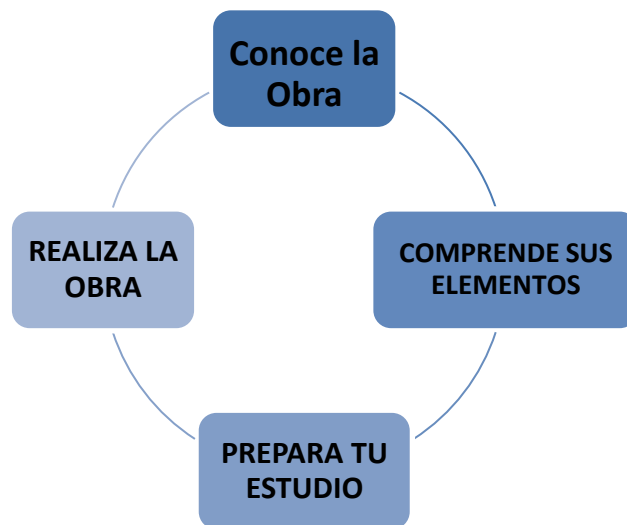
El modelo didáctico puede ser realizado las veces que sea necesario debido a que el ciclo de Kolb es en forma de espiral donde la experiencia se puede repetir por lo que el último paso del presente modelo puede convertirse en el primero, esta repetición va enfocada a una correcta ejecución de la obra y de esta manera pueden salir a la luz distintos elementos que no fueron observados por el estudiante y puede cambiar su percepción sobre cualquier aspecto de la experiencia.

La eficacia será lograda a través del correcto seguimiento de los pasos y la atención en los detalles siendo este punto fundamental en la percepción del modelo planteado, asegurando que el proceso de aprendizaje se realice de la mejor manera, y acompañando al alumno a quien le puede resultar difícil estudiar por primera vez obras venezolanas por lo que una guía como esta resulta sencilla de seguir y certera a la hora de encaminar su proceso de aprendizaje hacia una correcta ejecución de la obra.

## **Figura 2**

*Pasos del Modelo Didáctico Planteado.*





## 5.2. Aspectos pedagógicos que ayudan al alumno y al docente

El modelo está diseñado a fin de que el alumno siga una serie de pasos que le sirvan de guía para el estudio, y de esta manera sacar el mayor provecho en su proceso de aprendizaje; y está dirigido a los estudiantes universitarios que ya hayan adquirido conocimientos básicos y tengan una sólida base técnica para su ejecución.

Sin embargo, aun cuando su estudio requiere un alto nivel técnico y musical, puede ser realizado por estudiantes de menor edad, ya que la edad no necesariamente se corresponde con el nivel de destreza en la ejecución; pero sí son necesarios ciertos conocimientos básicos que todo estudiante universitario debe tener. En caso de que el alumno carezca de la información mínimamente requerida para su ejecución, se recomienda la tutoría de un docente, a fin de que este guíe cada paso y contribuya a solventar las posibles dudas del discente.

Aunque la concepción del modelo está enfocada básicamente hacia el alumno, sin duda puede constituir una gran herramienta para el docente, quien cuenta, así, con nuevo repertorio local para trabajar con sus estudiantes. El docente es quien debe sugerir la realización de la obra al alumno, y seleccionar cuál de los vales se adecúa a sus necesidades, tomando en cuenta aspectos técnicos o musicales a corregir y priorizando su desarrollo, fundamentado, como queda dicho, en el proceso de interacción cultural.

En tal sentido, dependiendo del nivel de formación de los alumnos, el docente puede tomar distintos papeles en este modelo:

- Si ya el estudiante tiene el nivel necesario para afrontarlo, el educador selecciona la obra, promueve la realización del modelo y lo deja realizar su propio estudio, para después corregir la interpretación de la obra, siendo el modelo una gran herramienta para el docente en este aspecto.
- Si los alumnos no han estudiado piezas de este estilo, o les falta algún tipo de conocimiento para afrontar el estudio de la obra, el papel del docente toma mayor importancia, resaltando la observación reflexiva y la conceptualización de la obra (pasos 2 y 3 del modelo), ya que es el momento donde el alumno debe lograr la comprensión de los elementos de la obra y generar nuevas ideas, dándole

importancia a la experiencia previa que el estudiante pueda tener, para así obtener la mayor cantidad posible de información.

En estos casos, el docente debe acompañar al estudiante en el proceso, ayudándole a teorizar diversos aspectos del estudio y a transferir el conocimiento de sus primeras experiencias generales con el entorno cultural a través del valse, haciendo énfasis en que todo el proceso es realizado para la adquisición de la conciencia y eficacia del estudio, a fin de que el alumno, al enfrentar por siguiente vez el modelo, tenga los conocimientos necesarios para realizarlo por sí mismo.

Es imperativo inculcar en el estudiante el carácter cultural de la obra seleccionada y la importancia que tiene el estudio del repertorio venezolano, por lo que aspectos como el contexto del valse venezolano en nuestra cultura, la relación de elementos musicales del valse con otras formas venezolanas y la importancia de la obra del Maestro Lauro, son temas que el docente debe dejar claro al alumno.

Por último, debido a que por lo general el alumno no necesariamente posee el instrumento y debe compartir su estudio con otros discentes, gran parte de la realización del modelo no requiere tener acceso directo al instrumento, como los pasos 1, 2 y 3 del modelo; aunque lo ideal sería realizar cada paso con la ayuda de la marimba, considerándose imprescindible la ejecución sobre el instrumento sólo en

el 4to paso, de manera tal que los tres primeros los puede realizar el alumno desde su hogar o en su tiempo libre.

### **5.3. Guía práctica (dirigida al discente)**

Este modelo busca enseñarte una manera sencilla de estudiar los vales para guitarra de Antonio Lauro en la marimba, de forma tal que puedas alcanzar un mejor desarrollo técnico y musical a través una práctica efectiva y consciente de la obra. Para realizarlo, debes seleccionar el valse que elijas estudiar, o en su defecto el que te asignó tu profesor, y poner en práctica lo pasos que veras más adelante.

El orden de los pasos busca que conviertas la primera experiencia con la obra en una serie de procesos necesarios para la preparación y ejecución de la misma; de esta manera, conseguirás realizar un estudio consciente, donde tú seas el primero en realizar las observaciones, con base en los elementos propuestos más adelante, y aplicarlos en la búsqueda de una correcta interpretación.

Aunque el modelo está pensado para realizarlo en el instrumento, es común que no siempre tengas acceso a él, por lo que gran parte del trabajo lo puedes realizar en tu tiempo libre organizando tus horas de estudio en base al espacio en el que tengas acceso al instrumento, y pudiendo adelantar así todos los pasos en los que no sea necesaria la ejecución directa en la marimba.

Luego de culminar los pasos, te vas a encontrar con elementos que generarán a su vez nuevas experiencias sobre cada interpretación, y que puedes poner en práctica a través de una nueva aplicación del modelo, y repetirlo tantas veces como sea necesario. Por otro lado, te sugiero realizar la anotación de todas las observaciones que consideres relevantes.

El trabajo realizado por el Maestro Antonio Lauro en los vales es grandioso, y los marimbistas somos afortunados de poder realizar la obras de la manera más fiel a la partitura en nuestro instrumento, sin grandes cambios de la versión original, ya que al interpretar la adaptación podemos considerar estos vales como obras propias al instrumento. Te recomiendo, en términos generales, escuchar distintas versiones ejecutadas en guitarra, investigar lo que significa el valse para la cultura venezolana y disfrutar de tan hermoso repertorio.

- **Conoce la obra**

El primer paso que debes realizar es tener contacto con el valse que hayas elegido; por lo que recomendamos que escuches una versión de guitarra, que es el instrumento original para el cual fue compuesto. Alirio Díaz es, hasta ahora, en nuestra opinión, el mayor intérprete de la guitarra clásica venezolana de todos los tiempos, y recorrió el mundo dando conciertos con los valeses de Lauro, por lo que la escucha de su interpretación de dichos valeses resulta imprescindible.

Seguidamente, debes realizar una lectura a primera vista, para familiarizarte con la obra; esta se puede efectuar a tempo moderado, buscando acertar la mayor cantidad de notas. En caso de no disponer del instrumento en un primer momento, puedes hacerla sobre un piano, o en último caso solfearla, ya que el fin es crear una nueva experiencia a través del contacto directo con la obra.

- **Comprende sus elementos**

Luego del primer contacto, podrás afianzar la información obtenida por medio de la reflexión. Este paso debes hacerlo con ayuda de la partitura, intentando identificar y comprender los distintos elementos que presenta la obra:

- **Estructura**: Todos los valeses están compuesto en forma ternaria, lo que significa que se compone de tres partes (períodos); en algunos casos, la primera y la tercera parte son similares (forma ternaria sencilla); en otros, cada una de las tres partes es diferente (forma ternaria compuesta).
- **Indicación de tempo**: Elemento importante a tomar en cuenta a la hora de definir digitaciones.
- **Tonalidad**: La cual es común que module en la segunda o tercera parte; si esto sucede lo observaremos con el cambio de armadura de clave; algunos de los valeses mantienen la tonalidad durante toda la obra.

- **Voces**: Las obras están compuestas entre 2 y 4 voces o líneas melódicas simultáneas principales, y estas representan la melodía, el bajo y el acompañamiento, respectivamente. Podemos encontrar en el mismo pentagrama más de una voz, por lo que la dirección de las plicas será clave para su diferenciación.
- **Ritmo**: El ritmo del valse venezolano es bastante particular, y distinto en muchos casos a su homólogo europeo, por lo que es importante precisar los ritmos (sobre todo el del acompañamiento y el del bajo), para su mejor interpretación.
- **Elementos técnicos**: es de gran ayuda estar desde el primer momento atento a los extractos de la obra que podamos observar complicados, ya sea por la cantidad de notas, la velocidad, dinámica o cualquier otro factor; su identificación desde el inicio puede ayudar a prevenir o anticipar la preparación adecuada de momentos claves.

- **Prepara tu estudio**

Este paso te llevará a las conclusiones obtenidas de la lectura de la obra, que servirán como principio general para su estudio. Para este punto debes realizar anotaciones previas sobre la información obtenida, de todo lo que vas a generar con la realización de los pasos anteriores, ya sea en un cuaderno o sobre la partitura. A partir de estas conclusiones podrás organizar mejor tu práctica, adecuando los elementos de la obra a la rutina de estudio. Es recomendable que, en relación con los compases que te resulten complicados, realices previamente ejercicios sencillos, para trabajar detalladamente los elementos técnicos y musicales, ya sea ejecutando frases por separado o el elemento técnico directamente. De esta manera convertirás el modelo en una herramienta de estudio adaptada a la obra seleccionada.

- **Pon a prueba tus conocimientos tocando la obra.**

Llegó el momento de estudiar el valse seleccionado sobre la marimba; en este punto ya conoces la obra, sus elementos, y has estudiado sus características técnicas, por lo que se te hará más fácil el proceso de estudio.

Recomendamos que ejecutes la obra dividiéndola por secciones, trabajando cada una por separado, y luego realizando la respectiva conexión de sus partes sin interrupciones. También es importante que adquieras conciencia de los elementos al ejecutar la obra, saber cómo están distribuidas las voces, tener en cuenta la armonía y ejecutar detenidamente las dinámicas e intenciones.

En este punto el modelo se puede repetir, convirtiéndose en la nueva experiencia referida al paso uno del nuevo ciclo. De esta manera, cada vez que estudies la obra generarás novedosos aspectos que contribuirán con la interpretación final.

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



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

## CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Luego de haber recorrido el proceso que conlleva la realización de este trabajo, se ha llegado a una visión clara del objeto del mismo: el aporte del estudio del valse venezolano en el marimbista en formación e inclusive del músico en general; por lo que podemos concluir que dicho aporte no sólo está dado por los elementos musicales del género, que son sumamente ricos para su estudio, sino que este representa desde el punto de vista pedagógico una herramienta ideal para el estudiante, y más si este es nacido en Venezuela.

Resulta sobresaliente que el valse sea un género tan inmerso en nuestra cultura nacional, y esta es una de las razones principales que determinan el aporte de dicho género musical en el estudiante, ya que este acompaña al venezolano promedio desde niño en su entorno sociomusical autóctono; así pues, por el simple hecho de formar parte de la cultura nacional del estudiante, el valse comporta enorme relevancia, ya que la interacción del individuo con su entorno histórico-cultural es muy importante, debido a que es allí donde el discente adquiere diversos conocimientos de los elementos históricos, culturales y sociomusicales que lo rodean.

En este sentido, encontramos en los valeses para guitarra del Maestro Antonio Lauro una serie de obras que se adaptan perfectamente a la marimba; en primer lugar, por la cercanía que se puede plantear entre

ambos instrumentos, donde es posible ejecutar los vales sin cambios sustanciales; por otra parte, resalta la importancia que han tenido dichas obras en el repertorio académico venezolano, sin contar que son de las obras musicales venezolanas con mayor difusión fuera de nuestras fronteras.

En ese orden de ideas, consideramos perentorio incluir repertorio venezolano de raíz tradicional para el estudio de marimba, tomando en cuenta todos los beneficios pedagógicos que puede tener en el desarrollo del marimbista. Ya sean composiciones, adaptaciones o transcripciones de otros instrumentos, es necesario aumentar la inclusión de dichas obras en la formación del marimbista venezolano, y de esta manera darle mayor importancia a nuestra música nacional de raíz tradicional, enalteciendo, así, la vida y obra de los compositores autóctonos.

Pero no sólo es necesaria la inclusión de este nuevo repertorio, sino ayudar al estudiante en su estudio del mismo, por lo que encontramos en el modelo didáctico planteado la herramienta ideal, a objeto de afrontar el estudio de los vales para guitarra del maestro Antonio Lauro, y que el estudiante venezolano de marimba tenga, de esa manera, la guía para un estudio eficaz y consciente de su proceso de enseñanza-aprendizaje. Este modelo no es sólo una herramienta para el alumno, sino también para el docente, quien cuenta, así, con nuevo material venezolano para trabajar con sus alumnos, y que de esa manera contribuirá a desarrollar nuestra música en una mayor profundidad.

Por último, se sugiere la realización de investigaciones referentes a la aplicación de este modelo, donde se pongan a prueba las relaciones que tienen dicho modelo, el ciclo de aprendizaje de Kolb y la influencia en el desarrollo del aprendizaje del estudiante de marimba. También se recomienda, por parte del docente, la promoción del repertorio venezolano, a fin de que, a largo plazo, nuestros marimbistas emerjan y se proyecten con una influencia marcada de nuestra música nacional, en donde se le dé un mayor valor al repertorio autóctono, y en particular al valse, en la formación del ejecutante venezolano de marimba.

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

## BIBLIOGRAFÍA

- Aceituno, A. (1999). *Evolución de la marimba en las orquestas de Guatemala*. Trabajo para optar por el grado de Licenciado en ARTE, presentado a la Universidad de San Carlos de Guatemala, Guatemala.
- Álvarez-Gayou, J. (2003). *Cómo Hacer Investigación Cualitativa. Fundamentos y Metodología*. 1era Edición. Ciudad de México: Editorial Paidós.
- Arias, F. (2012). *El Proyecto de Investigación. Introducción a la Metodología Científica*. 5ª edición. Caracas: Editorial Episteme.
- Azzi, M. S. (2018) Astor Piazzolla. Buenos Aires, Editorial el Ateneo
- Battaglini, O. (2014). *El joropo. Evolución histórica desde el Barroco hispano hasta nuestros días*. Caracas: Fundación Centro Nacional de Historia.
- Bernal, C. (2010). *Metodología de la investigación*. Colombia. PEARSON EDUCACIÓN, Colombia, 2010
- Bruzual, A. (1995). Antonio Lauro a través de sus etapas creativas. *Actual* (Mérida). 31, 109-119.

- (2012). *La guitarra en Venezuela: desde sus orígenes hasta nuestros días*. Caracas: Ediciones del Banco Central de Venezuela.
- Calcaño J. (1985). *La Ciudad y su Música. Crónica musical de Caracas*. 1era edición. Monte Ávila Editores, C.A. Caracas-Venezuela.
- Días, D. (2013). *Estrategias Pedagógicas para la Enseñanza del Violoncello a través de la Música Popular Venezolana*. Trabajo para optar al título de Licenciada en Educación con mención en Lengua, Cultura e Idiomas, presentado a la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.
- Guardián, A. (2007). *El Paradigma Cualitativo en la Investigación Socio-Educativa*. San José, Costa Rica. Coordinación Educativa y Cultural Centroamericana (CECC), Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI).
- Hernández, R., Fernández, C., y Baptista, P. (2010). *Metodología de la Investigación*. 2ª Edición. México Mc Graw – Hill.
- Hurtado de B. J. (2012). *Metodología de la Investigación*. Caracas. Ediciones Quirón.
- Joao, O. R. (2004). *Diccionario Pedagógico*. 1era edición, Colegio García Flamenco, San Salvador.

- Kolb, D. A. (2013). *THE KOLB LEARNING STYLE INVENTORY. A Comprehensive Guide to the Theory, Psychometrics, Research on Validity and Educational Applications*. Experience Based Learning Systems, Inc.
- Latham A. (2009). *Diccionario enciclopédico de la música*. 1era Edición, Fondo de Cultura Económica, México D. F.
- López-Cano, R. (2014). *Investigación Artística en la Música. Problemas, métodos, experiencias y modelo*. Primera Edición, Barcelona. Fondo nacional para la Cultura y las Artes.
- Martínez, M. (2004). *Ciencia y arte en la Metodología Cualitativa*. México. Editorial Trillas.
- Palacios, M. (1997). Rasgos distintivos del Valse Venezolano en el siglo XIX. *Revista Musical de Venezuela*. 35, 99-115.
- Picardo Joao, O.(2004). *Diccionario enciclopédico de ciencias de la educación*. San Salvador, El Salvador:
- Quevedo, M. (2019). *Adaptación de cuatro obras del compositor Rodrigo Riera para la Marimba*. Trabajo optar al título de Licenciado en Música Mención Ejecución Instrumental, presentado a la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE), Venezuela.

Ramón y Rivera, L. F. (1969). *La Música Folklórica en Venezuela*. 1era Edición, Monte Ávila Editores C.A., Venezuela.

Rodríguez, A. (2007). *Utilización de Elementos de la Música Venezolana para la Enseñanza de la Flauta Traversa*. Trabajo para optar por el grado de Magister en Música presentado a la Universidad Simón Bolívar, Venezuela.

Salazar, R. (2003). *Venezuela, Caribe y música*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas.

Salazar, R. (2009). *Caracas. Espiga musical del Ávila*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas.

Stevens, L. H. (2000). *Method of Movement for Marimba*. 5ta Edición. New Jersey. Marimba Production.

Taylor, S. y Bogdan, R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Barcelona: Paidós Guba, E. (1990).

Tripodoro, V. y Simone G. (2015). *Nuevos Paradigmas en la Educación Universitarias. Los estilos de aprendizaje de David Kolb*. Medicina Buenos Aires. Volumen 75, 2, 113-118.

Vygotsky, L. (2009). *El Desarrollo de los Procesos Psicológicos Superiores*. Tercera Edición, Editorial Crítica, Barcelona.



## REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

Arévalo, M. A. (2018). Antonio Lauro y el Valse Venezolano. Revista *A Contratiempo*, 21.1-3.

<http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-21/-que-est-sonando-/antonio-lauro-y-el-valse-venezolano-.html>

García Pérez, F. F. (2000). Los Modelos Didácticos como Instrumento de análisis y de Intervención en la Realidad Educativa. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, 207,

<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-207.htm>

Real Academia Española. (2020). Diccionario de la lengua española, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>

Sietzen Christoph. (2019). *Silence* [CD de audio]. Sony Classical.

[https://youtube.com/playlist?list=PL\\_7FL2A4KEbYMkBKG0pgW5cp2Bbrfo-y6](https://youtube.com/playlist?list=PL_7FL2A4KEbYMkBKG0pgW5cp2Bbrfo-y6)

## ANEXOS

- **Unidad de Análisis**

**Objetivo General**

**DETERMINAR LOS APORTES DEL ESTUDIO DEL VALSE VENEZOLANO AL DESARROLLO DEL MARIMBISTA EN FORMACIÓN, PARA LA ELABORACIÓN DE UN MODELO DIDÁCTICO DE ENSEÑANZA BASADO EN LA OBRA DE ANTONIO LAURO.**

Objetivos Específicos	Categorías	Subcategorías	Indicadores	Instrumento
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Identificar los elementos del valse venezolano que lo hacen importante para su estudio como parte del proceso de enseñanza-aprendizaje del ejecutante de marimba.</li> </ul>	EL VALSE VENEZOLANO	FORMA POPULAR	IMPORTANCIA	Cuestionario de preguntas abiertas a los informantes clave 1
			ELEMENTOS MUSICALES	2
			INFLUENCIA	3
			DESARROLLO MUSICAL DEL ESTUDIO MARIMBISTA	4
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Describir la influencia del estudio del valse venezolano en el marimbista en formación.</li> </ul>			BENEFICIOS	4

---

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Explicar el desarrollo del marimbista en formación a través del estudio del valse venezolano.</li> </ul>	MODELO DIDACTICO	OBRA DEL MAESTRO LAURO	HERRAMIENTA	5
			APORTE	6

- Producir un modelo didáctico para el desarrollo musical del marimbista, fundamentado en el estudio de las adaptaciones de los valeses para guitarra de Antonio Lauro.

www.bdigital.ula.ve

- **Matriz de comparación de resultados**

Ítem 1	RESPUESTAS			CATEGORIZACIÓN
	José E. Sabogal	Elsy Y. Guadua	Eleazar Longart	
<p>1. El valse venezolano es una de las formas populares más conocidas de nuestro país, ¿Considera usted importante el estudio del Valse Venezolano para el músico en formación? ¿Por qué?</p>	<p>Considero que forma parte de nuestra cultura y por ende es importante relzarlo.</p>	<p>Sí, considero al Valse Venezolano como un "Género" principal de nuestro país, manifestado en varias formas musicales de acuerdo a cada región. Dicho género pasa a ser parte de la formación de todo Venezolano, ya que el entorno socio cultural nos acerca de diversas maneras al mismo, a través de la escucha de canciones conocidas en la radio, en la televisión y aún</p>	<p>Sí, considero importante el estudio del Valse Venezolano, en primer lugar por ser representante de nuestra cultura y segundo por ser el género más conocido y ejecutado en nuestro país sobre todo en el siglo XIX por encima de géneros con mayor resonancia hoy en día como el joropo y el merengue, de todos estos el Valse era el que más se prestaba para que los músicos académicos se acercaran a las formas populares, quizás por la</p>	<p>Importancia del valse</p> <p>Cultural</p> <p>Pedagógica</p>

	<p>más en los actos culturales escolares, donde se canta y se baila algún vals reconocido por ejemplo "Venezuela", pero desconocen el sustento musical. Por tal motivo podemos aprovechar este factor importante en el momento de la formación musical y así incluir el Valse Venezolano en los géneros de estudio, haciendo de la misma una estrategia familiar en cuanto al contexto musical. Además el estudio, debería ser base fundamental junto a otros géneros del país, ya que en ello se refuerza la identidad musical, la</p>	<p>influencia europea que tiene el vals vienés.</p>	
--	---	---	--

		<p>difusión, haciendo un espacio para preservar y valorar a grandes compositores Venezolanos.</p>		
<p><b>2. ¿Cuáles considera usted que son los elementos musicales que caracterizan el valse venezolano?</b></p>	<p>La métrica es comúnmente a 3&gt; 4, se destaca por el uso de instrumentos como la guitarra y violín, maracas y el canto y normalmente fueron motivos de serenatas y composiciones que formaron parte de la cultura de los pueblos.</p>	<p>Según mi criterio el instrumento principal acompañante es el cuatro y en este caso de estudio del repertorio del maestro Antonio Lauro es la guitarra. Ambos instrumentos apropiados para acompañar a los instrumentos melódicos de acuerdo a cada región del país. Hablar de la música venezolana es destacar su riqueza musical en cuanto a rítmica. Una de sus características principales es la</p>	<p>En principio su ritmo de tres que la da una característica diferencial al vals europeo, otro elemento es la riqueza melódica de estas obras que iban acompañadas de una armonía que en sus inicios era básica (tónica, subdominante y dominante) pero desde que los músicos académicos abordan el valse se empiezan a usar elementos contemporáneos en la armonía.</p>	

		<p>sincopa, aspecto que le resulta a muchos músicos de formación académica, así como músicos de otros países la dificultad de comprender e internalizar el vals venezolano. Ahora bien, en los músicos populares de formación empírica se observa que la comprensión, la ejecución y el dominio se realiza de forma natural, además de una excelente interpretación.</p>		
<p><b>3. De acuerdo a su experiencia, ¿Qué elementos del valse venezolano cree usted que puedan tener influencia en el desarrollo de la</b></p>	<p>1) La riqueza rítmica es uno de ellos. 2) La expresividad musical, la cual se hace muy evidente ya que es una acción que en la mayoría de los casos requiere de</p>	<p>Cabe destacar que el ritmo de vals venezolano 3/4 en sus diferentes formas, es un de los más complejos a nivel de estudio por su característica principal "la sincopa", este</p>	<p>La marimba se presta mucho para el trabajo seleccionado porque su resonancia y bajos profundos pueden hacer resaltar los elementos del valse y en este aspecto es muy</p>	<p>Complejidad Rítmica</p> <p>Expresividad musical</p> <p>Desarrollo de habilidades</p> <p>(destreza, agilidad,</p>

<p><b>marimba?</b></p>	<p>una interpretación pausada y con mucho sentimiento dejando a un lado el virtuosismo para realzar la sencillez y la musicalidad.</p>	<p>elemento ayudaría a desarrollar destreza, agilidad, comprensión, e interpretación del mismo, así como: matices, soltura, ubicación de espacio, lateralidad, postura. De acuerdo a mi experiencia como estudiante y también como docente, considero que el acompañamiento armónico de un cuatro o una guitarra dentro de las clases y también en conciertos, son herramientas bases que dan sustentabilidad a la esencia del vals venezolano al momento de enseñarlo e interpretarlo. Es una forma de apegarse a la</p>	<p>similar a la guitarra ya que cuando se ejecutan vales en ella queda sonando la armonía mientras se desarrolla la melodía.</p>	<p>comprensión e interpretación)</p>
------------------------	--	---	--	--------------------------------------

www.bolivar.ula.ve



		<p>rítmica, estar en el tiempo, ensamblar con otros instrumentos y lograr fluidez en la ejecución e interpretación (SENSACIÓN), se trata de algo sensorial que va más allá de lo que se lee y se toca.</p>		
<p><b>4. En función de su experiencia docente dentro de la música, ¿Cuáles beneficios considera usted que obtendría el estudiante de marimba en su desarrollo musical, al estudiar piezas de valse venezolano?</b></p>	<p>Es muy importante conocer el repertorio Venezolano,, de lo contrario es alejarse de nuestras raíces. Entre sus beneficios que otorga a los estudiantes son Expresividad, musicalidad y riqueza rítmica.</p>	<p>Valorar la música tradicional venezolana, aspecto importante en los músicos. Partir desde los conocimientos de géneros musicales de su país, para luego conocer géneros internacionales. Lograr en el estudiante la sensibilidad corporal que se puede desarrollar a través de la ejecución de</p>	<p>Todo músico venezolano actual debe abordar los géneros de música venezolana, de la misma manera que el cuatro debe ser una materia básica, el valse ayuda a desarrollar la parte rítmica presente en la música venezolana que en este sentido es muy distinta a la música académica de los siglos pasados ya que era más</p>	<p>Reconocimiento del repertorio venezolano</p> <p>Valor de la música venezolana</p>

		<p>dicho género. Diferenciar el valse venezolano con otros valeses internacionales. Abrirse a la posibilidad de ejecutar valeses venezolanos con valioso contenido musical. Reforzar el nivel musical.</p>	<p>cuadrada, en el valse se siente muchas sincopas y elementos similares que al músico académico le dificulta afrontar en obras latinoamericanas. El hecho de estudiar nuestros géneros musicales en la marimba le da al alumno una valoración a los elementos culturales propios.</p>	
<p><b>Considerando que los valeses del maestro Antonio Lauro para guitarra son unas de las obras, pertenecientes a esta forma popular, más reconocidas en nuestro país. ¿Cree usted que la obra del maestro Lauro constituye una</b></p>	<p>Las obras del maestro Antonio Lauro son reconocidas mundialmente como herramienta esencial para la ejecución del Vals, y así debiera ser para los estudiantes de nuestro país.</p>	<p>El maestro Antonio Lauro es uno de nuestros representantes a nivel nacional y mundial, su ejecución y sus obras son piezas que encierran un compendio de sutileza, belleza, limpieza y creatividad con alto nivel musical. Por otra parte, en su repertorio</p>	<p>El maestro Antonio Lauro ha sido uno de los compositores más reconocidos internacionalmente y todo músico venezolano debería estudiar sus obras. Para los guitarristas en el mundo Lauro es una referencia y deben conocer lo básico de su obra por lo que es</p>	<p>Antonio Lauro como representante</p> <p>Importancia de la obra de lauro</p> <p>El valse como repertorio predominante de su obra.</p>

<p><b>herramienta para el estudio del músico venezolano? ¿Por qué?</b></p>		<p>predomina el valse, siendo una razón fundamental para ser incluido en el estudio del músico Venezolano. Como docente musical de la edad preescolar, dicho trabajo de grado me invita a aplicar estrategias de formación en mis estudiantes, desde el baile del repertorio del maestro Lauro, así como proponer que ejecuten maracas de modo libre al compás de lo que escuchan. Es decir, es una herramienta que podemos aplicar a los más pequeños y muy amplia para cada nivel de formación musical.</p>	<p>necesario que el músico venezolano también la conozca.</p>	
--	--	---	---	--

<p><b>6. ¿Cree usted que un modelo didáctico basado en el estudio de las obras de valse del maestro Antonio Lauro adaptadas a la marimba podría ser un aporte importante para el desarrollo musical del marimbista en formación?</b></p>	<p>La Marimba por ser un instrumento que normalmente se emplea con cuatro malletes tiene características similares a las voces ó acordes que se ejecutan en la guitarra razón por la que facilita y se debe aprovechar como estudio del instrumento y a su vez contribuye al repertorio de compositores venezolanos.</p>	<p>Considero que es una herramienta fundamental en primer lugar para el docente, ya que contaría con el modelo a trabajar con sus estudiantes, un trabajo ya puesto en práctica por el autor de la propuesta. Además es una forma de demostrar a los formadores el valioso y rico repertorio del maestro Antonio Lauro, que de manera organizada se puede llevar a cabo para incluir sus temas en el repertorio a trabajar. Para los marimbistas en formación, es un aporte de alto nivel musical, no estarían trabajando desde lo básico,</p>	<p>Si representa un aporte importante, primero que vas a dar a conocer a nivel pedagógico la obra del maestro Antonio Lauro y los valeses venezolanos para el caso específico de este trabajo, a su vez que es necesario estudiar la obra de muchísimos compositores venezolanos como Pablo Camacaro que es reconocido en el mundo entero al igual que Simón Díaz cuyo trabajo debe ser estudiado. En segundo lugar el aporte de la música venezolana a los estudios de la percusión sobre todo de la marimba y los instrumentos de tecla representa un aporte importante para la</p>	<p>Herramienta fundamental para el docente</p>
--	--	--	---	--

	<p>sino conociendo formas, melodías y una completa armonía, que para muchos puede sonar compleja, sin embargo dentro de la formación que se propone en el presente trabajo, están las estrategias a seguir para desarrollar habilidades, conocer de modo más amplio a lo que se refiere al valse venezolano.</p>	<p>formación de nuevos percusionistas.</p>	
--	--	--	--

- Adaptación del valse Negrito de A. L

Marimba

# El Negrito

Valse Venezolano

Antonio Lauro  
Adap. José Fusco

♩ = 120-132

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 3/4 time. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. A repeat sign follows. Measure 2 has a half note G4. Measure 3 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 4 has a half note G4. Measure 5 has eighth notes G4, A4, B4, C5.

Musical notation for measures 6-9. Measure 6 has a half note G4. Measure 7 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 8 has a half note G4. Measure 9 has eighth notes G4, A4, B4, C5.

Musical notation for measures 10-13. Measure 10 has a half note G4. Measure 11 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 12 has a half note G4. Measure 13 has eighth notes G4, A4, B4, C5.

Musical notation for measures 14-17. Measure 14 has a half note G4. Measure 15 has a quarter rest followed by eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 16 has a half note G4. Measure 17 has eighth notes G4, A4, B4, C5. A first ending bracket covers measures 17 and 18, and a second ending bracket covers measures 19 and 20. Both endings end with a double bar line.

V.S.

2

19

Musical notation for measures 19-22. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 19 starts with a repeat sign. The melody in the treble clef features quarter and eighth notes, while the bass clef provides a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

23

Musical notation for measures 23-26. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody in the treble clef continues with quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment includes some chords and eighth notes.

27

Musical notation for measures 27-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody in the treble clef features quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment includes some chords and eighth notes.

31

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measures 31-33 are marked with a first ending bracket (1.), and measures 34-35 are marked with a second ending bracket (2.). The melody in the treble clef features quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment includes some chords and eighth notes.

36

Musical notation for measures 36-39. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The melody in the treble clef features quarter and eighth notes, and the bass clef accompaniment includes some chords and eighth notes.

40

Musical notation for measures 40-43. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 40: Treble has a half note G4, bass has a half note G3. Measure 41: Treble has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 42: Treble has a half note G4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 43: Treble has a quarter rest, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4.

44

Musical notation for measures 44-47. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 44: Treble has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 45: Treble has a quarter rest, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 46: Treble has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 47: Treble has a quarter rest, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4.

48

Musical notation for measures 48-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 48: Treble has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 49: Treble has a quarter rest, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 50: Treble has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Measure 51: Treble has a quarter rest, quarter note D5, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4; bass has a half note G3, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4.

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