

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO UNIVERSITARIO RAFAEL RANGEL
CENTRO DE INVESTIGACIONES PARA EL DESARROLLO INTEGRAL
SUSTENTABLE
TRUJILLO

APUNTES ACERCA DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA

MARÍA ELECTA TORRES PERDOMO

2007

DEDICATORIA

A Dios Todopoderoso, gracias, por iluminarme siempre.

A mis hijos: Carmen Minerva, Francisco José y Emma Yalitza.

A mis nietos: Andrés Ramón, Minerva Montserrat, Francisco Javier, Francis Roximar, Franyely Nazaret y Carmen Elena.

A mis amigas: Yetzenia Graterol, Rafaela Segovia de Gil, Eulalia Betancourt y personal de la U. E. María Electa Torres Perdomo.

ÍNDICE

Introducción	1
Antecedentes de la investigación	2
Las nuevas tradiciones nacionales	8
Países Y Ciudades Donde La Música Latinoamericana Tuvo Más	19
Auge	
Latinoamérica y la música del siglo XX	21
Música islámica	24
La teoría de la música árabe	25
La música de África	25
La India	26
La música china	28
Música coreana	28
Música japonesa	29
Música del sureste asiático	29
La música en Oceanía y Australia	30
Música y canto en Venezuela	31
Música y canto en Trujillo	48
La música y el canto en Pampán	63
Bibliografía	64
“Diseño de un Programa de Promoción Cultural relacionado con la educación musical en la escuela bolivariana “El Valle de Jesús”	67
Anexos	121

INTRODUCCIÓN

La búsqueda de alternativas que satisfagan los ideales de las personas se convierte en una forma de llenar las aspiraciones que cada uno tiene en mente. No es una falacia pensar que esos espacios pueden cubrirse con actividades extra-cátedra como son las relacionadas con el deporte, el arte en general, el canto y la música.

La creación musical es una actividad que los habitantes del mundo comparten, independientemente en el lugar en el cual habiten y de la cultura que ese entorno social reproduce. Ese disfrute fue originado por las ceremonias religiosas, durante las celebraciones públicas o privadas. Esas composiciones iniciales tenían como fundamento para su creación: los juegos infantiles, el amor y la guerra. Esa fuerza evocadora plasmada a través de la música adquirió y adquiere connotaciones especiales y sobrenaturales, como son: en la mitología griega se dice que “las piedras y los árboles se movían al son de la música de Orfeo, mientras que el arte cristiano abunda en escenas de músicos celestiales” (Enciclopedia Metódica Larousse, 1997: 152).

Se dice que para ella no existen fronteras, ni credos, ni razas que la puedan obstaculizar. La vida está rodeada de música, desde las canciones más sencillas hasta aquellas que se consideran las más elaboradas y que son ejecutadas por una orquesta. El canto de los pájaros, el viento entre las hojas de los árboles, las olas del mar sobre la playa y atrapada por los riscos, son sonidos que despiertan en el ser humano el sentido de la belleza (op. cit., p.152).

Algunas tradiciones desarrollaron y desarrollan complejas formas musicales, basadas en la notación, para escribir la música. En Europa, América, China, Japón y Corea esa notación ha sido y es especialmente desarrollada. De allí que la música tenga aplicaciones especiales: una canción de cuna ayuda a la madre en su tarea de crianza, los himnos y cánticos aumentan y fortalecen la experiencia del culto, y por último, entretiene una asamblea pasiva.

Los ideales de la música, siempre han sido orientados por personas expertas en cada uno de esos rubros, con actividades gratificantes y donde el talento de cada individuo se consolida a través de su aspecto creativo. La tradición europea, por ejemplo, - originaria de las civilizaciones de Mesopotamia y Egipto-, permaneció separada de la de América hasta la época colonial. Sin embargo, durante este período arcaico se producen innumerables fuentes artísticas y textuales, así como vestigios de algunos instrumentos. En Mesopotamia se desarrolló una rica tradición musical para el culto religioso. En Egipto, se observan tumbas donde hay plasmadas representaciones de músicos – hombres y mujeres-. La música y la danza se convirtieron en elementos en el culto y las celebraciones profanas. El término *hy*, significaba alegría. Los instrumentos encontrados se remontan a 3000 a. J. C., como son: arpas, liras, laúdes, instrumentos con forma de oboe, de trompeta y flauta, pandeteras, sistros, timbales y carracas.

Desde esa perspectiva, el canto y la música necesitaron y necesitan de esos talentos creadores. Así lo han demostrado los grandes maestros como:

Ludwig van Beethoven, célebre compositor alemán, Roberto Schumann, compositor nacido en Zwickau (Sajonia), Enrique Schütz, compositor, Richard Strauss, compositor y director de orquesta; Wolfgang Amadeo Mozart, Johan Strauss y Franz Schubert compositores austríacos; Francisco Asenjo Barbieri, Ruperto Chapí, Pablo Casals, compositores españoles, Jean Baptiste Lully, Marc Antoine Charpentier, Georges Bizet, Gabriel Fauré, Mauricio Ravel, nacido en Ciboure (Bajos Pirineos), compositores franceses, Enrique Purcell, músico, John Blow, ingleses; Gaetano Donizetti, Joaquín Rossini, Claudio Monteverdi, Luigi Rosso, Francesco Cavalli, Biago Marini, Girolamo Frescobaldi, Heinrich Schütz, Arcángelo Corelli, Antonio Stradivarius, Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi, Alejandro Stradella, Antonio Vivaldi, compositores italianos; José de Jesús Ravel, compositor dominicano; Igor Stravinsky, compositor, naturalizado norteamericano; Jan Pieterszoon Sweelink, compositor holandés y otros (Biblioteca Metódica Larousse, 1997).

Como puede observarse, la enseñanza teórica de la música a nivel mundial, se hizo en relación con la Iglesia, para fines religiosos, específicamente. En Venezuela más tarde se convirtió en Cátedra Universitaria. Esa enseñanza comienza en el siglo XVI y hacia el XVIII, se organizan reuniones musicales en las haciendas de Chacao y en el Oratorio de San Felipe Neri (en la esquina de Cipreses, en Caracas). Reuniones que fueron presididas por el Padre Sojo y Bartolomé Blandín. El grupo que aquí hizo sus intervenciones, se conoció como la Escuela de Chacao. Toman sitio de honor en esas composiciones musicales: José Ángel Lamas, Juan Manuel Olivares, Lino Gallardo, Juan José y José Luis Landaeta, Pedro Nolasco Colón, Francisco Javier Ustáriz, Cayetano Carreño, Dionisio Montero, entre otros. La composición más resaltante de 1810, fue el *Popule Meus*, de José Ángel Lamas (Guido, 1978).

La cultura venezolana, tiene sus raíces en la cultura hispana: la lengua, la religión y hasta la forma de pensar, han sido herencia de los descubridores y conquistadores, sin escatimar los esfuerzos realizados para enriquecer nuestra cultura. La lengua se ha enriquecido con giros y vocablos nuevos, las artes han sufrido transformaciones dentro del clima y espectro criollo. Estos cambios y transformaciones van desde el folklore hasta la producción literaria en todos los aspectos. Ese patrón español sigue manifestándose en la cultura venezolana con un poco de fuerza todavía.

En ese sentido, el legado cultural que España dio a Hispanoamérica, es el mismo que en esa tierra existía para el momento del descubrimiento y conquista, no sólo impuso su régimen de gobierno, su civilización, su modo de ser, sino también los hábitos culturales y de enseñanza. La cultura de los pueblos identifica y aporta aprendizajes significativos. Con el paso de los años las comunidades continúan organizándose para celebrar los legados culturales que han dejado nuestros antepasados.

En ese orden de ideas, cada país es conocido en el mundo por una o varias de las expresiones culturales que tiene como acervo, como son: la música, el folklore, la artesanía, el baile, la danza y otras manifestaciones artísticas.

El Himno Nacional conocido como Gloria al bravo pueblo fue compuesto por talentos de cultura colonial: Vicente Salias, autor de la letra y tal vez, Lino Gallardo –según se cree – autor de la música. También se le asigna a Juan Landaeta. Aunado al progreso de la música, florece el teatro. Los cantos y bailes de la comedia española estimulaban a los caraqueños de la época y sin temor a dudas, al pueblo en general. La pintura cobró vigencia en el adorno de altares y capillas, la imaginería colonial tiñó con creces – su valor plástico- en el pincel de Juan Pedro López. Esa manifestación la vivió también la arquitectura. Como puede observarse el aspecto cultural impregnaba cada uno de esos rubros.

Al respecto, de la música en Caracas, escribió José Domingo Díaz: “ ... que la música en Caracas, la primera de las bellas artes, la que formaba las delicias de la ciudad, ocupaba, por su perfección, el primer lugar entre todas las provincias del Sur” (Morón, 1964: 128). Hasta mediados del XVIII, esas actividades musicales tenían como asiento las iglesias, sobre todo en la Catedral. Pero la formación de instrumentistas, no se realizó allí, porque en ellas sólo había cantantes, bajonistas, organistas y maestros de Capilla. Cuando había actividades solemnes ese repertorio se buscaba fuera de la Iglesia. La primera Orquesta Filarmónica, se formó entre 1750 y 1760, bajo las inquietudes y maniobras del gobernador Solano. Se dice que en 1759 se dirigieron a San Sebastián de los Reyes, trompetistas, tambores, violinistas y clarinetistas y que en 1770, dentro de las importaciones figuran 29 violines traídos de México (Op. cit.).

Desde esa perspectiva, la música y el canto forman parte de ese brote cultural traído de España, conformando una pareja, porque ambas se complementan entre sí. La música ha sido creada tanto por la voz –sobre todo la humana- como por los instrumentos musicales; es reproducida por las vibraciones de las cuerdas vocales al producir los sonidos y los instrumentos, mediante cuerdas tensadas, lengüetas o columnas de aire vibrantes (Enciclopedia Metódica Larousse, 1997: 152).

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

El hombre -la mujer- desde tiempos remotos, ha tenido la oportunidad de tener a su alcance, para beneplácito y disfrute de su espíritu, la música -clásica o popular-. Los principales servicios religiosos en las iglesias eran la misa y los oficios. Los textos de la misa tenían como base dos categorías: ordinario y propio. Se cantaban en canto llano. En el siglo X se hicieron arreglos polifónicos para estos mismos cantos. Los oficios consistían en ocho horas, momentos de oración. El organum es la forma más primitiva conocida de música polifónica usada en las

iglesias.

El repertorio de canciones más antiguo, donde las melodías fueron descifrables fue el de los trovadores. Los trovadores eran músicos poetas altamente cualificados. Una persona de humilde cuna necesitaba de un mecenas para tener acceso a trovador. Bernart de Ventadorn (c.1130-1200) pudo llegar a ser trovador por la ayuda que tuvo de la esposa del Rey inglés Enrique II. En esa misma tónica, las canciones polifónicas del siglo XIV fueron escritas para una audiencia aristocrática y culta (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 158).

A través del tiempo han surgido grandes y talentosos maestros, donde vale la pena mencionar en el renacimiento a:

John Dunstable, inglés (c.1390- c.1453) inauguró un arte Nuevo que incrementó las posibilidades de la música.

Guillaume Dufay (c. 1398- 1474) jugó un importante papel en el desarrollo de las versiones de la misa.

Johannes Ockeghem, franco-flamenco (c.1410- 1497) que dominó el panorama musical europeo hasta mediados del siglo XVI.

Josquin Des Prés (c. 1440-1521) tuvo inmenso cuidado en hacer coincidir la música con el significado de los textos.

Robert Fayrfax (1464-1521) y William Cornysh (m. 1523) desarrollaron la actividad en la corte inglesa

John Sheppard (c.1515-c. 1559), John Taverner (c. 1490- 1545), Thomas Tallis (c. 1505-1585) y William Byrd (1543- 1623), todos escribieron en latín e inglés en distintas épocas. La siguiente generación se centró en desarrollar un estilo exclusivo para la iglesia anglicana: Orlando Gibbons (1583- 1625), Thomas Tomkins (1572- 1656), y Thomas Weelkes (1576- 1623).

El nuevo estilo de la música coral sacra en el sur de Europa hizo que la letra se distinguiera con mayor facilidad, si bien, una parte de la música resultante carece de especial interés. La Missa Papae Marcelli de Giovanni Pierluigi da Palestrina (c. 1526- 1594) jugó un importante papel para convencer al papa que los arreglos polifónicos podían ser interesantes e inteligibles.

En el siglo XVI italianos y españoles establecieron fuertes vínculos entre compositores, tal es el caso de: Cristóbal de Morales (c. 1500- 1553) y Tomás Luis de Victoria (c. 1549-1611). En ese estilo de la música polifónica española, la escuela andaluza destaca a: Cristóbal de Morales (1500-1553), Francisco Guerrero, Fernando de las Infantas (1534-c. 1601) y Juan Vásquez. En la escuela castellana: Tomás Luis de Victoria y Antonio de Cabezón (1510-1566). En la escuela aragonesa: Melchor Robledo (m. C. 1587) y Pedro Rimonte (fines del s. XVI). En Cataluña: (1517- 1582) y Juan Pujol (c. 1573-1626) y en Valencia: Juan Ginés Pérez (1548-1612) y Juan Bautista Comes (1568- 1643). Orlando di Lasso (c. 1530-1594) el más grande compositor flamenco del siglo XVI. Sus motetes para doble coro influyeron en el compositor veneciano Andrea Gabrieli (1533-1594). Giovanni Gabrieli (c. 1553- 1612) fue organista de San Marcos.

Hasta finales del siglo XV, la música se copiaba a mano. En Italia aparece un nuevo tipo de música: el madrigal. Nace la primera generación de madrigalistas: Adrian Villaert (c. 1490-1562), Jacques Arcadelt (c. 1505- 1568) Cipriano de Rore (c. 1515-1565), escriben en italiano. En segunda mitad del s. XVI, el madrigal sigue siendo la base de experimentos armónicos. En Inglaterra fue bien recibido por: Thomas Morley (c. 1557- 1602), Thomas Weelkes y Jhon Wilbye (1554-1638). A partir del madrigal la música pasó del renacimiento al barroco y de allí a la camerata florentina representada por Claudio Monteverdi (1567-1643).

Siguen en orden los inicios de la ópera italiana, Jacobo Pieri (1561- 1633), fue el primero en dar ese toque mágico, para el desarrollo del recitativo en la ópera. Los contemporáneos de Monteverdi dieron menos importancia al recitativo. En las óperas de Luigi Rosso (c. 1597-1653), Francesco Cavalli (1602- 1676) y Antonio Cesti (1623- 1669) el recitativo es algo más que un discurso en un tono más alto.

La música instrumental, nace gracias al desarrollo de la ópera, inspirada en el virtuosismo del aria, Biago Marini (c. 1587- 1663), explorando las cualidades técnicas del violín. Girolano Frescobaldi (1583- 1643), sucedió a Merulo en el dominio de la tocata cromática, mientras que el compositor holandés Jan Pieterszoon Sweelinck (1562- 1621) llevó ese estilo libre a las escuelas del norte y centro de Alemania.

La música sacra: (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 164) las teorías de la camerata florentina sólo hicieron mella en la música sacra veneciana. Monteverdi, dejó de lado la polifonía sin acompañamiento por un estilo basado en técnicas y formas operísticas. Heinrich Schüt (1585- 1672), conocido como el compositor más grande del siglo XVII, llevó el estilo concertado desde Venecia al norte de Europa.

Henry Purcell (1659- 1695), compositor de la corte inglesa, junto con John Blow (1649-1708), escribieron odas y antífonas en verso con acompañamiento orquestal, similares al gran motete francés.

El barroco tardío (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 166) nace de la iniciativa de Arcanuelo Corelli (1653- 1713), al escribir sus primeras obras.

La escuela de Bolonia (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 166) Arcanuelo Corelli perteneció a esa escuela, sus innovaciones en la música de cámara y música de orquestas aparecieron al unísono al perfeccionamiento en la construcción del violín de Antonio Stradivarius (c. 1644- 1737) y la escuela de Cremona. Corelli motivó a su sucesor Giuseppe Torelli (1658-1709), un paso más a la forma de concierto.

La escuela veneciana al morir Torelli el centro de la composición concertística se desplazó de Bolonia a Venecia, donde Antonio Vivaldi (1678- 1741) fue un compositor creativo. Escribió fragmentos para solo y fundió el ritornello con el

drama. Los conciertos de Tommaso Giovanni Albinoni (1671- 1751), fueron menos innovadores.

La escuela napolitana, compositores de esta escuela concibieron el aria di bravura, que exigían del cantante una gran capacidad para salir airoso de las elaboradas cadencias. Características éstas que le dieron esencia a las óperas de Alessandro Scarlatti (c. 1659- 1725).

Influencia italiana en Francia (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 167), da un apogeo e influencia para penetrar en los predios franceses. El más famoso músico francés Jean Philippe Rameau (1683- 1764), compuso ópera francesa de estilo propio y de gran fuerza. Y François Couperin (1668-1733) creyó que la fusión del estilo francés e italiano llevarían a la perfección de la música.

El dominio alemán: la música para teclado. El mayor aporte a la música del barroco tardío fue producto de los alemanes. Dietrich Buxtehude (c. 1637- 1707), Georg Böhm (1661-1733) y Johann Pachelbel (1653- 1706) fueron compositores para órgano. Johann Sebastian Bach (1685- 1750), escribió un prelude y fuga para cada una de las 24 tonalidades mayor y menor bajo el título El clave bien temperado (1722-1742).

La época clásica (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 169): durante este período los conciertos se hicieron muy populares y una clase media emergente pagaba por los espectáculos.

Los centros musicales europeos (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 170-178).

Salzburgo, cuna de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) quien, con la excepción de Franz Joseph Haydn (1707- 1806), no tuvo rival en la época clásica.

Estehaza, lugar que acogió a Franz Joseph Haydn.

Viena. Centro musical de la Europa germanófona. La música sacra particularmente la de Johann Joseph Fux (1660-1741) y Georg Reutter estuvo influenciada por un estilo teatral.

Praga. La importancia de Praga radica en los trabajos de compositores como: Georg Benda (1722- 1795), Johann Wenzel Stamitz (1717- 1757) y de Karl Stamitz (1745- 1801).

Mannheim. Allí se empezó a escribir ópera en alemán, considerado como punto de partida de la tradición operística que culminó con Beethoven y Weber.

Berlín. Federico II el Grande era músico además de mecenas déspota, sin embargo, reverenciaba a su maestro de flauta Joachim Quantz (1697- 1773), los tratados de Quantz aportan mucha información acerca de estilos, actitudes, y

prácticas de la época, así como de la estética y crítica musical del tiempo, pero de mayor importancia fue el libro de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) que trataba sobre el arte de tocar el clave.

París. Después de la muerte de Luis XIV, la vida musical francesa se desplazó de Versalles a París. La ambiciosa burguesía soñaba con revitalizar la cultura francesa. Luigi Boccherini (1743- 1805) se le conoció por sus sinfonías, cuartetos, tríos y sonatas. La demanda musical la aprovecharon los editores, entonces para hacerse notar había que pasar sus obras bajo el consenso de Haydn y de Ignaz Joseph Pleyel (1757- 1831). Mozart quien residía en París durante 1770, compuso su concierto doble para flauta y arpa en esta forma. Resaltan además François Joseph Gossec (1734- 1829), Jean Baptiste Davauz (137-1822) Jean-Baptiste Bréval (1756-1825) y Giovanni Giuseppe Cambini (1746-1825).

El violín se convirtió en instrumento de la época usado en la música de cámara, cuyos maestros fueron: Jean-Pierre Guignon. Louis-Gabriel Guillemain (1705-1770) y Jean-Marie Leclair (1797-1794). El violonchello –cello- se convirtió en instrumento a partir de 1760 principalmente en las obras de Jean-Pierre Duport (1741-1818), su hermano Jean-Louis (1749-1819) y Bréval. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII hubo gran afluencia de virtuosos del teclado alemán. Jean Joseph Cassanea de Mondonville (1711- 1772) publicó novedosas sonatas para teclado y acompañamiento de violín. Había fundido los estilos francés e italiano de teclado y cuerda.

En la década de 1780 el piano tomó gran auge. La primera escuela de pianistas incluyó a Etienne Méhul (1763- 1817). El grand motet, fue ideado por Michel-Richard de Lalande (1657- 1726), escribieron grandes motets: André Campra (1660- 1744), Henri Madin, Rameau o Mondonville. Después de la Misa de los Muertos de Gossec se puso otra vez de moda el oratorio, porque el público se había cansado del género, en ese justo momento apareció Jean-François Lessueur (1760-1837) quien obtuvo gran éxito con un oratorio en la Catedral de Notre Dame de París.

En ese mismo sentido, la ópera cómica adquirió gran auge. François-André Danican Philidor (1726-1795) adquirió fama, aunque el maestro indiscutible fue André Ernest Modeste Gréty (1741-1813). En 1774 Gluck sacó la ópera de su estancamiento y Nicola Picchinni (1728-1800) fue el único que compitió con Gluck.

Nápoles. La mayor influencia musical la ejercieron los conservatorios que preparaban a los compositores e intérpretes. Francesco Durante (1684- 1755), profesor de conservatorio, desarrolló una intensa labor escribiendo música sacra en vez de profana. Los ideales neoclásicos, basados en modelos griegos antes que romanos, buscaron la reforma de la ópera de Gluck y de Raniero de Calzabigi (1714- 1795), Niccolò Jommelli (1714-1774) fue un gran compositor. Giovanni Paisiello (1740- 1816) estuvo ocho años como director musical en la corte rusa de Catalina II la Grande.

Venecia. Entre los compositores más importantes se encuentran Baldassare Galuppi (1706-1785), trabajó en San Marcos y Bonaventura Furlanetto (1738-1817) se dedicó a la música sacra y oratorios. La ópera más seria fue la del napolitano Domenico Cimarosa (1749- 1801), autor de gran lirismo ornamental, melódico y erótico. El compositor bávaro Giovanni Simone Mayr (1763-1845) disfrutó de gran éxito en 1796, con *Lodoiska*.

Londres. Las óperas italianas se representaban en el teatro de Haymarket y las inglesas en el Drury Lane y Covent Garden. Thomas Arne (1710-1778) aumentó su reputación con *Thomas and Sally* y su más completa ópera sería *Artajerjes*. Johann Christian Bach (1732- 1782), músico y empresario y Johann Peter Salomon (1745- 1815) que además de empresario fue violinista.

Música romántica (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 179-187).

La música puede considerarse romántica cuando la expresión de una emoción, la de un punto de vista filosófico o el de una experiencia espiritual vivida tiende a aproximarse al límite de los requisitos formalmente establecidos. Otros aspectos ligados con la música romántica son la relación con la literatura y el inicio del nacionalismo musical en toda Europa. De allí, que sea tan difícil ubicar en el tiempo la aparición de la música romántica.

El primer romanticismo en Europa central.

Aunque Beethoven y Schubert sean considerados por algunos como los últimos clasistas, Beethoven fue el primer genio que enlazó una música con la otra. Con su obra *La Heroica* (1803-1804) anticipó y cambió el rumbo de la música. Le siguen *Fidelio* (iniciada en 1805 y completada en 1814), los tres cuartetos *Rasumovsky* (antes de 1807), el concierto para violín (1806), los conciertos para piano cuarto y quinto (1805 y 1809) y las sinfonías cuarta a octava (1806-1812). Schubert vivió en Viena a la sombra de Beethoven.

Francia: Esta tradición comenzó con Héctor Berlioz (1803-1869), luego aparece Frédéric Chopin (1810-1849) considerado como una genialidad como pianista y compositor.

El romanticismo tardío. Un episodio de renombre es el caso de Georges Bizet (1838- 1875) y su lucha por adquirir una reputación. Se cuenta en su haber: *Los pescadores de perlas* (1863), *Carmen* (1873-74). En ese estilo del romanticismo tardío se encuentran: César Franck (1822-1890) y Gabriel Fauré (1845-1924), ambos compositores y organistas; Vincent d'Indy (1851-1931), Ernest Chausson (1855-1899) y Édouard Lalo (1823-1892).

En Italia: con estilo característico y musicalidad propia destacan: Gioacchino Rossini (1792-1868), Gaetano Donizetti (1797-1848) y Vincenzo Bellini (1801-1835), conocidos en el continente europeo y más allá del océano, llegó a la

América en 1820, pero nadie tuvo la fama de Giuseppe Verdi (1813-1901). Con obras como *Nabuco* (1842), *Il trovatore* (1853), *La traviata* (1853) y *Rigoletto* (1851), *Don Carlos* (1867), *Aída* (1869), *Réquiem* (1874) y en colaboración con Arigo Boito (1842-1918) compuso dos óperas a partir de sendas obras de Shakespeare: *Otelo* (1887) y *Falstaff* (1893).

LAS NUEVAS TRADICIONES NACIONALES. RUSIA.

Los acontecimientos políticos propiciaron el nacimiento de una autoconciencia nacional. Rusia fue la más abanderada, siendo su precursor Mijaíl Glinka (1803-1857) cuyas dos grandes óperas son: *La vida por el zar* (1836) y *Ruslán y Ludmila* (1842). Alrededor del músico autodidacta Mili Balakirev (1837-1910) se formó el Grupo de los Cinco: César Cui (1835-1918), Modest Músorgsky (1839-1881), Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908) y Alexandr Borodín (1833-1887). Las obras de Músorgsky Borís Gudonov (1879-1872) y *La Jovánschina* completada en 1886, por Rimski-Kórsakov y Alexandr Glazunov (1865-1936). Piotr Ilich Chaikovski (1840-1893) fue el primer músico salido del conservatorio que logró fama internacional, en sus obras se incluyen dos conciertos para piano, uno para violín y seis sinfonías, su obra incluye también música de cámara, canciones, ópera como *Eugenio Oneguín* (1877-1878) y especialmente sus Ballets *El lago de los cisnes* (1876), *La bella durmiente del bosque* (1889) y *Cascanueces* (1891-1892). Serguéi Rajmáninov (1873-1943). Virtuoso pianista, sus cuatro conciertos para piano son parte esencial del repertorio contemporáneo, escribió además tres sinfonías.

Europa del este. En Bohemia el nacionalismo encuentra acogida en las obras de Bedrich Smetana (1824-1884), con la ópera *La novia vendida* (1863-1866), Antonin Dvorac (1841-1904), con sus *Duetos moravos* (1876) y su *Sinfonía del nuevo mundo* (1893). Un tercer compositor checo escribió su música con un estilo muy personal: Leos Janáček (1854-1928) y en Hungría estuvo presente en las obras de Liszt y de Ferenc Erkel (1810-1893).

Inglaterra. Durante el siglo XIX, el trabajo de sir Arthur Sullivan y sir William Sterndale Bennet (1816-1875), en el sentimiento nacionalista tuvo un impacto moderado. Fue sir Edward Elgar (1857-1934) un compositor representante del nacionalismo. Su primer éxito *Las Enigma variations* (1899), su concierto para violín (1910) y su querido concierto para violonchelo (1919), así como marchas oberturas, dos sinfonías y abundante música de cámara. Ralph Vaughan Williams (1872-1958) y Frederick Delius (1862- 1934) surgidos en esa misma época.

Escandinavia. Edvard Grieg (1843-1907), noruego, se inspiró en los temas de su país. Henrik Visen (1828-1906) le encargó escribir música para su obra *Peer Gynt* (1867). Su música orquestal incluye un concierto para piano.

América del norte. Los clasicistas de Boston imitaron la música europea. Edward MacDowell (1861-1908), su música imitaba las convenciones de la música europea.

Música de América Latina. La tradición autóctona y la tradición colonial (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 189-196).

Música precolombina. Las culturas de esta época no conocían la notación musical. El estudio de los instrumentos musicales de esas antiguas civilizaciones ha dado la clave para descifrar la estructura melódica, dominada por la gama pentatónica. La música ocupaba un lugar privilegiado en las culturas precolombinas. Las doncellitas, eran intérpretes muy jóvenes que acompañadas del tambor, cantaban durante las comidas del soberano y sus capitanes en las ceremonias de la corte. Esta escogencia la hacían por la belleza.

En esta época se siguen usando los mismos instrumentos musicales. En **México** se usa el teponaztli, sonajeros, flautas, trompas, tambores y huesos estriados para que sonaran al rasparlos. En **Perú** eran sonajeros, cascabeles, tambores, trompas, flautas y siringas. Ambas civilizaciones desconocieron los instrumentos de cuerda. En **América Central**, el uso de instrumentos como el teponaztli, sonajeros, tambores, flautas y siringas prueba que todavía permanece en ellas la tradición indígena, en la región **centroandina**, los más usados son la quena, la siringa (antara o sicu) y un pequeño tambor llamado tinya. En otras culturas destaca la música guaraní, que florecería en las reducciones jesuíticas.

Entre los **rituales aborígenes** se cuentan: Kammu Igala, Warime, Najanamu (Ritual del moriche), Tzanza uun namper, Nguillatun, Balsería, Sikureada, Tarkeada; en los **rituales afroamericanos**: Bailes de tambor, La fiesta de San Juan Guaricongo, La fiesta de San Benito, Vodú, "Palos" para santos, Shangó, Comunicación Saaramaka; en las **faenas de trabajo**: Pastoreo, Marcación del ganado y Arreo; en **devociones y diversiones**: Tamunangue, Joropo, Calipso, Candombe, Tamborito, Música Boyacense, Música andina, Ritos y teatro en Guatemala, La marimba en Centroamérica, La marimba en Ecuador (Magia y música de América, Colección Organológica del INIDEF (s.p.i)).

Rituales aborígenes:

Kammu Igala conocido como el gran ritual de iniciación de las mujeres entre los **Kunas** de Panamá y Colombia. Kammu Igala significa: "por los caminos de los carrizos o de las flautas" y con ella se explica por sí sola la estructura religiosa de este grupo indígena. Para la niña kuna es la verdadera iniciación a la vida, en otras palabras, es el segundo nacimiento de la mujer. De allí que "Realizar el ritual de **inna wil`la** o **Kammu Igala** representa volver a los inicios del mundo cuando **Ybelele**, el sol, vivía entre los Kunas" (Velásquez, 1987).

Kammu Pur`wi son dos flautas de Pan o carrizos, hembra y macho, de cuatro y cinco cañas que se ejecutan en varios contextos.

El **Kantule** o chamán principal y el vice-kantule, acompañados de maracas cada uno realiza o ejecuta dos flautas o **Kammu**. Este es el nombre del carrizo, que se

identifica con la garganta del **Kantule** y se convierte en su voz. **Kammu** son dos pequeñas flautas aisladas sin canales de insuflación, que ejecutan los **Kantules** acompañando el canto. La participación de ambos, se alterna porque mientras uno toca, el otro canta, reafirmando lo dicho por el **kantule** principal. Este canto lo componen 3.500 versos y para realizarlo son necesarios tres noches y dos días. Requiere más o menos de 10 años para memorizarlos. El **Ted mono** es otra flauta sin aeroducto, construida sobre la cabeza de un armadillo y la tibia de un jaguar, sólo la ejecuta el gran chamán en sus viajes catabáticos, porque como el armadillo perfora la tierra y se introduce en ella facilitándole el viaje al gran chamán. **Kuli** son otras flautas, también en juego de macho y hembra, cerradas en el extremo y sin canal de insuflación. Los Kunas utilizan las maracas **nasis**.

+ **Warime** (Argerkop, 1979). Para los **Wothuha** (Piaroa) el espacio mítico es un mundo continuo donde los dioses, héroes culturales, animales terrestres, peces y animales acuáticos, aves y plantas están emparentados entre ellos. **Kuemoi** (la anaconda) y **Wahari** (la danta) son como un fraccionamiento del dios superior **Ohwoda`** o danta/anaconda.

Sari/Warime es la fiesta de los dioses, durante la cual se llevan a cabo diversas actividades rituales. Sus personajes centrales son cinco chamanes que utilizan máscaras de báquiro u otro animal mítico, y una maraca de cestería. Estos ornamentos se consideran parientes de los instrumentos musicales, que a su vez, son sagrados y cuyos sonidos forman parte de la naturaleza.

Los instrumentos musicales son: el **imi chuwo** o palo zumbador, el **worá** compuesto de un cántaro y dos flautas simples, que también se pueden tocar solas. El toque de las flautas en el cántaro representa el grito del jaguar. El **chuwó**, es una flauta longitudinal de ejecución nasal, genera la voz de los personajes míticos; el **da`a** o anaconda, está compuesto por un par de flautas longitudinales que se complementan en el toque; el **dzahó** o **yaeho**, piapoco o tucán, es una flauta longitudinal de caña, con canal de insuflación; **muo`tsa** o **bio isa**, el viejo, es una “máscara de voz” construida con una hojilla de palma colocada en un marco de madera, la cual funciona como una lengüeta batiendo. **Urema** es una pequeña flauta que imita el sonido de una ranita y **yaewi cuwo**, hermano mayor jaguar, es una trompeta de gran tamaño. Los Piaroa ejecutan una flauta con canal de insuflación, con un deflector de aire hecho de cera y la hendidura del sonido cubierta en parte con un trozo de hoja de cucurito. Esta flauta, lo mismo que la de hueso, se ejecuta para distracción. Y llaman **maranna** a una flauta que tocan en momentos de descanso, ejecutándola acostados en su hamaca en que hacen suaves “improvisaciones sobre el repertorio de toques existentes”.

El chamán o **meñruwa**, por su parte, cumple sus funciones usando una maraca denominada **re`diñu**, la cual contiene “una piedra azul de poder mágico... y varias semillas de una misma especie (**ri`hónnu**).”

+ **Najanamu: Ritual del moriche.** Los Guaraos creen en un equilibrio entre el hombre, la naturaleza y los seres sobrenaturales, tanto los espirituales llamados **Hebu** como los corporales o **Kanabo tuma** (nuestros antepasados).

El chamán **wisiratu** es quien preside el ritual del moriche –como guardián de la maraca sagrada (**hebu-mataru**), tiene por objeto propiciar a los **hebu** (sic) y ejercer una función política y económica. Este ritual se llama **Naja-Namu** y en él se ejecuta el clarinete sagrado o **esemoi** con cuyo son se baila la danza **Jatabu**, que tiene una duración de seis horas y culmina con el canto a **Kuai-mare**. Es necesario colocarse un collar de semillas, pezuñas, huesos, palos, collares que se van colocando a medida que danzan a los diferentes bailarines.

El nombre que le dan a las diferentes flautas es **esimoi** o **muju isimoi**. Usan tres clases diferentes de maracas. La más grande **hebu-mataro**, contiene consagradas o **kareko**, que se convierten en **hebus** y representan la corte del dios. Lleva puestas plumas variadas con significado religioso. La calabaza suele tener incisiones que también tienen significado especial. Algunas tienen agujeros como un antecedente del antiguo maya. Esos agujeros le sirven a los piaches para introducir el humo que complace a los espíritus o **hebu**. Un bastón-sonajero que recibe el nombre de **daukabakeba** o **seguey**, contiene cascabeles un espíritu llamado **hebu oriwáka aróto** (el dueño del baile) que tiene la facultad de aparecerse en sueños al piache. Otro aspecto sumamente curioso es que el clarinete se destruye al terminar la fiesta.

+ **Tzanza uun namper.** Para la comunicación del chamán (**uwishin**) con los **arutam** que son espíritus protectores para llevar a cabo sus ritos. Los shuar del Ecuador emplean diversos instrumentos musicales. En este caso, se habla del ritual de la reducción de cabezas (que hoy se lleva a cabo sobre monos y antiguamente sobre enemigos).

El **tumank** es un arco musical que le permite al chamán enviar mensajes a los espíritus, mientras consume el alucinógeno llamado **natem**. El violín de dos cuerdas, llamado **kitiar** ingresa al mundo mítico porque los chamanes los usan para comunicarse con el más allá. Una flauta transversal (**puim**) hecha de caña la ejecutan los maridos para sus mujeres y como acompañamiento de las danzas rituales las mujeres se atan a la cintura el **shakap** que es un sonajero de atavío.

+ **Nguillatun.** Consiste en una rogativa colectiva de los indios Mapuche de Chile y Argentina, estos indígenas se conocen con el nombre de araucanos con el cual imploran a su dios **Nguenechén**, “buen cielo, buena cosecha, fuerza, hacienda(ganado), trabajo, buena y larga vida.” La ceremonia la realizan alrededor del altar o **rehue**, armado con un mástil o escalera para la hechicera (**machi**) con ramas de canelo o de manzano y las banderas con el azul del cielo y el amarillo del sol. Horquetadas en dos palos están las largas **trutrukas**, trompetas fabricadas con una rama extensa de coligüe, partida por el medio a lo largo, vaciada y enchufada en un intestino vacuno. En un extremo lleva un cuerno

para amplificar el sonido y al otro, una boquilla para facilitar el soplo. Acompaña el tambor o **kultrún** de la machi, en cuyo parche están dibujados los cuatro puntos cardinales. Forma parte del largo ceremonial es baile del **pürum** en torno al **rehue**. Suenan las **pifülcas** por sobre las **trutrukas**. Estas son dos especies de flautas sin embocadura que se alternan produciendo acompasadamente dos sonidos. También suenan los cascabeles o **kaskawillas** que los indígenas tomaron del aderezo de los caballos españoles, que también adoptaron. Aparte del instrumento del **Nguillatun** que se ejecuta en otras ceremonias los araucanos tienen un arco musical sin resonador que hacen sonar por frotación, llamado **kinkelkawe**.

+ **Balsería** (Velásquez y Brandt, 1979). Ritual fundamental en la cultura Guaymí, ubicada en las provincias de Bocas del Toro y Chiriquí de Panamá. Ellos se nombran **ngabe** y su lengua corresponde al grupo Macro Chibcha. El chamán se denomina **sukia** quien se dedica a observar la naturaleza, a curar y a alejar los malos espíritus. Son depositarios de la cultura oral tradicional y de transmitirla. Sus ceremonias son acompañadas de cantos y maracas.

Desde tiempos remotos realizaban una gran reunión de camaradería denominada **krun**, durante la cual desarrollan una competencia arrojando palos, que definen el liderazgo en el grupo ritual; dura cuatro días y durante el encuentro del primer día se escucha música, comenzando con el viaje por el río Cricamola. Tienen instrumentos idiófonos y aerófonos: campana con badajo llamadas **capena**, que toca el cantor hasta que deja de cantar y comienza a tocar la flauta o trompeta. **Seracuata** se llama la caparazón de tortuga que lleva cera untada en el borde del lado del cuello. La caparazón amplifica el sonido que se obtiene con el borde de la mano, que frota desde la muñeca hasta la punta de los dedos. Este uno de los instrumentos características de la **balsería** y está asociado con un mito referente a la primera **balsería**. **Nibígotú** es un cuerno de vaca o varios cuernos insertados en el espiral y unidos con cera. Una boquilla es tallada en el extremo, o se fabrica en madera y se enchufa. Los sonidos se obtienen por la vibración de los labios. Otro instrumento del mismo nombre es una especie de clarinete de cuerno que lleva “una banda delgada de caucho tensada sobre el orificio de la embocadura, que está sujeta por un hilo, envuelto a su alrededor.” Estos indígenas tienen flautas verticales de huesos y de caña, **toleró**, con dos o cuatro agujeros para la digitación y canal formado con un tapón de cera.

El soplo pega contra un bisel curvo o triangular practicado a un centímetro del borde superior. Tienen también flautas vasculares con aeroductos, llamadas **diosoli** y **diocucri**; usan pitos metálicos comerciales, que llaman **diríri** y poseen una trompeta de caracola denominada **dru**, **drúbolo** o **drukri**, asociada a la **balsería**.

+ **Sikureada** (Ester Grebe, 1980). Para los Aymaras la música es un lenguaje generado en el mito. En Tarapacá, en el norte de Chile. La ejecución de las sikuras y sus toques están controlados por Sereno, el espíritu y patrón sobrenatural de la música. Una banda de flautas de Pan, llamadas sikus, con su bombo acompañante, constituye el conjunto típico de la población del norte de

Argentina y Chile, de Bolivia y del sur de Perú. Los instrumentos se dividen en pares y sus sonidos pueden estar combinados en octavas y hasta en dobles octavas. Las cañas forman generalmente dos hileras. La segunda es de resonancia.

Estos conjuntos son los responsables de ejecutar la música para numerosas danzas. Muchas de ellas constituyen un teatro folklórico, por cuanto se trata de pantomimas humorísticas de críticas social, generalmente dirigidas contra el conquistador. También guardan relación con un complejo proceso social y se diferencian sexualmente relacionándolos con la fertilidad y la reproducción - hay flautas macho y flautas hembra- y en Islunga, Chile, se relacionan con los espíritus de las montañas.

+ **Tarkeada.** Conjunto instrumental formado por **tarkas** o **anatas**, típico del área aymara del altiplano boliviano, que se extiende en el norte de Argentina y Bolivia. Son flautas de filo con canal de insuflación interna. Se ejecutan por pares que marchan en quintas paralelas.

Rituales afroamericanos:

+ **Bailes de Tambor.** La costumbre tan antigua de bailar a los santos y a otros símbolos en cumplimiento de una promesa sigue vigente en la Venezuela folklórica de hoy. Bailes relacionados con San Juan Bautista y San Juan Guaricongo en Barlovento y El Tuy, y, en todas las costas desde Falcón hasta Miranda. Los giros de San Benito, el Baile de la Botella o de Tambores o los Chimbángules en pueblos del Zulia, Mérida y Trujillo. Los diablos de San Francisco de Yare y los Tamunangueros o “Negros de San Antonio” en pueblos de Lara. Allí el pueblo da rienda suelta al misticismo con danzas, mezclando ritos y fechas.

* **La fiesta de San Juan Guaricongo.** Los tambores de Barlovento, denominados Mina (el mayor) y Curbata (el menor) y los tres tambores redondos de dos membranas unidas entre sí cuya batería se conoce con el nombre de Culo ‘ e Puya. Cada tambor recibe un nombre: Prima, Cruzao y Pujao. Max Brandt en una investigación descubrió que por dentro están excavados como un reloj de arena.

* **La fiesta de San Benito.** San Benito “el moro” se festeja en los Estados Zulia, Mérida y Trujillo con acompañamiento de tambores: Primero baten rítmicamente el “arriero” o tambor mayor, le sigue “el medio golpe”, luego la “requinta” y después entran los demás. Éste lleva un parche de cuero de chivo. Se percute con una mano y un bejuco de “camuri” sostenido por la otra. El tambor mayor y los restantes llevan cueros de venado y se percuten con una mano y un palo. Su sonido es más grave. Los golpes llevan nombres: Chocho, Cantica, Agé, Misericordia, Sangorongó y Chimbanguelero vaya.

En la región zuliana junto con los tambores va una flauta con canal de insuflación, sin agujeros quien toca libremente junto con los tambores (Antes la flauta se soplabla por la nariz).

+ **Vodú**. Los africanos llegados a Haití procedían de Dahomey, Togo, Nigeria y Congo. La introducción del Vodú se debe a los dahomeyanos, que entre los Fon del oeste significa **espíritu**. La designación congoleza de **loa** fue aplicada a sus deidades. En Haití constituye un rito, su música depende de los tambores hechos en el campo, lo mismo que de las trompetas naturales de bambú o “vaccines” y las flautas de caña, además de las campanas, sonajas y trompas de metal. Una batería de tres tambores **Rára**, cónicos de una membrana, con atadura de sogas y otra batería de tambores **Petró**, también cónicos de una membrana y de atadura de sogas, conforman la base sonora de las sesiones dedicadas al culto.

+ **“Palos” para santos**. La República Dominicana también posee tambores de descendencia africana. La batería de **palos** o **atabales: mayor, chivita y alcahuete**, están en vigencia todavía en las fiestas devocionales dedicadas al Espíritu Santo. Son tambores cilíndricos de una membrana que se tocan o ejecutan con las manos. El sonajero n, típicamente africano y también los **fortutos** o **bocinas**, trompetas naturales sin boquilla iguales a las de Haití, pertenecen a los cultos **gagá**.

+ **Shangó**. Culto vivaz, fuerte traído a Brasil por esclavos africanos, que pervive en Recife cantado y rezado exclusivamente en lengua yoruba. “El sistema de creencias Shangó está constituido por tres categorías principales de seres invisibles que son capaces de entrar en contacto con los humanos. Los santos **orishas**, el **ori** o cabeza y los **eguns** o muertos. Sus rituales son ejecutados por una batería de madera de dos parches, colgados del cuello. La batería se denomina **Ilú** y cada tambor tiene un nombre: **Ynha, Melé** y **Amko** llevan campanas llamadas **agogó** y **adjá**, un sonajero de percusión, **abes**, y un sonajero de vaso de metal, **xeré**, que se sacude.

La organización de los repertorios”revela las similitudes y diferencias entre los **orishas** “ ... “De hecho los símbolos musicales expresan las personalidades de los santos más agudamente por medio de los patrones de golpes de tambor... que identifican los cantos que se entonan (Carvalho y Segato, 1987).

+ **Comunicación Saramaka**. Los negros Saramaka de la comunidad Guyaba mantienen conversaciones con los espíritus ancestrales y realizan una fiesta de cuatro días, después de la muerte, denominada **ayó**. Para ellos **Winti** es dios y **orishá (orishá-winti)** y los **loi** son dioses secundarios. Poseen ritos secretos con cantos que terminan con bailes y tambores. Ejecutan tres membranófonos llamados **apinti, tumao** y **dendé**, que se acompañan con los sonidos agudos de un hacha de hierro y tiros de escopeta, mientras gritan, bailan, se cansan, pero no comen ni beben durante la fiesta (Argekop, 1976).

Faenas de trabajo:

+ **Pastoreo.** La música salida de los instrumentos proporciona n entretenimiento a los pastores, tal es el caso de los Wayúu o guajiros y al mismo entablar una relación con los animales que llegan a acostumbrarse a los sonidos musicales. Hay diferentes clarinetes wayúu que se usan en el pastoreo de las cabras. Tiene la lengüeta invertida y la boquilla es necesario introducirla en la boca para que el instrumento suene. Hay un clarinete confeccionado con una simple caña con agujeros rectangulares para el sonido, recibe el nombre de **sawawa**. El clarinete de tres piezas: la caña, la boquilla y la calabacita de resonancia se llama: **wótoroyó**. Los chivos identifican a su pastor no sólo por la música que produce el instrumento sino cómo lo toca. La prueba puede hacerla otra persona soplando el mismo instrumento (Reis García y Meza Ruiz, 1988: 9).

A los instrumentos anteriores se le agrega la **kaasha** o tambor., un bombo de dos parches sujetos por aros como los europeos. El instrumento es solista y cubre varias funciones: bien, para la castración, bien, para llamar al baile y para acompañar el **ayónaha**, llamado “baile de la chichamaya.”

+**Marcación de ganado.** En la Argentina la castración de animales ovino y caprino se convierte en un rito (en el norte) así lo demuestran las ofrendas de Pachamama, la diosa de la tierra, las invocaciones y plegarias, las aspersiones propiciatorias y hasta el jolgorio general para concitar la abundancia y la prosperidad. De allí que esta actividad se convierta en faena, ceremonia y fiesta. Para el caso, se cantan Bagualas (cantos a una voz) acompañadas con la caja criolla.

En los pueblos del Perú en las fiestas ganadera ejecutan una trompeta natural llamada **Wájarapucu**, hecha con cuernos enchufados en forma de espiral. Esa trompeta se toca en dúo y antes de usarse hay que remojarla porque si no, no suena bien (Cortazar, 1967).

+ **Arreo.** En Argentina los trabajos del arreo del ganado terminan con música con la guitarra o el acordeón, comúnmente llamado “verdulera.”

Devociones y diversiones:

+ **Tamunangue.** Dedicado a la devoción de San Antonio en el Estado Lara, se realiza frente al atrio de las iglesias de los pueblos o en las casas. Se conmemora el 13 de junio. Siempre se hace con acompañamiento instrumental como base cuatro, cinco, seis maracas y el tambor “tamunango”, único elemento afro del conjunto.

+ **Joropo.** Con este nombre se define algo esencialmente venezolano. Ha reunido poesía, música, baile de distintas épocas y procedencias. Se baila con música diferente según lo acotado en esta copla popular:

“Eso yo se lo aseguro,

compañero, amigo mío:
pasaje no es como golpe
ni que lo toquen corrió” (Ramón y Rivera, 1987).

Decir joropo equivale a decir cuatro y maracas, aunque ahora se usen guitarras, la bandola llanera, que ejecutada por algunos adquiere una connotación especial.

+ **Calipso**. Llamado **cariso** o **kaíso** en Trinidad, se considera la máxima expresión musical de Trinidad y Tobago y se baila o practica para el carnaval con el acompañamiento del **Steel band**, cuyo origen es el tambor congolés, pasando por las bandas con latas de todo tipo y tamaño para llegar al verdadero **steel band** que se construye con barriles de petróleo, cuyas tapas se martillan o golpean hasta obtener la afinación deseada. Con estos tambores se ejecutan preferiblemente calipsos. En Venezuela se fabrican también para tocar música del país. El calipso puede utilizar otros instrumentos, como lo hacen en las Antillas y en las costas orientales de Centroamérica.

+ **Candombe**. En Uruguay las fiestas del tambor que practicaban los negros esclavos en los “tambos” o “tangos” de Montevideo derivaron en el Candombe, que se perpetuó en el carnaval. Cuatro tambores de barril, llamados **Chico, Repique, Piano y Bajo** (o bombo) cumple cada uno su función en las llamadas de carnaval y en la ejecución del Candombe, siguiendo el desfile de las personas.

+ **Tamborito**. Danza panameña de galanteo, que se acompaña con el canto de las mujeres que componen el coplero y con el toque del **tambor pequeño** o **repicador** que llama alas parejas y con tres golpes se indica el comienzo del baile. Luego intervienen la **caja** o tambor y uno o más tambores de cuñas adosadas a un aro de sogas. Se ven tres tambores cónicos de una membrana llamados Repicador, Llamador y Pujador, junto con la Caja o redoblante.

+ **Música boyacense**. Los cordófonos representativos con los cuales se acompaña la música folklórica son: el **requinto**, un laúd con cuatro órdenes triples de cuerdas que se rasguean o puntean; el **tiple**, también con cuatro órdenes triples de cuerdas que se ejecuta rasgueado o bien con la yema de los dedos si se puntea, la **bandurria**, que se lleva dieciséis cuerdas: cuarto órdenes triples y dos órdenes dobles, y la **guitarra**, que introdujo el comercio europeo y se folklorizó en todos nuestros países.

+ **Música andina**. Todos los músicos de este sector del continente han sabido reunir en sus conjuntos musicales instrumentos prehispánicos como la **kena**, una flauta sin embocadura, con instrumentos de origen europeo criollizados o andinizados, en este caso, como el **charango** o “chillador” que lleva cinco órdenes de cuerdas dobles, que se puntean o rasguean según el momento. En muchos **charangos** se usa la caparazón del **kirkincho**, -armadillo, mulita o cachicamo- para la caja de resonancia.

+ **Ritos y teatro en Guatemala**. Los descendientes de mayas y aztecas

representan ritos de cosechas y danzas de animales y también obras de teatro con temas de la Conquista, de Moros y Cristianos y otros, como herencia prehispánica. Estas representaciones llevan siempre música instrumental, para la cual usan el “pito”, una flauta con aeroducto, o la **chirimía**, un oboe traído por los misioneros, que se acompaña con un tamborcito y a veces con el **tun oni** prehispánico.

+ **La Marimba en Centroamérica.** La música popular de entretenimiento se ejecuta con la marimba, traída por los africanos, pero variada y multiplicada en los países centroamericanos y en México.

+ **La Marimba en Ecuador.** En San Lorenzo, en el límite entre Colombia y Ecuador perviven tradiciones afro, sincretizadas con santos católicos como San Antonio. En la “Casa de la Marimba” se guardan y ejecutan instrumentos que comprenden: una **marimba** con teclas de chonta, colgada del techo y que ejecuta un “tiplero” y un “bordonero”, a los cuales acompañan dos **bombos**, dos **cununos**, una guacharaca (o **alfonduque** o **guasá**) y una o más **maracas**. Estos ejecutantes llamados marimberos, se colocan en semicírculo frente a la marimba. los bombos están divididos en **macho** y **hembra**, siendo el más pequeño. Estos tienen dos parches sostenidos por aros.

Haciendo una lectura en el mismo sentido, se pasa de la magia de la música autóctona a la **Música religiosa**: del descubrimiento al barroco (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 189) Las congregaciones religiosas jugaron un importante papel usando la música para la enseñanza educativa y religiosa. Los indígenas interpretaron la música italiana y española. Todo el trabajo realizado en las catedrales españolas era llevado a cabo por un maestro de capilla, un organista, una orquesta de ministriles y un coro de niños o seises, se trasladó a la América, por este motivo las catedrales de México, Guatemala, Colombia, Perú, Bolivia, Brasil, entre otros, fueron los conservatorios donde aprendieron la mayor parte de los músicos latinoamericanos. Se impuso la polifonía del siglo XVI hasta el XVII y XVIII. El estilo barroco entró al Nuevo Mundo, en el XVII con villancicos, cantatas, jácaras, dúos, arias y otros. El bajo continuo predominó en América y en Europa, aunque hay elementos indígenas en varios textos y ritmos.

Los primeros maestros de capilla en **México** fueron los españoles Fernando Franco (1532-1585) y Juan Hernández (activo 1586- 1674), siguieron en la actividad Francisco López Capillas (activo 1654-1674) quien se destacó porque durante su magisterio llegó a tener 15 ministriles de cuerda, viento, madera y metal, y órgano. Cuando llega Antonio Salazar (c. 1650-1715), la catedral mexicana tenía un archivo musical magnífico. Su sucesor fue Manuel de Zumaya (1678-1756), figura dominante en el barroco mexicano formado en la catedral. La ópera *Parténope*, fue la primera producida en México, representada en el palacio virreinal en 1711. **Puebla de los Ángeles** se destacó durante el siglo XVI. Su primer maestro de capilla fue Pedro Bermúdez (1558-1605), seguido de Gaspar Fernández (1570- 1629) y Juan Gutiérrez de Padilla (1590- 1664) se destacó como compositor del siglo XVII en América.

En Santiago de los Caballeros de Guatemala tuvo renombre Manuel José de Quirós (m. 1765), nombrado maestro de capilla en 1738 y profesor de Rafael Antonio Castellanos (c. 1725-1791). **En Santiago de Cuba**, durante el siglo XVIII el compositor Esteban Salas Castro (1725-1803). En **Venezuela** la presencia musical cobró vida al final del siglo XVIII con la creación de la **Escuela de Chacao** o del **Padre Sojo** (1739- 1799), nacida en torno al compositor Juan Manuel Olivares (1760-1797). En **Nueva Granada**, 1854, la catedral de Santa Fe de Bogotá tiene como maestro de capilla a Gutierre Fernández Hidalgo (1538-1619). Los maestros más destacados fueron José de Cascante (m. 1702) y Juan de Herrera (1665- 1738) creadores de un polifonismo característico de la música hispanoamericana. En **Ecuador, Quito** fue el centro o núcleo más activo. **Cuzco y Lima**, se conocen como los centros culturales y musicales del **Perú**. En Cuzco destacó Tomás de Herrera. La catedral de Lima tuvo auge con la ayuda del arzobispo Bartolomé Lobo al reorganizar la música y darle al coro normas parecidas a las españolas. Tomás de Torrejón (1644-1728) compuso la obra más extensa y fue el creador de la primera ópera compuesta en América: *La púrpura de la rosa*, estrenada en 1701. Su sucesor fue el italiano Roque Ceruti (m. 1760), quien introdujo la música italiana en el Perú. Se cree que José de Orejón y Aparicio (1705-1765), tal vez alumno de Ceruti, recibió influencia de la escuela napolitana en su lirismo y sentimentalismo. En la catedral de La Plata (actual **Sucre, Bolivia**) estuvo Juan de Araujo (1646-1715), llevando a lo máximo la música de capilla. En **Chile**, José Campderrós, maestro de capilla de la catedral de Santiago, se destacó a finales del siglo XVIII. En **Brasil**, José Mauricio Nunes García (1767- 1830), fue maestro de capilla de la catedral de Río de Janeiro y compositor de música religiosa.

Música profana (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 190).

En el siglo XVII (1563), se presentó en la ciudad de **Lima** un fastuoso acto sacramental con música y danza. A comienzos de ese mismo siglo hizo su aparición la música en obras teatrales y autos, como *El dios Pan*. La llegada a Lima del virrey conde de Lemos, quien en 1672 apadrinó la representación de la comedia *El Arca de Noé*, con todo el aparato escénico barroco, incluída la música. El italiano Ceruti, creó la ópera *El mejor escudo de Perseo*, con texto del virrey. En Buenos Aires Bartolomé Masa estrenó en 1760 *Las variedades de Proteo*, y en Lima, *Primero es honra*. En **Cuzco, La Plata y Potosí**, había coliseos donde las óperas eran muy frecuentes.

En **México**, destacan los tientos en música instrumental para órgano, vihuela y guitarra. En el Método de Cítara de Sebastián Aguirre, a mediados del siglo XVII, se conservan danzas de salón, además de la danza indígena tocotín. *La tablatura de vihuela*, de 1740, ofrece diversas danzas. La explicación de la guitarra, de Ángel Vargas y Guzmán destaca la importancia de este instrumento en tierras americanas. En las partituras conservadas en el colegio de Santa Rosa de Valladolid (Morelia, México) existe otro testimonio de música instrumental, el cual refleja el uso de una orquesta barroca encargada de interpretar oberturas

orquestales.

PAÍSES Y CIUDADES DONDE LA MÚSICA LATINOAMERICANA TUVO MÁS AUGE

La iglesia es el núcleo o centro vital de la producción musical, pero es necesario reconocer que los acontecimientos políticos influyen en los ciudadanos. Las autoridades civiles construyen teatros, conservatorios y el cultivo de los géneros burgueses como son: el piano y la canción de salón. El barroco ha perdido importancia, la música italiana invade algunos sectores latinoamericanos, los responsables de los cambios siguen las manifestaciones de Europa, por este motivo la música nacionalista tarde mucho en llegar.

Destaca la presencia de:

México: la independencia mexicana la obtiene en 1821. la época revolucionaria tiene en José Mariano de Elízaga (1786-1842) el primer compositor de relevancia. El tenor español Manuel de Popolo García (1775-1832) introduce la ópera romántica en el país; el teatro Principal comienza a tener una temporada de ópera italiana, con la finalidad de incentivar a los músicos noveles. En 1871 se estrena la ópera *Guatimotzín* de Aniceto Ortega (m. 1875) considerada como la primera en su género. En este tiempo destacan las figuras de: Cenobio Panigua (1821-1882) y Melesio Morales (1838-1855). A mediados del siglo XIX un grupo de compositores mexicanos se dedica a l piano y la canción: Juventino Rosas (1868-1894), autor del vals *Sobre las olas*, es el más conocido, destacan otros compositores como: Ernesto Elorduy y Felipe Villanueva (1862-1893), apegados a las danzas imperantes en la época. Durante la dictadura de Porfirio Díaz (1877-1910) a través de las danzas populares aparece el jarabe, la habanera y el huapango. La obra de Julio Ituarte *Ecos de México* (1880) es su mejor representación. Elorduy y Villanueva crean la contradanza mexicana. Ricardo Castro (1864-1907) publica obras de este género en Alemania.

El Caribe: Cuba y Puerto Rico son los más abanderados en el ámbito antillano. En 1814 se crea en Cuba la Academia de música Santa Cecilia. En los salones se presentan obras para piano inspiradas en las danzas y en el teatro compite la música italiana con las zarzuelas. **Cuba** destaca por el consumo y producción de música escénica, lo cual incide en la creación de una escuela propia de zarzuela. Esta situación da margen para la creación de la música nacionalista cubana donde Nicolás Ruiz Espadero (1832-1890) es conocido en Europa por sus fantasías de piano sobre temas operísticos; Manuel Saumell (1817-1870), llamado el padre de la contradanza con obras llenas de inventiva rítmica y melódica e Ignacio Cervantes (1847-1905), concertista de renombre en Cuba, Europa y Estados Unidos con su repertorio pianístico introduce elementos de la tradición afrocubana, la guajira y el son cubano. **Puerto Rico**, participa con su danza inspiradora: Juan morel Campos (1857-1896) con una obra numerosa inspirada en el espíritu del piano romántico y el popular. En **Venezuela**, Pedro Palacios y Sojo (1739-1799) llamado el Padre Sojo funda la Academia de música, para dar

cabida a la transición del clasicismo al romanticismo. Allí nace José Ángel Lamas (1775- 1814), con música netamente religiosa. En **Colombia**, se dio mucha importancia a la música italiana. Los músicos Nicolás Quevedo y Enrique Price establecen la vida concertística, ambos fundan la Sociedad filarmónica de 1847. José María Ponce de León (1846-1882) es autor de dos óperas *Ester y Florinda* y fundador del nacionalismo colombiano con las obras *Sinfonía sobre temas colombianos*, 1881.

El área andina y el Cono Sur

Argentina es la más importante de los integrantes del Cono Sur. La actividad de Buenos Aires lo explica todo. El maestro de Capilla José Antonio Picasarri (1769-1843) se convierte en el maestro de los primeros músicos civiles. En 1882 inaugura la primera Escuela de música y canto, bajo el patronazgo del ministro Bernardino Rivadavia y de la Sociedad filarmónica. Juan Pedro Esnaola (1808-1878), pianista y compositor se consagró como el mejor maestro de la nueva era. En 1820, la actividad operística inunda la ciudad, el rossinismo se convierte en el género de moda al punto de abrir diez teatros en la ciudad, allí compiten las obras francesas e italianas. El primer teatro Colón se inaugura en 1857 y en menos de un relámpago se inauguran otros tres: Ópera, Politeama y Nacional, para albergar las compañías europeas que los visitan. Al final del siglo destacan: Francisco A. Hargreaves (1848-1900), éste se acerca ala ópera partiendo del folklore argentino con: *La gatta bianca*, estrenada en Italia en 1875 y *El Vampiro* (1876) y Juan Gutiérrez (1840-1906. *El gato* fue conocido en toda Europa. En 1880 se impone la música orquestal, de cámara y la ópera, representado por Arturo Berutti (1862-1938) autor de *Sinfonía Argentina*, y de la ópera nacionalista *Yupanqui* (1899). El nacionalismo puro tiene otro protagonista Alberto Williams, este mundo artístico tiene otro nombre: Julián Aguirre (1868-1924).

Después de la guerra con Chile (1879-1883) seguida por la reconstrucción nacional surge el nacionalismo **peruano** en el cual destacan: T. A. Carrión o Calisto Pacheco y José María Valle Riestra (1859-1915) quienes introducen música popular en obras como *Ollanta*. Siguen Manuel de la Cruz Panizo y Manuel Aguirre.

Con el traslado de la corte portuguesa a **Brasil** en 1807, llegan a Río músicos de la metrópoli como Marcos Portugal (1762-1830). En este período se inaugura el teatro de Sao Joao (1813), en el 41 se organiza la enseñanza oficial y se funda el conservatorio, allí enseñan Francisco Manuel da Silva (1795-1865) quien compone música religiosa y de salón y Carlos Gómez (1836-1896). Alberto Nepomuceno (1864-1920) inicia la música nacionalista y como compositores de música sinfónica Enrique Oswald (1852-1931) y Leopoldo Miguez (1850-1902) primer director del instituto nacional de música y fecundo autor (*Marcha elegiaca*, *A. Camoens*).

LATINOAMÉRICA Y LA MÚSICA EN EL SIGLO XX (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 191).

El siglo XX es considerado como el siglo de la música latinoamericana. El nacionalismo logra el pleno desarrollo como una forma de manifestarle al mundo su existencia y su identidad nacional. En este período se escriben las páginas musicales no sólo de los países fuertes en este rubro como México, Brasil, Argentina o Cuba, sino también el resto de los países que conforman el gentilicio latinoamericano como creador de música. En el año 1930, este nacionalismo disminuye para darle paso a una nueva era de sincronía con las tendencias progresistas de Europa como es el caso del impresionismo y el neoclasicismo stravinskiano. Cerca del 40 se produce el serialismo de Schönberg, línea estética que vertebra la nueva música y a la cual se vinculan: el Grupo Renovación y Agrupación Nueva Música de Argentina, Renovación Musical de Cuba, Música viva en Brasil, la Sociedad Bach, el Instituto musical en Chile y el Instituto Nacional de Bellas Artes en México.

En 1950 Latinoamérica se impregna del movimiento musical mundial con una inmensa variedad estética y experimental increíble y difícil de explicar.

En **México** la música autóctona aparece con Manuel M. Ponce (1882-1948) con la canción *Estrellita* y su *Concierto para piano*. Sus jarabes, corridos, sones, huapangos están dentro de su repertorio musical. Sus estudios en París entre 1925 y 1933 como alumno de Dukas lo llevan a conocer los lenguajes impresionista y neoclásico y lo hacen salir del nacionalismo como *Chapultepec* (1929) y *Ferial*. De la amistad con Andrés Segovia nace el interés por la composición de guitarra: *Sonata clásica* o *Concierto del Sur*. A esa misma generación pertenecen José Rolón (1883-1945), educado en París y dominado por el impresionismo con obras como el Ballet *El festín de los enanos* (1925) o el poema sinfónico *Cuauthémoc* y Candelario Guisar (1888-1970) quien sigue la misma tendencia con base nacionalista con obras como *Imágenes* (1929) y *Pueblerinas* (1931). Igual tendencia nacionalista indígena aparece en sus cuatro sinfonías. El Grupo de los Cuatro completan el período post- revolucionario Blas Galindo (nacido en 1910), Daniel Ayala (1908-1975), José Pablo Moncayo (1912-1958), recordado por su *Huapango* (1941) y la ópera *La mulata de Córdoba*, Salvador Contreras y Silvestre Revueltas (1899-1940), quien trasciende internacionalmente *Guauhnhuac* (1930) o *Sensemaya* (1939), ambas incorporan elementos modernos, tanto rítmica como armónicamente, conforman el rico panorama de la música mexicana (1930-1940) auténtica edad de oro de su cultura musical. El neoclasicismo está presente en obras como *Homenaje a García Lorca*. La llegada de Rodolfo Halffter con su *Concierto para violín*, *La madrugada del panadero*, *Epitafios* y de Adolfo Salazar dan un giro revulsivo a la música mexicana. Pero no toda la creación se incorpora a este giro, allí es preciso citar a Julián Carrillo. Las últimas tendencias responden a estéticas de vanguardia como son: Manuel Enríquez, Héctor Quintanar, Eduardo Mata Manuel Elías y Mario Lavista.

El Caribe

En estos predios la música tiene la misma conmoción que en México. Fernando Ortiz (1881-1969) inicia el estudio del folklore que dan una base científica al cambio. Dos músicos quedan grabados en ella: Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940). El nacionalismo cubano alcanza la cúspide con las obras de este último: *Tres danzas afrocubanas* (1927) para orquesta, su suite *Bembé y Yamba-O* (1929) suponen la entrega a un lenguaje avanzado, audaz con el uso del pentatonismo, la politonalidad y la polirritmia. Destacados autores de la revolución son: Harold Gramtges (nacido en 1918), Edgardo Martín (nacido en 1915), Argeliers León y el español Julián Orbón (1925-1991), seguidos de Juan Blanco (nacido en 1920) Aurelio de la Vega (nacido en 1925, Leo Brouwer y Carlos Fariñas.

En este período el Caribe aparece con luz propia en el contexto latinoamericano. **Venezuela** vive a partir de 1920 un período sereno y en Caracas se detecta el renacimiento de la vida musical con la creación de organizaciones musicales: la Orquesta Sinfónica de Venezuela en 1930, la Escuela Nacional de Música en 1936, los dos grandes maestros son Vicente Emilio Sojo (1887-1974) y Juan Bautista Plaza. Vicente Emilio cumple una importantísima labor docente, recoge y recopila el folklore venezolano y crea una música de estilo nacional de un fuerte perfil impresionista y Juan Bautista, compositor nacionalista crea una música de carácter criollo, con el uso del baile venezolano como es el caso del joropo, sus *Siete canciones venezolanas* son el ejemplo más contundente de su música. La vanguardia venezolana está representada por Antonio Estévez, Rhazes Hernández y otros.

En **Colombia** el compositor más importante es Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), le siguen Daniel Zamudio y Antonio María Valencia. La última generación de compositores la integran Blas Emilio Atehortúa a quien se atribuyen efectos de sonido, luz, imagen y color; el neoclásico Luis Antonio Escobar y el dodecafónico Fabio González Zuleta.

Entre los países que se unen en esta recuperación de la música figuran: **Panamá**, con Roque Cordero con obras como *Obertura Panameña* y *Rapsodia campesina* y en serialismo con obras compuestas a partir de la década de 1940 como *Sonatina*, *Segunda Sinfonía*, *Concierto para violín*, entre otros; otros países que se presentan en el contexto de la vanguardia son: **Guatemala**, Jesús Castillo, Enrique Solares y Luis Delgadillo, en **Costa Rica**, Bernal Flores y en **El Salvador**, Gilberto Orellana.

En el área andina

Ecuador y Bolivia con influencia de la música indígena. En **Ecuador** nace la vida musical con el siglo XX, Domenico Brescia, italiano, la crea desde el conservatorio de Quito e inicia la estética nacionalista con obras de la talla de *Sinfonía ecuatoriana*, seguido por su distinguido discípulo Segundo Luis Moreno (1882-1972) y de Luis H. Salgado (1903-1977), con obras sinfónicas como *Atahualpa*, *Suite coreográfica* y otras. En la vanguardia ha destacado Mesías Maiguashca. En

Bolivia, aparecen compositores modernos del género nacionalista _más visceral- como Eduardo Caba (1890-1953) o Simeón Roncal (1870-1953), por ser este país del Cono sur, con mayor población indígena, pero que no impide un movimiento vanguardista alejado del nacionalismo, entre quienes figuran: Atilano, Auza, Jaime Mendoza y Alberto Villalpando. Otro país que se inscribe en este género nacionalista es **Perú** con José María Riestra (1858-1925) con una ópera nacionalista *Ollanta* (1901), seguido por Luis Duncker Lavalle (1874-1922), especializado en música de piano y canciones., Daniel Alomía Robles, Luis Pacheco, Federico Gerdes o Manuel Aguirre. Seguidos por los nacidos en el siglo XX: Teodoro Valcárcel, Carlos Sánchez Málaga o Roberto Carpio, cuya inclinación musical es la nacionalista, en cambio, Rodolfo Holzmann prescinde de ella para poner a sus alumnos en contacto con las nuevas corrientes europeas de los años 60, seguidas por Enrique Iturriaga, Celso Garrido Lecca, César Bolaños y Edgard Valcárcel.

Cono Sur

En **Chile** la corriente nacionalista tiene a Pedro Humberto Allende (1885-1959) con sus *Escenas campesinas* (1913), la corriente indigenista la sigue Carlos Lavín (1883-1962), con menos arraigo nacionalista está Adolfo Letelier nacido en 1912, más inclinado al neoclasicismo. Obras con esta tendencia son: *Sonetos de la muerte* y *Variaciones*. A partir de 1920, la música toma un gran impulso con Domingo Santacruz (1899-1978), a través del Instituto de extensión musical. La tendencia neorromántica e impresionista y por este motivo internacionalista enmarca a otros compositores: Enrique Soro (1884-1955), Alfonso Leng (1884-1974) y Acario Cotapos (1889-1969), Juan Orrego Salas, nacido en 1919, cuyas obras aparecen en 1940, impregnadas de neoclasicismo como: *Cantata en Navidad* (1945), *Canciones castellanas* (1948). Representantes de los nuevos lenguajes son: Juan Amenábar, José Asuar, Gustavo Becerra y Fernando García. Argentina y Brasil, seguidos de Uruguay.

En **Brasil** surge Heitor Villa-Lobos (1887-1959), de abundantísima producción une las tendencias nacionalista y universalista, participa en el movimiento que une la vanguardia europea con el folklore americano. Así nacen los ballets *Uirapurú* o *Amazonas*. Antes de viajar a Europa, en 1923, escribe una de sus obras más nacionalista *Nonetto*. Sus obras para piano de la serie *Choros*. Sus *Bachianas Brasileiras*, lo sitúan como neoclasicista. Luciano Galler (1893-1931), es autor de una *Suite sobre temas negros brasileños*, Francisco Mignone (nacido en 1897) con *Fantasia brasileira*, Oscar Lourenço Fernandes (1897-1948), inspirado en el folklore nacional, Mozart Camargo Guarnieri (1907-1968), quien prescinde del folklorismo en una sonata para violonchelo y piano, César Guerra Peixe, nacido en 1914, Claudio Santoro, nacido en 1919, y Edino Krieger, nacido en 1928. Entre los musicólogos destacan: Mario de Andrade (1893-1945), Luiz Heitor Correa de Acevedo, nacido en 1905, estudioso de la música indígena de Brasil y ha dirigido la sección musical de la UNESCO.

La tradición **gauchesca, la andina y la porteña** confluyen para realzar este período. Constantino Gaito (1878-1945) y Felipe Boero (1884-1958) se dedican a obras de carácter nacionalista. *El matrero* (1929) de Boero, es todo un símbolo. La música sinfónica de Carlos López Buchardo (1881-1948), responde de igual forma con *Escenas Argentinas*. Los hermanos Castro: Juan José (1895-1968), con Sinfonía Argentina (1934) o Sinfonía de los campos (1939), con patrones rítmicos o armónicos propios, José María (1892-1964) y Washington, nacido en 1909. Este movimiento desemboca en el excelente compositor Alberto Ginastera junto con Villa-Lobos y Chávez. El cambio hacia la vanguardia lo representa Juan Carlos Paz (1897-1972) quien participa del Grupo Renovación., rechaza el nacionalismo y acepta el serialismo en sus obras posteriores a 1934: *Primera composición en los 12 tonos*, *Segunda composición* y otras. En esta corriente internacional participan Roberto García Morillo y un español exiliado, Julián Bautista (1901-1961).

La última generación de tipo vanguardista la representan: Roberto Caamaño, Alcides Lanza, Hilda Dianda, Mauricio Kagel y Armando Krieger. **Uruguay** sufre las mismas conmociones del siglo, destacan: Luis Cluzeau Morte (1889-1957) y Eduardo Fabini (1882-1950). A ellos siguen Carlos Estrada, Héctor Tosar y Guido Santórsola.

MÚSICA ISLÁMICA (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 217).

El mundo islámico dio una fuerte expresión a la música profana sobre todo en Arabia, Persia (Irán) y Turquía. El más desarrollado es Arabia debido a la variedad de instrumentos, a su sutileza, a su virtuosismo y a su teoría. Los estilos preislámicos (anterior a 622 d. J.C.) aparece el **hida** (canto de los camelleros) y varios tipos de música vocal e instrumental. En La Meca y Medina florecieron las composiciones para solos de laúd, ya popular en Persia en el siglo VII y cuya afinación sirvió de base para una posterior teoría musical.

La música árabe tuvo su edad de oro a partir del año 750, durante el califato **abasí** donde tuvo lugar la asimilación entre árabes y persas, aunque hubo ciertos conflictos entre quienes defendían la música árabe y aquellos que propugnaban un estilo más renovador. El poeta y músico virtuoso Isaq al- Mawsili (767-850) fue el abanderado de los usos clásicos en contra de s considerados refinamientos afeminados, su discípulo Ziryab (m. C. 850) tuvo que irse de Bagdad por la mala fe de su maestro se estableció en Al-Andalus (España), convirtiéndose España en el centro más importante de la música árabe, así como la base de donde salieron las formas y los instrumentos árabes (laúd, salterio, flauta travesera, pandero y rabab o violín de pica) para toda Europa. Después de la caída de Granada, en 1492, la tradición musical española se desplazó hacia el norte de África

LA TEORÍA DE LA MÚSICA ÁRABE

Desde el comienzo del siglo IX la teoría musical de Oriente Medio Islámico estuvo dominada por teóricos árabes como el filósofo al-Kindi (c. 801- c. 870), quien ideó un concepto místico de las escalas y los intervalos, relacionando las cuerdas del *úd* con los cuatro elementos y los cuatro humores de la teoría pitagórica, otros estudiosos teóricos fueron: al-Farabi (c. 878- c.950), Avicena 980-1037) y Safi-al-Din (m. 1294).

El numeroso grupo de escritos abarcan aspectos relacionados con la acústica, la composición y la interpretación, sin descuidar el ritmo y la estructura modal. La **nawba** es considerada como la forma musical mejor elaborada (suite en cuatro movimientos). La música vocal árabe es importante porque la tradición responde al vínculo entre su música y su poesía, a la concordancia entre el ritmo musical y el metro poético, en cambio, la música persa es más instrumental.

Otros instrumentos usados eran: la **kuitra**, de ocho cuerdas que al igual que la *úd*, se tocaba con púa, el **tunbur**, de mástil alargado, el **duff**, que es un tambor plano, el **nugayrat** (timbal), el **jank** (arpa) el **ganun** y el **santur** (diferentes modelos de cítaras).

LA MÚSICA DE ÁFRICA (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 218-219).

Los diferentes estilos musicales son la viva representación de la diversidad de pueblos que conforman la geografía africana, no obstante, hay rasgos que los hacen comunes.

Desde esa perspectiva existen cuatro grandes categorías en lo que a instrumentos se refiere: **idiófonos** (instrumentos de percusión), se utilizan con la finalidad de proporcionar un acompañamiento rítmico a la música, como son: los cascabeles – hechos con calabaza y los sistros metálicos que se usan en la música religiosa etíope y en el oeste de África. Entre los afinables están los **lamelófonos** (pianos de pulgar) y los xilófonos; los **membranófonos** (tambores), utilizados en todo el continente con diferentes formas que van desde instrumentos cilíndricos de casi dos metros de altura hasta los pequeños tambores de mano, frecuentes en el este. Estos instrumentos pueden tocarse en pareja o en conjuntos de varios ejecutantes; los **aerófonos** (instrumentos de viento) se dividen en tres categorías: flautas, caramillos y cuernos o trompetas, pueden usarse como solistas o en conjunto, como es el caso de los grupos etíopes **Imbilitah**, que son varias flautas de tonalidad fija y un extremo cerrado que se tocan al estilo “hocket” (la parte vocal es interrumpida por pausas); y los **cordófonos** (instrumentos de cuerda), los más sencillos están compuestos por un arco que el músico hace resonar en su cavidad bucal para amplificar los diversos sonidos armónicos producidos por la cuerda. Las escalas usadas en la línea melódica pueden tener de cuatro a siete intervalos, mientras que la exacta colocación de la altura se deja a la libre decisión del intérprete, considerado como un signo de individualismo estilístico y no el resultado de la inexactitud en la actuación.

En la difusión de estilos e instrumentos prevalecen los cambios motivados por las diferentes prácticas musicales, por ejemplo, las campanas metálicas provenientes de la región Kwa de África occidental fueron difundidas en la edad de hierro a

través de las tribus bantúes hacia la región centro-occidental y de allí al sur en dirección al valle de Zambese. Asimismo, a partir de los siglos XVII y XVIII el **mbira**, tradicional lameléfono de Zimbabwe fue calando en las regiones norteñas de Zambese, encontrándose hoy modificaciones al oeste de África central. La cítara **sese** (cítara tablero) fue introducida en el siglo XIX desde la costa africana oriental a través de los traficantes de esclavos, desplazados hacia el interior con rumbo a Zambia, Zaire y Malawi.

Sin embargo, la música africana ha sido sometida a múltiples influencias foráneas, pues antes de la llegada de los europeos, los comerciantes chinos e indios ya habían visitado el continente. Otra influencia significativa fue la árabe, según lo demuestra la música de África oriental y Nigeria, donde se usan instrumentos del Oriente medio, así como la vocalización de y en la ornamentación utilizando técnicas árabes. Los misioneros europeos contrarios a la música pagana cambiaron las prácticas por himnos occidentales traducidos a las lenguas africanas. La música africana, contribuyó con algunos cambios que ocurrieron en ese género en los Estados Unidos.

Al comienzo del siglo XX África estuvo dominada por Europa y hacia los años 1930 y 40 se facilitó la introducción de tecnología aplicable a la grabación y a la radiodifusión, con sólo apretar un botón podían comunicarse con el mundo, esto trajo como consecuencia que en Ghana se combinaran los ritmos locales (**akan y ga**) con orquestaciones del jazz europeo; el **soukos** zaireño, una rápida música de baile, adoptó las tonadas del lameléfono a la guitarra eléctrica, añadiendo un vibrante compás de tambor, pero la población entró un poco en contradicción con esta penetración y en 1960, algunos dirigentes se opusieron a esta invasión extranjera y adoptaron una posición que desarrollara la cultura nativa. Sin embargo, el aspecto económico ha hecho emigrar a músicos a París, Londres, Washington, entre otros.

LA INDIA (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 220- 221).

En el subcontinente indio prevalecen dos tipos de música clásica: la del norte de la India o música del Indostaní y la del sur o carnática. Existen a la vez diversas tradiciones de música religiosa, danzas y películas, y, popular, así como diversos estilos folklóricos. Las tradiciones clásicas tienen una línea melódica acompañada de percusión y del sonido grave del **bajo continuo** (nota baja sostenida). La diferencia con otras culturas radica en que la armonía no se emplea excepto en la relación entre la frase solista y la nota continua. No tienen notación musical y la música se enseña a través de la imitación oral. Cada intérprete es dueño de realizar su aporte musical.

La historia musical está relacionada directamente con el hinduismo y la del islam. A mediados del segundo milenio a. J.C. que invadieron la India desde el norte trajeron un repertorio de himnos sagrados en sánscrito llamados **vedas**, que se siguieron usando después de la fusión entre arios y los nativos dravidianos, para dar nacimiento al hinduismo. Al comienzo del primer milenio d. J.C. nació otro

modelo de música artística el cual estaba asociado con el drama clásico y combinaba música, danza y poesía. La estructura teórica se explica en el *Natyasastra* o “Tratado sobre el género dramático” del período comprendido entre los siglos II y VI d. J.C., género que fructificó en el siglo VIII con el tratado *Braddesi* que sirvió para definir el concepto de *raga*. En los siglos XII y XIII las invasiones afganas, turcas y persas introdujeron nuevas influencias, luego los mongoles aportaron otras, que usaron el instrumento **chirimía** (una especie de oboe con pabellón ancho) y el laúd y otras peculiaridades estilísticas. Aunque en el norte los invasores lograron cambiar algunas cosas en el sur permanecieron intactos los estilos. Esta música del sur recibió en el siglo XVIII un fuerte impulso de parte de los compositores de profunda religiosidad llamados Tyagaraja, Syama, Sastri y Mutthusvami Diksitar creadores de composiciones que representan el repertorio musical del sur de la India. Durante el siglo XIX se desarrolló en el norte un complejo sistema de **gharanas** o escuelas de música, secretos de la gharana que son guardados celosamente y transmitidos de profesor a alumno con el más absoluto secreto. Tanto en el norte como en el sur incluye un solista que puede ser instrumental o vocal, un percusionista y un acompañante de bajo continuo. La voz humana ocupa un lugar predominante, muchos instrumentistas aspiran imitar la calidad del espectro vocal.

Los instrumentos más usados son aquellos de cuerda pulsada: el **sitar** (o cítara) parecido al laúd, posee además de las cinco cuerdas, dos más para el rasgueo para el bajo continuo y al menos una docena de cuerdas simpáticas que vibran en armonía con la línea melódica y que dotan al instrumento de su característico sonido ambiguo. Otro instrumento solista es el **sarod**, un laúd de mástil corto con una ancha caja de resonancia ahusada en su parte superior, pero el más importante de los de cuerda frotada es el **sarangi**, usado tanto como solista como para aportar una línea melódica auxiliar que complete o imite el instrumento solista. La **tambura**, es un instrumento de cuerda pulsada presente en todas las agrupaciones musicales, puesto que la base sonora permanece continua durante toda la ejecución para acentuar la melodía solista. En el sur es más popular la **vina**, especie de laúd de mástil largo y ancho y caja de resonancia y una tabla de madera, allí también es apreciado el violín. El **nagesvaram**, un tipo de chirimía, es considerado como un instrumento sagrado. El **mridangam**, es un gran tambor de dos membranas. La flauta travesera de bambú se toca tanto en el norte como en el sur, así como los tambores y en el norte se toca el **tabla**, que es un juego de dos timbales.

Los dos conceptos básicos de la música son el **raga** y el **tala**. Los raga rigen la estructura de la improvisación melódica e incluyen una serie de tonos, un fragmento o dos de melodía y en ocasiones unas que otras ideas heredadas sobre la elaboración. Esa palabra significa allí “pasión” o “sentimiento” y con frecuencia cada raga se identifica con el estado de ánimo particular, unas veces se asocia a las estaciones del año y otras, a los momentos del día, por este motivo el raga *Darbari-Kanara* debe ser tocado de manera lenta y solemne, con preferencia en la noche, mientras que el apacible *Asavari*, resulta mejor durante la mañana.

Todas las representaciones se inician con una sección lenta y sin medir conocida como **alap** que permite al solista definir las características de la raga, al norte y al sur se acompaña de una composición llamada **gat** que representa el trabajo de un antiguo maestro. En el sur ese gat abarca casi todo el concierto, mientras que en el norte ocupa apenas, un período de tiempo breve, tras el cual el intérprete da paso a una improvisación que refleja y desarrolla el talento de la raga..

Asia oriental y el sureste asiático (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 222-223).

La tradición musical más importante es la de China. Las extensas regiones del continente poseen variados estilos aunque compartan los mismos criterios o del empleo del sonido absoluto en el cual una nota se define mediante el sistema de medidas fijas, como las dimensiones de la boquilla o de la cuerda que produce el sonido.

LA MÚSICA CHINA. Los instrumentos chinos más antiguos conocidos son las campanas de bronce, el silbato globular de tierra cocida y el carillón de piedra datan del segundo milenio a. J.C. mientras que la notación musical se desarrolló el siglo IV a. J.C. el confucianismo considera la música como expresión de la armonía cósmica, impregnando la teoría musical de una dimensión mística, basada en la nota fundamental denominada **hoang chong** (campana amarilla), ligada a los principios del orden cósmico la octava se dividió en 12 notas (**liu**) de tono fijo, se asociaban a los doce meses del año y la música propia para cada uno. El instrumento más usado fue **qin** (cítara de siete cuerdas) para el cual se escribieron las composiciones musicales (fechadas en el siglo VI d. J.C.). la música desempeña un papel social, cultural y religioso no sólo en China, sino en el mundo entero. En el siglo I a. J.C. estaba regida por una institución imperial y la de corte posterior al siglo X d. J.C. tuvo estrechos lazos culturales con la del resto de Asia oriental, recibiendo aportes de la occidental y de la India. La evolución del idioma con características propias dio cabida a la estructura musical dramática de la ópera china. La ópera de Pekín, realizó los espectáculos del siglo XVIII en auditorios cerrados para un público selecto, identificada como música nacional, fomentada hasta después de 1949. Otros instrumentos chinos son: el **p'ip'a**, laúd de mástil corto con trastes), piel y madera (principalmente instrumentos de percusión); calabaza (**sheng**, órgano de boca provisto de tubos) y tierra (**ocarinas**, instrumentos de viento de forma globular).

LA MÚSICA COREANA. Caracterizada durante el período de los Tres Reinos (37 a. J.C. –935 d. J.C.) por los instrumentos más representativos en cada uno de los tres Estados; en Koguryo, destacó el **Komunko**, cítara de seis cuerdas, mientras que en Paekche se usó una especie de arpa. Durante el período Silla unificado (668-918) hubo una diferenciación entre música nativa o **hyangak** y la de origen chino o **tangak** la cual ameritaba un conjunto musical distinto. La teoría y práctica musicales coreanas deudoras de la china, fueron recogidas y sistematizadas por Song Ion en su tratado denominado *El libro de la música* (1943). La diferencia entre hyangak y tangak permaneció en la música coreana culta hasta la anexión

japonesa de 1910, donde ambos estilos fueron modificados por una música combinada o **habak**.

LA MÚSICA JAPONESA. La primera expresión musical estuvo centrada alrededor de las ceremonias religiosas sintoístas. La aparición del budismo en el siglo VI también influyó notablemente en ella. A partir del siglo VIII, se instauró una música que copiaba el modelo chino. El Soso-In de Nara acoge unos setenta instrumentos primitivos distintos como flautas y laúdes o el sheng o el qin chinos. El **Koto**, perteneciente a la familia de las cítaras, exigía del ejecutante una gran técnica, con acompañamiento vocal. Otros instrumentos son: el **shamisen**, guitarra sin trastes, el **shakuhachi**, flauta dulce de bambú que produce un inquietante sonido etéreo. Desde la Restauración Meiji, 1968, Japón absorbió la tradición musical occidental cuya mayoría de músicos son japoneses, esto impide el fomento de la música clásica japonesa. Otros instrumentos son el **biwa** (laud parecido al p`ipà) y el **shô** (semejante al sheng).

MÚSICA DEL SURESTE ASIÁTICO.

Se encuentra una gran difusión de temas comunes, con el uso de diferentes instrumentos de percusión de metal en todas las actividades culturales. Las orquestas de percusión del Sureste asiático son las de **gamelans** de Java y Bali. Los grupos del territorio continental y de las Filipinas tienen más instrumentos de cuerda que los de Indonesia. Los conjuntos folklóricos filipinos y tribales tienen diversos instrumentos de cuerda y percusión de bambú, las melodías están compuestas sobre dilatadas estructuras rítmicas (Ciclos rítmicos) en las cuales la variación corresponde a la elaboración de los arreglos y de la improvisación en torno a la melodía.

El conjunto real que ha tenido más renombre es el **nobat** (malasio), que da constancia de la cultura árabe mientras que el **rondalla**, conjunto de cuerdas filipino refleja la influencia española en la música del sureste asiático. En Vietnam no existe tradición de grandes conjuntos musicales pero existen agrupaciones como el quinteto **ngu tuêt** que se ajustan un poco a la tradición de la canción artística. Un instrumento muy usado es el cordófono pulsado de dos a siete cuerdas, en algunos países adquiere la forma de una cítara horizontal como el **katjapi** en Java, el **chakay** en Tailandia o eln en Sumatra. Existen otras versiones como el **kudyapi** de Filipinas o el **belikan** de Malasia, pertenecientes a la familia de los laúdes. Otros instrumentos son: saung-gauk o arpa birmana de 14 cuerdas usada como acompañamiento solista de canciones artísticas y de narraciones genealógicas y el **dan dôc hugên** o **monocordio** vietnamita instrumento de cuerda única que produce una sola nota. El sistema equidistante de siete notas es la base de la música clásica del territorio continental occidental, el sofisticado sistema vietnamita denominado **diêu** produce una variedad de modos pentatónicos (cinco notas). En Indonesia se usan dos sistemas basados en cinco (**siendro**) y siete (**pelog**) tonos. La música depende de ellos.

LA MÚSICA EN OCEANÍA Y AUSTRALIA. (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 224).

La Micronesia es una región con pocos instrumentos musicales, el cancionero es interpretado al unísono o con el uso de una cantidad de tonos muy limitado. Hay abundancia de bailes gestuales y con palos, ejecutada con una coreografía lineal o circular, sin embargo las influencias españolas, filipinas, estadounidenses y japonesas han reemplazado a las formas tradicionales.

La diversidad cultural de la Nueva Guinea se caracteriza por las canciones unísonas denominadas **sing-sings**, las cuales son interpretadas en las ceremonias de culto al espíritu ya ala fertilidad de la tierra. Hay instrumentos vedados a las mujeres y a los niños, porque tienen un origen mítico; los **slit-drums** son troncos ahuecados a través de una ranura, se tocan para el baile o cuando hay necesidad de transmitir alguna señal. Las islas Salomón figuran las **bandas de bambú**, mientras que Fidji comparte con Melanesia y Polinesia los aspectos musicales.

La música de Polinesia también se caracteriza por los cantos unísonos o solistas en los cuales se emplean ritmos fónicos y escasa tonalidad en la Polinesia francesa y en las islas Cook el compás de los conjuntos de percusión marca exactamente las secuencias rítmicas de acompañamiento a los grupos de danza. Las canciones polifónicas constan hasta de doce partes solistas. En las islas occidentales hay coros polifónicos y conjuntos de danza, el énfasis en las estructuras antifonales y las fábulas orales con breves canciones. Música, danza y drama confirman el prestigio político y social de l grupo, manifiestan una alabanza personal y afirman la identidad.

La música en Australasia es manifestada por uno o dos cantantes solistas que entrechocan varas y un intérprete de **didjeridu**, las canciones del norte se centran en temas ancestrales, mitológicos o cotidianos como parte de las ceremonias funerarias o de circuncisión así como en actos protocolarios y de entretenimiento. El didjeridu puede usarse como instrumento solista si se usa la técnica de la respiración circular.

La de Australia central es exclusivamente religiosa, se canta al unísono por grupos separados o integrados que se acompañan al compás de los bumerangs, varas, escudos o palmas. Algunas veces se unen a las danzas como parte del ritual donde se revalidan las actividades de los antepasados míticos.

En los siglos XIX y XX la influencia de los misioneros introdujo himnos religiosos y canciones profanas en buena parte de la música tradicional. En la actualidad los coros polifónicos acompañados de guitarras y el ukelele representan la música del Pacífico (**pop panpacífico**) el festival de las artes del Pacífico sur son evidencia del renacimiento de las formas y los usos tradicionales.

China Otros instrumentos chinos son: el **p`ip`a**, laúd de mástil corto con trastes), piel y madera (principalmente instrumentos de percusión); calabaza (**sheng**,

órgano de boca provisto de tubos y tierra (**ocarinas**, instrumentos de viento de forma globular).

Japoneses Otros instrumentos son el **biwa** (laud parecido al p`ipà) y el **shô** (semejante al sheng)

MÚSICA Y CANTO EN VENEZUELA (Guido, 1978)

Según los conocedores de la música el proceso en Venezuela ha sido sumamente lento, en primer lugar, porque la sociedad colonial, estaba alejada de las capitales virreinales, en segundo, porque las manifestaciones indígenas, eran de poco peso y tercero, porque el aporte de los esclavos negros, no se dejaba sentir, por este motivo el período colonial tiene poca importancia, en este rubro.

En este orden de ideas, es el Padre Sojo y la creación de su Oratorio son las pautas que marcan un hito en este tránsito. En el siglo XVIII, se inician en Venezuela las actividades musicales en forma permanente y organizada tanto en el aspecto religioso como en el profano.

Época colonial (Op. Cit.)

Las primeras manifestaciones musicales tuvieron cabida dentro del recinto eclesiástico para acompañar los oficios religiosos. Según la documentación de la época en el primer obispado fundado en Coro se habla de la creación de los cargos de “chantre” y de “organista” en la iglesia de Santa Ana. La falta de recursos en la Diócesis obliga a suspender las actividades desde 1534 a 1636. Por Real Cédula se decretó la traslación canónica de la sede a Caracas, elevando a la categoría de Catedral la Iglesia de Santiago de León.

En el año 1730 se contrataron conjuntos instrumentales para acompañar a los estudiantes que obtenían el doctorado en la Real y Pontificia Universidad de Caracas. El florecimiento de la Compañía Guipuzcoana dio un nuevo renacer a las actividades artísticas y muy especialmente a la música. Los conocimientos artísticos del mestizo o pardo como nuevo integrante de la nueva sociedad criolla hizo que en 1800 Humbolt hiciese un estimado de la población de Venezuela. El Padre Pedro Palacios y Sojo conocido como el Padre Sojo, según Andrés Bello, (1826), se reconoce como el fundador de la música en Venezuela y fundó en Caracas La Congregación del Oratorio de San Felipe Neri. La gloria musical de este sacerdote radica en el hecho de haber sido promotor de una nueva forma musical denominada “Oratorio”. En Caracas se erigió canónicamente la Congregación en 1771, en los terrenos contiguos a la Basílica de Santa Teresa, en su hacienda “La Floresta”, el Padre José Antonio Mohedano, en San Felipe y Bartolomé Blandín en lo que hoy ocupa el Country Club, bajo las arboledas de las haciendas de Chacao según Arístides Rojas, se realizaron las primeras reuniones filarmónicas, de allí surgió que a sus integrantes –compositores y ejecutantes- se les diera el nombre de “Escuelas de Chacao”. También se les dio el título de “Escuelas Clásicas” o “Primera Generación”. Todo esto da testimonio del progreso

alcanzado por los músicos durante la colonia. A estas manifestaciones musicales asistieron en una oportunidad, naturalistas alemanes quienes al regresar a su país, dieron parte al Emperador, quien envió como obsequio en 1789, una colección de instrumentos musicales y partituras de Pleyel, Mozart y Haydn. Esto hizo que se pusieran al día con la técnica y el estilo de la música instrumental y vocal profana, propiciando la producción de la Segunda Generación de compositores. Entre los compositores de la “Primera Generación” se cuentan:

Juan Manuel Olivares (1760- 1797), de su producción se destacan: “Dúo de Violines”, “Lamentación Primera del Viernes Santo”, para Tenor y Orquesta, “Salve Regina”, a tres voces y orquesta, “Stabat Mater”, a cuatro voces e instrumentos y un “Magnificat” que constituye la demostración más perfecta del dominio que tenían del estilo contrapuntístico.

José Francisco Velásquez (1756- 1805), se destaca en su obra “Stabat Mater”, a tres voces e instrumentos, “Tantum Ergo”, y un “Pange Lingua”, según dicen, compuestos en 1798, en colaboración con Juan José Landaeta. Además escribió numerosos “Tonos” de Navidad con letra en castellano.

José Antonio Caro de Boesi (17.- ?) sus principales obras: “Misas de Difuntos” , a tres voces y bajo cifrado, para uso del Oratorio de San Felipe Neri de Caracas, “Misa Tría” , de octavo tono, a tres voces con violines y trompas, para uso del Oratorio de San Felipe Neri y Ofertorio “Dextera Domini”, para Jueves Santos, para voces e Instrumentos.

Bartolomé Bello (17.-1804), licenciado en Leyes, pero su mayor desempeño estuvo en canto y composición. Cantor en la Tribuna de la Catedral de Caracas y Maestro de Canto Llano en el Seminario, en Cumaná compuso una “Misa del Fiscal” que fue muy apreciada y ejecutada hasta mediados del S. XIX. Francisco Javier Ustáriz, (.- 1814), sólo se sabe que una de sus Misas se ejecutó con frecuencia en las iglesias de Caracas.

Según los conocedores, los orígenes de la técnica y el estilo de estos compositores, estuvieron basados en las partituras enviadas por el Emperador de Austria en 1789 y como texto de enseñanza circulaban “El Diccionario de la Música” de Juan Jacobo Rousseau, “las Lecciones de Clave y Principios de Armonía” del matemático catalán Benito Bails, el poema “La Música” del compositor español Tomás de Iriarte y las obras del teórico español de fines del siglo XVII y principios del XVIII, de religiosos del Oratorio de San Felipe Neri, de Valencia España, Tomás Vicente Tosca.

Los integrantes de la “Segunda Generación” fueron:

José Ángel Lamas, su música se caracteriza por la sencillez de su escritura, la fluidez de sus melodías y el equilibrio entre forma y contenido, es el más místico de todos nuestros compositores, por eso sus páginas mejor logradas son aquellas que expresan sentimientos, devoto hacia la Virgen María, sensaciones sobre el

pecado, la muerte y los dolores sufridos por Cristo. La más importante y conocida de sus obras fue la canción “Popule Meus”, escrita para cuatro voces, dos oboes, dos trompas y cuerdas, su “Misa” en re y el “Miserere”, ambas para la misma combinación vocal e instrumental de la primera. Otras obras son: “Salve” a tres voces y “Ave Maris Stella” en Re menor y “Benedicta et venerabilis”, “Gradual a la Virgen” a cuatro voces e instrumentos.

Juan José Landaeta, hacia 1811 quiere aprovechar “La Favorable Influencia de Nuestra Generación a Favor de la Música” para fundar una sociedad de conciertos que denominó “Certamen de Música vocal e Instrumental”. Además de sus obras religiosas han llegado a nuestros días dos canciones profanas una de las cuales tituló: “Gloria al Bravo Pueblo” que en 1881 el general guzmán Blanco decretaría como Himno Nacional. De sus composiciones religiosas se destacan: “Tantum ergo” a tres voces, en colaboración con José Francisco Velásquez (Hijo), (1798), “Benedictus”, a tres voces y bajo (1799), “Salve Regina”, (1800), a cuatro voces y “Un Pésame a la Virgen”, con letra en castellano.

Cayetano Carreño, fue orientador de todos los músicos de su generación y técnicamente se le considera el más preparado de todos los compositores coloniales. Son conocidos sus motetes de Semana Santa “Tristis est con Anima Mea” e “Inmonti Oliveti” llamado la oración en el huerto, éste alcanzó celebridad junto con el Popule Meus de Lamas. Otras de sus obras son: “Oficios de Difuntos”, (1806), “Pésame a la Virgen”, a cinco voces e instrumentos, “Salve” y varios “tonos” con letra en castellano, entre los cuales se destaca el “tono a la Virgen del Socorro”.

José Francisco Velásquez, se le consideró entre los mejores de su época, el espíritu místico característico de otros compositores no es común en sus obras, por razones temperamentales predomina su espíritu alegre que se manifiesta en sus “tonos festivos” en honor de la Virgen María y de los Santos, como ejemplo es “María Norte y Guía”, a cuatro voces e instrumentos, “Misa en mi bemol”, (1817), a cuatro voces y orquesta, “Tedeum”, “miserere violento” (1820), y “Misa en Mi menor”, para voz y órgano.

Lino Gallardo, se desempeñó como compositor, violinista, violonchelista, contrabajista y director de orquesta. Dentro de sus canciones patriotas destaca la “Canción Patriótica”, fundó una academia de enseñanza musical y una sociedad de conciertos con el nombre de “Sociedad Filarmónica”.

Pedro Nolasco Colón, sólo se le conocen dos de sus obras muy diferentes: “Qualis est” que es un gradual a la Inmaculada Concepción, a tres voces con instrumentos y “Pésame a la Virgen”, con el título de “Llorad Mortales”.

Juan Francisco Meserón, en 1808 aparece integrando la orquesta de ópera del teatro público, sus obras son: “Miserere”, para tres voces, dos flautas, clarín, dos trompas, trombón y cuerdas, y su última obra Misa a tres voces: flauta, dos oboes, dos trompas y cuerdas; culmina sus labores didácticas publicando en

Caracas en 1824 la primera obra de enseñanza musical impresa en el país titulada: “Explicación y Conocimiento de los Principios Generales de la Música.”

Atanasio Bello: compositor, violinista, director de orquesta y fundador de varias instituciones y escuelas musicales. Entre sus obras sobresalen: “Vigilia y Misa de Requiem” escrita para los funerales de los restos del Libertador, “Canción a la Memoria del Libertador” y “Stabat mater” en castellano.

Francisco Villalobos; José Rodríguez, Marcos Pompa, Bernabé Montero, entre otros, también se destacaron en esta época.

El período de transición (Idem)

Se inicia con **José María Montero**, ejecutaba varios instrumentos de preferencia el violín y dedicó sus mayores afanes a la enseñanza. Su producción comprende obras religiosas y tonos, entre ellas figuran los himnos “Vexillas Regis” y “O satrum convivium”, un “Pange lingua”, a tres voces en castellano, un Trisagio a tres voces, “Segunda lección de difuntos”, “Tonos para el Señor San José”, a tres voces y “Para la fiesta de NS de Candelaria”. José María Osorio, fundó en Mérida, la primera “Sociedad y Orquesta Filarmónica. José María Gómez Cardiel formó varias generaciones en la parte oriental del país: Cumaná, Barcelona, Margarita y Trinidad.

El romanticismo musical (Ibidem).

El movimiento musical de la colonia transmitió las técnicas adquiridas hasta la mitad del siglo XIX, en la segunda mitad comenzaron a penetrar en el país las ideas románticas. En ese rubro se inscribe el vals que arraigó rápidamente en el pueblo, pero el pueblo venezolano le dio al vals el sello de su propia interpretación transformándolo en una nueva danza: “valse venezolano”. Poco tiempo después van apareciendo la zarzuela, las fantasías y rapsodia para piano sobre temas operísticos y finalmente la ópera con la cual culmina este movimiento. Allí cabe destacar a:

Felipe Larrazábal (1816- 1873), compositor, pianista, pedagogo, escritor periodístico y político.

José Ángel Montero (1832- 1881), ejecutaba varios instrumentos y sus conocimientos sobre composición los amplió estudiando por su cuenta obras europeas contemporáneas y tratados de composición, fue Maestro de Capilla de la Catedral, Director de la Banda Marcial y de la Orquesta del Teatro Caracas.

Federico Villena (1835-1899), de formación autodidacta, practicó varios instrumentos de cuerda, el órgano y la dirección de bandas. Actuó luego como Organista y Maestro de Capilla de la Catedral de Caracas, profesor en el Colegio Principal y director de la Banda Marcial. Compuso obras religiosas, de cámara, para orquesta, zarzuelas, obras vocales y bailables. Zarzuela “Las dos deshonras”

una “Misa” en mi bemol, a cuatro voces y orquesta, un “Ave María”, a tres voces y sexteto, “un aire variado” y dúo para violín y piano: “Serenata de un Ángel” y “El cazador”. Dentro del pianismo brillante se destaca su “Fantasía para ocho pianos” y valeses de concierto.

Ramón Delgado Palacios (1867-1902), Maestro de Capilla y Organista de la Iglesia de San Francisco. Lo mejor de su producción lo constituyen sus valeses para piano: “valeses de concierto”: “Confidencias”, “Mi aplauso”, “Rosas rojas”, “Graziella”, “Muñoz Tebar” (danzas).

Teresa Carreño (1853-1917), sus progresos fueron tan rápidos que a los nueve años dio su primer concierto en Nueva York, allí la oyó Lizt quien admirado por su talento se ofreció a darle clases, si se trasladaba a Roma, pero razones económicas le impidieron el viaje. Desde París inició su brillante carrera de concertista que la llevó a visitar todos los países de Europa, Estados Unidos, Australia, Nueva Zelanda y África del Sur. Las pocas obras que escribió revelan conocimientos técnicos y talentos: “Himno a Bolívar” para solistas, coro y orquesta, “Himno a Guzmán Blanco”, “Saludo a Caracas”, para solistas coro y orquesta y un cuarteto de cuerdas; escribió además numerosas obras para piano, los valeses “Mi Teresita” y “La Primavera”.

En los últimos veinte años del siglo XIX las manifestaciones culturales se multiplican. Se fundan centros de docencia musical, entre los cuales figura el Instituto Nacional de Bellas Artes, creado por el General Francisco Linares Alcántara, el 3 de abril de 1877. su creación incluía tres Academias, pero sólo dos llegaron a concretarse: la de Música y la de Dibujo y Pintura.

En esa misma concepción, comienzan a aparecer modestos tratados y ensayos sobre teoría, solfeo, armonía e historia de la música, adaptados al medio ambiente y a las enseñanzas impartidas. En este mismo período se acrecienta el interés por el piano, entre quienes destacan:

Salvador N. Llamozas (1854-1940), desarrolló una brillante labor no sólo como pianista, sino compositor y pedagogo. Fundó en Cumaná, su ciudad natal el periódico El Álbum Lírico, dedicado a la divulgación y a la crítica musical. Formó varias generaciones de pianistas. En 1882, fundó la revista quincenal de música y literatura, denominada “Lira Venezolana”, destinada a divulgar las composiciones musicales de los músicos más renombrados de la época. Su composición más conocida es “Noches de Cumaná”, cargada de aires populares del país, esto lo convierte en el precursor del nacionalismo musical venezolano.

Martín y Sebastián Díaz Peña (18..- 19..) cultivaron el pianismo romántico. Sus obras: Valeses, fantasías y otras piezas de salón.

Pedro Elías Gutiérrez (1870-1954), autor de los valeses “Geranio”, “Laura”, “Celajes”, es conocido, sobre todo, por su Joropo “Alma Llanera”, perteneciente a la zarzuela homónima.

Francisco de Paula Aguirre (1875-1939), autor del vals “Dama Antañona”.

Augusto Brandt (1892-1942), Manuel Leoncio Rodríguez (1870- 1943), y Andrés Delgado Pardo (1870-1940), entre otros.

En este mismo orden, hay que mencionar a **Reinaldo Hahn** (1874-1947). Vivió y compuso en París: óperas, música incidental para obras teatrales, ballets, música de cámara, conciertos y poemas sinfónicos.

El período moderno (lb.)

Todas las manifestaciones anteriores empiezan a languidecer lentamente hasta finalizada la Primera Guerra Mundial, sustituidas por la música norteamericana. Este período va entre la última década del siglo XIX y la segunda del XX. Gracias a los jóvenes de la Generación de 1918, comenzó a mejorar rápidamente. La divulgación de obras europeas contemporáneas de Lorenzo Perosi y Claudio Debussy, entre los más interesados. Buscaron partituras en Francia, grabaciones fonográficas para enriquecer sus aspiraciones musicales.

Figuran entre otros:

Vicente Emilio Sojo (1887-1974), tenaz, perseverante en la búsqueda de mejorar el nivel musical en el país, con la ayuda de otros músicos: Juan Bautista Plaza, José Antonio Calcaño, Moisés Moleiro y Miguel Ángel Calcaño, creó el Orfeón Llamas y la Orquesta Sinfónica Venezuela. Gracias a ellos surgió el gusto por la composición coral. Sojo se convierte en el creador de la “Escuela Moderna de Música Venezolana,” escribió la “Misa Cromática”, una “Cantata sagrada “Hodie super nos fulgebit lux”, “Réquiem in memoriam patris patriae”, para voces masculinas y orquesta, gran cantidad de páginas vocales y obras corales-orquestales”. Juan Bautista Plaza (1898- 1965), es el compositor más prolífico de Venezuela. 307 títulos que abarcan obras religiosas, para orquesta, coro y orquesta, coro a capella, canto y piano, piano, órgano, de cámara para instrumentos diversos, armonizaciones e instrumentaciones. Estudió en la Escuela Pontificia Superior de Música Sagrada de Roma, estudios que le permitieron ponerse al día en cuanto a técnica y estética, las cuales conservó siempre. Entre 1936 y 1944 realizó una labor ímproba de clasificación y estudio del Archivo de Música Colonial Venezolana. Entre sus obras sobresalen: “Misa de Réquiem” (193), “El picacho abrupto”, poema sinfónico (1926), “Fuga Criolla” (1931), y “Fuga romántica” (1950). Llevó a cabo una intensa labor pedagógica y divulgativa, a través de conferencias, publicaciones sobre temas musicales y un estudio histórico- crítico del Himno Nacional.

José Antonio Calcaño (1900- 1978), nació en Caracas, el 23 de marzo de 1900. Los estudios los realizó desde los cinco años, bajo la dirección de su padre y de maestros privados, continuándolos en la Escuela Nacional de Música de Caracas y en la Academia de Música de Berna, Suiza. Realizó una múltiple actividad en el

campo musical como compositor, violonchelista, pianista, director de coros y de orquesta, musicólogo, pedagogo y conferencista. Fue creador de una Sinfonía “Miranda en Rusia” (ballet), “Desolación y Gloria”, para orquesta y coro mixto, “Scherzo”, para orquesta de cuerdas, Cuartetos de cuerdas, obras para piano, guitarra, canto y piano y coro mixto a capella y un “De Profundis” para coro y orquesta. Escribió La ciudad y su música (1958), es fuente de consulta obligada para el período que abarca desde la colonia hasta nuestros días (Guido, 1978 y Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, 1968: 22).

Miguel Ángel Calcaño (1904- 1958), organista, pianista y compositor e ingeniero civil, profesión ésta que le obstaculizó la anterior. Escribió obras religiosas, canciones y madrigales para coro a capella que se destacan por su humor criollo, reflejo de su carácter festivo.

Juan Vicente Lecuna (1891- 1954), pianista y compositor de origen valenciano, dedicó el tiempo al piano y a la composición, compartidas con las funciones diplomáticas. Su música acusa una línea melódica depurada y un tratamiento armónico que se adelanta a la visión de sus compatriotas. Se considera un perfeccionista, de allí que sus obras alcancen alta calidad artística y un toque personal. Sus obras: “Movimiento para orquesta” (1951-1954), “Danza para orquesta” (1953-1954), “Cuarteto de cuerdas” (1943-1944), Sonata para Arpa (1942). En sus obras para piano, donde tenía grandes conocimientos y desempeño están: “La criolla vestida”, “La criolla desnuda”, “Quatre pieces pour piano” y las cinco “Sonatas de Altagracia”. Escribió obras religiosas, para canto y piano.

Moisés Moleiro (1905-...) compositor pianista y pedagogo, se integró al grupo innovador de la “Generación de 1918”. Tiene numerosas obras para su instrumento, el piano, compuso también para orquesta, canto y piano y coro mixto a capella. Su “Sinfonía al estilo clásico” y las siguientes obras para piano: Cinco Sonatinas, “Pequeña Suite”, “Estampas del Llano” y “Suite infantil”. Su música se inspira en los giros y ritmos folklóricos, por lo tanto participa del movimiento nacionalista.

La escuela Nacional Moderna (Op.cit.)

Vicente Emilio Sojo a través de sus enseñanza de composición en la Escuela de Música estimula las nuevas generaciones y éstas comienzan a producir en 1940, sus primeros frutos. Vale la pena citar a:

Carlos Figueredo (1910-) posee un nutrido catálogo que comprende cuatro sinfonías, obras de cámara, para piano, canto y piano y corales.

Ángel Sauce (1911-....), ha escrito obras para orquesta, solista y orquesta, de cámara y vocales. Sus obras: Concierto para violín y orquesta, Movimiento sinfónico “Jehová reina”, cantata inspirada en un texto bíblico para cuatro voces,

solista y orquesta (1948), “Cecilia Mujica”, ballet sinfónico-coral (1957), “Romance del Negro Miguel”, ballet nacionalista y sonata para violín y piano.

Blanca Estrella (1913-....), es la primera mujer que obtuvo el título de Maestro Compositor en 1948. Da clases en la Escuela Experimental de Música para Niños, creada por ella. Ha escrito obras orquestales, de cámara, para piano y vocales. Las más conocidas son “Fantasía de Navidad” (1948), “Tres Estampas Sinfónicas”, “María Lionza”, poema sinfónico, (1958), y “Ballet Miniatura” (1965).

José Clemente Laya (1913-....), autor de una “Sinfonietta” en tres movimientos elaborada sobre temas de los indios Taurepán, “Suite venezolana” (1956), “Rapsodia (1957), ambas para orquesta, “Tres microformas” para piano (1961), música de cámara y canciones.

Evencio Castellanos (1915-....), su formación musical la llevó a cabo en la Escuela Superior de Música de Caracas, bajo la dirección del ilustre maestro Vicente Emilio Sojo. Destacado organista, docente, director de orquesta y compositor, especialmente en sus obras orquestales “Concierto para piano y orquesta” (1944), “El río de las siete estrellas” poema sinfónico inspirado en el poema homónimo de Andrés Eloy Blanco (1946), tal vez su obra más famosa, “Suite Avileña” (1947), “El Tirano Aguirre” oratorio profano para solistas, coro y orquesta (Guido, 1978 y Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 37).

Antonio Estévez (1916) ha escrito para diversos géneros y combinaciones instrumentales, ha evolucionado desde el nacionalismo hasta la vanguardia electroacústica. Ha logrado renombre internacional con su Cantata criolla: “Florentino el que cantó con el Diablo” (1954). Otras obras importantes son: la “Suite Llanera” (1942), “Concierto para orquesta” (1950) y “Cromovibrafonía múltiple”, música electroacústica destinada a ambientar las aulas del Museo de Arte Moderno “Jesús Soto”, en Ciudad Bolívar.

Antonio Lauro (1917-....), nacido en Ciudad Bolívar. Estudió música en la Escuela superior de Música “José Ángel Lamas”, bajo la dirección del eminente maestro Vicente Emilio Sojo. Destacado guitarrista, cuatrista, xylofonista, pedagogo y compositor. Autor de obras para orquesta, de cámara, para pianos, canto y piano, guitarra y coro. Sus obras “Cantaclaro”, Cantata profana inspirada en la novela homónima de Rómulo Gallegos, “Giros Negroides”, suite sinfónica (1955),. Concierto para guitarra y orquesta (1956) y una serie de piezas para guitarra inspiradas en ritmos y aires nacionales (Guido, 1978 y Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 41).

Inocente Carreño (1917-....), uno de los mejores músicos de su generación. Su nombre traspasó las fronteras con sus obra sinfónica “Margariteña” (1954), inspirada en temas nacionales y en su lar nativo. Tiene además “Suite sinfónica N° 1 (1955) “Suite para orquesta de cuerdas (1963), “Obertura Popular” (1977), y múltiples obras para piano y canciones.

Nelly Mele Lara (1924-....), autora de una “Fantasía para piano y orquesta” (1961) y de música de cámara. Su obra monumental es: “Misa Criolla” (1966).

Andrés Sandoval (1924-....), alterna sus actividades como compositor y ejecutante, entre las bandas y la orquesta sinfónica: Sinfonía (1950), “Rapsodia para piano y orquesta” (1956), Caracas “Concierto para clarinete y orquesta, “Preludio y Fuga”, poema sinfónico para banda (1967), “Los Andes”, Suite sinfónica para coro y orquesta (1972).

Modesta Bor (1926-...), su trabajo está no sólo en la composición sino también en la armonización de melodías de tradicionales y en arreglos para coro: “Obertura para orquesta” (1963), Sonata para violín y piano (1963), Tres canciones para mezo-soprano y piano (1970).

Gonzalo Castellanos Yumar (1926-....), nació en Canoabo (estado Carabobo) inició sus estudios desde temprana edad bajo la dirección de su padre, excelente músico, pedagogo, director y maestro de capilla de la Catedral de Caracas y luego, en la Escuela Superior de Música de Caracas, bajo la dirección del ilustre maestro Vicente Emilio Sojo. Ha realizado estudios en París, Bonn y Siena. Director de orquesta, alumno del gran Sergio Celibidache, organista, maestro de capilla, dinámico organizador y compositor prolífico que ha escrito para diversos géneros y combinaciones instrumentales, entre ellas figuran: “Suite Sinfónica Caraqueña” (1947), Fantasía cromática para órgano (1952), “Antelación e imitación fugaz” (1954), posiblemente su obra orquestal más importante y popular: Fantasía sinfónica para piano y orquesta (1957) (Guido, 1978 y Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970:37).

Raimundo Pereira (1927-...), es autor del Movimiento Sinfónico, “Cántico a la Maternidad”, para coro y orquesta, “Trilogía sinfónica”, Cuarteto de cuerdas y numerosas obras para canto y piano, coro mixto.

José Luis Muñoz (1928-....), compuso obras sinfónicas de cámara y vocales, de las cuales se mencionan: Cuarteto para cuerdas (1958), Preludio para orquesta (1959) y “Fantasía de Sbolsillo” (1963), obra con la cual se inicia en el dodecafonismo.

Leopoldo Billings (1932-...), ha escrito un Cuarteto para trombones, Obertura concertante para flauta, oboe, clarinete, trompa y cuerdas y la Cantata: “Laudate servum domine”, para barítono, órgano y orquesta.

José Antonio Abreu (1939-...), ha escrito innumerables obras para orquesta, piano, de cámara y vocales: dos Sinfonías, una Cantata sinfónica sobre el Capítulo IV del Evangelio de San Lucas, para solistas, coro, órgano y gran orquesta, Oratorio Sagrado “Jan Toto Subitus Vesper Eat Polo”, sobre textos del Apocalipsis, Poema Sinfónico “Sancta et Inmaculata Virginitas”, Canta Sinfónica “Verit Mulier de Samaria”, Suites N° 1, 2, y 3 para piano, Sonata en tres movimientos y Sonatina para piano, “Tríptico” para once instrumentos, Quinteto

para instrumentos de viento.

Alba Quintanilla (1944-...), arpista y compositora es autora de un “Ciclo de canciones” (1964), Cantata “La Aldea” (1966) y tres canciones para mezo-soprano y orquesta.

La estética de este grupo responde a tendencias nacionalistas ya corrientes basadas en el impresionismo. Los estudiantes que han recibido formación fuera de la cátedra de Vicente Emilio Sojo, se inscriben en diversas tendencias que van desde el post-romanticismo hasta las expresiones de vanguardia, entre ellos se pueden citar a:

Luis Calcaño Díaz (1907), cofundador de la Orquesta Sinfónica Venezuela, recibió la formación de manos de Juan Bautista Plaza. Escribió obras para orquesta, piano y vocales: los poemas sinfónicos “América” y “Tamare”, Nocturno al modo dórico y Fantasía Sinfónica.

María Luisa Escobar (1908), fundadora del Ateneo de Caracas, de la Sociedad Venezolana de Música de Cámara y de la Asociación Venezolana de Autores y Compositores. Sus obras son: “Canaima”, drama musical, “Guaicaipuro”, ballet, “Concierto Sentimental” para piano y orquesta, “Diez canciones sentimentales”, “Vals de concierto”, “Petit Suite” sobre temas folklóricos.

Eduardo Plaza (1908), hermano de Juan Bautista compositor apegado a los moldes tradicionales. Tiene obras para orquesta de cámara, piano y vocales.: “Misa a cuatro voces”, “Elegía Arcaica”, para orquesta, Sonata para violín y piano, Sonata para flauta y piano, Sonata para piano.

Rhásez Hernández López (1918), incursiona en una variada gama como compositor, flautista, musicólogo, docente y crítico musical. Junto con Alejandro Planchart usó el sistema de composición dodecafónico. Escribió más de 50 obras para orquesta, cámara, piano, canto y piano, flauta y piano, violín y piano y canciones corales. Entre esas obras pueden citarse: “Las torres desprevenidas” (1951), poema tonal para orquesta “Expansión Tres”, (1965), para orquesta, “Tres dimensiones”, para orquesta de cuerdas (1967), Trío para violín, violonchelo y piano (1966), Serie de catorce “Casualismos” para piano, Serie I: 1960, Serie II 1967.

Alirio Díaz, nació en Carora, Estado Lara, en 1923. Inició sus estudios de música y guitarra en el Conservatorio de Caracas con el Profesor Raúl Borges. Recibió beca del gobierno venezolano para que ampliara sus estudios en España, bajo la dirección de Regino Sainz de la Maza. Fue galardonado por sus estudios con el Primer Premio y Premio Extraordinario del Real Conservatorio de Madrid, más un premio especial que le fue concedido por su Director don Federico Sopeña. Presentó los cursos de perfeccionamiento con Andrés Segovia en la Academia Chigiana de Siena, distinguido con singular relieve. Ha realizado conciertos en Italia, Francia, España y América del Sur y giras por Estados Unidos y Canadá.

Carlos Teppa (1926), violonchelista, con las siguientes obras: Concierto para violonchelo y orquesta, Concierto para oboe y orquesta, Sonata para orquesta de cuerdas, Sonata para violín y piano, Sonata para piano.

Alexis Rago (1930), alterna las actividades de piano con la composición abordando los rubros de ópera, género sinfónico, música de cámara, piano y obras vocales: “Auyantepuy”, poema sinfónico, (1962), “Cinco instantes para orquesta” (1968), “Sincronismos audio-sono-rítmicos” (1969) y “El Páramo”, ópera (1975).

Alejandro Planchart (1935), con Rházes Hernández López fueron los pioneros en la utilización de la técnica dodecafónica de composición. Ha escrito obras orquestales, de cámara y vocales. Vive en Estados Unidos.

Alfredo del Mónaco (1938), pianista, compositor, abogado compone obras para composiciones instrumentales tradicionales (Cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas, orquesta sinfónica), para instrumentos tradicionales combinados con sonidos electrónicos, obras vocales con la voz humana tratada con criterios técnicos electroacústicos y música electrónica pura. De su vasta obra se mencionan: Dos fugas académicas para orquesta de cuerdas (1964), Sonata para dos violines, viola y violonchelo (1965), Cromofonías I (1966-67), primera obra electroacústica realizada en Venezuela en el Estudio de Fonología Musical del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Estudio electrónico I (1968) parasinusoides “La noche de las alegorías” (1968), fonograma para ocho voces solas, Cromofonías II (1968), para orquesta, Estudio Electrónico II (1970), “Alternancias” (1971), obra en la cual combina los efectos y sonoridades del cuarteto integrado por violín, viola, violonchelo y piano, con sonidos electrónicos grabados en cinta magnética, “Dualismos” (1971), para flauta, clarinete, trombón, piano y sonidos electrónicos, Estudio Electrónico III (1974) (Tesis para el doctorado en Música, Columbia University), “Encuentros del eco” (1976), para dos pianos y percusión y “Tupac Amarú” (1977), obra orquestal escrita por encargo de las autoridades del Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea Ciudad de Maracaibo. En esta obra se usa el título “no como un homenaje al símbolo, a la idea de lo que representó él, como uno de nuestros primeros momentos de identidad, de identificación y de defensa de toda nuestra nacionalidad y nuestro continente”, construida en forma de una gran síntesis de sus obras anteriores de cámara, en una versión orquestal.

Luis Morales Bance (1945), violinista y compositor, escribe para los instrumentos tradicionales en un lenguaje melódico y armónico actual, basado en las estructuras clásicas y en la utilización de los giros rítmicos y expresivos tradicionales venezolanos. Sus obras abarcan el género sinfónico, de cámara, instrumental y vocal.: “Danzas y vigiliass” (1974), escrita para once instrumentos: quinteto de cuerdas, quinteto de vientos y una trompeta. Esta obra es una especie de suite que integra las siguientes danzas: Bolera, Merengue, Marcha, Canción y Bolera. “Himnos, tropos y secuencias” (1975), para diez instrumentos, “Tiento,

Protesta, Coral y Danza” (1975), para cinco trompetas, cinco cornos, tres trombones, dos tubas, percusión y ocho contrabajos, “Trío para cuerdas” (1977), escrita sobre la forma sonata, para tres instrumentos tratados solísticamente: violín, viola y violonchelo, “Tríptico” para violín” (1977).

En ese sentido, otros compositores formados fuera de nuestro país, escriben siguiendo tendencias estéticas contemporáneas:

Isabel Aretz (1909), **Luis Zubillaga** (1928), **Antonio Mastrogiovanni** (1936), **Francisco Rodrigo** (1938), **Mabel Mambretti** (1942), **José Peñín** (1942) y **Beatriz Lockhart** (1944), quienes se quedaron en Venezuela se agruparon en torno a la cátedra de “Técnicas Modernas y Contemporáneas de Composición” que dictó el maestro griego Yannis Ioannidis, la mayoría de ellos viajaron luego a Estados Unidos y Europa o bien, a los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea realizados en Uruguay y Argentina.

Aparecen nuevas generaciones, en ella se destacan:

Raúl Delgado Estévez (1946), compositor, guitarrista, pedagogo, director del Orfeón Universitario y director adjunto al Instituto de Fonología Musical. De sus creaciones destacan: “Primelectropus” (1975), material sonoro elaborado sobre la base de dos sonidos concretos: piano y flauta y un tercero, consistente en una secuencia de sintetizador, “Derrota” (1976), para narrador y cinta magnética, sobre un texto de Rafael Cadenas.

Servio Tulio Marín (1947), compositor, director, docente del Instituto de Fonología Musical. Trabaja sobre la voz y explora las nuevas técnicas de expresión con instrumentos tradicionales, combinándolos a veces, con sonidos electrónicos. Ha compuesto: “Thoragus” o “Poema a una civilización” (1973), para barítono, grupo instrumental coro y banda magnética, “Dammxú” (1974), para flauta, clarinete, fagot, trompeta, trombón, piano y percusión. Es una concepción musical originada en impresiones visuales de orden pictórico. Su título es una onomatopeya que sugiere el clima de la obra, “Impresiones fugitivas” (1975), para banda magnética, “Transparencias” (1976) para flauta, piano y dispositivo electrónico, “Poema para orquesta” (1977), obra escrita para el Primer Festival Latinoamericano de Música Contemporánea Ciudad de Maracaibo, “Teatro Musical” (1978), para coro y percusión y la música para película de Luis Villamizar: “Shhh”, (1978).

Federico Ruiz (1948), compositor, pianista, acordeonista, pertenece a la última generación de Vicente Emilio Sojo. Alterna la actividad docente con las de director y arreglista del “Quinteto Cantaclaro”, grupo vocal polifónico dedicado a la interpretación de la música popular y folklórica latinoamericana. Entre sus obras están: Sonata para acordeón (1971), “Dispersión” (1976) para coro mixto a capella, “El santiguao”, preludeo y fuga vocal sobre un tema negroide (1976), y Cuarteto de cuerdas (1976), esta obra está escrita en un lenguaje no serial y carece de intenciones especulativas y experimentales. Los valores expresivos

están plasmados dentro de un lenguaje actual, pero conservando vínculos de orden estético con la tradición musical, como es: el sentido de las texturas sonoras en función de la expresión lírica, alternando con elementos aleatorios, pues el compositor concede al instrumentista la libertad de improvisar dentro de ciertos límites claramente fijados por él.

Emilio Mendoza (1933), compositor, guitarrista. Sus creaciones son: Cuatro estudios para violín y violonchelo, “La Órbita humana”, para trece instrumentos de cuerda, “Lectura” para violín y guitarra, “Alborada” para viola y piano, “Estudio tímbrico” para percusión.

Alfredo Rugeles (1949), compositor, guitarrista, director decoros. Cuenta entre sus creaciones: Suite para piano (1972), “Mutaciones” (1974), para soneto u orquesta de cuerdas, “Polución” (1976), para violín, viola, violonchelo y piano.

Juan Carlos Núñez (), compositor y director de orquesta. Tiene en su haber el estreno de: “Tocata sinfónica” (1972), y “Homenaje a Carlos Chávez” (1975), para orquesta.

Carlos Duarte (1957), compositor y pianista, ha escrito: “Diez impresiones imaginadas” (1972), “Micrón” (1973), para piano y orquesta y Variaciones “Mühlbauer” (1973), para piano.

Jorge Benzaquén (1945), compositor, guitarrista, mandolinista, flautista, comparte las actividades musicales con la química y la computación. Ha explorado las posibilidades tímbricas de los instrumentos tradicionales en su obras “Relieves” (1975), para clarinete, fagot, trompa, violín, viola, violonchelo y contrabajo.

Delfín Pérez (1955), compositor, pianista. Tiene en su producción: “Nota” (1976), obra para voz y violín compuesta de tres secciones elaboradas sobre la nota “LA”: la primera y tercera, sobre el La de 440 Hertz, la segunda sobre éste y sus octavas subsiguientes.

María Guinnand (1953), compositora, pianista, docente, ha ofrecido una obra escrita en 1975, para violín y piano en 1977, al Primer Festival Internacional de Música Contemporánea titulada: “Miniaturas”. Son piezas breves, de carácter constante, con predominio del estilo contrapuntístico y estructura tradicional. Se titulan: Akvaris, Sagitarius, Piscis y Taurus.

Entre los músicos que estudiaron y perfeccionaron sus conocimientos en Francia vale la pena citar a: **Raúl Delgado Estévez** y **Servio Tulio Marín**, quienes se han dedicado a difundir su sapiencia a través de las cátedras del Instituto de Fonología Musical. Allí coordinan y dirigen una nueva generación de compositores bajo el título de “Grupo Nueva Música” integrado por: **Marianela Maduro, Oscar Pinto, Juan A. Sánchez, Miguel E. Astor, Mladen Horvat, Raúl Jiménez y Lorenzo Leal**. Estos aventajados estudiantes están cosechando sus primeras obras, orientadas hacia la aplicación de modernas técnicas de utilización de

instrumentos tradicionales encaminadas a la producción de nuevos efectos sonoros, a la composición electroacústica pura y a la combinación de ambas técnicas.

Otras notas importantes acerca de la música en Venezuela.

La Orquesta Sinfónica de Venezuela, fundada en 1930, por Vicente Emilio Sojo, Vicente Martucci y un grupo de colaboradores, ha contribuido con el movimiento musical venezolano. Esta orquesta realiza una importantísima labor didáctica y de divulgación del repertorio universal a través de sus conciertos en el Teatro Municipal, en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela y en diferentes salas del interior del país, actuando con directores y solistas de fama mundial. Igual tarea lleva a cabo la Orquesta Sinfónica de Maracaibo.

Otro impulsor de la actividad es el talentoso maestro doctor José Antonio Abreu, director titular y fundador de la Orquesta Nacional Juvenil, creada en febrero de 1975. Esta institución de carácter fundamentalmente docente y formativo para jóvenes se complementa con actividades realizadas por la Orquesta Nacional Infantil de Venezuela, creada en 1978, dirigida por Luis Virguez. Culmina este proceso de formación con la Orquesta Sinfónica Nacional de la Juventud Venezolana “Simón Bolívar”, creada el seis de julio de 1978, APRA jóvenes músicos profesionales.

En otro rubro musical, el Maestro **Primo Casale**, de origen lombardo, estudió en el Conservatorio de Milán, diplomándose en violín y composición. Desde 1952, ha estado al frente de la Escuela Nacional de Ópera, poniendo en escena numerosas obras del repertorio universal, cuyos papeles han sido desempeñados por artistas egresados de su seno. Sus obras son: Cuarteto de Cuerdas, Sonata para violín y piano, Suite para gran orquesta, Concerto Crosso y diversos trabajos para piano, canto y música de cámara (Guido, 1978 y Revista Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 37).

En materia de canto coral, el Orfeón Universitario, ha marcado rumbos y ha dado pautas, estimulando la creación de gran cantidad de conjuntos corales, orfeones y conjuntos de madrigalistas a lo largo y ancho del país.

La Música de Cámara nació con el “Cuarteto Ríos”, creado en 1930 por el violinista y director de orquesta **Pedro Antonio Ríos Reyna**, nacido en Colón, Estado Táchira. Realizó sus estudios en la Escuela Superior de Música de Caracas, bajo la dirección del ilustre maestro Vicente Emilio Sojo. Su profesor de violín fue el distinguido maestro J. L. Llamozas. Realizó estudios de orquesta en el Canadá con el eminente maestro Desiré Defauw. Son numerosas las agrupaciones de alta calidad que contribuyeron a divulgar este repertorio: Cuarteto de Caracas, Cuarteto de Santa Cecilia, Cuarteto Galzio, Collegium Musicum, Trío Clásico Lutecia, Quinteto Glamor y últimamente el Cuarteto Caracas formado por integrantes de la Orquesta Nacional Juvenil. Ha dirigido las principales orquestas de América (Guido, 1978 y Revista Orquesta Sinfónica

Venezuela, 1970: 37).

La dirección orquestal cuenta con calificadas figuras: Gonzalo Castellanos, José Antonio Abreu, Primo Casale, Ángel Sauce, Inocente Carreño, Antonio Estévez, Geber Hernández López, Evencio Castellanos, Eduardo Rahn, Juan Carlos Núñez y otros.

Entre los cantantes más destacados se menciona: Fedora Alemán, Morella Muñoz, Evelia Lader, Yolanda Correa, Cecilia Núñez, Pedro Liendo, Flor García, Reyna Calanche, Yasmira Ruiz y Aída Navarro.

Fedora Alemán, nació en Caracas. Soprano de prestigio nacional e internacional, inició sus estudios en la Escuela Superior de Música de Caracas, estudios que perfeccionó en Europa con maestros del Conservatorio de París, desde 1948 estudió únicamente con el profesor Alfredo Hollander, con una voz muy bien dotada y equilibrada y de una bien cimentada educación musical. En su repertorio tiene cabida la música venezolana la cual ha dado a conocer en el Carnegie Hall, Unión Panamericana de Washington, Carl Fisher Concert Hall y otros (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 41).

Morella Muñoz, nació en Caracas, formó parte del Orfeón Universitario allí la profesora Lidia B. de Panaro descubrió sus grandes posibilidades. Desde ese momento y durante cinco años se dedicó al canto bajo la dirección de la profesora Panaro, al mismo tiempo cursó sus estudios en la Escuela Superior de Música. Al culminar sus estudios viajó a Europa para perfeccionarse, permaneciendo un año en la Academia Santa Cecilia de Roma, en el Curso de Música de Cámara de Giorgio Favaretto, luego pasó a Viena donde estudió técnica de canto con el profesor Wolfgang Steinbrück, y lied y oratorio, con Eric Werba (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 41).

Aída Navarro, nació en Caracas, realizó sus estudios musicales y vocales en la Escuela de Música Juan Manuel Olivares y en el Conservatorio José Ángel Lamas, con los profesores de canto Carmen T. Hurtado y Lidia Buturini, terminados sus estudios fue becada para estudiar en la Juilliard School of Music de New York con el profesor Hans Heinz y luego en París bajo la supervisión del cantante Jeannine Micheau. Se ha presentado como concertista en el país y en el exterior (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 41).

Evelia Lader, nació en Caracas e inició sus estudios en la Escuela "Juan Manuel Olivares, bajo la supervisión de los profesores Juan Bautista Plaza, Gonzalo Castellanos, Ala Botti y José Clemente Laya, estudió canto con los profesores Carmen Teresa de Hurtado y Pedro Liendo y de especialización con los profesores Miguel Ontiveros y el tenor italiano Leonidas Bellón. Para el mejoramiento de la voz recibió entrenamiento de foniatría y técnica respiratoria con el doctor Nelson Palacios y la foniatra Irmira Ramírez. Se desempeñó como docente en varios institutos del país, colaboradora de la Escuela Normal Gran Colombia y profesora de canto de la Coral de la Universidad Católica Andrés Bello

y de la Sociedad Coral de Caracas (Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1968: 8).

Yolanda Correa, inició sus estudios en la Escuela de Música Sebastián Echeverría en Valencia, luego en la José Ángel Lamas y Juan Manuel Olivares en Caracas, su profesora fue Carmen Teresa Hurtado Machado y con el maestro Primo Casale, repertorio. Participó en varias temporadas de ópera: Madame Butterfly, Rigoletto, Cavalleria Rusticana, La coronación de Popea y en la ópera venezolana Virginia (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 45).

Ramón Iriarte, estudió canto con la profesora Carmen Hurtado Machado y con la profesora Irene Eberstein, sus maestros repertoristas fueron Primo Casale y Nina de Ivanek. Participó en las óperas: Rigoletto, Payasos, Amico, Fritz, Traviata y Trovador, así como en Bastián y Bastiana, La Sierva Pachona y en conciertos. (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 43).

En la actividad instrumental es necesario citar: el clavecinista Abraham Abreu, el violinista José Francisco del Castillo, los guitarristas Alirio Díaz, Rómulo Lazarde y Ricardo Fernández Iznola, las arpistas Cecilia de Majo, Evelia Taborda y Alba Quintanilla. Como pianistas: Judith Jaimes, Eva María Zuk, Antonio Bujanda, Monique Duphil, José Vicente Torres, Freddy Hammond Figueroa.

Eva María Zuk, nació en 1946, de origen polaco, inició sus estudios a los cinco años con su progenitora Cristina Assai siendo admitida dos años después en el cuarto año de piano en la Academia Juan Manuel Olivares de Caracas, se graduó de trece años, con el título de Profesora Ejecutante de Piano y un Diploma de Honor, otorgados por el Ministerio de Educación, después de haber cursado piano con la profesora Gerty Haas y materias complementarias con los profesores J. B. Plaza y A. Sauce. Debutó en 1956 a los diez años de edad con la Orquesta Sinfónica Venezuela, interpretando el Concierto N° 27, en si bemol mayor, de Mozart. En el año sesquicentenario de Chopin, fue seleccionada para dar un recital y participar en el Festival de Chopin en Caracas (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 39).

Judith Jaimes, nació en el Estado Táchira, surge y se impone gracias a su talento. Sus maravillosas dotes de artista se revelan en forma luminosa, recibió su grado de Bachelor of Music en 1959, del Curtis Institute of Music de Filadelfia. Hizo estudios con Isabelle Vengerova, Olga Stroumillo y Rudolf Serkin, Filadelfia, Nueva Orleans y otros. (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 39).

José Vicente Torres, nació en Barquisimeto y allí comenzó sus estudios con la profesora Doraliza de Medina, luego en la Escuela de Música José Ángel Lamas con el profesor Moisés Moleiro, sigue cursos paralelos con los maestros Vicente Emilio Sojo, Juan Bautista Plaza, Antonio Estévez y Raimundo Pereira, en 1958

viajó a Bruselas donde realizó estudios en el Conservatorio Real de Música (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 41).

Antonio Urea, nació en Caracas, desde niño manifestó su vocación musical, inició sus estudios a los ocho años , recibió clases de violín del prestigioso maestro José Lorenzo Llamozas, viajó a argentina y en Buenos aires perfecciona sus conocimientos y técnicas con el profesor Ramos Mejías. Durante tres años estudió Perfeccionamiento en la academia Internacional del Mozarteo de Salzburgo y a los diferentes cursos dictados por la Academia Internacional de Música de Niza. Cursos dirigidos por el célebre violinista Ricardo Odnopsoff (Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1968: 39).

Abraham Abreu, nació en Caracas, en 1939, después de finalizar sus estudios en Filosofía y Letras y Música viajó a Estados Unidos becado por la Fundación cróele, durante cuatro años estudió en la Universidad de Yale donde obtuvo los grados de Bachelor of Music (1960) y Master of Music (1961). Fueron sus profesores: E. Jorge Vix, Moisés Moleiro, Kerth Wilson, Artur Hague, Ward Davenny, Mel Powell y otros. Desde el año 62 fue alumno de la eminente pedagoga norteamericana Harriet Serr (Guido, 1978 y Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 39).

Rosario Marciano, nació en Caracas, inició muy temprano sus estudios musicales bajo la dirección de Mercedes Maldonado, Pablo Manelski y Moisés Moleiro. Becada en 1962 por el Gobierno Nacional para estudiar en Viena. En Europa estudió con Paul Badura-Skoda, Jörg Demus, Alfred Bendel, Hans Kann y Franz Holetschek. Realizó cursos maestros en Austria, Suiza y Alemania. Logró el primer premio para piano en 1963 en el concurso Internacional de Salzburgo y en 1967 el primer premio Gedok de Mannheim, Alemania. Ha tocado en toda Europa recorriendo Austria, España, Italia, Francia, Suiza e Inglaterra, como en los países socialistas de Checoslovaquia, Hungría, Polonia y el Japón (Revista de la Orquesta Sinfónica Venezuela, 1970: 45).

En el rubro de la docencia musical tanto el Ministerio de Educación como la Municipalidad, han hecho posible la creación de centros destinados a la educación musical. Es necesario recalcar que la colaboración privada ha puesto su grano de arena en este sentido: el Colegio Emil Friedman y el Conservatorio Italiano. Institución como la UCV, creó la Escuela de Arte, donde se imparte un curso de especialización en música.

Juan Bautista Plaza, José Antonio Calcaño y Rházes Hernández López han realizado investigaciones en musicología.

Israel Peña, Eduardo Lira Espejo, Eduardo Feo Casas y Rházes Hernández López sobresalen en la crítica musical.

Existe un Concurso Nacional de Composición, el Premio Municipal de Música, el Concurso de Composición de la Universidad “Simón Bolívar” y los concursos de

algunos festivales como los Latinoamericanos de Caracas, en 1954 y 1956 y el Latinoamericano de Música Contemporánea, realizado en Maracaibo en 1977.

Completa esta investigación acerca de la actividad musical, la creación del Instituto Latinoamericano de Investigaciones y Estudios Musicales “Vicente Emilio Sojo”, dirigido por el Profesor José Vicente Torres, en el momento de su creación. Este instituto abre las puertas ofreciendo las posibilidades de estudios musicológicos a nivel nacional e internacional.

MÚSICA Y CANTO EN TRUJILLO (Marín, 1957)

Con el fin de hacer un recuento de la historia musical de Trujillo, como capital y como Estado, es necesario recorrer las páginas del libro titulado: El artista y su tiempo. Apuntes de Historia Trujillana, de Alfonso Marín, 1957, este escritor menciona acerca de ese acontecer musical e histórico lo siguiente: “... Se respira en todos los círculos cierto aire de espiritual esparcimiento, de bienestar colectivo, bajo estos gobiernos sucesivos. Y dentro de ese despertar de la ciudad, florece el arte de la música. Aunque son muy escasos los recursos de la técnica, la vocación musical de los artistas populares se hace sentir con gran fuerza...” Es que en la capital trujillana y en todo el Estado el talento de los jóvenes se hace sentir con bastante frecuencia. Muestra de ese talento y afán lo presentan los integrantes de la Banda Vásquez, quienes recibieron un obsequio generoso del señor Don José Miguel Briceño, contentivo de una instrumentación traída, nada menos, que de Italia. La familia Vásquez como respuesta le obsequiaba una retreta todas las semanas, en la esquina de La Rochela, la cual quedaba cerca de la casa del comerciante Briceño (Semanao “Sabatino”, de S. Joaquín Delgado, N° 231, del 31 de octubre de 1956).

La Banda Vásquez recibía ese nombre porque la mayoría de sus integrantes era de esa familia, así encontramos la ejecución de instrumentos por:

Antonio Vásquez	Cornetín
Trimo Vásquez	Cornetín
Rafaelito Vásquez	Bombardino
Jesús Vásquez	Bombardino
Juancito Vásquez	Bombardino
Antonio Vásquez hijo	Bombo
Pedro Urina	Redoblante
Aparicio Lugo	Clarinete
Sálvano Ramírez	Clarinete
Víctor Escalona	Clarinete
Jesús Izarra	Bombardino
Antonio Izarra	Bajo
Ausencito Barreto	Platillos

De acuerdo con una nota aparecida en el “Heraldo de los Andes” , semanario restaurador dirigido por el Dr. Rafael Terán y cuya redacción realizaba el Br. Neptalí Valera Hurtado, en el N° 31 correspondiente al 15 de julio de 1905 apareció la nota: “Desde mañana continuarán de nuevo las retretas en nuestra hermosa Plaza Bolívar.” (p. 57).

El 16 de julio llega a Trujillo, el “Cuerpo Filarmónico Rossini”, procedente de La Quebrada, con la finalidad de darle un concierto al Presidente del Estado, general Pedro Araujo. Este concierto tuvo como antesala una marcha titulada “Gloria al General Pedro Araujo”, compuesta por el director del conjunto señor Murzi.

En otra nota aparecida el 7 de octubre del mismo año del “Heraldo de los Andes”, la cual rezaba lo siguiente: “Lo que es de mañana en adelante, todos los domingos tendremos retretas en nuestra hermosa Plaza Bolívar, sin que les quede duda alguna. Si ustedes dudan tiene razón porque el otro día se les anunció dos veces y... nada; pero mañana en la noche se convencerán de la verdad” (p.58). la actividad se registró por la programación siguiente:

- 1° Himno “Fundador de la Paz”
- 2° Valse “General Pedro Araujo”
- 3° Valse “Gladiador”
- 4° Danza “La Garantía”
- 5° Valse “Primeras flores”
- 6° Polka “Teresita”

Como puede observarse se seguía en Trujillo, el ejemplo de Caracas puesto que si en la capital Cipriano Castro disfrutaba de su “Adiós a Ocumare” y su “Siempre invicto”, el magistrado Araujo, también tenía su propio valse.

En Trujillo no había escuelas para la enseñanza musical, tampoco había profesores que dieran clases a domicilio ni el gobierno tenía recursos asignados para tal fin, por tal motivo la Banda Vásquez tuvo la necesidad de buscar la forma de conseguir los instrumentos solicitando la bondadosa colaboración de José Miguel Briceño, quien los donó. No habían valido los esfuerzos de los profesores italianos José María Spinetti y Antonio Braschi por introducir la música clásica.

En diciembre de 1905 se trasladó a Trujillo la Compañía Dramática Nacional que dirigía Manuel Santaella; su actuación fue un verdadero éxito al punto que hubo repeticiones de su excelentes condiciones histriónicas.

El Padre Razquin llega a Trujillo

En 1906, Trujillo fue visitado por un profesor egresado de la Academia de Bellas Artes de Madrid, quien fijó su residencia en esta ciudad, estaba llamado a marcar una época de extraordinario interés, como artista del pentagrama. Este hombre se convertiría en la tabla de salvación de Laudelino Mejías, convirtiéndolo en su

alumno preferido, dadas las aptitudes del joven trujillano. Este señor era nada más y nada menos que el presbítero Esteban Razquin. Había pasado antes por Bogotá, Colombia, trabajando en el coro de la Catedral, mientras culminaba los estudios sacerdotales. Estuvo en Maracaibo y luego en Esuque, allí fundó una escuela de música.

A su regreso en 1906, actuó como Teniente Cura de la Parroquia Matriz, junto con el presbítero Dr. Estanislao Carrillo. Inició su peregrinaje por las casas de mujeres interesadas en la actividad musical, específicamente en piano, quienes se convirtieron en poco tiempo en hábiles pianistas. Desempeñó los curatos de la parroquia Chiquinquirá, de San Jacinto y Pampanito, donde reconstruyó el templo, encontrado en ruinas.

En este regreso se reanudan las clases de piano, no sólo enseña piano, sino otros instrumentos, tanto a domicilio como en su casa. Toma tan en serio la cátedra de música, que apenas le dedica poco tiempo a los oficios religiosos. Es tanta su ambición por las cosas del arte que al ver el creciente interés de sus discípulos, se decide a formar un grupo experimental de teatro, cuyos integrantes son: Luquitas Montani, Aparicio Lugo, Félix Berbecí Pérez, Carlos Manuel Briceño Salas, Miguel Ángel Lugo Vásquez, Rafael Paredes Gil, Juan Ruiz, Temístocles Salas, Juan Luis Carrillo y otros. Se montan comedias y zarzuelas: “El crimen misterioso”, “La Redención de un Padre”, “El Rey que rabió” con resultados que nadie podía imaginar. Estas primeras representaciones estremecen el ambiente, la ciudad no había tenido la oportunidad de presenciar estas escenas, producido nada menos, que por sus propios habitantes, germinaba en su seno un grupo con capacidades histriónicas, abocados al arte escénico, que antes nadie había sido capaz de dirigir y de descubrir.

Luego de este rotundo éxito van a Esuque, a San Lázaro y otros pueblos vecinos a llevar a aquel hermoso mensaje que desde hacía tiempo venía preparándose. Con esta actividad artística no sólo se daba a conocer a los actores, sino también al director del teatro.

El florecimiento artístico y musical de la ciudad se convierte en el objetivo directo del Dr. Trino Baptista, quien fue el Presidente del Estado desde 1908-1910. Le tiende la mano, en el buen decir trujillano, se ponen de acuerdo para la creación de un instituto donde la enseñanza de su especialidad, pueda impartirse de forma gratuita, con el fin de aprovechar y estimular la vocación muchos jóvenes de escasos recursos, que en la misma medida de Laudelino Mejías, demuestran interés por la música.

Nace entonces, la Escuela filarmónica, creada según decreto del nueve de septiembre de 1908. El propio Presidente Baptista se lo da a conocer a la Asamblea Legislativa del Estado en su mensaje del cinco de diciembre de ese año, advirtiendo textualmente que esta Escuela fue fundada “con el laudable fin de generalizar los conocimientos del divino arte, cuyo ameno estudio contribuye, en grado sumo, al generoso estímulo de los sentimientos humanos y a embellecer

con delicados rasgos de amable cultura, las costumbres, el teatro y las recreaciones sociales. Este instituto se inauguró el 1º de octubre con inusitada solemnidad y entusiasmo y cuenta ya con un número de cuarenta y siete cursantes. Sus Directores, el Señor Presbítero Esteban Razquin y el Señor Antonio Vásquez Núñez, son muy conocidos por su competencia y singulares dotes artísticas” (Marín, 1957: 67). Entre los estudiantes figuraban: Laudelino Mejías, Juan Ruiz, José Manuel y José Domingo Cegarra, Juan Urbina, Juan Ramón González, Trino Carrillo, Juan Paredes, Ramón Hernández, Manuel Salvador González, Francisco Briceño, Gerardo A. Tachella, Rafael María Valecillos, Nicomedes Orellana, José Eliseo Rosario, Julio Mendoza, Ausencito Barroeta, Elías Dávila, Luquitas Montani, Rafael Paredes Gil, Félix Berbecí Pérez y otros.

El día menos pensado se le da la razón al Padre Razquin. El año 1909 se iba a celebrar, por error, el natalicio del Libertador, el 28 de octubre, con este motivo, se invitó una banda que existía en Monte Carmelo integrada por músicos italianos que en ese lugar tenían su residencia. Hay un contrapunteo musical entre ambas bandas el Padre Razquin le pregunta al director de la Banda Vásquez que con qué número se va a dar inicio a la velada musical y éste le dice que con un valse y cuál no sería la sorpresa del ilustre levita, cuando al tocarle el turno a la Banda de Monte Carmelo, ésta pone en ejecución un concierto de clarinete, magistralmente interpretado. El Padre Razquin se pone rojo de vergüenza y prefiere que se lo trague la tierra.

En ese mismo orden musical, funda la Banda Filarmónica del Estado, el 1º de enero de 1910 que sustituiría con creces a la Banda Vásquez, gracias a los conocimientos adquiridos por sus integrantes, incluyendo los miembros de esta banda.

Organizada ya la Banda filarmónica de Trujillo en la cual había extraordinarios ejecutantes: Laudelino Mejías, como requinto, Juan Ramón González, como saxofón, Trino González como trombón, Juan Paredes, como bombardino, y José Eliseo Rosario, Víctor Escalona, Aparicio Lugo, como clarinetes. Se necesitaba un buen cornetín y el Padre Razquin se valió del Presidente del Estado para solicitar los servicios de José Antonio Carreño, un joven de gran talento musical que estaba llamado a ser con el tiempo uno de sus favoritos.

Al presentarse Carreño le dijo:

- Estúdieme esa obra, vamos a dar un concierto de cornetín -.

Gran compromiso por la exigencia del Padre Razquin, tenía que hacerlo bien. Ensayos, correcciones, ajustes vinieron luego.

Himno de Trujillo

Comienza el año de 1911, el Presidente del Estado era el general Víctor Manuel Baptista, quien fuese poseedor de muchos dotes excepcionales, que hasta sus adversarios le reconocían, le surgió la idea en ese mismo año de promover un concurso para la creación del Himno del Estado Trujillo, concurso que tendría que ajustarse a las bases siguientes:

“1º.- Se establece un Certamen entre los poetas residentes en el Estado, y los que siendo trujillanos se hallen actualmente fuera del él, para confeccionar la letra del Himno Regional.

2º.- Las piezas serán enviadas a la Secretaría General del Estado hasta el 10 de marzo de 1911, fecha en que quedará definitivamente clausurada la Justa.

3º.- Las producciones deben venir sin firma, en pliego cerrado; y en otro sobre se colocará el primero y el último verso que constituyen la primera y la última estrofa de la composición, con el nombre y la dirección de su autor; uno y otro sobre deberán ser distinguidos con una misma marca, en número y letras, a fin de que (sic) no haya lugar a confusiones.

4º.- El premio para este Certamen consistirá en un diploma lujosamente caligrafiado y en una pluma de oro.

5º.- Por resolución especial se nombrarán las personas que deben componer el Jurado que ha de adjudicar el premio a la mejor composición.

6º.- El veredicto del Jurado se pronunciará el primero de abril del año próximo.

7º.- La composición laureada se hará circular copiosamente en todo el territorio del Estado y fuera de él.

8º.- Desde el momento en que aparezca publicada la producción triunfante, quedará abierto un nuevo Certamen para la música que haya de adaptarsele; Justa a que pueden concurrir todos los artistas residentes en el Estado, y los trujillanos que para entonces se encuentren en cualquier parte de la República o en el exterior.

9º.- Las composiciones musicales se recibirán en la Secretaría General del Estado hasta el 10 de junio del año en referencia, y el 20 del mismo mes se pronunciará el veredicto.

10º.- Para la remisión de estas producciones, se observarán las mismas prescripciones que para las poéticas, con la sola advertencia, de que (sic) en vez del primero y el último verso, deben enviarse en el sobre que guarda el nombre y la dirección del autor, los cuatro primeros y los cuatro últimos compases de la composición musical.

11°.- Se designa como recompensa para mejor partitura, un diploma lujosamente caligrafiado y la cantidad de 200 bolívares.

12°.- Por resolución especial se nombrarán las personas que han de constituir el Jurado musical.

Único.- Una vez elegidas la letra y la música del Himno de Trujillo, será éste declarado oficial por Decreto separado, y se hará instrumentar y se reglamentará su uso, a fin de que (sic) el 5 de julio de 1911 se verifique su estreno en un acto público y solemne, que en celebración del Primer Centenario de nuestra magna Independencia, realizará en esta ciudad el Ejecutivo Trujillano, para adjudicar debidamente los premios a que se refieren los artículos 4 y 11.

El 13 de marzo del año siguiente se constituyó el Jurado para la letra del Himno: Presidente, Dr. José Rafael Pacheco; Vicepresidente, Pbro. Dr. Estanislao Carrillo; Secretario, Dr. Amílcar Fonseca; Vocales: doctores: Inocente de J. Quevedo, José Manuel Castillo, A. Baptista Quevedo y Máximo Barrios. Este Jurado dictó su fallo el primero de abril subsiguiente, en los siguientes términos:

“En Trujillo, capital del Estado del mismo nombre, a primero de abril de mil novecientos once, año 101° de la Independencia y 35° de la Federación, constituido el Jurado que suscribe, en la Sala de sesiones, con el fin de pronunciar el veredicto sobre la obra de verso que habrá de elegirse para el Himno del Estado, se procedió al acto en la forma usual; y habiéndose opinado detenidamente, sobre el particular, fue favorecida por el concepto unánime del Jurado la producción marcada con el número 3444 y en cuyos primero y último verso, se lee: “De Trujillo es tan alta la gloria!”. “Su diadema de eterno laurel”. En tal virtud se abrió el sobre contentivo del nombre y la dirección del autor de la composición laureada; y como resultare ser ésta la del ciudadano Antonio José Pacheco, Dirección Coro, Calle Falcón, Venezuela, se declaró merecedor del premio a que se refiere el artículo 4° del Decreto del Poder Ejecutivo de fecha 19 de diciembre último, sobre creación del Himno, por juzgar aquélla (sic) la más adecuada de las concurrentes para el objeto del Certamen, así por sus condiciones peculiares para el fin a que se le destina, como porque satisface mejor a los términos condicionales del Decreto.- Cree, además, el Jurado, deber suyo hacer mención honorífica de las producciones marcadas: X, * y ZZ, las cuales empiezan y concluyen respectivamente, con los siguientes versos: X, “Canto, pueblo, tu prócera vida” “ tu sola consigna, Patria y Libertad”; *, “En un himno patriótico y regio” “las grandezas, las glorias y honor”; y ZZ, “Tus emblemas radiantes de gloria” “del a la Ciudad”; cuyos autores resultaron ser: E. Álvarez de Lugo, F. Guerrero F., y Jesús Briceño Casas” (Op. Cit., 1957: 95-97).

La letra premiada es la siguiente:

CORO

De Trujillo es tan alta la gloria!
De Trujillo es tan alto el honor!
Niquitao es Valor en la Historia
Y Santa Ana en la historia es Amor!

VOZ

¡Oh Trujillo! El pendón de la Patria
Que a las armas los libres llamó:
Como un ángel radiante en justicia
En tus campos ilustres brilló.

Con Bolívar y Sucre los genios
de la prócera lucha inmortal,
Cruz Carrillo llevó esa bandera
A remotas regiones, triunfal.

En tus montes es Dios el trabajo,
En tus pampas es libre el corcel...
En tus pueblos palpita la vida,
En tus valles se cuaja la mies...

El Derecho a tus plantas depone
Sus divinos arreos, Mirabel!
¡Oh Trujillo! La gloria te ciñe
su diadema de eterno laurel!

CORO

De Trujillo es tan alta la gloria!
De Trujillo es tan alto el honor!
Niquitao es Valor en la Historia
Y Santa Ana en la historia es Amor!

El jurado para la parte musical, lo integraron en Caracas: Pedro Elías Gutiérrez, Salvador Llamozas, Sinforiano Latre, Andrés Delgado Pardo e Ignacio Bustamante. Este jurado envió su veredicto, a través de una carta, el 25 de junio de 1911:

Caracas, 25 de junio de 1911.

Señores doctores J. T. Carrillo Márquez, R. Pérez Rueda, Máximo R. Barrios y Luis Valera Hurtado:

Al presentar a ustedes el testimonio de nuestro agradecimiento con la honra señalada que les hemos merecido, designándonos para componer el Jurado Musical que debe pronunciar el veredicto acerca del Himno Regional de Trujillo, de acuerdo con el decreto expedido por el digno Presidente de ese Estado, cumplimos también con exponerles el resultado de nuestro cargo.

De las dieciséis composiciones enviadas, hubo que separar trece que no pudieron entrar en concurso por carecer de las condiciones artísticas indispensables para ser consideradas, desde el momento en que se prescindía de la forma lírica acostumbrada, tratándose de una composición destinada para el canto. Concretado el juicio a las tres restantes, que poseían su escritura vocal y el respectivo acompañamiento, no hubo vacilación en el Jurado respecto a la marcada con el número 606, que conceptuamos la obra más aventajada del Certamen, cuyo autor resultó ser el presbítero E. Razquin.

Creemos dejar así cumplido el honroso cargo que se han servido confiarnos, por cuyos resultados nos congratulamos sinceramente con ustedes.

Somos de ustedes attos. S. S.,

Pedro E. Gutiérrez.-- Salvador Llamozas.-- Sinfiriano Latre.-- Andrés Delgado Pardo.-- Ignacio Bustamante.

Concluido así el Concurso del Himno, el Ejecutivo del Estado señaló su uso por decreto del 5 de julio de aquel año, limitándolo a los siguientes casos:

1°.- En la instalación y clausura de las sesiones de la Asamblea Legislativa del Estado.

2°.- Para tributar el homenaje de estilo al Presidente del Estado.

3°.- En las fiestas y fechas clásicas del Estado, siempre que no sea permitido tocar el Himno Nacional.

4°.- En los actos de solemnidad, tanto del Ejecutivo como de sus Agentes.

5°.- En los actos dispuestos por los Concejos Municipales y demás Corporaciones Públicas, siempre que quieran revestirlos de esa solemnidad.

6°.- En los actos en que se rindan honores al Presidente de la República o a sus Ministros, cuando aquél (Sic) o éstos visiten el Estado, después de los toques que corresponden al Himno Nacional, y como un homenaje de consideración a dichos invitados.”

Por decreto del Presidente se consideró obligatorio el aprendizaje del Himno del Estado en las escuelas, para ser cantado por los alumnos “ en los actos públicos que se celebren.”

El merecido honor de ser el creador de la música del Himno del Estado permitió que el nombre del Padre Razquin quedara ligado por siempre al patrimonio del Estado.

Laudelino Mejías

Laudelino entre esotérico y panteísta se inspiró en la naturaleza para su producción musical. Una muestra se encuentra en “Conticinio” el cual representa un segundo Himno para los trujillanos. Este vals fue escrito en Valera, en 1923. Una noche anhelando su viejo terruño se quedó ensimismado, evocando la majestuosa serenidad de La Quebrada de los Cedros, refugio de sus disquisiciones artísticas, creyó –o tal vez vivió- escuchar en medio de esta evocación, las sencillas notas musicales que se desprenden de las aguas como un himno permanente de la montaña, le pareció sentirse embrujado por la dulce quietud del paisaje familiar, testigo mudo de sus sueños y fantasías, algo así, como el éxtasis de Bolívar en su Delirio sobre el Chimborazo, que colmaron la medida de su inspiración. Tomó lápiz y papel y entre dormido y despierto –como algo insólito especial- y con asombrosa facilidad como si copiara algo que sabía de memoria perfectamente, trazó a grandes rasgos la pieza que denominó “Conticinio”. Ese nombre significa La hora más silenciosa de la noche y traduce fielmente el motivo de esa maravillosa inspiración.

Laudelino también hurgó la entraña aborígen y siguiendo los pasos de la leyenda relatada por el poeta Samuel Barreto Peña, acerca de la india Maribel, escribió un poema sinfónico dedicado a la ciudad de Trujillo cuatricentenario.

Anteriormente había regalado a Trujillo otro poema sinfónico “Trujillo”. Composición de exuberante contenido musical, donde plasma o traduce algunos aspectos del pueblo trujillano. En Europa fue considerado por el musicólogo alemán Armin Fett “ideal para una gran banda formada con instrumentos de viento”. La Academia Mundial de Artistas y Profesionales de Roma, lo aceptó con vivos elogios, confiriéndole al artista la distinción de Maestro Académico Honoris Causa.

La condición telúrica se deja ver a través de los títulos de sus composiciones: “Canto a mis montañas”, “Mirabel”, “Conticinio”, “Hojas Secas”, “Trujillo”, “Juan Bimba”, “Alma de mi pueblo”. Según Cecilio Zubillaga Perera, Laudelino era “sensitivo tropical, impresionado por nuestra realidad”, al dedicarle el vals Juan Bimba al caroreño, poco tiempo después, el 28 de julio de 1936 don Chío, le dice en una carta “Hombres como usted, de vida tan pura y armoniosa, son banderas de gloria nacional, que en el achicamiento de las ideologías y en el aplebeyamiento de los sentimientos, estamos necesitados de flamear, para que se vea que Venezuela todavía conserva reservas poderosas de luchas contra la corriente de la vulgaridad, que asoma su hocico siniestro en todas partes. ¡Contra los hombres vulgares –que son legión– que quieren reducir la punta de toda meta ideológica a la posesión del mandato para saciar sus ansias sibaríticas, es preciso demostrar que también tenemos hombres puros y desinteresados, que concentran toda su aspiración en meter el alma noble de la Patria en el hueco maravilloso de un instrumento!” (Idem).

Laudelino tiene en su fecunda producción:

Música clásica: "Canto a mis montañas", "Alma de mi pueblo"

Poemas Sinfónicos: "Trujillo", "Mirabel"

Valses: "Conticinio", "Imposible", "Silencio corazón", "En las horas", "Mirando al Lago", "Merceditas", "Despertando" "Isabel" (en recuerdo de su abuela), " Amaneciendo", "Anocheciendo", "Vuelo de un Ángel", "Adiós juventud", "La voz del corazón", "Quejas", "Al partir", "Ondas tranquilas", "Canducha", "Déjame Señor", "Así es la vida", "Hojas Secas", "Pienso en ti", "Aguas dormidas", "Mar de Sorrento", "Trujillo", "Noche de luna", "Delicia campestre", "Alma Indiana", "Sueños de artista", "Juan bimba" y "Por qué lloras".

Pasodobles: "Murmullos del Castán", "De Trujillo a Boconó", "Cielo trujillano", "La Negra malcriada", y "El Mocho Leopoldo".

Marchas para las estaciones de Radio Valera, Ondas de América, La Voz del Táchira y Radio Trujillo.

Marchas religiosas: "San Antonio" y "Viernes Santo".

Otras marchas: "Campesina", "Banda Sucre", "Día del Ejército", "Comandos Aliados", "Nuevo Siglo", "Honor Militar", "Pesquería", "Marlene" y "Ejército Nacional".

Danzas: "Amorosa", "Melancolía" y "Alma enferma"

"Himno del Distrito Rosario 113"

"Himno del Club Rotario de Trujillo".

Vivió también en Valera y Ciudad Bolívar y donde puso los pies se rodeó de alumnos. Entre sus alumnos más aventajados figura el guitarrista Alirio Díaz. Admiró al Maestro Vicente Emilio Sojo, como fundador y director de la Orquesta Sinfónica Venezuela y como director de la Escuela Superior de Música de Caracas. Se sintió complacido ante la obra del Retablo de Maravillas, la Coral Venezuela, el Coro de Trabajadores, el Coro Danzante Cerro del Ávila.

A raíz de su enfermedad lo jubiló el Ejecutivo, vino a sustituirlo Rafael A. Pernalet. Tiempo más tarde cultivó con más ahínco el género clásico. Recibió innumerables galardones, entre los cuales están:

1943.- Premio del Ejecutivo del Estado Apure en el Concurso de la canción venezolana, Bs. 1.500 y trofeo de plata por su canción "Arreboles".

1945.- Condecoración Francisco de Miranda en su Tercera Clase y Diploma de Honor, otorgado por el Ejecutivo Nacional.

1950.- Medalla de Oro del Club de Leones de Valera.

1951.- Medalla de Oro y Diploma de Honor del Ejecutivo del Estado y del Ateneo de Trujillo.

1953.- Diploma de honor de la Academia Mundial de Música de Roma y conferimiento del título de Maestro Académico Honoris Causa, por su poema sinfónico "Trujillo".

1953.- Medalla de Oro del Salón de Lectura de San Cristóbal, en homenaje conjunto del Ejecutivo del Estado Táchira y diversas instituciones.

1953.- Medalla de Oro del Club de comercio de Valera.

1955.- Lira de Plata de la Concha Acústica de Caracas, por "Conticinio" como el mejor valse popular venezolano.

1956.- Medalla de Oro de la Asociación Venezolana de Periodistas, Seccional Trujillo.

1956.- Medalla de Oro de La Casa de Los Andes, de Valencia y pergamino y acuerdos de diversas instituciones de la misma ciudad.

1957.- Medalla de Oro de La Casa de Los Andes, de Maracaibo y diplomas de diversas instituciones del Zulia (Ibidem, pp. 143-144).

Sin embargo, el mayor de los homenajes fue el rendido por la Municipalidad del Estado Trujillo, al erigir un busto en el patio interior del Moderno Palacio Municipal construido por el Concejo para el cuatricentenario de la ciudad. Este homenaje le propició en vida, al ilustre Maestro la satisfacción de ver con sus propios ojos y de tocar con sus manos, plasmada en bronce su excelsa figura, como gratitud del pueblo trujillano. No tuvo más riqueza que la de su música.

En ese transitar del trujillano en lo concerniente con la música el doctor Carreño, 2000, presenta un esbozo desde unas décadas atrás hasta el pentagrama musical de los últimos tiempos. En ese orden, resalta la figura de:

José Antonio Carreño, nació en Escuque, Estado Trujillo, el 29 de octubre de 1893. Recibió sus primeras lecciones musicales de los maestros José de Jesús Carreño y Emiliano Espinoza, quienes dirigían la Banda Filarmónica Escuqueña, luego del Padre Razquin. Fue llamado por este Presbítero para integrar la Bsanda Filarmónica de Trujillo, como cornetín. Sus composiciones fueron: *Acuérdate de mí, Ana Isabel, Josefina, Mis tristezas, Boconó, La chica valerana, Tu dulce mirar, Aires Trujillanos, Saludo a Caracas, Yolanda, Buenos Aires, Tu recuerdo, Barrio del Carmen, entre otras*. Fundador y Director de la orquesta Carreño y sus muchachos. Fue Maestro en la Cárcel Nacional de Trujillo con su instrumento preferido la trompeta.

José Ramón Aranguren, nació en Trujillo el 03 de marzo de 1915. José Ramón fue un músico con características especiales, excelente ejecutor de la trompeta, hijo de Laudelino Mejías. Integró en Maracaibo las Bandas Rafael Urdaneta y Simón Bolívar. En Trujillo, la Banda Laudelino Mejías. Fue Director y Ejecutante de las orquestas Buenos Aires, América y MustAbas. Cofundador de la Escuela de Música Esteban Razquin, en 1958. Obtuvo el premio del primer Festival de la

Música Popular Trujillana, en 1967, con la canción *Quebrada de Los Cedros*. Otras canciones son: *Aura Marina* (vals), *Albertico* (pasodoble) y *Santa Ana de Trujillo* (vals).

Ramón Aranguren, nació el 14 de abril de 1920. Fue integrante de las orquestas Buenos Aires y Banda Sucre, hoy Banda Laudelino Mejías. Fue profesor de música en la Escuela Adolfo Navas Coronado, de Pampanito. Participó en uno de los festivales de música popular con el merengue *Negro Bembón*. Escribió el libro titulado "Refugio" con poesías, anécdotas, música y cuentos trujillanos. Su instrumento favorito era la trompeta aunque ejecutaba muy bien el trombón. Compuso varias canciones: *Río Castán*, *Siluetas de Chejendé*, *Ella*, *Josefita*, *Beatriz*, *Reliquia* y *El Negro Bembón*. Recibió en Barinas la Orden Presidente de la República, otorgada por el Concejo Municipal.

Alberto Aranguren, nació en Trujillo. Pintor, escritor, músico y profesor de la escuela Esteban Razquin en el Ateneo de Trujillo. Clasificó con la canción *Paloma mía* en el Festival de la Canción Popular realizado en Caracas. Participó en el Festival Pampero efectuado en Mérida, con la canción *Raza Trujillana*.

José Antonio Abreu, nació en Valera, Estado Trujillo, el 07 de mayo de 1939. En 1961 obtuvo el título de Economista (Summa Cum Laude) en la Universidad Católica Andrés Bello. En la Universidad de Pennsylvania hizo un postgrado en Economía Petrolera y Minera. En 1964 se graduó de Maestro Compositor en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas y como ejecutante de piano y clavecín y en 1966, como Profesor Ejecutante de Órgano. En 1976 se le otorgó el Premio Nacional de Música. Fundó el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, como su Director. Fue designado Presidente de la VI Conferencia Internacional de Música de la OEA. En 1993 fue nombrado Ministro de Estado para la Cultura y Presidente del Consejo Nacional de la Cultura. Desde 1966 es Delegado Especial de la UNESCO para el desarrollo del Sistema Mundial de las Orquestas y Coros Juveniles e Infantiles.

Gustavo Aranguren, nació en Trujillo, el 29 de agosto de 1948, inicia sus estudios con su padre Alberto y José Ramón Aranguren. Estudió teoría y solfeo en la Escuela Esteban Razquin. Perteneció a la Banda Laudelino Mejías. Participó en el Tercer Festival de Música Popular Trujillana con el joropo *Venezuela y nada más*. Perteneció a la Sonora América, Orquesta MustAbas, Conjunto Panamá. Estudió Teoría, Solfeo, Composición y Dirección en el Conservatorio Musical de Boston (Academia Musical Beklek) con el famoso jacinista: el profesor Drive Gruber. Formó parte de la Orquesta de Tito Fuentes, Celia Cruz, Ray Coniff, pero fundó su propia orquesta Los Bravos de Boston. Regresa a Venezuela y se incorpora a la Orquesta Sinfónica de Caracas como trompetista. Solicitado por Daikirí, Ilan Chester, Ricardo Montaner, Franco de Vita, Jordano, Grupo Esperanto y ahora pertenece al Grupo Guaco.

José Antonio Aranguren, nació en Trujillo, el 22 de octubre de 1950, hijo del maestro de música Alberto Aranguren. Realizó estudios de Teoría, Solfeo y Violín

en la Escuela de Música Esteban Razquin de Trujillo y luego en la Escuela de Músicos Militares de La Victoria del Estado Aragua; hizo Estudios Generales de Música en la UCV. Fue músico de la Banda Marcial del Batallón Marino N° 52, de Cumaná, Trompeta de la Banda Laudelino Mejías, llegando a ser Subdirector. Fundó el Orfeón José Antonio Carreño del Distrito Escolar N° 1 y la Coral del Ministerio del Ambiente. Recibió la condecoración del Ilustre Concejo Municipal de Trujillo por el tercer lugar del Festival de Música Venezolana y el Botón de Oro de la Gobernación del Estado Trujillo, por sus 25 años de servicio. Sus composiciones son: *Sabor a mi tierra, Es mi raza, Amigo, Junto a la Nave está el amor, Aprieta el cinturón mi Juan.*

Carlos Carreño, nació en Trujillo el 25 de octubre de 1951. Estudió Teoría, Solfeo y Clarinete en la Escuela Esteban Razquin de Trujillo, con el profesor Luciano Macaferri y clases particulares con el maestro Oscar Martínez. Estudió en la Escuela Superior de Música de Caracas, al mismo tiempo, medicina en la Escuela Luis Razzetti de la UCV. Entre sus composiciones están: *Mi bella ciudad, Madrecita, Recuerdos, La noche y tú, La culpa de la luna, Piel Morena, Nunca te perdonaré, Quiéreme, Pueblito Antañón.* Fundador de la Fundación José Antonio Carreño junto con otros trujillanos.

Jorge Carrillo, comenzó su actividad musical en 1958. Realizó sus estudios iniciales en la Escuela de Música Esteban Razquin con su instrumento el violín, fue compañero de estudios de Ramón Barrios. Continuó estudios en la Escuela Superior de Música en Caracas, con beca de la Gobernación del Estado Trujillo. Se marcha a Ferrara (Italia) para hacer estudios en Dirección Orquestal y Composición en el Conservatorio Girolamo Frescobaldy, durante cuatro años. Al regresar a Caracas fue alumno del profesor Gonzalo Castellanos. Fue Miembro fundador de la Orquesta Juvenil Nacional y del Núcleo de Trujillo, miembro fundador y Director Artístico de la Orquesta Sinfónica del Estado Trujillo. Es Director de la Escuela de Música Esteban Razquin. Ganó el Festival de Música Popular Trujillana con la canción *Flor del recuerdo*, en 1971. Recientemente fue nombrado Director de

Morella Muñoz, nació en Santa Rosa del Estado Trujillo, el 12 de diciembre de 1955. A los nueve años recibió clases de la profesora Wanda Maccaferri y profesionalmente se inicia en la Orquesta de Obando y sus Stars, luego con Oswaldo y Rafael, La Poderosa, La Inmensa y otras. Como solista estuvo entre 1979 y 1989. En el Ateneo de Trujillo ganó la Voz de Oro en el año 1982, la Golondrina de Oro, en 1985, en Escuque y la Voz del Primer Festival Magistral en 1989. Ha sido jurado de este festival. Da clases en la ETI Laudelino Mejías de Trujillo desde 1991.

Roger Marín, nació en Trujillo el 29 de febrero de 1960. Comenzó sus estudios musicales a los cinco años con el canto, a los doce estudia cuatro con el profesor Jesús María Cuevas y a los 16 con Wilfredo Villegas. Integra la Rondalla de los Andes como primera guitarra. Participó en el programa de TV A todo color, dirigido por Chelique Sarabia y gana el primer lugar en el concurso de cuatro. A los 19

años comienza con la Orquesta Típica del Estado. En esa misma época comienza estudios de Solfeo con el profesor Ramón Barrios y como instructor de música en la Fundación del Niño y en los liceos Cristóbal Mendoza, Ramón Ignacio Méndez, Rafael Rangel y Pedro José Carrillo Márquez. Realiza estudios de Armonía, Composición Musical y Orquestación con el profesor Juan Soublette. Compartió con diferentes grupos nacionales e internacionales. Entre los galardones obtenidos están: Voz de Oro del Estado Trujillo, Voz del Canto Trujillano, Festival de la Canción Coromotana, Festival de la Voz de Rubio, Festival de la Voz Parlamentaria, entre otros. Ha realizado arreglos orquestales para grupos, desde cuartetos (Cuerdas, maderas, metales) hasta orquestas sinfónicas.

Eugenio Carreño, nació el 25 de noviembre en 1966, comenzó sus estudios musicales a los ocho años, para incursionar luego en Teoría, Solfeo, Piano Complementario, Armonía e Historia Estética de la Música, en la Escuela Esteban Razquin. En los años 1980 y 1983 ganó la Voz liceísta, representando el Estado a nivel nacional. Grabó un LP editado por la Gobernación del Estado y la Dirección de Educación y Cultura. En el disco del Festival Pampero grabó *Raza Trujillana* y la canción *Quiéreme*, en el cassette de la Fundación José Antonio Carreño. Ingresa a la Orquesta Sinfónica del Estado Trujillo. Continúa su formación en el Conservatorio Superior de Música Simón Bolívar en Caracas donde realiza estudios de clarinete con los profesores Valdemaro Rodríguez y Jorge Montilla, siguió estudios de música de cámara con el profesor David Escanio, Clarinete con el profesor Walter Beynkens y Luis Rossi y Dirección Orquestal con los maestros Gregory Carreño y Rodolfo Saglimbeni. Ocupó el cargo de Director del Conservatorio de Música Laudelino Mejías de Trujillo, Director de la Orquesta Infantil, integrante de la Banda Laudelino Mejías, profesor de clarinete de la Escuela Esteban Razquin. Dirigió la coral Modesta Bor del NURR y la del Colegio de Abogados, ambos del Estado Trujillo. En la actualidad realiza Estudios Superiores de Música en el Instituto de Estudios Musicales (IUDEM) en las menciones de Ejecución Instrumental (clarinete) y Dirección de Orquesta. Es Director del Coro de la Orquesta Sinfónica de Miranda y profesor del Ensemble Viento y Madera de la Orquesta Juvenil, Núcleo Los Teques.

Oscar Martínez, profesor de clarinete en la Escuela Esteban Razquin del Ateneo de Trujillo. En 1966 clasifica de cuarto lugar en el Festival de Música Popular Venezolana, auspiciado por la Fundación del Niño y Radio Caracas Televisión, realizado en Caracas, con la canción *Muerta Ilusión*, en 1968, ocupa el primer lugar en el mismo festival, con la canción *Estampa*.

Ramón Barrios nació en La Quebrada, Estado Trujillo, cofundador de la Orquesta Sinfónica Juvenil Nacional, fundador de la Orquesta Típica del Estado Trujillo, formó parte de la Orquesta MustAbas, siendo director José Ramón Aranguren, pero su mejor trabajo está en la creación del Grupo Polimnia, representante de la música venezolana dentro y fuera del país. Entre sus composiciones se cuentan: *Carretera Trasandina*, *Siento* y *Dile que la Quiero*.

Gregory Carreño, nació en Caracas, director de orquestas y coros. Estudió en la Universidad Autónoma de México para Maestro de Coros bajo la dirección del Maestro Enrique Ribo. Composición, Dirección y Análisis de la Forma con los Maestros José Antonio Abreu y Fernando Quatrochi. En la Academia Internacional de DETE en Nice (Francia) y en el Conservatorio de Música Hugo e Olga Levi en Venecia (Italia), realizó curso de Perfeccionamiento Instrumental con los Maestros Walter Beynkens y Giovanni Bachi, todos sus estudios los ha logrado con excelentes calificaciones. Es miembro fundador de la Orquesta Nacional Juvenil de Venezuela, con la que visitó países como Inglaterra. Ganó por concurso el puesto de Clarinete Principal de la Orquesta Internacional Juvenil, integrada por jóvenes músicos de todo el mundo. Egresado de la Academia Latinoamericana para Jóvenes Directores de Orquesta (CIDEM). Ha realizado cursos de verano para directores de Orquesta de Summer Canford School de Inglaterra. Recibió el galardón de Joven Director de Orquestas, en el Año Internacional de la juventud. Ha dirigido las Orquestas Sinfónica Nacional Simón Bolívar y Nacional Infantil.

Antonio Montilla, comienza en el arte musical en el año 1964, en la Escuela de Música Esteban Razquin, luego en Caracas en el Conservatorio José Antonio Lamas. En Italia, cursa estudios de flauta dulce en el Conservatorio César Polinni con el profesor Arturo Danecin. Regresa a Venezuela y es miembro fundador de la Orquesta de Cámara del Estado Trujillo y de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. Fue profesor de Música (Flauta) en la Escuela Esteban Razquin y Director de la Banda Laudelino Mejías. Formó parte del sexteto criollo del profesor Ramón Barrios, de la Orquesta Típica y del Grupo Óptimus. Su mayor ocupación es la docencia junto al de ser solista de flauta.

Beatriz Lozada Febres. Inició sus estudios de Música en la Escuela de Artes Monseñor Contreras, de Valera, Estado Trujillo donde culminó los cursos de Piano, Teoría y Solfeo. Al graduarse de Maestra se dedica a la docencia musical en Educación Preescolar, cuyas experiencias la motivaron a realizar estudios en las ramas de Pedagogía Musical y Dirección Coral, para lo cual toma lecciones de Armonía, Historia de la Música, Análisis y Dirección de Formas Corales en las Escuelas de Música José Lorenzo Llamozas y la de Canto Coral, en Caracas. En el año 80 viaja a Estados Unidos con la finalidad de realizar estudios universitarios de Educación Musical en la University of Tennessee at Martin. Se graduó en la Western Kentucky University. Actualmente dicta las cátedras de Piano Complementario en la Escuela de Música de la ONJU- Módulo La Puerta del Estado Trujillo y como Subdirectora en la Escuela de Música Laudelino Mejías de Valera.

Alfonso Rodríguez, inicia sus estudios musicales en 1964 con los profesores Luciano Maccaferri y el Padre Arciero. Su instrumento inicial violín y luego la viola, completando sus estudios de piano y armonía en 1967. Formó parte de la Orquesta de Cámara del Estado Trujillo y de la Orquesta Juvenil Nacional y Núcleo Trujillo y de la Banda Laudelino Mejías. Profundizó estudios de viola en Barquisimeto. Formó parte de la Orquesta Sinfónica Simón Bolívar. En 1968 en el Festival de Música Popular Trujillana ocupó el tercer lugar, con la canción

Penumbra y el año siguiente con la canción *Noche gris*, ocupó el primer lugar en el Festival de la Canción Andina y el segundo lugar, con la canción *Gracias a Dios*. Gana como Compositor del año, en 1970, en Trujillo y Mara de Oro, como compositor, en 1971. Participó en el Festival Pampero con *Ofrendas*, en la Voz Coromotana en Guanare en 1994, ocupó el segundo lugar, con *Madre Mía* y en el 95, el primer lugar con *Ovación Coromotana*, interpretada por Roger Marín.

LA MÚSICA Y EL CANTO EN PAMPÁN

Según Quevedo Segnini (1980: 289-290), en el libro intitulado Pampán y sus gentes. Tomo II, escribe algunas inquietudes del Municipio Pampán relacionadas con el canto y la música:

“El arte musical y conexos: aún cuando en música Pampán no ha tenido actividad que vaya pareja a otras disciplinas de la cultura, sí sabemos que por los años veinte don Fernando Segnini Lupi en unión de hijos y amigos formó un conjunto musical especie de estudiantina; y que antes por los años diez don Emilio Paolini con el profesor elbano –natural de la Isla de Elba- Marcos Bianchi, también conformaron un conjunto musical.

Agrega más adelante:

Este profesor Bianchi llegó a Pampán en septiembre de 1910 con don Elbano Provenzali que regresaba de Italia a donde había viajado por motivos de salud. Sabemos que también componía porque el 30 de agosto de 1913, en una velada de onomástico que se improvisó para la señorita Rosa Arminda Segnini, aquel le dedicó un valse titulado “Rosa” del cual no hemos podido hallar la partitura, pero el acto fue registrado en “Idilios” N° 58 (Pampán, septiembre de 1913). Asimismo que el insigne compositor trujillano Laudelino Mejías concurría a pie o a caballo desde Trujillo, a recibir clases de instrumentación del profesor Bianchi, según lo asienta el historiador Alfonso Marín, seguramente por datos del propio Maestro Mejías”

Continúa refiriéndose Quevedo Segnini al aspecto musical: “... Existieron además algunos conjuntos de cuerdas como los de Olivo Gásperi y de Jesús Terán (alias El Bachaco), ambos procedían del Distrito Carache; en su barbería a Gásperi con acompañamiento de cuatro y guitarra por Ángel María y José de Jesús Pérez Rueda le oímos al violín inspirados vales de su propia cosecha... “. (p. 290).

En ese mismo orden de ideas, escribe Quevedo Segnini: “ Y en la modalidad de la canción popular Antonio José Méndez (alias “José el Pelao”), tipo de neta extracción popular que ha compuesto alrededor de veinte canciones entre las que recordamos “Pampanerita”, “Por qué no vienes” “Ansiedad”, “Triste Navidad”, “Noche silente”, “Tus Miradas” y la que ha sido más divulgada y conocida su vals-canción “Pampán Querido”, que ha pegado tanto que es número obligado en las

serenatas del pueblo... “. (p. 290).

Desde la misma perspectiva, otro compositor pampanense citado por Quevedo Segnini: “Otro muy prolífico en este género ha sido René Pérez Segnini, con una serie de inspiradas canciones de las cuales varias han sido registradas en el acetato no en foma comercial sino en discos de promoción de las fiestas patronales, cantadas por el pampanero Berquetunio Matehus Paolini, éste también es autor de una preciosa canción: “Entre las Almas y las Rosas”. Y en reuniones de amigos y familiares René con su hermano Conrado Pérez Segnini conforma un dueto de innegable éxito en sus interpretaciones” (p. 90).

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, D. C. de, (1997). *El camino de la música*. Caracas: La Bodoniana.
- Agerkop, T. (1976). Investigación del INIDEF. Inédita.
- Agerkop, T. (1979). *Piaroa. Venezuela*. Plan multinacional INIDEF-OEA. Venezuela: Lithogalaxia.
- Ander-Egg, E. (1983). *Técnicas de investigación social*. Argentina: Hvmánitas. Colección Guidance, G.5.
- Arias, F. (1997). *¿Cómo se hace un proyecto de investigación?* Caracas: Episteme.
- Barquero, R. (1999). *Vigotsky y el aprendizaje escolar*. Argentina: Aique.
- Bavaresco, A. (1999). *Proceso metodológico de la investigación*. Caracas: Academia Nacional de Ciencias Económicas.
- Biblioteca de Consulta Microsoft® Encarta® 2003. © 1993-2002 Microsoft Corporation.
- Biblioteca Salvat (1975). *La Sociología*. Grandes temas. N° 66. Barcelona. España: Salvat editores,s.a.
- Biblioteca Salvat (1975) *La Nueva Pedagogía*. Grandes temas. N° 67. Barcelona. España: Salvat editores,s.a.
- Carvalho, J. J. de y R.L. Segato (1987). *El culto Shangó en Recife, Brasil*. Investigación del INIDEF CONAC-CCPYT. Caracas.Venezuela: Lit. Pacmi.
- Chávez, N. (1994). *Introducción a la investigación educativa*. Zulia: SIE.
- Coll, C. y otros. (1995). *Los contenidos de la reforma*. España: Santillana.
- Cortazar, A. R. (1967). *Señalada en Juella (Pcia. de Jujuy)*. Colección audiovisual. Folklore Argentino en imagen y sonido. Buenos Aires.
- DICCIONARIO LAROUSSE. (1964). París.
- Enciclopedia Metódica Larousse. (1997). (Dir. Ricardo domingo). *Música en Enciclopedia Metódica*. (Vol 4, pp. 152-224). Colombia: Larousse.
- Guido, W. (1978). *Panorama de la música en Venezuela*. Caracas: Cuadernos de Difusión. Serie en Venezuela.

- Guillén de Rezzano, C. (1985). *Didáctica General*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Grebe, M. E. (1980). *Generative Models. Symbolics Structures and Aculturation in the Panpipe Music of the Aymara of Tarapaca*. Chile. Belfast. Tesis de doctorado.
- Hernández, S. R. y otros. (1998). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- LEY ORGÁNICA DE EDUCACIÓN. (1980). Gaceta oficial de la República de Venezuela.
- Mayntz, R, Holm, K. y P. Gubert. (1980). *Introducción a los Métodos de Sociología Empírica*. España: Editorial Alianza Universidad.
- Marín, A. (1957). *El artista y su tiempo. Apuntes de historia trujillana*. Trujillo: Imprenta del Estado Trujillo.
- Mello Carvallo, I. (1974). *El proceso didáctico*. Argentina: Kapelusz.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN. (1944). *Programas de Educación Primaria*. Caracas: Imprenta Nacional.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN. OFICINA SECTORIAL DE PLANIFICACIÓN Y PRESUPUESTO. DIVISIÓN DE CURRÍCULO. (1985). *Manual del docente*. Sector urbano. Primer grado. Caracas.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN. OFICINA SECTORIAL DE PLANIFICACIÓN Y PRESUPUESTO. DIVISIÓN DE CURRÍCULO. (1986). *Manual del docente*. Sector Rural. Primer grado. Caracas.
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN. DIRECCIÓN GENERAL SECTORIAL DE EDUCACIÓN BÁSICA, MEDIA, DIVERSIFICADA Y PROFESIONAL. DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN BÁSICA (1997). *Currículo Básico Nacional*.
- Morón, G. (1964). *Historia de Venezuela*. Caracas: Italgráfica, c. a.
- Quevedo Segnini, G. (1980). *Pampán y sus gentes (Estelas perdurables)*. Tomo II. Trujillo: Imprenta Oficial.
- Quintana, S. (1996). *¿Cómo elaborar un proyecto de investigación?* Caracas: Universidad Santa María.
- Ramón y Rivera, L. F. (1987). *El Joropo. Baile Nacional de Venezuela*. Caracas. E. Armitano Ed.
- Reis García, R. M. y F. Meza Ruiz. (1988). *Contribuciones al estudio de la Etnomúsica y Cultura Wayúu*. CCPYT-CIDEF. P. 9.
- Revista Orquesta Sinfónica Venezuela. (1968). Año II N° 7. Caracas. Venezuela.
- Revista Orquesta Sinfónica Venezuela. (1970). Año III N° 10. Caracas. Venezuela.
- Sabino, C. (1997). *El proyecto de investigación*. Buenos Aires: Monte Ávila.
- Spencer, R. A. P. de, y M. C. M. De Giudice. (1984). *Nueva didáctica general*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Tamayo y Tamayo. (1996). *La investigación social*. Colombia: Norma.
- Torres Perdomo, M. E. (1992). *El perfil del facilitador Polivalente*. Mérida: Consejo de Publicaciones de la ULA.

Torres Perdomo, M. E. (2003). Técnicas e instrumentos de Evaluación en la primera y segunda etapas desde la perspectiva del Currículo Básico Nacional. Proyecto de investigación.

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR (2002). *Manual de trabajos de grado de especialización, maestría y tesis doctorales*. Caracas.

Velásquez, R. y M. Brand. (1979). *Guaymi. Panamá*. Cajas audiovisuales INIDEF. Caracas. Venezuela.

Velásquez, R. (1987). *Chamanismo, mito y religión en cuatro naciones étnicas de América aborígen*. Caracas: Biblioteca de la academia de la Historia.

“DISEÑO DE UN PROGRAMA DE PROMOCIÓN CULTURAL RELACIONADO CON LA EDUCACIÓN MUSICAL EN LA ESCUELA BOLIVARIANA “EL VALLE DE JESÚS”

Presentado por la Licenciada Carolina Benítez C. bajo la tutoría de la doctora María
Electa Torres Perdomo

Fase de Planificación:

Capítulo I Propuesta del trabajo

1-1- Justificación

La educación ha propiciado el aprendizaje de niños, niñas, jóvenes y adultos y con ella, la institución educativa se convierte en el mayor instrumento para lograr los cambios que puedan darse a través de la ciencia y la tecnología, pero esos cambios deben programarse con el fin de promover la justicia y la paz social del entorno en el cual habitamos y un poco más allá, fuera de los predios de la región. De allí que, las instituciones educativas no sólo busquen la promoción y los alcances de los valores de los participantes inmersos en el proceso, para que se inserten en el medio social en el cual viven e interactúan.

En ese sentido, todo educador, que se considere como tal, debería ser un agente generador de aprendizajes, con actividades que atiendan las necesidades biológicas, psicológicas, emocionales –espirituales, educativas y culturales que produzcan en los participantes aprendizajes significativos vinculados con las necesidades, intereses, expectativas, creencias en el sistema de valores, el ritmo de aprendizaje, el sentimiento que cada uno posee-, entre otros, para mejorar aquellos aspectos negativos o debilidades que obstaculicen su ritmo de vida normal.

El aprendizaje de la música convierte el ambiente del aula en un lugar de esparcimiento, de aprendizajes significativos y de satisfacción y crecimiento personal. Su finalidad consiste en desarrollar habilidades de aprendizaje a través de la exploración, el descubrimiento, el análisis del lenguaje verbal, gestual y corporal, acordes con sus condiciones histriónicas personales que puedan propiciar un cambio significativo en su conducta, toda vez que incentiva al participante para la adquisición de un aprendizaje significativo que lo conduzca a descubrir la gama infinita que lleva consigo internamente. Todos esos logros adquiridos permiten estimular el hemisferio derecho.

En ese orden, la necesidad de crear programas y habilitar espacios donde los niños, las niñas, los jóvenes, los adolescentes y los adultos puedan adquirir conocimientos y herramientas que les permitan convertir el ocio en una actividad productiva, sana y placentera que se convirtió en el eje central de esta investigación, al pretender con ella incentivar a la población ubicada en el sector “El Valle de Jesús” de la parroquia Flor de Patria en el Municipio Pampán –

comunidad rural que está caracterizada por presentar un alto índice de exclusión social reflejados en el alto nivel de desempleo, analfabetismo, desnutrición, exclusión escolar, embarazo precoz y dificultad para acceder a los servicios públicos, entre otros. Situación que evidencia y que ha incidido negativamente en la calidad de vida de la población. Este Programa de Promoción Cultural puede servir a toda la circunscripción del Estado Trujillo, para que se incorpore en el área cultural, específicamente en el rubro o sub-área del canto y la música en todas sus manifestaciones: folklóricas, populares o clásicas, entre otras.

Con la finalidad de revertir esta situación se han implementado formas organizativas auspiciadas por organismos internacionales tales como la FAO y nacionales como PDVSA, que han sido acogidos con beneplácito por todos los vecinos del sector y que permite, a su vez, promover el liderazgo y la promoción social en el docente, en los integrantes de la comunidad como una forma de incentivación que permita involucrarse de lleno en los problemas que le conciernen a cada uno, pues esa experiencia extra-cátedra permite también percatarse de los problemas por los cuales atraviesan sus hijos y representados, dónde es menester apuntalar para apoderarse de los saberes de la comunidad, conocimientos que ayudan a elevar la calidad de vida y a descubrir en qué aspectos hay que hacer hincapié para mejorar la calidad de vida sin estropear el ambiente social y natural. Todos esos descubrimientos pueden y deben llegar a incentivar, estimular y propiciar la creatividad en niños, niñas, jóvenes y adultos donde la música se convierte en una herramienta educativa de inmenso valor para apoyarse en ella y así afianzar los conocimientos exigidos en la programación curricular y las prácticas organizativas que se están generando en la comunidad.

Con estas actividades se puede llegar a moldear y configurar los conocimientos, habilidades y destrezas que deberán adquirir los participantes inmersos en ese proceso de aprendizaje. Este proceso depende de un conjunto de factores implícitos o no, entre los cuales se destacan dos, en forma predominante: 1) **la persona** que va a organizar, dirigir y/o administrar el conocimiento, basado en un conjunto de reglas, técnicas, procedimientos, métodos que se constituirán a la larga, en una serie de estrategias para la facilitación de los aprendizajes, que

permitirán el juego de un rol decisivo y significativo como docente y 2) **el mismo receptor del proceso**, denominado en la actualidad participante, quien debe manifestar su actitud o disposición en esa expresión cultural denominado música y canto. Expresión cultural que requiere habilidades, destrezas o aptitudes implícitas en cada ser humano junto con la motivación que ese aspecto cultural le produce, el tiempo y la dedicación que requiere el aprendizaje, si no es así, el programa no germinará. A partir de estos planteamientos se infirió la importancia de diseñar un Programa de Promoción Cultural basado en estrategias que incentiven el aprendizaje de la música, en la Escuela Bolivariana ubicada en el sector “El Valle de Jesús”.

En este sentido, el Programa de Promoción Cultural se justifica y adquiere una relevancia especial al propiciarle a las personas interesadas en este campo, la oportunidad de incursionar en el canto y la música, y demostrar a la vez, sus condiciones histriónicas como persona, para contribuir con la paz y la justicia de la Parroquia, del Municipio, del Estado y de Venezuela, puesto que la música no tiene fronteras, ni credos, ni razas.

Para consolidar este proyecto es necesario la colaboración constante y desinteresada de los conocedores de la música, de las autoridades parroquiales y municipales, amén de los interesados en adquirir esos conocimientos. El Estado Trujillo se ha manifestado en cuanto a la música con autores, compositores y ejecutores de este aspecto, tal es el caso del ilustre Laudelino Mejías, como el más sobresaliente en este rubro, sin desconocer el aporte de muchos hombres y mujeres que han hecho gala de esas condiciones especiales en cuanto a canto y música se refiere, como fue el caso del Padre Esteban Razquin.

En ese orden de ideas, para la elaboración y diseño de ese Programa se tomaron en cuenta los aportes de la historia musical, a través de la revisión bibliográfica y de la aportada por las personas a quienes se les aplicaron instrumentos de recolección de información, ambas pueden servir de referente válido acerca de cuáles pueden ser las estrategias que favorecen la divulgación y el aprendizaje de la música.

Desde ese punto de vista, luego de obtenidos los resultados de la encuesta o entrevista, se buscaron formas que permitan incorporar y mejorar la calidad del proceso de aprendizaje, no sólo en las instituciones seleccionadas, sino en el Municipio y más ambiciosamente, en el Estado.

En síntesis, el Programa de Promoción Cultural relacionado con la música, no sólo buscará e intentará mejorar el aprendizaje de la música, del canto y de otros aspectos culturales como son: las artes en general, el baile, el conocimiento del folklore, entre otros, sino involucrar de lleno a las autoridades educativas de la institución, del Municipio y de la Región en la búsqueda de mejores resultados en el aprendizaje integral de cada uno de los participantes inmersos en el proceso.

Esta investigación tuvo limitaciones como cualquier otra, no obstante, se cree que la misma puede hacer algunos aportes que pueden incluirse, de ser posible en el diseño del Programa de Promoción Cultural relacionado con el canto y la música.

1-2- Objetivos

General: Incentivar a los alumnos para que valoren el proceso organizativo de la comunidad y descubran que en sus capacidades histriónicas hay una posibilidad de participación, así como de manifestar sus opiniones y deseos, a través de la música.

Específicos:

1.- Hacer un diagnóstico para conocer la realidad existente en cuanto a educación musical.

2.- Propiciar espacios para la discusión y análisis de la realidad social en la que viven y la posibilidad de generar cambios que incidan en el mejoramiento de la calidad de vida de la comunidad tomando como referencia la educación musical.

3.- Incentivar la participación comunitaria a través del canto y la ejecución de instrumentos musicales tradicionales o no, en participantes y comunidad en general.

4.- Valorar los recursos que genera la naturaleza para construir instrumentos musicales no tradicionales.

5.- Descubrir los talentos y potencialidades artísticas de los participantes en forma individual y grupal.

1-3- Metodología propuesta

De acuerdo con el tipo de investigación, la misma corresponde a un **Proyecto Factible**, según el Manual de Trabajos de Grado de Especialización, Maestría y Tesis Doctorales de la Universidad Pedagógica Experimental El Libertador (1998) consiste en la “elaboración y desarrollo de una propuesta basada en un modelo operacional viable, para solucionar problemas de una organización o un grupo social” (p. 7).

En cuanto a la evolución del fenómeno se define como una investigación **transeccional** porque en “la misma se medirán los aspectos, objetos del estudio en un momento dado” (Hernández y otros, 1998: 191),... “el fenómeno será estudiado sin intervenir para modificar a voluntad ninguno de los factores que lo determinan” (Chávez, 1994: 135) y es de **campo** porque permite la aplicación de un instrumento para observar las situaciones existentes y analizarlas sin manipular las variables (Arias, 1997).

Según Sabino, 1992 es de **tipo descriptivo** porque “describe algunas características fundamentales de conjuntos homogéneos de fenómenos utilizando criterios sistemáticos que permitan poner de manifiesto el comportamiento.” Chávez, 1994: 135, la define como “la búsqueda de información relacionada con el estado real de las personas, objetos, situaciones o fenómenos, tal cual como se presentan en el momento de la recolección; no existiendo necesidad de plantear hipótesis de trabajo.”

Para Hernández y otros, 1998 la población se define como el “conjunto de todos los casos que concuerdan con una serie de especificaciones” y según Arias, 1997: 51 “la población o universo se refiere al conjunto para el cual serán válidas las conclusiones que se obtengan; a los elementos o unidades (personas,

instituciones o cosas) a las cuales se refiere la investigación.”

En ese sentido, la población es definida y finita por su fácil manejo, dado el número de sujetos que la integran (Chávez, 1994).

En esta investigación las unidades o sujetos objeto de observación y estudio la conformaron los estudiantes en quienes se observaron cualidades artísticas y musicales en la escuela bolivariana “El Valle”, parroquia Flor de Patria, del Municipio Pampán. Todos ellos constituyen la población o universo de estudio en la investigación planteada, motivo por el cual no se generalizarán los resultados.

Según Ander-Egg, 1983: 179, se entiende por población o universo de estudio a...” la totalidad de un conjunto de elementos, seres u objetos que se desea investigar y de la cual se estudiará una fracción (la muestra) que se pretende que reúna las mismas características y en igual proporción.”

La muestra según Chávez, 1994, “es una porción representativa de la población, que permite generalizar sobre ésta, los resultados de una investigación “(p. 164). Por conveniencia, para realizar esta investigación, dado que el número de sujetos es sumamente bajo, se seleccionó como muestra ideal a los estudiantes en quienes se observaron cualidades artísticas y musicales en la escuela bolivariana “El Valle”, parroquia Flor de Patria, del Municipio Pampán, pues según el criterio de Bussot, 1994, cuando la población es relativamente pequeña y de fácil determinación y cuantificación, la misma, debe considerarse como muestra del estudio.

Dadas las características del estudio se usaron las técnicas relacionadas con el análisis documental de las fuentes bibliográficas, por ejemplo, técnicas de análisis de contenido, presentación resumida de un texto, técnicas operacionales: manejo de citas.

Desde el punto de vista del Marco Metodológico, se usó la entrevista, la cual consistió en abordar directamente al profesor de Educación Musical con el fin de recabar la información, usando el cuestionario previamente elaborado (Véase anexo N° 1).

Se utilizó un instrumento para buscar la información de los participantes seleccionados.

Según Bavaresco (1999), el cuestionario es un instrumento herramienta que recoge información directa y contiene los detalles del problema que se investigará, su variable, dimensiones e indicadores. Brinda al investigador la oportunidad de conocer lo que piensa, dice o escribe el sujeto de estudio. El instrumento es el cuestionario contentivo de preguntas, reactivos o ítemes (Véase anexo N° 2). De acuerdo con Sabino 1997: 29 un instrumento de recolección de datos “es cualquier recurso de que (*sic*) se vale el investigador para acercarse a los fenómenos y extraer de ellos información.”

El cuestionario previamente elaborado para este estudio, contiene reactivos, preguntas o ítemes –tanto para el docente como para los participantes- aproximadamente, diseñados con las expectativas que encierra el programa del área de educación musical. Las preguntas cerradas con varias alternativas, con la finalidad que faciliten la tabulación posterior. Este instrumento fue usado como test de entrada y con él se inició el diagnóstico. Ese diagnóstico dio pie para iniciar la elaboración de la propuesta basada en el Diseño de un Programa de Promoción Cultural relacionado con la educación musical de la escuela bolivariana “El Valle”. La ejecución se vino haciendo en el transcurso del año escolar 2003-2004 y la evaluación durante la segunda quincena del mes de junio.

Según Hernández y otros, 1998: 243 “se refiere al grado en que un instrumento realmente mide la variable que pretende medir.”

En ese mismo orden, Mayntz, Hom y Hübner, 1980: 51, plantean que “Medir en sentido estricto, quiere decir asignación metódica de símbolos a las características observadas sobre la dimensión que se está investigando.”

Fase de Ejecución:

Capítulo II: Marco Referencial Conceptual

La búsqueda de alternativas que satisfagan los ideales de las personas se

convierte en una forma de llenar las aspiraciones que cada uno tiene en mente. No es una falacia pensar que esos espacios pueden cubrirse con actividades extra-cátedra como son las relacionadas con la música y el canto.

Se dice que para ella no existen fronteras, ni credos, ni razas que la puedan obstaculizar. La vida está rodeada de música, desde las canciones más sencillas hasta aquellas que se consideran las más elaboradas y que son ejecutadas por una orquesta. El canto de los pájaros, el viento entre las hojas de los árboles, las olas del mar sobre la playa y atrapada por los riscos, son sonidos que despiertan en el ser humano el sentido de la belleza.

En esa misma idea, la cultura venezolana, tiene sus raíces en la cultura hispana: la lengua, la religión y hasta la forma de pensar, ha sido herencia de los descubridores y conquistadores, sin escatimar los esfuerzos realizados para enriquecer nuestra cultura. La lengua se ha enriquecido con giros y vocablos nuevos, las artes han sufrido transformaciones dentro del clima y espectro criollo. Estos cambios y transformaciones van desde el folklore hasta la producción literaria en todos los aspectos. Ese patrón español sigue manifestándose en la cultura venezolana con un poco de fuerza todavía.

En ese sentido, el legado cultural que España dio a Hispanoamérica, es el mismo que en esa tierra existía para el momento del descubrimiento y conquista, no sólo impuso su régimen de gobierno, su civilización, su modo de ser, sino también los hábitos culturales y de enseñanza. La cultura de los pueblos identifica y aporta aprendizajes significativos. Con el paso de los años las comunidades continúan organizándose para celebrar los legados culturales que han dejado nuestros antepasados.

En ese mismo orden, cada país es conocido en el mundo por una o varias de las manifestaciones culturales que tiene como acervo, como son: la música, el folklore, la artesanía, el baile popular, la danza, las tradiciones y otras manifestaciones artísticas.

En nuestro país el Himno Nacional conocido como Gloria al bravo pueblo fue compuesto por talentos de cultura colonial, aunado al progreso de la música, florece el teatro. Los cantos y bailes de la comedia española estimulaban a los

caraqueños de la época y sin temor a dudas, al pueblo en general. La pintura cobró vigencia en el adorno de altares y capillas, la imaginería colonial tiñó con creces – su valor plástico- en el pincel de Juan Pedro López. Esa manifestación la vivió también la arquitectura. Como puede observarse el aspecto cultural impregnaba cada uno de esos rubros.

Desde esa perspectiva, la música y el canto forman parte de ese brote cultural, conformando una pareja, porque ambas se complementan entre sí. La música ha sido creada tanto por la voz –sobre todo la humana- como por los instrumentos musicales; es reproducida por las vibraciones de las cuerdas vocales al producir los sonidos y los instrumentos, mediante cuerdas tensadas, lengüetas o columnas de aire vibrantes. Los instrumentos usados en el proyecto “Cantando la organización de mi comunidad” son elaborados con recursos de la comunidad botellas, tapas, chapas, carruso o carrizo, cuerdas, entre otros, bajo la guía del profesor de educación musical.

Algunas tradiciones desarrollaron y desarrollan complejas formas musicales, basadas en la **notación**, para escribir la música. En Europa, América, China, Japón y Corea esa notación ha sido y es especialmente desarrollada. De allí que la música tenga aplicaciones especiales: una canción de cuna ayuda a la madre en su tarea de crianza, los himnos y cánticos aumentan y fortalecen la experiencia del culto, y por último, entretiene una asamblea pasiva.

La tradición europea, por ejemplo, - originaria de las civilizaciones de Mesopotamia y Egipto-, permaneció separada de la de América hasta la época colonial. Sin embargo, durante este período arcaico se producen innumerables fuentes artísticas y textuales, así como vestigios de algunos instrumentos. En Mesopotamia se desarrolló una rica tradición musical para el culto religioso. En Egipto, se observan tumbas donde hay plasmadas representaciones de músicos – hombres y mujeres- . La música y la danza se convirtieron en elementos en el culto y las celebraciones profanas. El término **hy**, significaba alegría. Los instrumentos encontrados se remontan a 3000 a. J. C., como son: arpas, liras, laúdes, instrumentos con forma de oboe, de trompeta y flauta, panderetas, **sistros**, timbales y carracas.

Esos ideales siempre han sido orientados por personas expertas en cada uno de esos rubros, con actividades gratificantes y donde el talento de cada individuo se consolida a través de su aspecto creativo. El canto y la música necesitan de esos talentos creadores. Así lo han demostrado los grandes maestros como: Ludwig van Beethoven, célebre compositor alemán, Roberto Schumann, compositor nacido en Zwickau (Sajonia), Enrique Schütz, compositor, Richard Strauss, compositor y director de orquesta; Wolfgang Amadeo Mozart, Johann Strauss, compositor y Franz Schubert compositores austríacos; Francisco Asenjo Barbieri, Ruperto Chapí, Pablo Casals, compositores españoles, Georges Bizet, Gabriel Fauré, Mauricio Ravel, compositor, nacido en Ciboure (Bajos Pirineos), compositores franceses, Enrique Purcell, músico; Gaetano Donizetti, Joaquín Rossini, Claudio Monteverdi, Giacomo Puccini, Giuseppe Verdi, Alejandro Stradella, Antonio Vivaldi, compositores italianos; José de Jesús Ravel, compositor dominicano, Igor Stravinsky, compositor, naturalizado norteamericano, entre otros.

Desde este punto de vista, la enseñanza teórica de la música a nivel mundial, se hizo en relación con la Iglesia, para fines religiosos, específicamente. En Venezuela más tarde se convirtió en Cátedra Universitaria. Esa enseñanza comienza en el siglo XVI y hacia el XVIII, se organizan reuniones musicales en las haciendas de Chacao y en el Oratorio de San Felipe Neri (en la esquina de Cipreses, en Caracas). Reuniones que fueron presididas por el Padre Sojo y Bartolomé Blandín. El grupo que aquí hizo sus intervenciones, se conoció como la Escuela de Chacao. Toman sitio de honor en esas composiciones musicales: José Ángel Lamas, Juan Manuel Olivares, Lino Gallardo, Juan José y José Luis Landaeta, Pedro Nolasco Colón, Francisco Javier Ustáriz, Cayetano Carreño, Dionisio Montero, entre otros. La composición más resaltante de 1810, fue el *Popule Meus*, de José Ángel Lamas.

Conocidos estos grandes maestros del entorno internacional, latinoamericano y venezolano, hoy día, existe la suerte que se continúen cosechando talentos. Estos representantes de la música y del canto incentivaron la realización para la búsqueda de alternativas para el diseño de un Programa de Promoción Cultural.

Aspecto que se inició con el diagnóstico de la problemática a estudiar. Este diseño del Programa de Promoción Cultural incluye las inquietudes y expectativas encontradas mediante ese diagnóstico, en los estudiantes de la Escuela Bolivariana “El Valle” del NER # 540. La puesta en escena estuvo a cargo del docente encargado de la enseñanza de la música para organizar, planificar y ejecutar las actividades que condujeron al logro de los objetivos de este diseño. La propuesta en la cual se centró la investigación, se realizó una vez recabada la información bibliográfica y la propiciada por la entrevista al docente y el instrumento aplicado a los participantes que conforman la muestra seleccionada para la recolección de información.

Por eso, el hombre -la mujer- desde tiempos remotos, ha tenido la oportunidad de tener a su alcance, para beneplácito y disfrute de su espíritu, la música -clásica o popular-.

Música y canto en Venezuela (Guido, 1978)

Según los conocedores de la música el proceso en Venezuela ha sido sumamente lento, en primer lugar, porque la sociedad colonial, estaba alejada de las capitales virreinales, en segundo, porque las manifestaciones indígenas, eran de poco peso y tercero, porque el aporte de los esclavos negros, no se dejaba sentir, por este motivo el período colonial tiene poca importancia, en este rubro.

En este orden de ideas, es el Padre Sojo y la creación de su Oratorio marcan un hito en este tránsito. En el siglo XVIII se inician en Venezuela las actividades musicales en forma permanente y organizada tanto en el aspecto religioso como en el profano.

Época colonial

Las primeras manifestaciones musicales tuvieron cabida dentro del recinto eclesiástico para acompañar los oficios religiosos.

El período de transición

Se inicia con **José María Montero**, ejecutaba varios instrumentos de preferencia el violín y dedicó sus mayores afanes a la enseñanza. Su producción comprende obras religiosas y tonos, entre ellas figuran los himnos “Vexillas Regis” y “O satrum convivium”, un “Pange lingua”, a tres voces en castellano, un Trisagio a tres voces, “Segunda lección de difuntos”, “Tonos para el Señor San José”, a tres voces y “Para la fiesta de NS de Candelaria”. **José María Osorio**, fundó en Mérida, la primera “Sociedad y Orquesta Filarmónica. **José María Gómez Cardiel** formó varias generaciones en la parte oriental del país: Cumaná, Barcelona, Margarita y Trinidad.

El romanticismo musical.

El movimiento musical de la colonia transmitió las técnicas adquiridas hasta la mitad del siglo XIX, en la segunda mitad comenzaron a penetrar en el país las ideas románticas. En ese rubro se inscribe el vals que arraigó rápidamente en el pueblo, pero el pueblo venezolano le dio al vals el sello de su propia interpretación transformándolo en una nueva danza: “valse venezolano”.

La investigación realizada por Walter Guido, en 1978, recoge desde la época colonial hasta hace pocas décadas. Cada músico y/o compositor tiene registrado según ese trabajo, sus estudios y las composiciones realizadas. Algunos todavía siguen componiendo. Se infiere entonces, que el aporte para este proyecto guarda bastante relación e importancia al diseñar el Programa de Promoción Cultural, de toda la información aportada en esta investigación.

Música y canto en Trujillo

Con el fin de hacer un recuento de la historia musical de Trujillo, como capital y como Estado, es necesario recorrer las páginas del libro titulado: **El artista y su tiempo. Apuntes de Historia Trujillana**, de Alfonso Marín, este escritor menciona acerca de ese acontecer musical e histórico lo siguiente: “... Se respira en todos los círculos cierto aire de espiritual esparcimiento, de bienestar colectivo, bajo estos gobiernos sucesivos. Y dentro de ese despertar de la ciudad, florece el

arte de la música. Aunque son muy escasos los recursos de la técnica, la vocación musical de los artistas populares se hace sentir con gran fuerza...” Es que en la capital trujillana y en todo el Estado el talento de los jóvenes se hace sentir con bastante frecuencia. Muestra de ese talento y afán lo presentan los integrantes de la Banda Vásquez, quienes recibieron un obsequio generoso del señor Don José Miguel Briceño, contentivo de una instrumentación traída, nada menos, que de Italia. La familia Vásquez como respuesta le obsequiaba una retreta todas las semanas, en la esquina de La Rochela, la cual quedaba cerca de la casa del comerciante Briceño (Semanao “Sabatino” , de S. Joaquín Delgado, N° 231, del 31 de octubre de 1956).

El Padre Razquin llega a Trujillo

En 1906, Trujillo fue visitado por un profesor egresado de la Academia de Bellas Artes de Madrid, quien fijó su residencia en esta ciudad, estaba llamado a marcar una época de extraordinario interés, como artista del pentagrama. Este hombre se convertiría en la tabla de salvación de Laudelino Mejías, convirtiéndolo en su alumno preferido, dadas las aptitudes del joven trujillano. Este señor era nada más y nada menos que el presbítero Esteban Razquin. Había pasado antes por Bogotá, Colombia, trabajando en el coro de la Catedral, mientras culminaba los estudios sacerdotales. Estuvo en Maracaibo y luego en Escúque, allí fundó una escuela de música.

A su regreso en 1906, actuó como Teniente Cura de la Parroquia Matriz, junto con el presbítero Dr. Estanislao Carrillo. Inició su peregrinaje por las casas de mujeres interesadas en la actividad musical, específicamente en piano, quienes se convirtieron en poco tiempo en hábiles pianistas. Desempeñó los curatos de la parroquia Chiquinquirá, de San Jacinto y Pampanito, donde reconstruyó el templo, encontrado en ruinas.

En este regreso se reanudan las clases de piano, no sólo enseña piano, sino otros instrumentos, tanto a domicilio como en su casa. Toma tan en serio la

cátedra de música, que apenas le dedica poco tiempo a los oficios religiosos. Es tanta su ambición por las cosas del arte que al ver el creciente interés de sus discípulos, se decide a formar un grupo experimental de teatro, cuyos integrantes son: Luquitas Montani, Aparicio Lugo, Félix Berbecí Pérez, Carlos Manuel Briceño Salas, Miguel Ángel Lugo Vásquez, Rafael Paredes Gil, Juan Ruiz, Temístocles Salas, Juan Luis Carrillo y otros. Se montan comedias y zarzuelas: “El crimen misterioso”, “La Redención de un Padre”, “El Rey que rabió” con resultados que nadie podía imaginar. Estas primeras representaciones estremecen el ambiente, la ciudad no había tenido la oportunidad de presenciar estas escenas, producido nada menos, que por sus propios habitantes, germinaba en su seno un grupo con capacidades histriónicas, abocados al arte escénico, que antes nadie había sido capaz de dirigir y de descubrir.

Laudelino Mejías

Laudelino entre esotérico y panteísta se inspiró en la naturaleza para su producción musical. Una muestra se encuentra en “Conticinio” el cual representa un segundo Himno para los trujillanos. Este vals fue escrito en Valera, en 1923. Una noche anhelando su viejo terruño se quedó ensimismado, evocando la majestuosa serenidad de La Quebrada de los Cedros, refugio de sus disquisiciones artísticas, creyó –o tal vez vivió- escuchar en medio de esta evocación, las sencillas notas musicales que se desprenden de las aguas como un himno permanente de la montaña, le pareció sentirse embrujado por la dulce quietud del paisaje familiar, testigo mudo de sus sueños y fantasías, algo así, como el éxtasis de Bolívar en su Delirio sobre el Chimborazo, que colmaron la medida de su inspiración. Tomó lápiz y papel y entre dormido y despierto –como algo insólito especial- y con asombrosa facilidad como si copiara algo que sabía de memoria perfectamente, trazó a grandes rasgos la pieza que denominó “Conticinio”. Ese nombre significa La hora más silenciosa de la noche y traduce fielmente el motivo de esa maravillosa inspiración.

Laudelino también hurgó la entraña aborígen y siguiendo los pasos de la leyenda relatada por el poeta Samuel Barreto Peña, acerca de la india Maribel, escribió un poema sinfónico dedicado a la ciudad de Trujillo cuatricentenario.

Anteriormente había regalado a Trujillo otro poema sinfónico “Trujillo”. Composición de exuberante contenido musical, donde plasma o traduce algunos aspectos del pueblo trujillano. En Europa fue considerado por el musicólogo alemán Armin Fett “ideal para una gran banda formada con instrumentos de viento”. La Academia Mundial de Artistas y Profesionales de Roma, lo aceptó con vivos elogios, confiriéndole al artista la distinción de Maestro Académico Honoris Causa.

La música y el canto en Pampán

Según Quevedo Segnini (1980: 289-290), en el libro intitulado Pampán y sus gentes. Tomo II, escribe algunas inquietudes del Municipio Pampán relacionadas con el canto y la música:

El arte musical y conexos: aún cuando en música Pampán no ha tenido actividad que vaya pareja a otras disciplinas de la cultura, sí sabemos que por los años veinte don Fernando Segnini Lupi en unión de hijos y amigos formó un conjunto musical especie de estudiantina; y que antes por los años diez don Emilio Paolini con el profesor elbano –natural de la Isla de Elba- Marcos Bianchi, también conformaron un conjunto musical. Continúa comentando el señor Quevedo Segnini lo siguiente:

Este profesor Bianchi llegó a Pampán en septiembre de 1910 con don Elbano Provenzali que regresaba de Italia a donde había viajado por motivos de salud. Sabemos que también componía porque el 30 de agosto de 1913, en una velada de onomástico que se improvisó para la señorita Rosa Arminda Segnini, aquel le dedicó un valse titulado “Rosa” del cual no hemos podido hallar la partitura, pero el acto fue registrado en “Idilios” N° 58 (Pampán, septiembre de 1913).

Asimismo que el insigne compositor trujillano Laudelino Mejías concurría a pie o a caballo desde Trujillo, a recibir clases de instrumentación del

profesor Bianchi, según lo asienta el historiador Alfonso Marín, seguramente por datos del propio Maestro Mejías.

Las notas encontradas en el libro *Pampán y sus gentes*, de Quevedo Segnini, constituyen un aporte para enriquecer el Programa de Promoción Cultural, como una forma de rescatar todos esos valores mencionados en él y los compositores y cantantes de épocas más recientes.

En relación con los antecedentes de los programas emanados del Ministerio de Educación (Programa de Educación Primaria, 1944), en cuanto a música y cantos escolares se refiere, menciona lo siguiente:

Consideraciones generales.- Es indispensable que todos los maestros de las Escuelas Primarias estimen en su justo valor la enorme trascendencia educativa que tiene la música. La práctica del canto en la Escuela y la enseñanza de la música deben ser contempladas, no como una obligación más que le impone el Programa a los maestros, sino como un estudio fundamental, digno de la mayor atención (p. 177).

Como puede notarse la enseñanza de la música y los cantos escolares eran tomados en esas consideraciones en el justo valor que debiera dárseles en la actualidad. No obstante la preocupación continúa:

“Cantar es una tendencia innata en el niño, de tal suerte, que cuando la Escuela no llega a satisfacer esa necesidad del alma infantil, el niño canta (sic) lo que oye, incluso cantos ridículos que vulgarizan su personalidad ya que “en música, como en literatura, hay géneros ordinarios que tienden a pervertir el gusto y el sentimiento.” Por eso el maestro debe esmerarse en desterrar los cantos vulgares y en formar un repertorio de música vocal adaptada al coro infantil de la escuela” (Op. Cit).

En esta parte de las consideraciones generales, se sugiere al docente tomar en cuenta hoy día, la influencia que la radio está ejerciendo con los programas colombianos, en vez de incluir a esa hora la música del repertorio venezolano y no colocarlo a las cinco de la mañana. Pero ahí no se queda la reflexión:

“La enseñanza de la música y cantos escolares no ha de realizarse como un propósito meramente recreativo; ante todo, dicha enseñanza ha de contribuir a (sic) educación estética del niño. Por ello mismo, debe pues, el maestro, elegir con sumo cuidado, los cantos que ha de introducir en la Escuela, tomando siempre en consideración la calidad artística de éstos y su perfecta adaptabilidad a la mentalidad infantil. “No se debe enseñar a los niños lo que no les interesa”. En la práctica del canto ha de hallar siempre el niño un placer íntimo (Idem).

Allí cabe mencionar también lo siguiente:

Las canciones y juegos tradicionales de los niños venezolanos, así como lo más adecuado y selecto que ofrece la música típica de nuestra Patria, ha de constituir siempre la base del repertorio musical en las escuelas del país” (Ibidem).

Sería lamentable que cantar en el aula se convirtiera en una forma de `matar` el tiempo y no de hacer de la música y el canto una actividad que conduzca a fomentar los valores de nuestro país, los valores en general, el amor por su terruño y el apego a la idiosincrasia del venezolano. En ese sentido, continúa la sugerencia, al acotar lo siguiente:

Es de advertir, por último, que la introducción del canto y la música en las escuelas no llegará a dar resultados verdaderamente positivos desde el punto de vista educacional, mientras no se relacione constantemente la enseñanza de dicho arte con la de las demás materias incluidas en los Programas de Educación Primaria. “La unidad espiritual, que es la obra educativa, reclama la identificación y la continuidad de la obra en los educadores” (Ib).

Es decir, no puede planificarse la música y el canto en forma aislada, sino que debe tomar en cuenta los componentes del currículo en toda su extensión porque sin ellos no se justificaría la inversión del tiempo, la atención, el esfuerzo, entre otros, que hay que utilizar en ese aprendizaje tan importante.

En ese sentido, el Programa de Educación Urbano, lo conforman las sub-unidades canto, lenguaje musical timbre y forma con una explicación acerca

del concepto de cada sub-unidad. Se incluye un repertorio de canciones y el glosario. No tiene consideraciones generales como las citadas en el Programa del 44 (Ministerio de Educación, 1985: 424-469).

En el Programa de Educación Rural, 1986, se aconseja al docente especialista: “estimular en los alumnos el interés por la misma, propiciando las actividades que coadyuven su logro. Es necesario que el educador adopte una actitud positiva, en la realización de la clase, a (sic) fin de comunicar el entusiasmo necesario para el éxito de las actividades emprendidas” (pp. 601-621).

Se agrega una explicación minuciosa acerca de:

- El instrumento vocal.
 - 1.- El aparato respiratorio.
 - 2.- El aparato fonador.
 - 3.- El aparato resonador (no se observó).
- Interpretación de la letra del Himno Nacional
- Glosario: **La sonata, Sinfonía, Concierto, Ópera, Opereta, Zarzuela.**

En cambio, el Currículo Básico Nacional, 1997, señala que en los niveles de educación básica, en su primera etapa la “Música, plástica y artes escénicas constituyen ámbitos artísticos bien diferenciados que, también en la práctica educativa deberían distinguirse. Sin embargo, en la Educación Básica quedan integradas en una sola área, lo importante es que se dé continuidad al análisis y la reflexión sobre la producción artística” (p. 199). Todo lo anterior, como un intento de incluir en el área de Estética la programación relacionada con la música y para el caso es necesario conocer otros conceptos relacionados con la música como son, entre otros:

Acento: “énfasis o impulso especial que reciben algunos sonidos. Los acentos se pueden indicar con este signo” (Abreu, C. de, 1997).

Adornos: “Pautas que hacen más elaborada la música y que prolongan el efecto de una nota. Incluyen el trino (alternancia rápida entre una nota y otra superior), el gruppetto (la nota superior, la misma nota) y el mordente (rápida inclusión de la nota superior o inferior)” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 163).

Altura: “cualidad de los sonidos que depende de sus vibraciones. Cuanto más rápidas son las vibraciones, los sonidos son más altos, es decir más agudos. Y a la inversa: cuanto más lentas son las vibraciones, los sonidos son más bajos, es decir, más graves. ” (Abreu, C. de, 1997).

Aria: “Pieza musical con libreto para un cantante solista en una ópera. Las arias son típicamente melódicas y emotivas y exigen del intérprete un gran dominio técnico” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 164).

Armonía: “La armonía tiene lugar cuando dos o más notas distintas son oídas simultáneamente. Si las frecuencias de las notas tienen entre ellas una relación numérica, se dice que las notas están en armonía. Si las frecuencias no tienen esa relación, las notas que suenan a la vez producen una **disonancia**. La armonía no figura en toda música: en una voz humana sin acompañamiento o en el sonido de un instrumento de viento no hay lugar para la armonía. Los efectos armónicos incrementan el poder expresivo de la melodía y se han desarrollado altamente en la tradición occidental” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 152).

Cadencia: “Final de una frase musical. Del latín cadere, “caer” implica una bajada de tono, aunque musicalmente hablando no siempre se produzca” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 156).

Cantata: “composición poética cantable.” (Larousse, 1964:191).

Canto: “Del latín cantus. Serie de sonidos modulados, emitidos por la voz: un canto armonioso. Cualquier composición poética...” (Larousse, 1964: 191).

Compás: “Cada una de las divisiones rítmicas de una pieza musical” (Abreu, C. de, 1997).

Concertante: “(adjetivo; plural concertanti) Antigua forma de concierto en la que (sic) tocan dos grupos de instrumentos: unas veces alternándose y otras de forma simultánea” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 175).

Contrapunto: “Arreglo de dos o más partes para ser cantadas simultáneamente de forma polifónica. Es utilizado en referencia a la música instrumental” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 159- 160).

Coro: “Grupo de cantantes de una ópera o de otra obra musical. La música que se escribe para el coro se divide generalmente en cuatro partes” (Biblioteca Metódica

Larousse, 1997: 164).

Cromatismo: “(del griego khroma, “color”) uso de una octava de 12 semitonos en vez de las siete notas propias de la escala” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 162).

Cuarteto: “Conjunto de cuatro instrumentos o voces. **El cuarteto de cuerda**, que consta de dos violines, viola y violoncelo, fue considerado por Haydn y Mozart como el pilar de la música de cámara. Una variante del mismo es **cuarteto de piano**, consistente en piano, violín, viola y violoncelo

Fuga: “Forma musical en la que (sic) el tema empieza con una voz que después es imitada sucesivamente por las otras siguiendo diversas reglas” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 163).

Intensidad: “Volumen. Cualidad de los sonidos, según la cual éstos pueden ser más fuertes y más suaves.” ” (Abreu, D. C. de, 1997).

Melodía: “La melodía consiste en una sucesión de notas, cada una de ellas en un **tono** diferente. El tono de una nota está determinado por su altura y **frecuencia** – número de vibraciones de la fuente (cuerda, lengüeta, etc.) (sic) en un segundo medidas en **hertzios** (1 hertzio = 1 vibración por segundo). La disposición de las notas en orden de tono ascendente o descendente se denomina **escala**” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 152).

Modos: “Secuencias de notas con una extensión y disposición de intervalos propia. Los modos de Aristoxenes fueron la base de los ocho modos establecidos por san Ambrosio (c. 340-397). En el siglo XVI, el monge suizo Glareanus añadió cuatro modos más a la lista y les asignó a todos ellos un nombre griego... otras tradiciones musicales también usan modos” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 154).

Modulación: “Cambio de tonalidad en una pieza musical de acuerdo con las leyes de la armonía” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 175).

Música: “ Del latín musica, Arte de combinar los sonidos de un modo agradable al oído. Teoría de este arte: aprender la música... “ (Larousse, 1964: 709). “La música es un lenguaje universal. Pero es un lenguaje muy especial ya que lo que (sic) nos dice no son palabras, y ni siquiera pensamientos, sino mensajes para el

alma. Por eso decimos que la música es un arte, porque mediante ella los compositores y los intérpretes expresan sus más profundos sentimientos. “(Abreu, D. C. de, 1997: 9).

Música de cámara: “Música interpretada por un pequeño conjunto en una sala reducida y originalmente propiciada por la realeza y la aristocracia” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 166).

Notas musicales: “Carácter de la música que indica el sonido y la duración del mismo: hay siete nombres de notas: do, re, mi, fa, sol, la, si. Sonido de la nota musical.” (Larousse, 1964: 725).

Notación musical: “Las notas se escriben con signos en forma de elipses negras o perfiladas, algunas de las cuales tienen un pequeño pie o están seguidas de puntillos para indicar la duración de cada nota. Los predecesores de estos signos son las marcas medievales de *longa* y *brevis*. Las notas están dispuestas en relación a (sic) una clave en un **pentagrama** que indica el tono de la nota. Las distintas claves son: de sol, de do, de fa, adecuadas a los distintos instrumentos o voces (**soprano, tenor, bajo**). Las notas se leen de izquierda a derecha, y se tocan en este orden. Cuando una nota aparece escrita encima de otra se interpretan las dos notas a la vez. Una **armadura** colocada al principio del pentagrama indica los bemoles y sostenidos, y el **quebrado** señala el número y la duración de tiempos en cada compás” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 165).

Octava: “Intervalo que se produce doblando o dividiendo en dos la frecuencia de una vibración... En la moderna escala diatónica occidental la octava se divide en ocho notas, de ahí su nombre” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 154).

Ópera: “Representación dramática en la que (sic) el texto (libreto) es cantado. Es una unificación de música y teatro” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 164).

Opereta: “Variante festiva de la ópera en la que (sic) generalmente el diálogo hablado sustituye al recitativo” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 183).

Opus: “(plural de ópera). Término latino para “obra” que, usado en combinación con un número, sirve para clasificar cronológicamente las obras de los compositores” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 172).

Pasaje: “Fragmento de música que ocupa los espacios que preceden o suceden

a las partes más significativas de una pieza. Generalmente son rápidos o formularios” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 166).

Pentagrama: “Conjunto de cinco líneas y cuatro espacios que se usa como base para escribir las notas musicales.” (Abreu, D. C. de, 1997).

Poema sinfónico: “Larga composición orquestal, generalmente de un solo movimiento, basado en un tema tomado de la literatura, artes visuales, filosofía, o en cualquier otro tema no musical” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 183).

Polifonía: “El término polifonía se emplea normalmente en relación con la música coral... (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 160).

Quinteto: “Conjunto de cinco instrumentos o voces. Puede tener la forma de un cuarteto de cuerda al que (sic) se le añade otro instrumento, como un piano o un clarinete. Los instrumentos del conocido quinteto de Schubert para piano “La trucha” (1814) son un piano y un cuarteto de cuerda en el que (sic) un contrabajo sustituye al segundo violín” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 181).

Respiración circular: “Técnica respiratoria que permite a los intérpretes de instrumentos de viento tocar ininterrumpidamente” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 224).

Ritmo: “Organización de los sonidos en el tiempo, en base a un pulso o latido.” (Abreu, D. C. de, 1997). “El ritmo está determinado por la duración de las notas y por la manera en que están dispuestas en relación con el tiempo. Normalmente esta disposición se repite a lo largo de la pieza musical. En la música occidental las piezas están divididas en compases, cada uno de los cuales contiene una unidad de disposición rítmica” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 152).

Ritmo de puntillo: “Ritmo inusual creado a partir de notas con puntillo, este punto, colocado a la derecha de una nota, aumenta el valor de ésta en la mitad” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 164).

Serenata: “... una Suite de movimientos alegres” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 170).

Sinfonía: “Composición extensa para un gran conjunto de músicos sin solistas. Tiene normalmente tres o cuatro partes (movimientos). Los grandes centros de la sinfonía clásica fueron: Viena, París y Londres” (Biblioteca Metódica Larousse,

1997: 169).

Sistro: “Aro atravesado por varillas en las que (sic) de manera holgada se ensartaban láminas de metal. Se tocaba agitándolo” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 153).

Sonido: “Vibración que se percibe con el oído y que es la materia fundamental de la música.” (Abreu, D. C. de, 1997)..

Solfear: “cantar música pronunciando el nombre de las notas.” (Larousse, 1964: 953).

Solfeo: “acción y efecto de solfear.” (Larousse, 1964: 953).

Temperamento: “Afinación de las notas de la escala de tal manera que la música suene afinada en todas las tonalidades. La escala proporcional utilizada en el siglo XVI fue reemplazada por la escala temperada en la época de J. S. Bach, quien escribió *El clave bien temperado* (1722), una colección de preludios y fugas, para demostrar la superioridad del nuevo sistema. Este tipo de afinación es el que (sic) todavía se utiliza en los instrumentos de teclado” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 167).

Tiempo: “pulso de la música.” (Abreu, D. C. de, 1997).

Traste: “Método de determinar la altura de una nota en un instrumento de cuerda mediante la presión de la cuerda en un punto dado. Cuando se hace vibrar la cuerda se produce la nota resultante. El traste doble o triple permite tocar dos o tres cuerdas a la vez” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 166).

Tono perfecto: “Habilidad para entonar correctamente cualquier nota sin necesidad de utilizar un instrumento” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 180).

Variaciones sobre el tema: “Una técnica usual de composición es la variación de una idea o tema repitiéndolo de diferentes maneras, cambiando ciertos aspectos y manteniendo otros con una alteración mínima. De este modo pueden variarse la melodía, el ritmo y la armonía. Por ejemplo, una melodía puede repetirse con distintas armonías” (Biblioteca Metódica Larousse, 1997: 187).

Volumen: “intensidad de los sonidos.” (Abreu, D. C. de, 1997).

Es importante también mencionar que al tratarse del diseño de un Programa de Promoción Cultural son útiles las definiciones siguientes:

Programa de Promoción Cultural: es una guía que puede ser aplicada, mejorada, modificada por el docente especialista en el área de Educación musical, con el fin de dar a conocer la importancia de esta área en la estimulación del hemisferio derecho para la formación del individuo.

Aspectos culturales son factores culturales que tienen incidencia en la formación de niños, niñas, jóvenes y adolescentes: bajos índices de inserción, permanencia en el sistema educativo, bajo rendimiento, competencias en la comprensión de la lengua escrita y el cálculo, entre otros (op. Cit. 42).

Áreas Académicas y de Asignaturas “constituyen un sistema de organización del saber a partir de su propia naturaleza, lógica interna y sistematicidad, proporcionan un cuerpo coherente de conocimientos y poseen su propio lenguaje, su propio sistema de conceptos y procedimientos e integran los ejes transversales, dando al proceso enseñanza-aprendizaje un sentido de globalidad... “(Currículo Básico Nacional, 1997: 66).

Base legal: “El Currículo Básico Nacional tiene su referente legal fundamentalmente la Constitución Nacional y la Ley Orgánica de Educación, las cuales permiten implementar reformas cónsonas con los avances educativos...” (Idem, 26).

Bloques de contenido: “... Estos bloques constituyen un elemento organizador de los contenidos de las distintas áreas académicas, guardan estrecha relación con lo planteado en los objetivos de etapa y de área. No deben ser considerados como temas, sino como una forma de agrupar los contenidos esenciales en torno a un elemento vertebrador” (Ibidem, 69).

Contenidos: “Son el conjunto de los saberes relacionados con lo cultural, lo social, lo político, lo económico, lo científico, lo tecnológico, etc. (sic), que conforman las distintas Áreas Académicas y Asignaturas, cuya asimilación y apropiación por los alumnos es considerada esencial para su desarrollo y socialización (Coll y otros, 1995).

Desarrollo integral del educando, consagrado en el artículo 21 de la Ley Orgánica de Educación, 1980, cuando menciona: “La educación básica tiene como finalidad contribuir a (sic) la formación integral del educando mediante el desarrollo de sus destrezas y de su capacidad científica, técnica, humanística y artística; cumplir funciones de exploración y de orientación educativa y vocacional e iniciarlos en el aprendizaje de disciplinas y técnicas que le permitan el ejercicio de una función socialmente útil; estimular el deseo de saber y desarrollar la capacidad de ser de cada individuo de acuerdo con sus aptitudes.”

Didáctica: según Guillén de Rezzano, 1985: 6, “... la didáctica no es un cuerpo cerrado de reglas, un reglamento de principios pedagógicos; posee un dinamismo creador que actúa al recibir excitaciones del medio escolar.” “La didáctica es una parte de la pedagogía tecnológica que se refiere a los métodos y los medios para cumplir los objetivos de la educación” (Spencer y Giudice, 1984: 1).

Ejes transversales: “... constituyen una dimensión educativa global interdisciplinaria que impregna todas las áreas y que se desarrolla transversalmente en todos los componentes del currículo... “(Modelo Curricular para el Nivel de Educación Básica, 1997).

Estrategias de facilitación: son todos aquellos métodos, técnicas y procedimientos que hacen posible que las actividades planificadas propicien el conocimiento, alimenten la autoestima y la creatividad y hagan más agradable el proceso de aprendizaje. Ante una situación imprevista el educador introduce un cuento.

Evaluación: “En atención a los planteamientos curriculares la evaluación de los aprendizajes se concibe como: Un proceso interactivo de valoración continua de los progresos de los alumnos, fundamentado en objetivos de aprendizaje de etapa y los planteados por los docentes en el proyecto de aula, que toma en cuenta contenidos conceptuales, procedimentales y actitudinales y el nivel de evolución del estudiante... “. (Currículo Básico Nacional, 1997: 78).

Fundamentación del diseño curricular:

- **La base filosófica**

“La Filosofía reflexiona sobre los valores y fines de la educación, para establecer prioridades”. Se centra en: aprender a: Ser-Conocer- Hacer- Vivir juntos”

➤ **La base sociológica**

Fundamentada en Vygotski, cuyo enfoque se considera “como una de las fuentes teóricas de la reforma donde se verá que lo social impregna profundamente las fundamentaciones en lo filosófico, psicológico y pedagógico, expresándose allí elementos sociológicos fundamentales para la nueva propuesta educativa.”

➤ **La base psicológica**

El marco de referencia psicológico que sirve de base al nuevo currículo de Educación Básica es el constructivismo, debido a que permite incluir los aportes de diversas teorías psicológicas que participan de muchos principios comunes. Básicamente el constructivismo postula que toda persona construye su propio conocimiento, tomando del ambiente los elementos que su estructura cognoscitiva sea capaz de asimilar.” (Currículo Básico Nacional, 1997:27, 31, 32).

Implicaciones pedagógicas: son todas aquellas actividades para el logro de las competencias planificadas en el proceso de aprendizaje, que conducen a la formación integral del educando. Son implicaciones porque inducen a la realización de las estrategias de facilitación.

Método: “... significa un procedimiento ordenado para llegar a un fin. La palabra proviene del latín methodus y éste del griego meta (fin) y hodos (camino). Es decir, se refiere a una dirección hacia algo ya previsto” (Spencer y Giudice, 1964: 13). Los métodos son: el inductivo y el deductivo, cada uno genera innumerables técnicas y procedimientos.

Objetivos: “Los criterios adoptados en el Diseño Curricular para el Nivel de Educación Básica , conllevan al establecimiento de objetivos(formulados utilizando la tercera persona del singular) que establecen las capacidades que el estudiante debe adquirir, constituyen la concreción de las finalidades de la educación venezolana y reflejan las intenciones globales de las Áreas Académicas y de los Ejes Transversales. Asimismo, los objetivos deben reflejar los resultados esperados de los aprendizajes de los alumnos en relación con los diferentes tipos de capacidades (cognitivas- intelectuales, cognitivas-motrices y cognitivas-

afectivas) las cuales se vinculan con los tipos de contenidos (conceptuales, procedimentales y actitudinales)” (Currículo Básico Nacional, 1997: 56).

Pedagogía: “... la pedagogía es una ciencia aplicada. Aparece como la enseñanza de los enseñantes; considera que la educación misma tiene que convertirse en objeto de ciencia y que la manera de enseñar tiene tanto interés como la materia enseñada” (Biblioteca Salvat, 1975: 25).

Perfil del egresado o perfil de competencias: “... se define con una visión humanística científica y social atendiendo a los diferentes tipos de capacidades que el estudiante debe adquirir al egresar de este nivel educativo. El perfil se organiza en torno a los cuatro aprendizajes fundamentales el Aprender a ser; Aprender a conocer; Aprender a convivir; Aprender a hacer en los cuales se integran las competencias cognitivas-intelectuales, cognitivas-motrices y cognitivas afectivas a objeto de lograr una formación integral y holística del educando” (Currículo Básico Nacional, 1997: 55).

Procedimientos: es la forma o serie de pasos que se siguen para realizar una actividad de cualquier tipo, por tal motivo, hay que seguir el orden establecido, para lograr un resultado exitoso, así, para lograr la aplicación de un método o de una técnica, es necesario seguir determinado procedimiento (Torres Perdomo, 2003, Proyecto de investigación).

Técnicas: Son estrategias que permiten la facilitación del aprendizaje porque incentivan el proceso, entre las cuales se pueden citar, para el comienzo de la clase: narrar un cuento, conversar sobre un acontecimiento recién ocurrido, decir una adivinanza, entre otros, para el desarrollo de la clase, el manejo de conceptos, preguntas y respuestas, el buen uso del pizarrón, el trabajo en grupos y otros y para el final de la clase, el cierre cargado de conclusiones, son actividades que en sí pueden convertirse en técnicas y/o procedimientos (Mello Carvallo, 1974: 103-105).

Capítulo III: Marco Organizacional

3-1- Génesis

Reseña Histórica del Núcleo Escolar Rural N° 540 del Sector Escolar I-II

El núcleo escolar rural #540, pasó por una compleja travesía para lograr afianzarse como tal y tuvo sus raíces en varios núcleos escolares, tales como Los N.E.R 72, 339 y 109, asimismo, en las Escuelas de Moromoy, La Vega, Las Travesías, El Bucaral, El Zamurito, Puente Blanco, La Garita, todas en la vía de Monay, la de Santa Rita, Los Peregrinos, Palo Negro, vía Valera, La Catalina de Pampán; La Vera y la escuela Montañas de Peraza. Para ese entonces, el director del N.E.R N° 72 era la Prof: Mercedes Godoy, del 339, el Prof : Ovidio Ochoa y del N. E. R. N° 109, la Prof: Gladys Paoli.

Algunas de estas escuelas fueron agrupadas el 13 de enero de 1982 en lo que se llamó núcleo escolar rural "Creación Palo Negro, en ese momento fue nombrado como primer director el profesor Tairo José Paredes sin poseer el N.E.R un lugar donde funcionara su oficina, por ello las reuniones de docentes se efectuaban en diversas escuelas tales como: la de La Concepción, La Vera, entre otras.

Al pasar el tiempo el profesor Tairo Paredes fue trasladado a otro instituto educativo y la responsabilidad pasó a manos de la profesora Esther Chinappi, funcionando ya en la escuela nacional Fernando Segnini Lupi de Tabor, luego al profesor Ángel Rosendo Maldonado, funcionando entonces en la escuela de Palo Negro de Pampanito.

Más adelante, por el afán el personal de este nuevo N.E.R. en ampliar su campo de acción, se fueron incorporando nuevas escuelas como Los Pajones, El Capucal, La Cortadora, La Espesura y Las Malvinas en donde funcionó su oficina hasta su graduación y posterior separación del N.E.R. El número que le correspondió fue el 540 teniendo como director al profesor Tairo José Paredes con la colaboración del maestro demostrador Ángel Peña, luego ejerce el cargo como subdirector el profesor Aldo Rangel para incrementar el marco de acción fueron creadas las escuelas de Los Charos y El Valle hay donde funciona la oficina, contando en la actualidad con 12 escuelas adscritas a este núcleo.

Actualmente la educación ha dado cambios significativos logrando el pleno

desarrollo de los alumnos e incorporándolos a la vida, como ciudadanos responsables, críticos, analíticos y participativos.

Reseña de la escuela bolivariana “El Valle” del NER N° 540

La escuela bolivariana “El Valle” está adscrita al NER N° 540 y ubicada en la comunidad El Valle de Jesús, de la Parroquia de Flor de Patria, Municipio Pampán, del Estado Trujillo. Es una comunidad rural caracterizada principalmente por presentar un alto índice de exclusión social que se refleja en los elevados niveles de desempleo, embarazo precoz, analfabetismo, desnutrición, dificultad para acceder a los servicios públicos y otros. Esta situación incide negativamente en la calidad de vida de sus moradores.

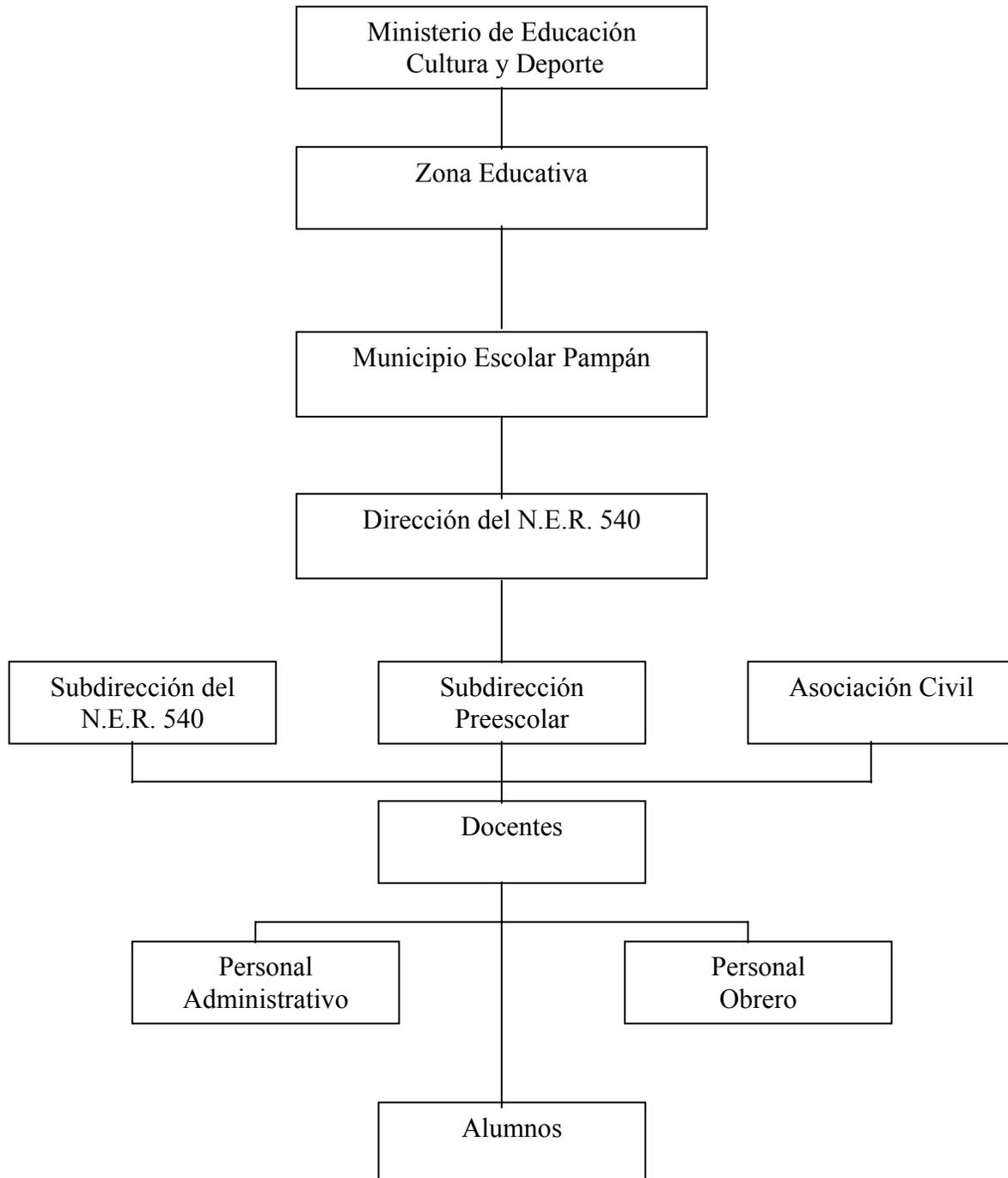
3-2- Misión y objetivos:

La misión de la institución está centrada en el afianzamiento del conocimiento en todas las áreas del diseño curricular por este motivo, se dedican además a aprender a cantar, tocar instrumentos, bailar joropo, sembrar, declamar y dramatizar resaltando los elementos del folklore que nos han caracterizado, esa misión tiene como objetivos:

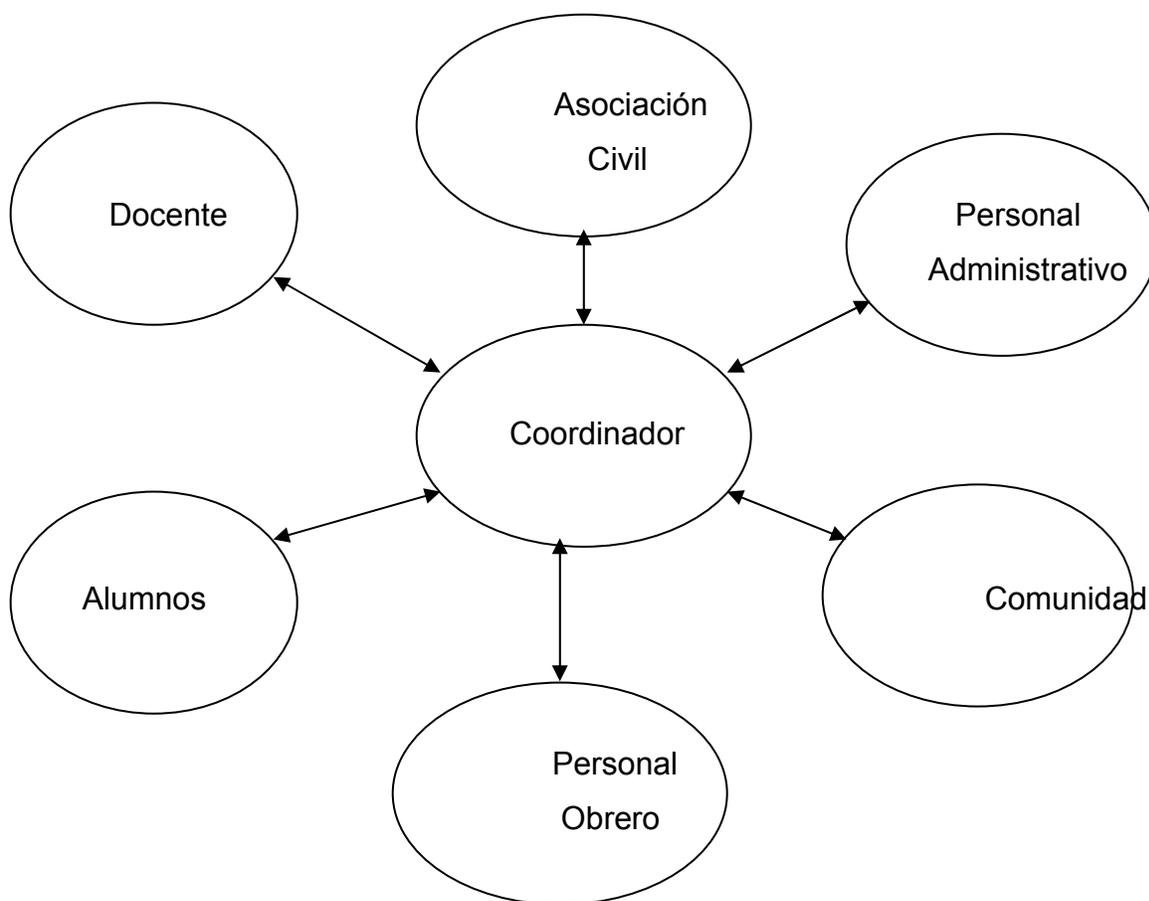
- _ Proponer estrategias creativas que permitan explorar y afianzar valores, experiencias, aprendizajes significativos en niños y niñas pertenecientes al plantel.
- _ Sensibilizar a la comunidad, Padres, Representantes y Asociación Civil en torno al rescate de tradiciones y a la toma de decisiones en la ejecución, evaluación de actividades propuestas dentro de los proyectos pedagógicos comunitarios.
- _ Acondicionar otras aulas, para un mejor aprendizaje de los alumnos que pertenecen a esta escuela.
- _ Solicitar ante los organismos competentes los recursos que hagan factible esos proyectos.

3-3- Estructura organizativa

Organigrama del N.E.R. N° 540



Organigrama de la Escuela Bolivariana “El Valle”



Capítulo IV: Diagnóstico

4-1- Propósito del diagnóstico

Todo diagnóstico tiene como finalidad descubrir las fortalezas y/o debilidades que están latentes en los participantes. En este caso, el propósito estuvo dirigido a indagar entre otros aspectos, los siguientes: el gusto por la música en general y por la venezolana en particular, citando para el caso el nombre de algunas

canciones; la construcción y el manejo de instrumentos en general, los tradicionales o en particular, los no tradicionales y cuál de todos era el preferido, si tenía conocimiento de su talento musical, del manejo de los conceptos básicos inherentes a la educación musical: pentagrama, notas, claves, entre otras, en qué eventos de naturaleza musical había participado y si tenía interés en formar parte de agrupaciones musicales y corales de la institución y/o de la comunidad.

4-2- Planificación del diagnóstico

En ese sentido, se planificaron dos tipos de recolección de información: una para el docente responsable del programa y otra, para los participantes de la institución (ambos van como anexos), como puntos de partida para consolidar la propuesta final.

4-3- Proceso del diagnóstico

Con esa información recogida se hizo una planificación para ir realimentando el proceso de aprendizaje de la educación musical exigido en el currículo básico nacional y con el firme propósito de ir incentivando a los participantes en el disfrute de la música como estrategia que conduce a aprendizajes altamente significativos y con los resultados se llenaron las expectativas que se tenían para diseñar el Programa de Promoción Cultural relacionado con la educación musical. Esos resultados indicaron que era necesario fortalecer algunos aspectos débiles en ese aprendizaje. Se dio inicio en el mes de octubre y continúa en marcha. Pues no es justo cortar el interés que está produciendo en los participantes a raíz de la aplicación de la propuesta. Cabe mencionar que las respuestas del docente encargado del área fueron demasiado tímidas, dado el conocimiento que posee en cuanto a educación musical se refiere.

4-4- Resultados del diagnóstico

La información suministrada por los participantes evidencia que sí hay interés por la educación musical en forma general, sólo que en las canciones venezolanas puede ser que conozcan algunas, pero no escribieron los nombres, en cambio de otros países no sólo saben la letra y la música, sino también el nombre de cada una. Es oportuno señalar que también conocen algunos instrumentos no tradicionales y su uso, salvo que el manejo todavía necesita aplicación.

Es necesario mencionar que hay incursión en la composición de canciones, cantos escolares y otros.

Todo lo anterior certifica que sí es importante la proposición del Diseño de un Programa de Promoción Cultural.

Capítulo V: Propuesta de Mejora

5-2-Propuesta

5-2-1- Justificación

Las instituciones educativas enmarcadas en el área rural se han esparcido por todo lo largo y ancho del territorio nacional, gracias a la proyección del Centro Rural El Mácaro, ubicado en Turmero, del Estado Aragua, como ente formador del potencial humano desde su fundación El Director del Núcleo y el Maestro de Demostración recibían allí una formación integral para la atención de cada NER. Sin embargo, para nadie es un secreto los innumerables problemas que presentan las instituciones educativas, no sólo del sector rural, sino las ubicadas en las grandes ciudades, como son la falta de mantenimiento de la estructura física, carencia de agua, de servicios en lo relativo a la electricidad y el aseo urbano, dotación en general: máquinas de escribir, mesas, pupitres, archivos, estantes y más recientemente computadoras, porque los existentes no aguantan más.

En ese mismo orden de ideas, los recursos necesarios para hacer del aula un auténtico laboratorio distan mucho de llegar oportunamente a ella.

Muchas veces se asigna personal sin el conocimiento específico del área y en otras, la ausencia de personal brilla por su ausencia y el participante tiene que permanecer hacinado en otro salón o deambulando por los pasillos o en los alrededores de la escuela.

Desde ese mismo punto de vista, los programas son generalizados y elaborados para instituciones que gozan de todos los servicios en el más alto grado, si existen, olvidando la ubicación de la institución específicamente rural.

No obstante, las inquietudes, la vocación de servicio, la ética profesional, como señal de apostolado, los deseos y expectativas que transmiten los participantes a los docentes hacen que este cuadro desalentador, lleno de tantas carencias, debilidades: no sólo del Ministerio de Educación, sino también de la comunidad como son la presencia de centros al margen de la ley y algunas veces de la propia formación que recibe el participante en el hogar, se revierta en una búsqueda incesante de alternativas para hacer del proceso educativo un verdadero aprendizaje significativo.

Es de mencionar que entre esas búsquedas aparecen las ONGs y las asociaciones de vecinos, muchas de ellas auspiciadas por organismos con los cuales cuenta la comunidad El Valle de Jesús de la Parroquia Flor de Patria, del Municipio Pampán, del Estado Trujillo, como son la FAO de carácter internacional y PDVSA, de rango nacional. Estos organismos han sido aceptados por los vecinos de la comunidad para darle la oportunidad al docente de destacarse como líder y promotor social.

El trabajo desarrollado por estos organismos constituye una experiencia de primer orden puesto que incentiva al docente a incursionar en experiencias extra-aula, para llevarlas a la comunidad como tales, a los demás docentes y de hecho a los participantes. Aprendizajes que fortalecen la autoestima, el autoconcepto y la moral, asimismo, para elevar el nivel de vida en todos sus aspectos así como respetar el entorno natural y social, los cuales no han sido tratados con el respeto que merecen.

Desde esa perspectiva, el estímulo que merece recibir el niño, la niña, el joven y el adulto se expande y se atiende en el aula donde el docente se convierte en un verdadero educador porque descubre con sus observaciones persistentes las posibilidades creativas de cada uno y los conduce a poner en juego sus habilidades y destrezas naturales.

Es justo allí donde la educación musical debe apuntalar su programación,

incentivando el quehacer educativo en estrecha relación con el resto de contenidos curriculares, con la praxis social de la comunidad y el cuidado del entorno natural con el fin de preservar el habitat de las especies que hagan vida en ese lugar, incluyendo al hombre y a la mujer.

Si así nace el Programa de Promoción Cultural y en el menor tiempo logrará sus propósitos y objetivos y junto con el aprendizaje de la música afianzará los valores de pertinencia y arraigo de la comunidad, solidaridad y respeto por los vecinos, comprensión y ayuda mutua de todos sus integrantes.

5-2-2- Propósitos y objetivos

La comunidad El Valle de Jesús, del Estado Trujillo, se ha venido convirtiendo en el eje central en lo relativo a la organización de las comunidades, debido al entusiasmo y compromiso de los integrantes de la comunidad para participar en todos los cambios que se susciten en beneficio de la comunidad.

La escuela bolivariana “El Valle”, de hecho, juega un papel preponderante en esa transformación, teniendo como punto de mira para el progreso convertir a la comunidad en un centro turístico y artesanal, aspecto que ha nacido de acuerdo con las expectativas de la comunidad y donde la educación musical incentiva, estimula y gerencia como elemento organizador y participativo para afianzar el movimiento comunitario incipiente en un movimiento consolidado hacia la búsqueda de alternativas que hagan posible ese proceso.

En ese sentido, de progreso y de búsqueda constante se inserta el Diseño de un Programa de Promoción Cultural relacionado con la educación musical de la escuela bolivariana “El Valle”, donde representantes, alumnado, personal directivo y docente y el resto de la comunidad se han dado cuenta de la importancia que tiene ese Programa para generar los cambios que se necesitan, no sólo para el aprendizaje de la música en sí, sino para el arraigo de los habitantes, para incentivar el sentido de pertinencia y aprecio de la idiosincrasia del lugar, como elemento afianzador de la identidad nacional, del respeto mutuo, de la solidaridad, entre otros, como también el valor a la

institución educativa como ente generador de ese cambio.

Desde esa perspectiva, la institución tiene entre sus metas crear corales y estudiantinas con el fin de explorar, afianzar, reconocer y fomentar los talentos y capacidades increíbles de sus habitantes. Esas agrupaciones tienen como objetivo principal descubrir esos talentos latentes y darle prioridad a la música venezolana sin menosprecio de las demás, puesto que las personas que incursionen en este Programa no sólo valoren la música, sino que se conviertan en compositores porque ese talento latente va a generar producciones de mucha importancia, así lo han demostrado varios compositores trujillanos como es el caso de nuestro Laudelino Mejías.

Objetivos generales

1.- Incentivar a los alumnos para que valoren el proceso organizativo de la comunidad y descubran que en sus capacidades histriónicas hay una posibilidad de participación, así como de manifestar sus opiniones y deseos, a través de la música.

2.- Comprometer a la comunidad con la finalidad que asuma su responsabilidad en el proceso de aprendizaje y de cambio que propicia la institución educativa.

3.- Aprender a construir instrumentos musicales no tradicionales.

4.- Aprender a manejar las herramientas empleadas en la construcción de los instrumentos no tradicionales.

5.- Seguir al pie de la letra las instrucciones escritas u orales para manejar las herramientas y las sustancias químicas empleadas en la construcción de los instrumentos.

5.- Descubrir las habilidades y destrezas que posee para el manejo de las herramientas.

6.- Conocer los materiales y las propiedades de esos materiales empleados para la construcción de los instrumentos musicales como medios que sirven para manifestar las capacidades plásticas, escénicas y musicales.

7.- Sensibilizar al participante para que cultive sus habilidades y destrezas como una forma de manifestar su capacidad creativa para el disfrute pleno de su personalidad y como una forma de expresión, comunicación y de entretenimiento.

8.- Usar la voz y el cuerpo como medios que permiten las comunicaciones plásticas, musicales y escénicas en el desarrollo pleno de la personalidad del participante y de los demás integrantes del entorno social.

9.- Asimilar e internalizar los aspectos: sonidos, imágenes, gestos y movimientos corporales como los elementos indispensables que permiten la representación como una forma de expresar con libertad plena las ideas, los sentimientos, las vivencias personales y las condiciones histriónicas de cada sujeto y con ellos comunicarlos al entorno en el cual se desenvuelve y actúa.

10.- Realizar producciones artísticas como una forma de internalizar aprendizajes y valores de cooperación, solidaridad, altruismo, respeto por las tradiciones y costumbres, normas, leyes, ideas, convivencia, libertad, honestidad, perseverancia, identidad nacional, entre otros.

11.- Conocer, respetar, valorar y cuidar el patrimonio artístico de la comunidad, de la Parroquia, del Municipio, del Estado y de la Nación como una forma de fortalecer la identidad nacional, sin menoscabo de las demás.

12.- Lograr la consecución de instrumentos musicales a través de las gestiones de la comunidad en general.

13.- Dictar talleres a las personas interesadas en incursionar en el campo musical.

14.- Crear la Coral y la Estudiantina de la institución y de la comunidad.

15.- Servir de enlace con otras instituciones educativas o no, con autoridades regionales y otros entes del Estado.

Objetivos específicos

- 1.- Descubrir los talentos y potencialidades artísticas en estudiantes y representantes.
- 2.- Incentivar la participación para el logro de un aprendizaje significativo a través del canto y de la música.
- 3.- Manejar herramientas y materiales para construir instrumentos musicales tradicionales con habilidad.
- 4.- Tener cuidado al manipular materiales químicos y herramientas.
- 5.- Usar los materiales necesarios en cada construcción con sobriedad y aprecio de los mismos.
- 6.- Construir el instrumento musical con esmero y delicadeza.
- 7.- Cuidar y darles mantenimiento a los instrumentos con el fin de enriquecer el patrimonio de la institución.
- 8.- Consolidar la disciplina con miras a mejorar la atención y la concentración necesaria en el área de educación musical.
- 9.- Mantener el ritmo y la tonalidad necesarios en cada canción.
- 10.- Usar la voz para la coordinación de movimientos.
- 11.- Seguir el compás de esquemas rítmicos en la coordinación de los movimientos.
- 12.- Usar el cuerpo como medio de coordinación de movimientos que permitan realizar juegos, bailes, rondas, poesías y canciones venezolanas.
- 13.- Interpretar y dramatizar canciones, poesías y cuentos como medio de expresión de imágenes mentales: tristeza, alegría, baile, viento, gotas de agua, lluvia, rabia, silencio, trinar de pájaros, gemidos, llanto, truenos, tañir de las campanas y otros.

5-2-3- Especificaciones de la propuesta

Las tensiones y exigencias que permitan a los sistemas educativos responder a las múltiples demandas de las diversas instancias, obligan a adaptarlos continuamente a las nuevas circunstancias. Esto se traduce en diversos procesos de búsqueda del ideal educativo relacionado con la música y el canto, para ser orientado hacia estrategias de aprendizaje fructíferas en el niño y la niña con la finalidad de hacer de la institución educativa un recinto agradable, creativo y solidario que brinde al educando un espacio adecuado para aprender, a partir de la aplicación de estrategias y metodologías apropiadas que garanticen un aprendizaje sólido y consistente.

Una escuela donde el alumno y la alumna compartan experiencias significativas y enriquecedoras con un docente que sea capaz de armonizar todos los elementos disponibles en función del proceso de aprendizaje, basado en el enfoque constructivista que ha sido predominante en los últimos tiempos y el cual se alimenta de los aportes de la Psicología. Por otra parte, se requiere de un docente con un contexto favorable con una sólida preparación académica, una visión integradora del hecho educativo y una concepción realmente científica del proceso de aprendizaje, que le permita interpretar adecuadamente cada situación problemática confrontada en el ambiente de aprendizajes.

De igual manera, se hacen imprescindibles un adecuado desempeño profesional por parte del docente, pues sin duda su labor es determinante en el proceso educativo; con estas exigencias se requiere la transformación de la escuela tradicional en una escuela más activa, la cual sea capaz de generar un producto educativo cónsono con las exigencias y los avances tecnológicos y científicos de la sociedad moderna. La música es una actividad que todas las naciones comparten. Se dice que para ella no existen fronteras, ni credos, ni razas que la puedan obstaculizar. El ser humano está rodeado de cosas agradables a la vista, al tacto, al oído, cuyas manifestaciones lo hacen sentir cómodo, satisfecho, realizado como son: la naturaleza con su verdor y encanto, la música, independientemente del sonido que la haga vibrar.

Es necesario entonces, señalar que la música se basa en la ordenación temporal de los sonidos, la difusión musical de nuestros tiempos, y con ella se aspira a educar al alumno y a la alumna para que sean capaces de observar, analizar y apreciar las realidades sonoras, en particular, la realidad musical producida tanto por instrumentos, como por la propia voz humana para formar al niño y a la niña en actividades musicales de escucha activa y de producción o interpretación propia.

Esta enseñanza musical por su parte, se realiza a través de tres medios diferentes: la voz, los instrumentos y el movimiento. Es posible iniciar también la lectura y la escritura de la notación musical y explorar las posibilidades de improvisación de movimiento según la música y las capacidades expresivas de los participantes que participan en la educación musical, en la segunda etapa de la Educación Básica.

El principio de integridad, donde el alumno y la alumna deben perder el miedo a equivocarse, a expresarse con fluidez, puesto que el aprendizaje debe ser un acto de crecimiento, de desarrollo en libertad, se requiere de un docente que maneje la notación musical, las capacidades histriónicas de los alumnos y las alumnas y por lo menos, el manejo de algún instrumento musical y el desempeño vocal basado en un programa que adapte los contenidos a nivel de cada uno de los participantes de la primera y segunda etapas de la Educación Básica .

Como hasta el momento ese Programa de Educación Musical no ha sido planificado y organizado por el Ministerio de Educación; las instituciones educativas del Municipio, del Estado y de Venezuela carecen de los contenidos mínimos para el aprendizaje de la música, por un lado, y la inexistencia a nivel regional de una universidad donde se forme al docente en esa área, por el otro, han obstaculizado enormemente la enseñanza musical desde el preescolar hasta por lo menos, la tercera etapa. Se reconoce que hay docentes que les interesa la música y su enseñanza, pero no han tenido una formación sólida que les permita difundir o promocionar la música con esos conocimientos necesarios y exigidos en ese rubro y quienes estudian música no tienen participación en las instituciones educativas, salvo pocas excepciones.

Todo lo anterior se concretó en la pregunta ¿Qué estrategias de facilitación de aprendizajes en la educación musical se puedan instrumentar en la primera y segunda etapas de Educación Básica para diseñar el Programa de Promoción Cultural relativo a la educación musical en la escuela bolivariana “El Valle” del NER # 540? Respuestas que marcaron el rumbo de los cambios que puedan operarse al consolidarse el diseño de ese Programa.

El problema planteado requiere de otras interrogantes:

- ¿Qué estrategias utiliza el docente para afianzar el conocimiento?
- ¿Tienen conocimiento los estudiantes de la importancia de la música y el canto como una forma de aprender?
- Dentro del arte de producir sonidos ¿Se interesan los niños y las niñas en la ejecución de instrumentos no tradicionales y tradicionales que sirvan a la educación musical?
- ¿Qué factores deberán tomarse en cuenta cuando se introduce la ejecución de instrumentos en la enseñanza de la música y el canto en el aprendizaje?
- ¿Es necesario tomar en cuenta la edad, los intereses, las necesidades, las expectativas, el ritmo de aprendizaje, los gustos, entre otros, de los participantes al proponer estrategias que faciliten el aprendizaje?
- ¿Cuáles canciones - como estrategias de aprendizaje- se adaptan mejor al aprendizaje en las etapas de la educación básica?
- ¿Hasta qué punto la música y el canto pueden permitir la aprehensión del conocimiento?
- ¿De qué mecanismos -intelectuales- puede valerse un educador donde se pongan en práctica estas áreas?
- ¿Qué importancia tiene la ejecución de instrumentos musicales en la adquisición del conocimiento?

En ese sentido, se sugirió el diseño del Programa de Promoción Cultural

Objetivos	Actividades	Recursos	Evaluación
<p>1.- Construye instrumentos tradicionales: no</p> <ul style="list-style-type: none"> - Cuatro - Flauta - Xilófono - Furro - Maracas 	<ul style="list-style-type: none"> - Buscar los materiales - Preparar las totumas - Cortar y lijar la madera. - Cortar el bambú -Preparar la piel para el furro. -Armar el instrumento. 	Participantes Profesor Totumas Tablas Bambú Cuerdas Clavijas Cola Botellas Semillas pieles Lija	Lista de cotejo adaptada a cada actividad.
<p>2.- Maneja con cuidado las herramientas y sustancias químicas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Seguir los pasos para herramientas y sustancias químicas 	Participantes Profesor Instrucciones Sustancias químicas	Observación directa
<p>3.- Canta:</p> <p>a) Canciones venezolanas:</p> <p>Alma Llanera Trujillo Endrina El Gavilán Venezuela Como llora una estrella Moliendo café Pampán El norte es una quimera Guachafita Niño feliz (inédita) La niñita tiene tos Recompensa</p> <p>b) Tonadas: Venezuela habla cantando</p>	<p>Copiar la canción Memorizarla Enriquecer el vocabulario Aplicar reglas ortográficas</p> <p>.Copiar la tonada Memorizarla Enriquecer el vocabulario Aplicar reglas ortográficas</p>	<p>Participantes Profesor Letra de la canción Instrumentos</p> <p>Participantes Profesor Letra de la tonada Instrumentos</p>	<p>Aprendizaje de la letra y la música</p> <p>Aprendizaje de la letra y la música</p>

<p>c) Cantos escolares: Los pollitos Arroz con leche Había una vez un barquito</p> <p>d) Aguinaldos y villancicos: Cantemos Cantemos, Niño Lindo Din, Din, Din Somos, Somos (Inédito)</p> <p>e) Himnos: Nacional Del Estado. De la Institución Al árbol Al trabajador. Manifiesto al árbol</p>	<p>Copiar el canto Memorizarlo Enriquecer el vocabulario Aplicar reglas ortográficas</p> <p>Copiar el aguinaldo y el villancico. Memorizarlo Enriquecer el vocabulario Aplicar reglas ortográficas</p> <p>Copiar el Himno Memorizarlo Enriquecer el vocabulario Aplicar reglas ortográficas</p>	<p>Participantes profesor Letra del canto escolar Instrumentos Programa</p> <p>Participantes profesor Letra del canto escolar Instrumentos Programa</p> <p>Participantes Profesor Letra del aguinaldo Instrumentos Programa</p> <p>Participantes Profesor Letra del Himno Instrumentos Programa</p>	<p>Aprendizaje de la letra y la música</p>
<p>4.- Identifica sonidos: - Variables - Invariables - Cortos - Largos</p>	<p>Escuchar canciones populares escogidas. Producir sonidos</p>	<p>Participantes Profesor Reproductor CD Cintas</p>	<p>Reproducción de sonidos</p>

- Alternos	con los propios alumnos. Con algunos instrumentos.	Disquetes Trompeta Flauta Peines	
5.- Expresa secuencias rítmicas a través de movimientos corporales: - Bailes - Canciones - Dramatizaciones	Bailar Cantar Dramatizar para expresar la secuencia	Participantes Profesor Canciones Dramas Reproductor	Observación directa para la evaluación De la expresión corporal.
6.-Reconoce secuencias rítmicas en los instrumentos sonoros elaborados por ellos.	Construir y ejecutar: Aguáfonos Botellófonos Peinófono Trompetófono Bajo Tambores maracas	Participantes Profesor Botellas Picos de botellas Agua Colorantes Taparas Peines Semillas de capacho Plásticos Bambú Tobos	Observación directa para la evaluación
7.- Reconoce el timbre de acuerdo con la intensidad: - grave - medio - agudo - hombre - mujer - niño(a) al cantar y escuchar melodías	Escuchar instrumentos con los ojos cerrados. Adivinar quién habla o quién canta Reconocer el timbre escuchado. Reconocer la melodía.	Participantes Profesor Obreros Representantes Cuatro Guitarra Maracas	Observación directa
8.-Aplica el ritmo en la palabra oral y en el texto escrito como elementos útiles para dar la entonación a: poemas, cuentos, diálogos.	Leer en forma oral Narrar experiencias Dramatizar cuentos, poemas, canciones.	Participantes Profesor Textos Materiales del ambiente	Evaluar la entonación.
9.- Expresa el ritmo y la intensidad en juegos teatrales y dramatizaciones.	Participar en las coreografías populares, tradicionales y	Participantes Profesor Vestuario Instrumentos	Evaluar la cuadratura

	étnicas con pasos rítmicos.	Reproductor Botellas Maderas Metales	
10.- Reconoce: <ul style="list-style-type: none"> - Notas de la escala - Pentagrama - Líneas y espacios en el pentagrama - Altura de las notas - Claves - Acento - Diseño - Corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas, redondas, negras, blancas 	Experimentar de acuerdo con la intensidad de los sonidos: distancia variada, cajas de resonancia y otros. Solfear figuras, notas y silencios. Marcar los acentos y el pulso en canciones sencillas y conocidas.	Participantes Profesor Flautas Guitarra Pizarra Cuatro Tambor	Evaluar la cuadratura

5-2-4- Criterios de la implantación

Con el fin de llevar hasta la comunidad “El Valle de Jesús” lo relacionado con la educación musical y la importancia que la misma encierra como una herramienta que incentiva a los integrantes, independientemente de la edad, del credo, de la ideología y del sexo, y que los conduzca a asumir responsablemente el compromiso de ayudar a sus hijos (as) y o representados en la adquisición de un aprendizaje significativo, ameno, real, holístico y capaz de modificar el comportamiento negativo por uno positivo, puesto que la música mueve montañas, acerca a las personas y a los pueblos, se convierte en un idioma universal, puesto que todo el mundo lo comprende y lo disfruta, encierra una actividad gratificante

que atrae a la gente, entonces, usar la música es comprender que ella es el mejor incentivo para limar asperezas, para encaminar el proceso de aprendizaje en general, desde la educación inicial hasta la educación media, diversificada y profesional y un poco más allá.

De allí que, se asuman como criterios (pautas, normas) para aplicar y hacerle seguimiento al Programa de Promoción Cultural los siguientes:

- Acercar a los integrantes de la comunidad a la institución.
- Mejorar las relaciones entre ellas.
- Descubrir talentos y potencialidades en los habitantes de “El Valle de Jesús” para enriquecer el folklore.
- Dar a conocer la música venezolana.
- Manejar los instrumentos musicales con propiedad.
- Crear corales y estudiantinas con canciones de inspiración jesuitana.

Capítulo VI: Implantación de la propuesta

Con el fin de ir experimentando el avance del conocimiento en esta área, la propuesta se instaló desde el mismo momento en que fueron conocidos los resultados del diagnóstico. Se inició la programación de los aspectos que contendría un programa que fuese al mismo tiempo preventivo y remedial, por las marcadas diferencias entre los participantes, unos con algún conocimiento en los aspectos estudiados y otros, con escasa información en esos rubros, que el docente se encargó de empezar a consolidar con la formación musical.

Resultados relevantes

Es necesario señalar que en las preguntas, reactivos o ítemes se encontraron una diversidad de respuestas, las cuales indicaban que era urgente

abordar los problemas de aprendizaje en general, tomando como herramienta la música y el aprendizaje de ella como estrategia para fortalecer el conocimiento de las demás áreas del currículo. No todo está solucionado desde ese punto de vista, pero los intereses de los participantes y sus representantes dan fe que el proceso está dando algunos resultados que se profetizan como halagadores (se pueden ver en el video)

Fase de evaluación

Capítulo VII: Evaluación del proyecto

Evaluación del proyecto

Evaluación entre lo planificado y lo logrado

Objetivos logrados

- .- Comprometer a la comunidad con la finalidad que asuma su responsabilidad en el proceso de aprendizaje y de cambio que propicia la institución educativa.
- .- Aprender a construir instrumentos musicales no tradicionales.
- .- Aprender a manejar las herramientas empleadas en la construcción de los instrumentos no tradicionales.
- .- Seguir al pie de la letra las instrucciones escritas u orales para manejar las herramientas y las sustancias químicas empleadas en la construcción de los instrumentos.
- .- Descubrir las habilidades y destrezas que posee para el manejo de las herramientas.
- .- Conocer los materiales y las propiedades de esos materiales empleados para la construcción de los instrumentos musicales como medios que sirven para manifestar las capacidades plásticas, escénicas y musicales.
- .- Sensibilizar al participante para que cultive sus habilidades y destrezas como una forma de manifestar su capacidad creativa para el disfrute pleno de su personalidad y como una forma de expresión, comunicación y de entretenimiento.

.- Usar la voz y el cuerpo como medios que permiten las comunicaciones plásticas, musicales y escénicas en el desarrollo pleno de la personalidad del participante y de los demás integrantes del entorno social.

.- Asimilar e internalizar los aspectos: sonidos, imágenes, gestos y movimientos corporales como los elementos indispensables que permiten la representación como una forma de expresar con libertad plena las ideas, los sentimientos, las vivencias personales y las condiciones histriónicas de cada sujeto y con ellos comunicarlos al entorno en el cual se desenvuelve y actúa.

.- Realizar producciones artísticas como una forma de internalizar aprendizajes y valores de cooperación, solidaridad, altruismo, respeto por las tradiciones y costumbres, normas, leyes, ideas, convivencia, libertad, honestidad, perseverancia, identidad nacional, entre otros.

.- Conocer, respetar, valorar y cuidar el patrimonio artístico de la comunidad, de la Parroquia, del Municipio, del Estado y de la Nación como una forma de fortalecer la identidad nacional, sin menoscabo de las demás.

.- Lograr la consecución de instrumentos musicales a través de las gestiones de la comunidad en general.

.-Dictar talleres a las personas interesadas en incursionar en el campo musical.

.- Crear la coral y la estudiantina

.- Servir de enlace con otras instituciones educativas o no, con autoridades regionales y otros entes del Estado.

Objetivos planteados:

En esa búsqueda se logró consolidar algunos de los objetivos, según el aprendizaje adquirido por cada participante que incursiona en el programa de educación musical:

.- Descubrir los talentos y potencialidades artísticas en estudiantes y representantes.

.- Incentivar la participación para el logro de un aprendizaje significativo a través del canto y de la música.

.- Manejar herramientas y materiales para construir instrumentos musicales tradicionales con habilidad.

.- Tener cuidado al manipular materiales químicos y herramientas.

.- Usar los materiales necesarios en cada construcción con sobriedad y aprecio de los mismos.

.- Construir el instrumento musical con esmero y delicadeza.

.- Cuidar y darles mantenimiento a los instrumentos con el fin de enriquecer el patrimonio de la institución.

.- Consolidar la disciplina con miras a mejorar la atención y la concentración necesaria en el área de educación musical.

.- Mantener el ritmo y la tonalidad necesarios en cada canción.

.- Usar la voz para la coordinación de movimientos.

.- Seguir el compás de esquemas rítmicos en la coordinación de los movimientos.

.- Usar el cuerpo como medio de coordinación de movimientos que permitan realizar juegos, bailes, rondas, poesías y canciones venezolanas.

.- Interpretar y dramatizar canciones, tonadas, aguinaldos y villancicos, himnos, poesías y cuentos como medio de expresión de imágenes mentales: tristeza, alegría, baile, viento, gotas de agua, lluvia, rabia, silencio, trinar de pájaros, gemidos, llanto, truenos, tañir de las campanas y otros.

En ese sentido, se llegó a:

.- Diseñar un programa de promoción cultural relacionado con la música y la elaboración de instrumentos no tradicionales para el aprendizaje significativo de la música y el canto.

Conclusiones y Recomendaciones

Esta investigación permite asomar como conclusiones lo siguiente:

- En este primer sondeo de información bibliográfica se encontraron aspectos muy interesantes en la historia musical, al incursionar en las producciones musicales y de composición de tantos talentos creativos ubicados en este género.
- En relación con el Currículo Básico Nacional, se observa una verdadera pobreza en el área de la Educación Estética, en cuanto la enseñanza musical, asimismo, llama la atención que en el Programa de Educación Primaria del año 1944, existan unas recomendaciones generales de verdadera trascendencia.
- En cuanto a la parte metodológica se siguieron las orientaciones señaladas en la bibliografía en cuanto a diseño, tipo, población, muestra, entre otros. Aspectos que se siguieron usando en el trabajo de grado, de acuerdo con las orientaciones de la UPEL.
- Cada estudiante que logró incursionar en forma activa y directa en el proyecto tuvo un aprendizaje altamente significativo en las actividades: manejo de sustancias químicas y de herramientas y construcción de instrumentos no tradicionales, siguiendo las indicaciones escritas y las propiciadas por el profesor de música (véase anexo N° 3), aprendizaje de las canciones y manejo de los instrumentos musicales (véase la información que recoge el video), situaciones que sirven de aval para evaluar las especificaciones sugeridas en el Programa de Promoción Cultural.
- Todo lo anotado en los rubros anteriores permite sugerir que el Programa de Promoción Cultural debiera continuarse en los próximos años porque allí no sólo los participantes, sino también los docentes y la comunidad en general obtuvo beneficios de la programación que fue llevada a otras instituciones educativas y con ella –la programación- se dio a conocer el folklore venezolano en sus diversos aspectos: cantos, bailes, costumbres,

tradiciones y sobre todo, su música y no sólo en la institución, sino en el NER N° 540 y un poco más allá.

Referencias bibliográficas

- Abreu, D. C. de, (1997). *El camino de la música*. Caracas: La Bodoniana.
- Ander-Egg, E. (1978). *Técnicas de investigación social*. Buenos Aires. El Cid editor.
- Arias, F. (1997). *¿Cómo se hace un proyecto de investigación?* Caracas: Episteme.
- Biblioteca Salvat (1975) *La Nueva Pedagogía*. Grandes temas. N° 67. Barcelona. España: Salvat editores,s.a.
- Coll, C. y otros. (1995). *Los contenidos de la Reforma*. España. Santillana.
- Chávez, N. (1994). *Introducción a la investigación educativa*. Zulia: SIE.
- Diccionario Larousse. (1964). París.
- Enciclopedia Metódica Larousse. (1997). (Dir. Ricardo domingo). *Música en Enciclopedia Metódica*. (Vol 4, pp. 152-224). Colombia: Larousse.
- Guido, W. (1978). *Panorama de la música en Venezuela*. Caracas: Cuadernos de Difusión. Serie en Venezuela.
- Guillén de Rezzano, C. (1985). *Didáctica General*. Buenos Aires. Kapelusz.
- Hernández, S. R. y otros. (1998). *Metodología de la investigación*. México: Mc Graw Hill.
- Ley Orgánica De Educación. (1980). Gaceta oficial de la República de Venezuela.
- Mayntz, R, Holm, K. y P. Gubert. (1980). *Introducción a los Métodos de Sociología Empírica*. España: Editorial Alianza Universidad.
- Marín, A. (1957). *El artista y su tiempo. Apuntes de historia trujillana*. Trujillo: Imprenta del Estado Trujillo.
- Mello Carvallo, I. (1974). *El proceso didáctico*. Buenos Aires. Kapelusz.
- Ministerio De Educación. (1944). *Programas de Educación Primaria*. Caracas: Imprenta Nacional.
- Ministerio De Educación. Oficina Sectorial De Planificación Y Presupuesto. División De Currículo. (1985). *Manual del docente*. Sector urbano. Primer grado. Caracas.
- Ministerio De Educación. Oficina Sectorial De Planificación Y Presupuesto. División De Currículo. (1986). *Manual del docente*. Sector Rural. Primer grado. Caracas.
- Ministerio De Educación. Dirección General Sectorial De Educación Básica, Media, Diversificada Y Profesional Dirección De Educación Básica. (1997). *Currículo Básico Nacional*.
- Quevedo Segnini, G. (1980). *Pampán y sus gentes (Estelas perdurables)*. Tomo II. Trujillo: Imprenta Oficial.
- Sabino, C. (1997). *El proyecto de investigación*. Buenos Aires: Monte Ávila.
- Spencer, R.A.P. de, y M.C. M. de Giudice (1984). *Nueva didáctica general*. Buenos Aires. Kapelusz.
- Torres Perdomo, M. E. (2003). *Técnicas e instrumentos de Evaluación en la primera y segunda etapas desde la perspectiva del Currículo Básico Nacional*.

Proyecto de investigación del CDCHT-ULA.
Universidad Pedagógica Experimental Libertador. (2002). *Manual de trabajos de grado de especialización, maestría y tesis doctorales*. Caracas.

Anexos

ANEXO N° 1
INSTRUMENTO PARA SONDEAR LA OPINIÓN DEL DOCENTE ESPECIALISTA
EN CANTO Y MÚSICA

Instrucciones: a continuación se presenta un conjunto de preguntas, reactivos o ítems con el fin de indagar su opinión acerca de las actividades culturales realizadas en su institución. En algunas se presentan varias alternativas, puede seleccionar una o varias y/o sugerir otras al final de cada pregunta. Toda esta información servirá para mejorar este instrumento.

1.- El nivel de información que posee en cuanto al manejo y desempeño del programa de educación musical es:

Excelente _____

Bueno _____

Adecuado _____

Regular _____

Deficiente _____

Muy deficiente _____

2.- El nivel de información que posee en cuanto al manejo de estrategias cónsonas con la enseñanza del canto y de la música es:

Excelente _____

Bueno _____

Adecuado _____

Regular _____

Deficiente _____

Muy deficiente _____

3.- El nivel de información en relación con el manejo de recursos para la enseñanza musical es:

Excelente _____

Bueno _____

Adecuado _____

Regular _____

Deficiente _____

Muy deficiente _____

4.- El nivel de conocimiento que posee relacionado con métodos, técnicas y procedimientos usados en el desarrollo de la clase es:

Excelente _____

Bueno _____

Adecuado _____

Regular _____

Deficiente _____

Muy deficiente _____

5.- El nivel de conocimiento que posee relacionado con métodos, técnicas y procedimientos usados en la evaluación del proceso de aprendizaje es:

Excelente _____

Bueno _____

Adecuado _____

Regular _____

Deficiente _____

Muy deficiente _____

6.- ¿Considera de importancia asistir a talleres, cursos, seminarios relacionados con la música y el canto?

Sí _____

No _____

7.- ¿Cuál es su nivel de motivación cuando participa en actividades de actualización musical?

Alto _____

Bajo _____

8.- ¿Cuál es el nivel de conocimiento que posee en cuanto a manejo de estrategias de facilitación de aprendizaje relacionadas con la música y el canto?

Excelente _____

Bueno _____

Adecuado _____

Regular _____

Deficiente _____

Muy deficiente _____

9.- ¿Cuál es el nivel de conocimiento que posee en cuanto a funcionalidad y pertinencia del currículo?

Excelente _____

Bueno _____

Adecuado _____

Regular _____

Deficiente _____

Muy deficiente _____

10.- ¿Toma en cuenta todos los componentes curriculares al planificar las actividades?

Sí _____

No _____

11.- ¿Qué estrategias utiliza para conocer fortalezas y debilidades del participante?

12.- ¿Cuáles canciones le gusta enseñar?

13.- ¿Tiene conocimientos en la lectura de las notas musicales?

Sí _____

No _____

14.- ¿Cómo evalúa el aprendizaje de las canciones?

Grupalmente _____

Individualmente _____

15.- ¿Qué instrumento musical utiliza durante las clases?

16.- ¿Cómo informa a los representantes el progreso de los participantes?

Cualitativamente _____

Cuantitativamente _____

Otro _____

17.- ¿Le da importancia a la participación del estudiante?

Sí _____
No _____

18.- ¿En cuáles festivales de música ha participado?
Nombres _____ Años _____ Condición _____

19.- ¿Le gustaría cambiar de actividad?
Sí _____
No _____

Anexo N° 2

TEST DE ENTRADA PARA LOS PARTICIPANTES DE LA ESCUELA BOLIVARIANA “EL VALLE DE JESÚS”

Nombres y apellidos: _____ Edad: _____

Grado: _____

Instrucciones: Lea detenidamente cada una de las preguntas antes de responder cada situación.

- 1.- ¿Le gusta la música?
Sí _____ No _____
- 2.- ¿Le gusta la música venezolana?
Sí _____ No _____
- 3.- ¿Maneja algún(os) instrumento(s) musicales?
Sí _____ No _____
- 4.- ¿Cuál(es)?
- 5.- ¿Tiene algún instrumento musical?
Sí _____ No _____
- 6.- ¿Cuál?
- 7.- ¿Cómo lo consiguió?
- 8.- ¿Sabe cómo construir instrumentos musicales no tradicionales?
Sí _____ No _____
- 9.- ¿Cuáles?
- 10.- ¿Qué canciones conoce y de cuáles sabe la música?
- 11.- ¿Cuáles son venezolanas?
- 12.- ¿Le gustaría estudiar música?
Sí _____ No _____
- 13.- ¿Le gustaría componer canciones alusivas a su comunidad?
Sí _____ No _____
- 14.- ¿Considera que tiene talento musical?
Sí _____ No _____
- 15.- ¿Quién se lo descubrió?

- 16.- ¿Canta bien el Himno Nacional?
Sí_____ No_____
- 17.- ¿Canta bien el Himno del Estado Trujillo?
Sí_____ No_____
- 18.- ¿Tiene la escuela himno?
Sí_____ No_____
- 19.- ¿Qué conocimiento tiene de la escala musical?
- 20.- ¿Sabe reconocer y diferenciar el sonido de cada nota musical?
Sí_____ No_____
- 21.- ¿Le gusta participar en eventos musicales?
Sí_____ No_____
- 22.- ¿En cuáles?
- 23.- ¿Le gusta actuar – cantando y ejecutando instrumentos- solo?
Sí_____ No_____
- 24.- ¿Le gustaría formar parte de un conjunto musical?
Sí_____ No_____

Himno del Estado Trujillo
CORO

De Trujillo es tan alta la gloria!
De Trujillo es tan alto el honor!
Niquitao es Valor en la Historia
Y Santa Ana en la historia es Amor!

VOZ

¡Oh Trujillo! El pendón de la Patria
Que a las armas los libres llamó:
Como un ángel radiante en justicia
En tus campos ilustres brilló.

Con Bolívar y Sucre los genios
de la prócera lucha inmortal,
Cruz Carrillo llevó esa bandera
A remotas regiones, triunfal.

En tus montes es Dios el trabajo,
En tus pampas es libre el corcel...
En tus pueblos palpita la vida,
En tus valles se cuaja la mies...

El Derecho a tus plantas depone
Sus divinos arreos, Mirabel!
¡Oh Trujillo! La gloria te ciñe
su diadema de eterno laurel!

CORO

De Trujillo es tan alta la gloria!
De Trujillo es tan alto el honor!
Niquitao es Valor en la Historia
Y Santa Ana en la historia es Amor!

Manifiesto al árbol

Plantemos nuevos árboles
la tierra nos convida;
plantando cantaremos
los himnos de la vida,
los cánticos que entonan
las ramas y los nidos,
los ritmos escondidos
del alma universal.

Plantar es dar la vida
al generoso amigo

El árbol tiene un alma
que ríe entre sus flores;
que piensa, en sus perfumes;
que alienta en sus rumores;
él besa con la sombra
de su frondosa rama,
él a los hombres llama,
él les reclama amor.

El árbol pide al cielo
la lluvia que nos vierte;
absorbe en nuestros aires
el germen de la muerte;
por él sube a las flores
la sangre de la tierra,
y en el perfume encierra
y eleva su oración.

que nos defiende el aire,
que nos ofrece abrigo;
él crece con el niño,
él guarda su memoria,
en el laurel es gloria,
en el olivo es paz.

La tierra sin un árbol
está desnuda y muerta,
callado el horizonte,
la soledad desierta
plantemos para darle
palabras y armonías,
latidos y alegrías,
sonrisas y calor.

Proteja Dios al árbol,
que plante nuestra mano;
los pájaros aniden
en su ramaje anciano;
que canten y celebren
la tierra bendecida
que les infunde vida,
que les prodiga amor.

Zorrilla de San Martín

Venezuela habla cantando

Por los caminos de Aragua

y a las cuatro ´e la mañana
se oye una punta ´e ganao
que viene desde la sabana.
El puntero encapotao
cantando la va llevando
porque hasta el buey te lo entiende
si se lo dices cantando.
Se oye cantar un gallito
en el corral ´e la vecina,
y ya saben los que duermen
que la aurora se aproxima.
El chorrito de la pila
golpeando está joropeando;
que bonito es mi tierra
amanece ya cantando.
La lavandera en el río
y el jardinero regando,
el albañil en su andamio
todos cantan trabajando;
los muchachos de mi pueblo
todo el día andan silbando;
ya por el mundo se dice:
“Venezuela habla cantando”.
Al que nace en Venezuela
ya lo vamos preparando:
al decir “venezolano”
ya lo dice uno cantando.
El secreto, compañeros,
es algo muy personal
que arrullamos a los niños
con el Himno Nacional.

Instrucciones generales

Estimado profesor:

A continuación aparecen una serie de preguntas, reactivos o ítems, diseñadas en varios modelos de respuestas, ajustadas a los objetivos de la investigación.

Le ruego, lea con detenimiento cada una para que ubique la respuesta de manera clara y útil para este trabajo, aporte que la responsable del estudio agradecerá altamente con sinceridad y esmero.

Sus respuestas solamente las conocerá la investigadora, por tal motivo la confidencialidad de las mismas se guardará con suma prudencia.

Gracias en mi nombre y en el de la tutora responsable del proyecto.

Criterio	Aspectos a Evaluar del Instrumento							
	Congruencia 1		Claridad 2		Tendenciosidad 3			Observac. 4
	Sí	No	Sí	No	Favorable	Indeci	desfav	
1								
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								
9								
10								
11								
12								
13								
14								
15								
16								
17								
18								
19								
20								
21								
22								
23								
24								
25								
26								
27								
28								

- (1) **Congruencia:** si el ítem se relaciona con el indicador, dimensión y variable que se pretende medir o describir.
- (2) **Claridad:** redacción del ítem.
- (3) **Tendenciosidad:** si induce a responder en forma favorable, indecisa o desfavorable.
- (4) **Observaciones:** recomendaciones sobre el ítem que es evaluado desfavorablemente: modificarlo, sustituirlo por otro, excluirlo del instrumento.

Formato para la validación de juicio del experto

Instrumento para docentes

I. Información general

Están completos ()

Incompletos ()

II. Instrucciones:

Están claras () Completas () Incompletas ()

Observaciones específicas del Instrumento para los docentes

Ítems Formulados	
Ítems mejorados	
Ítems icorporados	
ítems eliminados	

Firma validador